الفصل الثالث

السمات الأسلوبية في المستوى المعجمي والتراكيب اللغوية عند البغدادي

3. مقدمة الفصل

العمل الأدبي في حقيقته لوحة فنية واحدة لا ينظر فيها إلَّا مجتمعة تتكون عناصرها وفق رؤية مبدعها، الذي يكون له حرية توزيع الألوان واختيار الأشكال التي تروقه. فكل فنان يُعرف بأسلوبه الفني الخاص به، من خلال سمات خطه وحضور والشاعر فنان ينقش لوحاته اللغوية بألفاظ ينتقيها من معجم مفرداته ويوزعها بأسلوبه الخاص. فالخطاب الشعري مكون من مبانٍ لغوية مؤلفة بخصوصية متفردة من مبدعها؛ الذي يمتلك ناصية الجمال الفني والسامي في إبداعه الأدبي.

وللمستوى التركيبي أهمية بالغة في الدراسات الأسلوبية؛ فغاية الأسلوبي في مقاربته للنص الأدبي الكشف عن كوامن النص الأدبية التي تتشكل عبر تتبع النسيج الفني الناشئ بين عناصر الخطاب اللغوي داخل النص. حيث يمثل التركيب النحوي في النص الأدبي لا سيما الشعر جزءً من معنى القصيدة، وجمالياتها، ليتضافر مع التركيب البلاغي محققًا أدبية الخطاب الأدبي (مفتاح، محمد 1992).

فالشعر يُنظم من كلمات اللغة؛ فالنص الشعري يمثل لغة منظمة تُرصف فيها الوحدات اللغوية "المفردات" وفق قانون متواضع عليه مستقر في ذهن المبدع والمتلقي. حيث تشغل الكلمة في النص الشعري حيزًا تبعث من خلاله حركة تأثيرية قد تفرز أحيازًا جديدة، وفي الوقت نفسه تخفي وراءها لوحات حيزية

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

أخرى (مرتاض، عبد الملك.ب.ت). و"تبدأ العملية اللغوية الأدبية متدرجة من المفرد وصولًا إلى المركب، ثم الاتصال بالعمل الأدبي في مجمله اعتمادًا على الشكل وتضافره مع المضمون" (عبد المطلب. 1995: 14).

يقول أبو حميدة، محمد صلاح (2000) أن البناء اللغوي يقوم أساسًا على محورين، هما الاختيار، والتوزيع: ففي الاختيار يقوم المؤلف باختيار مفردة معينة من حقله اللغوي. ثم يأتي في التوزيع؛ برصف المفردات المختارة، فيختار لها صيغ تأليفية، ويرتبها ترتيبًا معينًا من بين أشكال أخرى يمكن أن تنسج بها.

وتتفق الاتجاهات الأسلوبية في دراساتها على أن المدخل ينبغي أن يكون لغوياً. حيث تعني الأسلوبية؛ دراسة الخطاب الأدبي من منطلق لغوي، لعدم إمكانية تحديد الأسلوب دون الرجوع إلى النحو. حتى يتمكن الباحث الأسلوبي من الحكم على مدى انحراف الكاتب عن النمط المألوف. حيث العلاقة وثيقة بين علم اللغة والأسلوبية. "فإذا كانت الأسلوبية تدرس الكيفية التي يُعبّر بها المنشئ مبنية على لغته، فليس معنى ذلك أن كل وصف لغوي يعد دراسة أسلوبية، فعلم اللغة يهتم بالمستوى المثالي للغة، بينما تهتم الأسلوبية ببحث المستويات المنحرفة عن المستوى المثالي للغة، متجاوزة الوصف اللغوي للنص، معتنية بما جعله علم اللغة خارجًا عن محور دراسته، أو بما أهمله من سمات لغوية سواء على المستوى الفونيمي، أم على المستوى المورفيمي (سليمان فتح الله. 2008).

ولا تكترث الأسلوبية بالكلام الحي بل بتفصيله النسيجي، وباللفظة المجردة التي هي في خدمة قدرة الفنان على التحكم والتطويع (تحريشي، محمد. 2000). ويرى إبراهيم السامرائي (1980) إن اللفظة

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

ليست وسيلة للايصال في الحياة الاجتماعية التي تزخر بالحياة!، بل هي الفكرة. فلدراسة المفردة أهمية كبيرة في الكشف عن معايير لغة مبدع ما وخواصها، ومعرفة العناصر العاطفية والذهنية في تعبيره.

يناقش الباحث في هذا الفصل: السمات الأسلوبية المعجمية وتراكيب الجمل عند البغدادي في ديوانه "على جناح نورس". وصولا إلى تحقيق الإجابة عن السؤال الثالث، وهو: ما السمات الأسلوبية في المستوى المعجمي والتراكيب اللغوية عند البغدادي؟ وقد اقتضت خصوصية السمات الأسلوبية الخوض في العناوين الفرعية التي انضوت في ثلاثة مباحث. يناقش الأول: طبيعة التراكيب اللغوية وانحرافاتها. وكرس المبحث الثاني للأساليب الإنشائية والخبرية وسماتها الأسلوبية في الديوان. واهتم الثالث بدراسة "المعجم الشعري" في الديوان.

3.1- المبحث الأول: طبيعة التراكيب وانحرافاتها

تعد البُنى التركيبية لنص المبدع البصمة التي تميز شعره عن أشعار الآخرين، فالشاعر المحلق في سماء الإبداع؛ هو من يحسن توظيف بُناه التركيبية التي تميز نصوصه، بخرقه القواعد أو لخروجه عما ندر من الصيغ، أو ينحرف بتكرار الملحظ الأسلوبي على غير المألوف (المسدي، عبد السلام. 1982). والخطاب الأدبي هو تشكيل من تركيب وعناصر أخرى تحمل في مجموعها بنية نفسية وسياقا عاما يتشكل الخطاب بحسبه، فكل تركيب أسلوبي في الخطاب الشعري يأتي استجابة لرؤية الشاعر، ذلك أن التركيب اللغوي هو الذي يمنحه كيانه وخصوصيته (السد، نور الدين. 1997).

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

ويرى الباحث قبل دراسة التراكيب اللغوية لدى البغدادي، أن يلتفت بإطلالة موجزة إلى مفهوم الجملة التي تجيء في العربية تامة وغير تامة. فالجملة التامة هي مجموعة متألفة من الكلمات تؤدي معنًى كاملًا. والجملة وحدة لغوية أقل من الكلام بغرض إفادة السامع معنى من المعاني يوجد فيها ويميزها عن غيرها من الجمل الأخرى. على أن هناك من يسوّي بين الجملة والكلام، مثل عبد القاهر الجرجاني المتوفي 471هـ، والزمخشري المتوفي 538هـ، فقد صرحا بالتسوية بين الجملة والكلام (إبرير، بشير. 2004).

فاللغة –فيما كانت أم غير فيه– هي مجموعة رموز صوتية مخزونة في ذهن المرسل، والمستقبل اللذين يشكلان ما يسمى في علم اللغة الحديث بأفراد الجماعة اللغوية. والكلام هو النشاط الذي يحول هذه الرموز إلى رموز فعلية كلامية حقيقية (أولمان، ستيفن. 1972). على أنه لا يمكن وضع حد مميز لكلمة مفردة من الناحية الصوتية إلَّا عند الاستعانة بدلالتها المعجمية أو السياقية (عبد المطلب، محمد. 1995). لأن "الوحدات الصوتية التي تتكون منها كلمة أثناء النطق لا تعد إشارة لغوية، الأمر الذي يتنافى مع كون اللغة إشارية، لكنها أجزاء تنبني منها الإشارات" (كوليريوف. 1969: 25).

مفهوم الجملة العربية

الجملة عند اللغويين المحدثين هي الوحدة الكلامية المكتفية اكتمالًا نحويًا، المؤلفة من كلمة واحدة أو مجموعة كلمات يتصل بعضها ببعض اتصالًا نحويًا؛ يمكن أن تعبر عن التوكيد، أو الأمر، أو التمني، أو التعجب...أما الجملة غير التامة فهي مجموعة كلمات لا تؤدي معنًى كاملًا (وهبة، مجدي. 1984).

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

ويختلف مفهوم الجملة حسب العلم الذي يسعى لتحديدها. "فهي لدى علماء الفلسفة والمنطق والدلالة: أدنى عنصر للكلام، أو أدنى عنصر من الكلام الذي يؤدي معنًى تامًا، ومركبًا في آنٍ واحد؛ إذ يحصل المعنى الجزئي للكلمة المفردة، والجملة لدى علماء التواصل: صورة للفهم والإفهام يُعبر بها الباث عن فكرة بسيطة، أو مركبة ثم يسكت بعدها، وهي لدى الصوتيين: مجموعة الأصوات المنقسمة التي تعبر عن الأشياء الحسية، والأفكار المجردة" (الحسيني، راشد. 2004: 195).

ومثلما أُختلف في تحديد مفهوم الجملة؛ كذلك اختلف القدامى والمحدثين في تقسيم أنواع الجمل. فمن القدامى؛ يراها الزمخشري على أربعة أضرب: اسمية، وفعلية، وشرطية، وظرفية (الموصلي، يعيش. 2001). ويراها ابن هشام الأنصاري (1979) في "مغني اللبيب في كتب الأعاريب" أنها ثلاثة أقسام: اسمية، وفعلية، وظرفية، واعتبر الشرطية من قبيل الجملة الفعلية. أما ابن يعيش؛ يعيش بن علي الموصلي (2001: 88/1/1) المتوفي 643هـ، فيعترض في شارح المفصل الزمخشري على التقسيم السابق. ويصفه بأنه قسمة لفظية. فالجملة عنده "ضربان فعلية واسمية؛ لأن الشرطية في التحقيق مركبة من جملتين فعليتين، الشرط فعل وفاعل، والجزاء فعل وفاعل، والظرفية في الحقيقة فعل وفاعل" ويتفق الباحث مع ما ذهب إليه شارح المفصل يعيش بن علي الموصلي في تقسيم الجملة.

وتصور علي بن محمد الجرجاني (1983: 78) أن الجملة تقوم على ركنين هما: المسند، والمسند إليه فالجملة عنده عبارة عن مركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى سواء أفادت، أم لم تفد". أما المحدثين فتقسيمهم للجمل يختلف نسبيًا عن تصوّر القدامى. ولعل ما جاء به محمد حماسة (1989) يعد أبرز مثالًا على الاختلاف. فقد قسم الجملة إلى إسنادية، وغير إسنادية، حيث الجمل الإسنادية هي الجمل

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

التامة التي يكون الإسناد فيها مقصودًا بالذات، ويلزم فيها تضام عنصري الإسناد، ولا يحذف أحدهما إلَّا إذا دلت عليه قرينة حالية، أو مقالية، بحيث يكون المستمع في حاجة إليه. أما الجمل غير الإسنادية، فهي جُملٌ إفصاحية كانت في أول أمرها تعبيرًا انفعاليًا، يعبر عن التعجب، أو المدح، أو الذم، أو غير ذلك من المعاني التي أخذ التعبير عنها صورة محفوظة.

ويتوقف تقسيم الجملة في العربية على عدة اعتبارات. فتكون قطعية أو احتمالية باعتبار القطع والاحتمال. وتكون ظاهرة أو باطنة باعتبار المعنى الظاهر أو الباطن. وباعتبار الخصوص أو العموم تكون إما خاصة أو عامة، وبالتمام والنقص تكون تامة أو ناقصة، وهكذا (السامرائي، فاضل. 2000).

ويقسم البلاغيون الكلام إلى "خبر: الكلام المحتمل للصدق والكذب. وإنشاء: الكلام الذي لا يحتمل التصديق، والتكذيب. ثم اختلفوا في انحصار الخبر في الصادق والكاذب، فذهب الجمهور إلى أنه منحصر فيهما. ثم اختلفوا، فقال أكثرهم: صدقه مطابقة حكمه للواقع، وكذبه عدم مطابقة حكمه" (مطلوب، أحمد. 1986: 2/465).

يناقش الباحث التراكيب اللغوية وانحرافاتها عند عبد المولى البغدادي في مطلبين. كرِس الأول للتركيب الإسمي ووظيفته الأسلوبية. ويناقش في الثاني؛ التركيب الفعلي ووظيفته الأسلوبية لدى الشاعر. ويحاول الباحث في هذا المبحث أن يتعدى المواصفة الأسلوبية للكشف عن القيم الجمالية داخل الخطاب الشعري؛ من خلال ربط البنى الأسلوبية وطرق تشكلها بالدلالة، والحالة النفسية التي عليها الشاعر أثناء

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

كتابة النص. فالأسلوبية قبل أن تكون علمًا أو منهجًا؛ كما يرى محمد الطرابلسي (1992) هي ممارسة أساسها البحث عن طرافة الإبداع، وتميز النصوص، وطابع الشخصية الأدبية لكل مؤلف.

3.1.1- المطلب الأول: الجملة الاسمية ووظيفتها الأسلوبية

الجملة الاسمية هي التي تبدأ بالإسم لفظا وتقديرًا، يشكل المبتدأ والخبر الركنين الرئيسين للجملة الاسمية: فهما اسمان تتألف منهما جملةٌ مفيدةٌ، وتدل التراكيب الاسمية على خصوصية الثبات، والاستقرار في الخطاب، لذلك تكثر الشعراء على تنوعها في هذا النوع من التراكيب. فالشاعر عندما يريد أن يعبر عن حالة تحتاج إلى التوصيف، والتثبيت فإنه يلجأ إلى الجملة الاسمية؛ ذلك أن الإسم يخلو من الزمن، وله دلالة عدم التجدد، وإعطاء لونًا من الثبات (الجرجاني، عبد القاهر. 1992).

وللوقوف على هذا النوع من الجمل في شعر عبد المنعم يترسم الباحث انتقاء أبيات من كل قصيدة يختارها من الديوان، فيجعلها شواهدًا للجمل الاسمية، ووظيفتها الأسلوبية في شعر البغدادي. وليس من الضروري أن يتقيد في انتقائه للأبيات بتسلسلها في القصيدة الواحدة، بل يعتمد على الذوق الخاص في تخير الشاهد، شريطة مناسبة الموضوع. ويسير الباحث وفق هذه الخطة في فصول الدراسة.

ففي "القصيدة المدخل" تحدث الشاعر عن الشعر وأهله، فارتفعت نسبة الأسماء في القصيدة لمناسبة الموضوع الذي اتجه فيه الشاعر إلى تقرير صفات ومبادئ ومكانة الشعر (الديوان: 63):

أنت يا شعرُ في ضمير البرايا منذُ كانَ الضميرُ بكرَ الحياءِ

ألفُ دُنيا عَبَرتَ في كُلِّ دُنيا لكَ ذكرٌ يموجُ بالأضواءِ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

صدرُكَ الرحْبُ لا يُحَدُّ بآمادٍ ولا مـــــوطِنٍ ولا أَنْحَـــــاءِ

فقد هرعت الجمل الاسمية بانعطافاتها الأسلوبية منذ البداية. حيث جاء الشاعر في صدر البيت الأول:

أنت يا شعرُ في ضمير البرايا

سكون + سكون + سكون

بدأ بالمسند إليه الضمير (أنت) والإسم الظاهر (الشعر)، في حركة انتقال أفقية تصدرها الضمير عن الإسم الظاهر؛ في دلالة على تشخّص وتجسيم هيئة المُخَاطَب، وإبراز مكانته لدى المُخَاطِب، وأقرانه من الشعراء ومحبي الشعر، وربما الناس جميعاً. كذلك للتنويه، والإشادة، وحسن الذكر للموصوف، والتحول إلى منبه تعبيري لإثارة المتلقي، وتشويق رغبة الجملة، ولتأكيد ارتباط الشعر بالعهد الأزلي، وتعبير عن العلاقة المتينة التي تربط الشعر بالإنسانية في تجسيد وتوكيد، جاء الشاعر بشبه الجملة الخبرية (في ضمير البرايا). فأضفت "أل" العهدية في كلمة (الضمير) على الشعر دلالة تعبيرية ربطته بزمن معين أكده الشاعر في عجز البيت بقوله:

منذ كان الضمير بكر الحياة

في تجسيد آخر لمكانة الشعر في أنفس الخلق منذ البدء الحياة البشرية في مقارنة (بكر الحياة = أول الخلق)، ومن ثم تقدم دلالة أخرى على رفعة وسمو الموصوف الممدوح. فاتضح في الأبيات الثلاثة تآلفًا في البناء التمهيدي؛ الذي قدم فيه الشاعر توصيفًا متينًا لموصوفه. فجاء البيت الثاني مؤكدًا لسابقه، ومهدًا للاحقه في المعنى؛ حين ألبس الشاعر النزعة الإنسانية لموصوفه مضخمًا صورته، وفارضًا سطوته على جموع الدنيا، ومحطمًا أسوار الزمن بتسريبه الفعل الماضي (عَبَر) إلى الجملة الاسمية (ألفُ دنيا..في كل دُنيا)، وتوسط الفعل

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

المضارع (يموج) بين الأسماء في عجز البيت في حركة انتقال بين زمن الماضي في أول البيت، والحاضر في آخره ليبعث في الأبيات الحيوية النابضة، والحركة المتجددة في تنقل بين مراحل الزمن:

ألف دنيا عبرت في كل دنيا لك ذكرٌ يموج بالأضواء

فقد أكد الشاعر تملك الشعر قلوب الخلق التي جبلت على عشقه في كل العصور. ومن السمات الأسلوبية في هذا البيت انحرافه عن الرتبة النحوية بتأخير المبتدأ (ذكرٌ) عن خبره شبه الجملة، والأصل (ذكرٌ لك)؛ فكان التأخير منبهًا أسلوبيا للدلالة على علو المنزلة ورفعة المكانة للشعر. وكذلك بين الفعل الماضي (عبرت) والفعل المضارع (يموج) تحول من ذكرى الماضي إلى الواقع الحاضر، لتجديد صورة العبور الصاخبة بالأضواء والاحتفاء، واسترجاع ذكراها في ذهن المتلقي. وقد برزت براعة الشاعر في تلوينه الزمني؛ بربطه بالموجات النفسية المختلفة التي تتدافع في نفسه، وتصوير حركته بين ماض مضى، وماضٍ يُراد بعثه من جديد، وحاضر مُعاش (خليف، مي يوسف. 1990).

وتعانقت الكلمات والجمل في البيت الثاني، والثالث بين السكون وحركة فجاءت في الثاني:

ألفُ دُنيا عَبَرتَ في كُلِّ دُنيا لَكَ ذِكرٌ يموجُ بالأضواءِ

سكون + حركة + سكون سكون + حركة + سكون

وجاء البيت الثالث كسابقه بين ثبات وحركة:

صدرُكَ الرحْبُ لا يُحَدُّ بآمادٍ ولا موطِنٍ ولا أَنْحَاءِ

سكون + حركة + سكون سكون + حركة + سكون

فاستطاع الشاعر بتسريب الفعل المضارع المبني للمجهول (يُحَدُّ) إلى الجمل، كسر السكون الذي لا يتلاءم مع المعنى؛ فالصدر الرحب تناسبه الحركة لا السكون، في تجاور بين الإثبات، والنفي. وقد وظف عبد

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

المولى النفي في البيت ليؤكد تلك النزعة التي تلازم الموصوف، حيث القيمة الحضورية لرحابة الصدر التي تتنافى مع الحدود، لذلك جاء بالفعل (يُحَدُّ) مسبوقًا بالنفي، وحذف في عجز البيت المسند والمسند إليه، وحرف الجر (ولا موطن ولا أنحاء)، والأصل (ولا يُحَدُّ بموطن، ولا يُحَدُّ بأنحاءٍ)، ليحقق الإيجاز والسرعة استعجالا ورغبة في تحطيم الحدود، وانبهار المخاطب منزلة كبيرة، ولتقوية الإيقاع والمحافظة عليه.

ويستمر تواتر الانحرافات اللغوية في "القصيدة المدخل" لا سيما في التراكيب الاسمية، ففي المقطوعة أدناه (الديوان: 64، 65) يقول الشاعر:

أيُّها الساهِرُ المُقلبُ جَفنًا ... في مِهادِ البراعمِ البيضاءِ

أنتَ في واحةِ الهوى بلبلٌ ... غَشِيتْ صُبحَهُ يَدُ الظلماءِ

كُلُّ فيتارةٍ تردِّدُ لحنًا ... عبقريًا مُكهرَبَ الإصغاءِ

هي في هاجِرِ الحياةِ شِفاءٌ ... من غُيُومٍ ورديةٍ ورُوَاءِ

فالمزَامِيرُ والمعازِفُ شتَّى ... كالعَوافي حولَ نبعِ الماءِ

ولكلٍّ رفيقُهُ وصَداهُ ... حيثُ يَشدو وصوتُهُ في الغِنَاءِ

اجتمع التعبير عن المعنى بجمال في المبنى، وكان الشعر في كليهما فجاءت الأبيات حافلة بالانحرافات اللغوية التي أضفت على النص سمة أسلوبية؛ ففي صدر البيت الأول:

أيُّها الساهِرُ المُقلبُ جَفنًا

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

تصدر أسلوب النداء "أي" محذوف الأداة "الياء" إيذانًا بقرب المنادى من الشاعر، والآخرين، ودلالة على الاستمرارية والتمدد، واسترعاء انتباه المتلقي. وقد شكل البيت الأول إيحاءات بأفكار مجردة ظاهرة عن الشعر:

أيُّها الساهِرُ المُقلبُ جَفنًا في مِهادِ البرَاعمِ البيضاءِ

فأظهر الشاعر من خلال هذا الأسلوب من الشعر احتمالية أن تظفر البراعم باهتمام المتلقي، فيغدو لها وجودها الفني المستمد من تفاعلها مع الشاعر، فتكسب دلالة التأثير في خيال المتلقي كونها بيضاء وضئيلة، وقد تكون صغيرة أيضًا (عبدات، مبروكة، 2009).

وتكررت ظاهرة تقديم الضمير المنفصل عن الإسم الظاهر، واجتماع ظهورهما في الأبيات آنفًا، ففي البيت الرابع:

هي في هاجسِ الخيالِ شِفاءٌ مِنْ غُيُومٍ ورديةٍ ورُوَاءِ

فقدم الشاعر الضمير (هي) على الإسم الظاهر (شفاء) والأصل: (شفاءٌ هي في هاجسِ الخيالِ) لإثارة المتلقي، وجذب انتباهه، وتهيئته لاستقبال تقديم الخبر شبه جملة الجار والمجرور والمضاف إليه في قوله: (في هاجس الخيال) عن المبتدأ (شفاءٌ)، ليروق السمع، ويلطف المعنى.

وقد جاء هذا الانحراف اللغوي في البيت الخامس أيضًا:

فالمَرَامِيرُ والمعارفُ شتَّى كالعصَافيرِ حولَ نبع الماء

حيث تقدم الجار والمجرور (كالعصافير) عن جملة (حول نبع الماء)، والأصل أن يقول: حول نبع الماء كالعصافير، فجاء التقديم لنفس دلالة البيت الرابع. من جانب آخر، لم تخل الجمل التي وردت في الأبيات

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

السابقة بالأفعال الدالة على الحيوية والحركة إلَّا في ثلاثة مواضع؛ بواقع فعل واحد في كل موضع، حيث ورد الفعل (غَشِيتْ) في عجز البيت الثاني:

غَشِيتْ صُبحَهُ يَدُ الظلمَاءِ

والفعل (تردُ) في صدر البيت الثالث:

كُلُّ قيتارةٍ تُردُ لحنًا

والفعل (يشدو) في عجز البيت السادس:

حيثَ يَشدُو وصوتُهُ في الغِنَاءِ

لقد وزع الشاعر الأفعال (غشيت، تُرد، يشدو) على الأبيات؛ رغبة في تسريب الحيوية والحركة لكسر السكون الغالب على الخطاب الشعري المنسجم مع الغرض. فاستطاع توسيع المعنى الذي حرص على تأكيده من أول القصيدة، الدال على التصنيف والتقدير للموصوف، تأكيدًا على أن القصيدة جسد واحد، وحوار طرفاه الواصف وذاته، وموضوعه الموصوف (الشعر) في تماسك بنيتي الأسلوبية واتساقها في النص البغدادي. ويرى حسن ناظم (2002) إن شمل النص الشعري يلتئم عبر سلسلة من الأوصاف بوصفه وصلًا ممتدًا ويحقق انسجامه. فكأن موضوع القصيدة مسندًا إليه تعلقت به مسانيد عدة.

جاءت الأسماء الظاهرة، والضمائر والحروف في المجموعة آنفًا بصخب على النحو التالي: (أيها، الساهر، المقلب، الجفن، في، المهاد، أنت، واحة، الرجاء، الصبح، اليد، الظلماء، كل، قيثارة، اللحن، العبقري، مكهرب، الإصغاء، هي، هاجس، الخيال، شفاه، من، غيوم، وردية، فالمزامير، المعازف، شتى، كالعصافير، حول، نبع، الماء، لكل، رفيفه، صداه، حين، الصوت)، فانقسمت الألفاظ إلى نوعين من حيث

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

الدلالة؛ حمل الأول صفات إنسانية، استعملها الشاعر في خطاب غير العاقل: (الساهر، المقلب، الجفن، المهاد، الرجاء، اليد، العبقري، الإصغاء، الهاجس، الخيال، شفاه، الغناء)، حيث جاء أغلب هذه الألفاظ في معاني القلق، والاضطراب، والتوجس. فالحديث عن الشعر، وما يواجهه من تحديات ناسب دلالة الألفاظ فأخذها الشاعر مجالًا لخواطره وأفكاره وأحاسيسه.

وجاء النوع الثاني من الألفاظ، حاملًا صفات غير إنسانية: (واحة، الصبح، قيتارة، اللحن، مكهرب، غيوم، ورد، كالمزامير، المعازف، شتى، كالعصافير، حول، نبع، الماء، لكل، رفيفه، صداه، حين، الصوت)، فحمل أغلبها دلالة صوتية أكسبت الأبيات معاني الحركة. لكنها خارج السياق اختلفت عن سابقتها من حيث الدلالة النفسية، حيث عبّر عن الموسيقى بأصواتها المتنوعة الدالة على الطرب الذي تخفُّ به النفس وتهتز. فقد وظّف الشاعر دلالة الألفاظ للتعبير عن الحالة التي يعيشها الشعر بين الأصوات المنادية للعبث به، فشبهها بالمزامير والمعازف التي تجمع حولها الناس (الشعر) كالعصافير في دلالة على الثبوت والزوال بين الشعر والأصوات المتمردة على قوالبه وأشكاله حسب رأي الشاعر.

استطاع البغدادي التوليف بين الألفاظ المختلفة المعاني، من خلال تجاورها الذي أبرز تقاربًا بينها، فوظفها لإيصال رسالة إلى المجتمع أفصح فيها عن موقفه من الشعر. إذ جعلها ميثاقًا شعريًا شرح فيه فلسفته الشعرية، ورؤيته لوظيفة الشعر ودوره في الحياة. وثار فيه على الأشكال والقوالب العالقة حسب رأيه؛ الأشواك على طريق الباحثين عن الحرية، عن الآفاة التي لم تحط عليها الأجنحة حيث حياة الغيوم، في رؤية من الشاعر وعبور إلى ماوراء الزمن (زهير زاهد، وعبد الرحمن صالح. 2007). فجمال لغة الشعر يعود إلى نظام

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

المفردات وعلاقات بعضها ببعض، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو بل الانفعال والتجربة (عزام، محمد. 1995).

وفي محطة أخرى يمر الشاعر بحالة نفسية يشعر فيها بالضيق والألم جرَّاء حرب لبنان؛ التي دامت زهاء عقد من الزمن بين الأخوة. اغتيل فيها الجبل والبحر والأرْز. فعبَّر في قصيدته (جراحات لبنان) عن تلك المأساة التي يعتبرها مأساة لكل عربي، لائمًا نفسه ومحملها محنة لبنان (الديوان: 85، 86):

جرحُ لُبنانَ قد أصابَ كياني ... فهو في قلبي المُضَرَّجِ يُدمي

فأنا الخصمُ والمدافعُ عنها ... وكِلاَ الجانبينِ أهلي وقومي

والضحايا فجيعتي ما تلاشى ... خلَّفَتْ في الدُّروبِ أشباح يُتمِ

إيهِ لبنانُ ما تهتَّكتَ حتى ... كان يُخفي وراءَهُ كُلَّ جُرمِ

إيهِ!! لبنانُ ما لِمثلِكَ ساجٍ ... خلفَ النجمِ مُظلِمٍ مُدْلَهِمِ

فبدأ الشاعر في أول الأبيات بداية اسمية، للدلالة بالسكون نتيجة الألم الذي يعيشه في صمت يلازمه حزن عميق، حيث التأمل في الفجيعة. فاستهل البيت الأول:

جرحُ لُبنَانَ قد أصابَ كياني ... فهو في قلبي المُضَرَّجِ يُدمي

سكون + سكون + حركة + سكون ... سكون + سكون + سكون + سكون

بتقديم الفاعل (جرحُ) عن الفعل (أصاب) المؤكد وقوعه بحرف التحقيق (قد)، في انحراف عن الرتبة النحوية، والأصل أن يتقدم الفعل على الفاعل:

قد أصاب جرحُ لبنان كياني

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

فجاء تقدم الفاعل عن فعله نتيجة الانفعال الذي يشعر به الشاعر تجاه لبنان، وإحساسه بالألم الذي قد أصابه. ونظرًا لأهمية الحدث؛ سارع الشاعر باستحضار صورة الفاعل وأولاه الاهتمام في تقدم الرتبة. معللًا ذلك في عجز البيت:

فهو في قلبي المضرج يُدمي

في دلالة أخرى على عمق الجرح الذي أدماه. وتأكيدًا للمعنى السابق عطف البيت الثاني على الأول:

فأنا الخصم والمدافعُ عَنها وكِلاَ الجانبينِ أهلي وقومي

سكون + سكون + سكون سكون + سكون + سكون

ليستمر في تعاطيه مع تعليلات الجراح المعلنة في البيت الأول ممتاحًا من معين التراث فكرة المتنبي:

وبك الخصام وأنت الخصم والحكمُ

لكن بيت البغدادي الشعري يختلف في الدلالة مع ما ذهب إليه المتنبي، حيث يخاطب المتنبي شخصًا واحدًا يراه خصمًا له وحكمًا عليه، في حين أن البغدادي يتخذ نفسه خصمًا له، موظفًا الأنا في أول البيت توظيفًا دقيقًا أراد به الشمول. ليُحمِّل الجميع مسؤولية ما حلَّ بلبنان، ومسؤولية الدفاع عنها، في دلالة على الاشتراك في المحنة. وفي غير المعنى السابق خرج الشاعر على المعتاد حين أنَّث لبنان – المذكر– تأنيثًا مجازيًا في دلالة على كون الجمال قرين المؤنث. وربما أراد بتأنيثه إثارة حفيظة الغيرة العربية، فأكثر ما يستنفره انتهاك العرض والأرض، فما بالك باجتماع الاثنين في لبنان.

وقد خلق الشاعر توليفة مأساوية بين الأبيات للمعنى الذي حرص على تأكيده في القصيدة، حين عطف البيت الثالث على الثاني المعطوف على الأول:

والضحايا فواجعٌ ماثلاتٌ خَلَّفَتْ في الدُّرُوبِ أشباح يُتمِ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

سكون + سكون + سكون حركة + سكون + سكون

كرر الشاعر في البيت آنفًا هدم الرتبة النحوية بتقديم الفاعل (الضحايا) على الفعل (خلَّفت)، مثلما فعل في البيت الأول لنفس الدلالة. حيث الفاعل الثاني (الضحايا) هو الوجه الآخر للفاعل الأول (جرح). فالضحايا التي خلَّفت أشباح اليتم في دروب لبنان؛ هي الجرح ذاته الذي أصاب كيان الشاعر، وأدمى قلبه في توصيف آخر لمدى الحزن والمعاناة. فصور الضحايا المفجعة أولى لها أن تتقدم؛ لشخوصها الماثلة أمام الشاعر، وهيمنتها على مداركه الحسية والمعنوية، بحيث لا تحتمل تأخيرها؛ لأنها خلَّفت البؤس واليتم في نفس الشاعر، مثلما خلفت أشباح اليتم في دروب لبنان. تأكيدًا على معاناة الشاعر من الصورة القاتمة الجاثمة أمامه؛ فقد سارع إلى تقريرها وتوكيدها في عجز البيت، حين حذف أداة التشبيه (الكاف) من المشبه (أشباح)، والأصل:

وخلفت الضحايا في دروب لبنان جراحًا ماثلات كأشباح يتم

فأراد بحذف أداة التشبيه الوصول إلى درجة الالتحام التام بين الواقع والشعور. وكأن أداة التشبيه تعيق هذا الالتحام، بل ذكرها يُعد عبئاً على فاعلية الصورة، ويقلل من تمازج أطرافها، فتبدو ضعيفة التأثير، فحذف الأداة على رأي محمد زكي (2007) لا يؤثر في بنية التشبيه، بل يؤثر في قيمة دلالته وفاعليته.

وفي البيت الرابع:

إيهِ لبنانُ كم هَتَكتِ حِجابًا كان يُخفِي وراءَهُ كُلَّ جُرمِ

حركة + سكون + حركة + سكون حركة + حركة + سكون + سكون

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

بدأ الشاعر باسم فعل الأمر (إيه) ليزيد من ارتفاع صوت الأنين في ذاته مؤكدًا عدم الراحة والقلق، ومعززًا من اهتزاز الأرجاء بهذا الصوت. وفي عجز البيت بدأ بالفعل الناسخ (كان) وانتهي بالإسم (جرم) ليحيط البيت بجو من الفزع والجزع والرهبة والحسرة.

ولأن هذه الهالة من الحزن والضيق تتطلب التعبير بشيء من الرفض والانتفاضة ولو مع الذات، فقد انتقل الشاعر إلى تسريب الأفعال إلى الجمل الاسمية، فتسري الحركة في الأبيات؛ لإظهار مدى هول الصدمة على النفس مخترقة حجاب الصمت هاتكة أقنعة الخنوع، حين يتذكر أن هذا الجرح والألم لا يناسبه الصمت والسكون:

جرحُ لُبنانَ تحتَ أنيابِ نابٍ ... فهو في قلبي المُضَرَّجِ يُدمي

والضحايا الجثثُ مائلاتٌ ... خَلَفَتْ في الدُّروبِ أشباح يُتمِ

إيهِ لبنانُ كم هتكتَ حجابًا ... كان يُخفي وراءَهُ كُلَّ جُرمِ

فقد جاءت الأفعال (أصاب، يُدمي، خلّفت، هتكت، يُخفي) لتدل على الانتقال والتبدل والوصف المتحرك نتيجة الخوف والقلق الذي ناسب الموقف. وليبرز الشاعر المشهد القصصي المتحرك لكشف ما وراء الحجاب، جاء بالفعل الناقص (كان)، وأردفه بالفعل (يُخفي)، للدلالة على اخفاء الجرم خلف هتك الحجاب. في تأكيد على طول الزمن الذي كان فيه الجرم مخفيًا.

ويعود الشاعر إلى الهدوء في البيت الخامس:

إيهِ!! لبنانُ ما لليلكِ ساجٍ ... حَائرِ النجمِ مُظلِمٍ مُدْلَهِمِ

حركة + سكون + سكون + سكون ... سكون + سكون + سكون + سكون

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

حيث جاء البيت ساكنًا خاليًا من الحركة باستثناء الحركة الطفيفة لاسم فعل الأمر (إيه) المنسجمة مع الموقف، حين أراد استنطاق لبنان العاجز عن الإجابة -الحركة- في دلالة على مدى الاستسلام لقضية لبنان الجريح. حيث الحرص على دوام الليل الساج، والنجوم التائهة في العتمة المدلهمة. فجاء الاستفهام في صدر البيت شاملًا لمعنى استنطاق الألم، حيث الليل الساج قرين حالة الحزن. وقد اخترق الشاعر المعنى الدلالي بانحراف الصفة عن الموصوف في قوله: (ليلك **حائر** النجم) حيث التنافر المعجمي بين الصفة والموصوف، فالحيرة لا تناسب الليل، بل الإنسان وأحاسيسه كالعقل، والقلب، والرأي..الخ، لكن الشاعر أراد إضافة حائر إلى النجم؛ لإعطاء دلالة من صفات الليل للتأكيد على حالة الضياع التي يعيشها لبنان، حين شبَّه ليله بالإنسان ومنحه خاصية من خواص الإنسان وهي الحيرة. فعكست هذه الاستعارة المكنية نزعة الشاعر الإحيائية التي تميل إلى بث الحياة والتشخيصات في الجماد (الجازي، زياد. 2011).

وكعادته عاش عبد المولى محنة أخرى في محن الوطن، حين تقاتل الأشقاء في اليمن كما حدث في لبنان، فالمأساة واحدة، والقاتل والقتيل صنوان. فاتجه في قصيدته "برقية عاجلة أخرى إلى بلقيس" في فلك المعارضة الشعرية؛ مستلهمًا فكرة غازي القصيبي (2007م) حين توجه ببرقية من الشعر إلى الملكة بلقيس الغائبة في ظلمة العصور، الحاضرة في شغاف القلوب قائلًا من البسيط:

ألومُ صنعاءَ..يا بلقيسُ..أم عَدنا؟ أمةً ضيعت في أمسها يزنا؟

ألومُ صنعاءَ..لو صنعاءُ تسمعني! وساكني عدنٍ..لو أرهقت أذنا

وأمـــةً عجبًا..ميلادهـــا يمـــنٌ كم قطعتْ يمنًا..كم مزقتْ يمنا

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

جاء النصان مشتركان في الموضوع، والشكل الموسيقي، لكنهما نصان مختلفان، وفضاءان عبَّر من خلالهما كل شاعر عن رؤيته لليمن. فقد لجأ عبد المولى في برقيته إلى لغة التكثيف الشعري، مختزلًا ما يريد توصيفه عن المأساة الكبيرة، مستنطقًا التاريخ باعثًا في الوجدان بلقيس وسيف بن ذي يزن في توظيفات فنية جميلة، وتعبيرات موحية مليئة بانحرافات في المعنى الدلالي للألفاظ، والتراكيب اللغوية، ومعجم الأسماء (الديوان: 89، 93، 94)

وَاحسرتَاهُ على سيفِ بنِ ذي يزنٍ ... يَغْتَالُ صاحِبَهُ والأهلَ والوطنا

الصنمُ "بعلُ" والأوثانُ ما عبدتْ ... تُمزِّقُ الأرضَ! والأحياءَ! والمُدُنَا

الشرُّ لا زالَ حيًا في طبيعتِنا ... فَأيُّ وكرٍ سحيقٍ لم يُقِمْ وثنَا

سيفي يُحاصرُني، يختمُ في كفِّه ... عرقي ولحمي فسيفي مُجرمٌ "وأنا"!

عُذرًا لـ(بلقيسَ) كم كانت أنوثتها ... مُهولةً، ليتنا نسترجِعُ الزمنا

فقد وظف عبد المولى الجمل الانشائية في المقطوعة آنفًا؛ لتصوير الحالة النفسية والمعنوية المتأزمة للعربي، لما يشاهده من تناحر بين الأشقاء في اليمن. فكانت جملة (واحسرتاه على سيف بن ذي يزن) في البيت الأول معبرة عن الضعف، وشدة التلهف، والحزن على ما آل إليه اليمن الذي أخرج سيف بن ذي يزن، ذلك الملك اليمني الذي طرد الأحباش من اليمن. وقد استهل الشاعر البيت بكلمة (وا حسرتاه) المكونة حسب مجمع اللغة العربية (2010)، وأحمد عمر (2008)، ولسان العرب (2000) من حرف النداء (وا) المختص بالندبة، والإسم (حسرة) الدال على التلهف وشدة الندم والتأسف، واسم الفعل المضارع (اه) الدال على التوجع والألم.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

فحمل الاستهلال في البيت الأول كل معاني الحرقة والتفجع التي اختزلها الشاعر في كلمة (واحسرتاه) في دلالة على عظيم الجرح والصدمة من بلاد سيف بن ذي يزن. إشارة إلى اليمني الذي أصبح بعضه يمزق بعضه. ويرجّح الباحث أن الشاعر قد حذف من صدر البيت كلمة (سيف) قبل سيف بن ذي يزن، والأصل (واحسرتاه على سيف سيف بن ذي يزن) لوجود قرينة في عجز البيت تدل على السيف الآلة (يغتال صاحبه والأهل والوطنا)، فالذي يغتال اليمنيين اليوم السيف اليمني لا الملك اليمني. وربما كان يقصد بكلمة (سيف) كما وردت في البيت السيف الآلة، وحذف الإسم الأول من الملك الحميري (سيف) وترك قرينة تكفي للدلالة عليه (بن ذي يزن). في الحالتين جاء الحذف ليوسع الشاعر الدلالة، ويتجنب التكرار، ويحافظ على الوزن. ومن جهة أخرى غلب على البيت الثبات والاستقرار، وطغى عليه السكون، باستثناء حركة الفعل المضارع (يغتال) في عجز البيت:

وَاحَسرتَاهُ على سيف بن ذي يزنٍ ... يَغْتَالُ صاحِبَهُ والأهلَ والوطنا

سكون + سكون + سكون +سكون ... حركة + سكون + سكون +سكون

لكن الشاعر سرعان ما أردف الفعل (يغتال) بثلاثة أفعال معطوفة على بعضها، لتعيد للبيت سكونه الذي يناسب الموضوع، حيث توصيف حال اليمن شعبًا ووطنًا أيام الحرب الدائرة بين الأشقاء. وجاء الانحراف اللغوي في البيت الثاني؛ بتقدم اسم الفعل الناسخ (أصنام) على جملته (ما برحت):

أصنامُ "تُبَّعَ" والأوثانُ ما برِحَتْ

سكون + سكون + حركة

والأصل أن يتقدم الفعل الناسخ على اسمه:

ما برحتْ أصنامُ تُبعَ والأوثانُ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

فأفاد هذا الانحراف عن الرتبة النحوية الدلالة على استمرار الحدث، واتصاله بزمن الإخبار؛ لأهمية المتقدم عن المتأخر من حيث إنه سبب الفرقة والانقسام بين الإخوة. فقوله: أصنام تُبع والأوثان، دلالة على تمسك الفرقاء الأشقاء بالعصبية التي هي من دعوة الجاهلية.

وفي البيت الثالث برزت ظاهرتان أسلوبيتان؛ تجسدتا في التقديم والتأخير، والحذف:

الشرْكُ لا زالَ يحيا في طبيعتنَا فَأَيُّ وكرٍ سحيقٍ لم يُقِمْ وثنًا

سكون + حركة + حركة + سكون سكون + سكون + حركة + سكون

ففي جملة (لا زال) الطلبية أراد الشاعر الدعاء بانقضاء الشرك، المتمثل في العصبية بين الإخوة ابناء الوطن الواحد الذي مزق النسيج الاجتماعي والسياسي، ومن ثم الجغرافي، فقدم اسم لازال (الشركُ) عن فعله الناقص، والأصل أن يقول (لا زال الشرك يحيا في طبيعتنا). وكان أولى لهذا الداء أن يتقدم ليكشف الشاعر من خلاله عن انفعالاته ورؤيته، وحالته التي يعيشها اليمن، ومن على شاكلته من الدول العربية، وليدل على استمرارية حال اليمن. وفي عجز البيت حذف الشاعر شبه جملة الجار والمجرور بعد الفعل المضارع المجزوم، والأصل (فأيُّ وكرٍ سحيقٍ لم يقم فينا وثنا) لوجود قرينة في صدر البيت (في طبيعتنا)، كذلك ليصل الشاعر لهدفه مباشرة، وليستعجل في تقرير نتيجة الشرك الذي استشرى في العرب فأقام فيهم (مأتمًا وعويلا).

ومن الانحرافات في التركيب اللغوي ما جاء في البيت الرابع:

سيفي يُحاصرُني، يجتاحُ في سفه دمي ولحمي فسيفي مُجرمٌ "وأَنا"!

سكون + حركة + حركة + سكون سكون + سكون + سكون + سكون

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

حيث تقدم الفاعل (سيفي) عن فعله (يحاصرني) نتيجة الانفعال الذي يتملك الشاعر، وإحساسه بالألم الذي تركه الفاعل. ولأهمية الحدث سارع الشاعر باستحضار صورة الفاعل وأولاه الاهتمام في تقدم الرتبة دلالة على عمق الجرح وتوصيف لمدى الحزن، ومأساة القاتل والقتيل التي ارتكز عليها الشاعر في القصيدة. فأولى لأداة الجريمة أن تتقدم لمحاصرة الشاعر. وفي عجز البيت فصل الشاعر بين المعطوف، والمعطوف عليه بالصفة (مجرم) في جملة (سيفي مجرمٌ وأنا)، واخترق المعنى الدلالي بانحراف الصفة (مجرمٌ) عن الموصوف (سيفي)، حيث الخلل المعجمي بين الصفة والموصوف، فالإجرام لا يناسب السيف بل الإنسان. لكن الشاعر بهذه الاستعارة المكنية التي شبه من خلالها السيف بالإنسان ومنحه صفة بشرية، أراد تقرير اشتراك الآلة ومستخدمها في الإجرام، وكأن الآلة هي التي تسيطر على الإنسان اليمني في دلالة أخرى على غياب العقل وسوء المنقلب. لذلك أحدث الآلة، والسيف في الإجرام بالمجاورة، فأثارت أداة التعجب (!) العاطفة المشحونة من لفظة (جرم) لتبرز مأساة الوطن. حيث أداة التعجب (!) على رأي فارس العطار (2009) تثير الشحن العاطفية المتولدة من اللفظة، بحسب الموقع الذي يعكس الموقف. وفي البيت الخامس:

عُذرًا لـ(بلقيسَ) كم كانت أبوتها ... رَجُولةً، ليتنا نسترجعُ الزمنا

سكون + سكون + سكون + سكون ... سكون + سكون + حركة + سكون

استخدم الشاعر أسلوب الحذف في صدر البيت وعجزه، فحذف الفعل في مطلع البيت والأصل (أعتذرُ عذرًا) لإظهار حالة الخجل، ومدى التأسف على ضعف بني جنسه قياسًا بقوة الملكة بلقيس. وبما أن سبب الاعتذار مفهوم، وقد قرره الشاعر آنفًا فلا حاجة لذكر الفعل. وفي عجز البيت عاد الشاعر ليحذف أداة النداء من الفعل الناقص ليت، والأصل (يا ليتنا) لوضوحها في السياق، ولينساب التعبير عن الشعور، كذلك

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

ليكون المنادى ألصق باسمه، استعجالًا في استحضار واسترجاع صورة الماضي الجميل ولو بالتمني. كل هذه الدلالات الأسلوبية أوجبت حذف أداة النداء.

مرة أخرى يقف عبد المولى على قضية من قضايا الوطن، ولعلها أهم قضاياه، فهذه المرة يقف عند القضية الفسلطينية التي تأسر كل نفس عربية ثورية وتحتويها. حين قدَّم الشاعر نصًا جميلًا نابضًا بالإيحاء، تقوم فكرته المركزية على المفارقة بين الأطفال والرجال. فكان عنوان القصيدة "أطفالٌ ورجال"، ليرحل بذاكرة المتلقي إلى استدعاء عبد الله بن المقفع "القبرة والفيل"، وكيف عمد ابن المقفع إلى تقديم حيوان صغير "القبرة" على "الفيل"، فغاية ابن المقفع هي الانتصار للعقل، حيث القبرة الصغيرة تغلبت على الفيل الضخم بفضل رجاحة عقلها. من هنا يُفهم علة تقديم الأطفال على الرجال، ولكن في نص البغدادي يختلف المقام، والسياق كذلك. وإنما غاية الشاعر إبراز أهمية أطفال الحجارة الذين تمكنوا من صناعة ما لم يصنعه الكبار (الديوان: 113):

أطفالُنا أكثرُنا رجولة

يا ليتَنا نبرَحُ الطفولة

تنطلقُ اللاءاتُ من صُدُورِهِمْ قنابلا

فتنسِفُ الأحجارُ مِنْ أمَامِهِمْ معاقِلا

ويُصبحُ الرضيعُ – يا لَجُبنِنَا – مُقاتلا

ونحنُ من خلفِ السُّتُور نختبِئْ

كأَنَنَا عوانِسُ الجَواري في مخدعِ الحريمْ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

ونعلِكُ الهوانَ والأسى

ونحتسي خمرَ لعلَّ وعسى

بأنفُسٍ هزيلةٍ، هزيلهْ

وأعيُنٍ ذليلةٍ، ذليلهْ

افتتح الشاعر نصه بالإشادة بعالم الطفولة، فبدأ بإطراء أطفال الحجارة، وتعيير الرجال من بني جلدتهم. ففي السطر الأول:

أطفالُنا أكثرُنَا رجولهْ

سكون + سكون + سكون

سيطرت الأسماء الدالة على الثبات والدوام لمناسبة الموقف، حين أراد الشاعر توصيف الحالة التي عليها الأطفال والكبار، والمسافة التي يقف كلاهما من القضية الفلسطينية. لذلك جاء السطر خاليًا من الحركة.

قال الشاعر في السطر الثاني:

يا ليتنا لم نبرحِ الطفولهْ

سكون + حركة + سكون

مستخدماً أسلوب النداء مصحوب الأداة إيذانًا ببعد المنادى عن المنادي؛ التي هي رمز النضال في فلسطين الانتفاضة. ليقرر الشاعر البوْن بين عالم الطفولة، والكبار. متمنيًا لو أن الكبار لم يبرحوا ذلك العالم.

لقد جاءت أغلب الأسماء في النص في صيغة الجمع، وهي منتقاة بعناية ودقة، ومنسجمة مع السياق، واتفاق في المعنى، في دلالة على الشمول في المدح والقدح، وتقرير للحالة التي عليها الصغار،

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

والكبار. وعلت نسبة ضمائر الجمع: (نا، هم، نحن)، حيث وردت في كل سطرٍ من النص تقريبًا، فضاعفت مشاعر التعظيم لعالم الطفولة. وفي المقابل ضاعفت مشاعر الحسرة والازدراء من عالم الكبار الذي يمثل الذلة والهوان (صالح، معين، 2004). وجاءت الأسماء والضمائر الدالة على التمجيد والتعظيم لعالم الطفولة في: (أطفالنا أكثرنا رجولة، اللاءات من صدورهم قنابلا، الأحجار من أكفهم معاقلا)، في حين كرست باقي الأسماء في تقريع الكبار: (لما الجبننا، ونحن من خلف الستور نختبيء، كأننا عوانسُ الجواري في مخدع الحريم، بأنفس هزيلة، وأعين ذليلة). ومن الملاحظ أن الجمل الفعلية التي تظهر في النص قد وظفها الشاعر هي الأخرى في قدح الكبار: (ونعلك الهوان والرسي، ونحتسي خمر لعلَّ وعسى) إلى جانب الجمل الاسمية.

وحملت بعض صيغ الجمع التي وردت في القصيدة؛ دلالات أسلوبية دقيقة، لو استبدلها الشاعر بغيرها –ولو من جنسها– لما أعطت المعنى نفسه. فمثلًا لفظة الأحجار في السطر الرابع:

نسقُ الأحجار مِنْ أكفهم معاقِلا

لو استبدلت بلفظة (الحجارة) لدلت على جمع الحجر الكثير كأن تقول: حجارة البيت، أو حجارة الجبل، لكنها بصورتها هذه (الأحجار) تعني كما في لسان العرب (2000) جمع الحجر القليل كأن تقول: الماس، والزمرد من الأحجار الكريمة. ولأن الشاعر يوصّف الانتفاضة الفلسطينية وأبطالها؛ فقد رفع من قيمة الأحجار التي يستعملها أطفال المقاومة، فمع قلتها، فهي كريمة باهظة الثمن، تستحق أن تكون معاقل الأطفال ملاحمهم.

والملاحظ على النص أنه جاء حافلًا بالمعارف التي تدل على شيء غير مجهول، لإزالة الغموض والإبهام عن الأشياء. فقد اعتمد الشاعر على المعارف بأشكالها كما وظفها في النص للإفصاح عن معان عدة ومدلولات جميلة ومعبرة، ما كانت لتكون لو جاءت الأشكال الدالة على هذه المدلولات نكرة.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

3.1.2- المطلب الثاني: الجملة الفعلية ووظيفتها الأسلوبية

الفعل: كلمة تدل على حدث، مقترنة بزمان تدل عليه صيغتها. وقد عرَّف سيبويه الفعل، فقال: "وأما الفعل فأمثلةٌ أخذت من لفظ أحداث الأسماء، وبُنيت لما مضى، وما يكونُ ولم يقع، وما هوَ كائنٌ لا ينقطع" (سيبويه. 1988: 21/1). وقال: "واعلم أن بعض الكلام أثقل من بعض، فالأفعال أثقل من الأسماء؛ لأن الأسماء هي الأولى، وهي أشد تمكنًا، ثم ثمَّ لحقها التنوين، والسكون" (سيبويه. 1988: 21/1).

وقال أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق الزجاجي (240 هـ: "والإسم قبل الفعل لأن الفعل منه" (مازن، المبارك. 1959: 83). ولعلنا هنا، يشير إلى الأصل في الاشتقاق على وفق مذهب الأنباري (577هـ) الذي يرى أن الإسم أو المصدر هو الأصل، ومسألة أيهما الأصل مسألة نحوية خلافية (الأنباري، كمال الدين. 1961).

وعن دلالة الفعل على الحركة يقول عبد القاهر الجرجاني (1992: 133، 134): "وأما الفعل فموضوعه على أن يقتضي تجدد المعنى المثبت به شيئًا بعد شيء، فإذا قلت: زيدًا منطلقًا فقد أثبت الانطلاق فعلًا، من غير أن تجعله يتجدد ويحدث منه شيئًا فشيئًا، وأما الفعل فإنه يقتضي ذلك، فإذا قلت: زيدًا ها هو ذا ينطلق، فقد زعمت أن الانطلاق يقع منه جزءًا فجزءًا، وجعلته يأتيه ويجزيه".

أما عند نازك الملائكة (2007: 329) فإن الفعل لا يمثل الحركة والتجدد فحسب، بل يمثل الإنسانية والحياة، وهو أشرف ما في اللغة، حيث تقول: "في الأفعال تمتد مجال الإنسانية، وتعيش أحاسيسنا وحركاتنا وتقلباتنا كلها. إن قولنا (جاء) يمتلك من الحياة الزاخرة ما لا يملكه ألف اسم وألف صفة. هذه

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

الحركة التي ينطوي عليها فعل المجيء، وهذه الإنسانية الكامنة التي يتضمنها، وهذا الزمن الذي يختبئ في ثنايا الحروف، كل ذلك يميز الفعل ويجعله أوثق ارتباطًا بالحياة نفسها، ولذلك كان الفعل أشرف ما في اللغة، وإليه تستند الجمل والعبارات، والفعل هو حقًا إنسانية اللغة". ونازك في تفسيرها هذا للفعل ودلالته؛ سارت مع الأصل اللغوي له، حيث جاء في القاموس المحيط: "الفِعلُ بالكسر: حركة الإنسان، أو كناية عن كل فعل متعمد" (مادة فعل: 1378/2).

واستنادًا لذلك جاء توظيف البغدادي للجمل الفعلية؛ رغبة في إضفاء طابع الحيوية والحركة على تجربته الشعرية، لترتقي إلى مستوى الحدث الواقعي، بما يدفع بالمتلقي إلى التجاوب وتقبل تلك النصوص. وقد حفلت قصائد الشاعر بالأفعال على مختلف أشكالها وتعدد أزمنتها. ففي قصيدته "دمعة وفاء" قدَّم الشاعر نصًا مفعمًا بالحركة والحيوية، حيث أوجد بعفويته وبساطته وطفولته في مرثيته لصديقه "عبد الله الهوني" معاتبًا إياه كيف يرحل وحده عن هذه الدنيا ويتركه وكيف يحجب شمسه عنه؟ وما انفصلت شؤونهما يومًا! فجاء رثاء عبد المولى لصديقه محاولة لاستمرار الحوار، واختراق حجب الغيب للتواصل مجددًا مع الراحل إلى ضفة الوجود الأخرى. فقد تكون المراثي بكاءً، لكنها أيضًا وأخيرًا صورة من صور انتصار الحياة، حين يرفض الشعر الصمت الذي يخلفه الموت. فالحياة حركة دائبة (الديوان: 295، 297، 298):

تحَطَّـمَ زورقـي، فغـدَا شـراعي ... لِـمَا كَـفِّ الريـاحِ بـلا سُـفُنِ

فـلا نُطقـي يُبَلِّغُـني مُـرادي ... ولا صَمتي يُعَبِّـرُ عـن شُـجُونِي

تجمَّـدَتِ القـوافي في شِـفَاهي ... وجَـفَّ النبـعُ منهـا في معيـني

وفَـرَّ الشـعرُ عـن قلـبي بعيـدًا ... كـأن الشـعرَ أصـبحَ يـزدريني

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

فـــلا أوزانُـــهُ حفلَـــتْ بـــوزني ولا أَتَاتُـــهُ عَـــدَلَتْ أنيـــني

ومـا في الشـعرِ مـن بحـرٍ حـزينٍ تنـوحُ بلحنَـهِ البـاكي لُحـوني

إذ توالت الجمل الفعلية في المقطوعة آنفًا، ولعل ذلك عائد إلى الطبيعة الدرامية التي قام عليها الخطاب الشعري. من حيث الحوار الداخلي، والصراع مع حالة الحزن التي عاشها الشاعر، والصدمة التي تلقاها وهو في غربته التي خلفت حيرة كبيرة في نفسه، عبَّر عنها بتساؤلات ربما كانت خفية بعض الشيء في النص، لكن الجمل الفعلية كشفت بعض ملامحها في البيت الثاني وما بعده. وقد وظف عبد المولى الجمل الفعلية في النص للتعبير عن حالة الحزن وما لازمها من حيرة وضياع. فاستخدم الأفعال اللازمة، والمتعدية، والمجردة، والمزيدة، معبرًا عن احتدام المشاعر مع الواقع، وكم الحركة المتدفق عن الفعل وردوده، في دلالة على الاستمرار والتجدد. ففي البيت الأول:

تحَطَّمَ زورقي فغدا شراعي على كفِّ الرياحِ بلا سفينِ

جاء الفعل (تحطَّم) مضعَّف العين للدلالة على الصيرورة، وتغير الحال، فأفادت الجملة الفعلية: (تحطَّم زورقي)، بتجاورها مع جملة: (فغدا شراعي) في صدر البيت تصوير حالة الضياع التي عاشها الشاعر بفقدان صديقه، فأتمت جملة الفعل الماضي الناقص (غدا بمعنى صار) بظلال الصورة المأسوية باسمها، وخبرها في صدر البيت وعجزه: (فغدا شراعي..بلاسفين). وتعالق النص بأطرافاته في البيت الثاني:

فلا نُطقي يُبَلِّغُني مُرادي ولا صَمتي يُعَبِّرُ عن شُجُوني

معطوف على الأول وكذا الحال في باقي الأبيات، عُطفت على بعضها؛ ليكون النص كتلة متحركة من المشاعر الصادقة التي تصور مشهد الأسى والفجع. وقد وظف الشاعر جملتي: (نطقي يبلِّغني، وصمتي يُعبِّرُ)

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

في البيت آنفًا؛ ليوحي بالحضور، والاستمرار، فحضور النطق لا يُبلّغ الشاعر مراده، كذلك حضور الصمت لا يفي بالتعبير عن شدة حزنه، وقد زاد استمرار تلك الحالة من أسى الشاعر وضياعه. لقد هدم البغدادي الرتبة النحوية في البيت آنفًا؛ فقدَّم الفاعل عن فعله في الجملتين الأولى، والثانية على التوالي: (نُطقي يُبلِّغني، وصمتي يُعبِّرُ)، والأصل: (فلا يبلِّغني نطقي مرادي)، و(ولا يعبّر صمتي عن شجوني)، لتقوية الحكم، وتوكيده، ولكسر رتابة الجملة. ولجأ الشاعر إلى مفعولية الضمير في الجملة الفعلية الأولى: (نُطقي يُبلِّغني) لأجل مشاركة الذابل للموضوع. وفي البيت الثالث:

تجمَّدَت القوافي في شفاهي وجَفَّ النبعُ منها في معيني

وظف الشاعر الجمل الفعلية الماضية في صدر البيت، وعجزه (تجمَّدتِ القوافي)، و(وجفَّ النبع) ليكشف عن دلالة نفسية تعكس أثرها الشعور بالضعف وانعدام الوسيلة للتعبير عن الحالة التي عاشها الشاعر، ورغبة في إضفاء شيء من القوة على هذا التوصيف، حيث أعطى الفعلان (تجمَّد، وجفَّ) بصيغة التضعيف معنى الاحتشاد، وبذل الجهد لتحميل الطاقة النفسية والجسدية؛ من أجل استحضار قوافي الشعر، وتطويعها لندب الفقيد. ففيهما عجز ووقوف، حيث إنّ التضعيف عن الفعل يشير إلى حبس النفس عن عمل شيءٍ يكثف العمل ويجعل الطاقة عليه أقوى (الملائكة، نازك، 1993: 26).

وانحرفت الجملة الفعلية (تجمَّدت القوافي) في الإسناد؛ حيث التنافر المعجمي بين ركنيها؛ فالتجمد أمر حسي يناسب المحسوسات كالسوائل كأن تقول: تجمد الماء، الدمع..في حين أن القوافي شيء معنوي. لكن الشاعر أراد بجمود القوافي، وجف نبعها التعبير عن الحالة الصامتة التي عاشتها الأشياء بعد موت صديقه؛ دلالة على فداحة المصاب الذي ارتكز عليه النص، وتأكيده في ذهن المتلقي. وجاء البيت الرابع:

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وفَرَّ الشعرُ عن قلبي بعيدًا كأن الشعرَ أصبحَ يزدريني

متنقلًا بين الماضي والحاضر في التفات يجدد حركة الزمن. حيث يشير محمد الملاح (2009) إلى أن حركة الزمن وتنقلها من حالة إلى أخرى كانتقالها من الماضي إلى الحاضر أو المستقبل هي دعوة لتجديد الحدث وجعله نابضًا بالحيوية والحياة، وهذا ما أراده عبد المولى حينما وظَّف الجملة الفعلية في أول البيت آنفًا (وفرَّ الشعر) التي دلَّت على الحالة البائسة التي ألمَّت بالشاعر أثناء تلقيه خبر وفاة صديقه في الزمن الماضي، ليبعث بها من جديد في عجز البيت عبر الجملة الفعلية (يزدريني) الخبرية للفعل الماضي الناقص (أصبح)، في استحضارٍ متحرك للحالة الانفعالية، والقلق التي جسَّدتها جملة الفعل الماضي، وكشفت عنها بالشرح والتوضيح الوظيفة المعنوية لجملة الفعل المضارع، فكأن الشاعر يريد ألَّا يتخلص من حالته النفسية المتأزمة التي تملكت من ذكراه، وسيطرت على وقعه بعلاقة مباشرة جرى تأكيد المعنى السابق، في سيطرة الحالة السرابية المأسوية على الشاعر في البيتين الخامس، والسادس على التوالي:

فلا أوزانُهُ لانَتْ لِوَقْعي ولا أقفالُهُ عَدَلَتْ أنيني

وما في الشعرِ من بحرٍ حزينٍ يبوحُ بلحنِهِ الباكي لُحوني

فجاءت الجمل الفعلية منفية لتكشف الصراع الداخلي الذي اعتصر وجدان الشاعر، حيث تخلت أوزان الشعر عن شاعرها حين احتاجها للتعبير عن الحالة التي يعيشها في توظيف جميل للفعل الماضي (حَفَلَ) الذي من معانيه في اللسان (2000): الاحتشاد، وهو ما أراده الشاعر. فما عادت الأوزان تحتشد لمؤازرة الشاعر، ولا الأنين ارتقى لأنينه؛ فعظيم المصاب قهر الأوزان، ولجم الأنين. اعتمد الشاعر في تكوين الجمل الفعلية على الفعلين الثلاثيين المجردين (حَفَلَ، وعَدَلَ) ليبرز على رأي محمد عبد الحميد (2004) جنوحه للخفة اللفظية في الأسلوب. وقدَّم الشاعر الفاعل عن فعله في صدر البيت الأول، وعجزه في

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

الجملتين الماضيتين (فلا أوزانُه حفلَتْ، ولا أَنَّاتُهُ عدلَتْ) نتيجة انفعال ينتابه، وتأكيدًا لمحنة الحزن التي يعيشها، كذلك جاء لتناسب الفواصل. والأصل أن يقول على التوالي: (فلا حفلت أوزانه بوزني، ولا عدلت أَنَّاتُهُ أَنيني). كذلك قدَّم الشاعر المفعول به عن الفاعل في البيت الثاني عند جملة المضارعة، والأصل:

تنوحُ لُحوني بلحنِهِ الباكي

ليضعه موضع الاهتمام من المخاطب. من جهة أخرى لعل هناك من يتساءل لما اختار الشاعر لفظة (اللحن) دون غيرها في عجز البيت الثاني: (تنوحُ بلحنه الباكي لُحوني) مع أنها غير منسجمة مع الموقف؟ فمن معاني اللحن في اللسان (2000): الأصوات المصوغة الموضوعة. والطرب. ولو أن الشاعر استبدلها بلفظة (الشجن) مثلاً لكان التعبير أكثر انسجامًا فيقول:

تنوحُ بشجنه الباكي شجوني

في حين يرى الباحث في اختيار الشاعر للفظة (اللحن) إضفاء صفة ليست شائعة كثيرًا للحزن تعبيرًا عن شدته؛ كأنه الحمامة التي تردد صوتها على نغمة واحدة حين تنوح (لسان العرب). فجعل البكاء قرينة له في البيت. وبذلك كسر المباشرة والسطحية، وعبّر بتعبيرة عن الرتابة، والتقليدية.

وفي ختام القصيدة توجه عبد المولى في مقطع قصير، لكنه من أكثر مقاطع القصيدة شاعريةً وجمالًا، توجه مخاطبًا تلك الاشراقة الجميلة المرتسمة على وجه عبد الله الهوني، الاشراقة التي يعرفها أصدقاؤه الخُلّص، وكم سرى قبسها، وفيضها إلى نفوسهم، فملأها طمأنينة، وسكينة، وأمناً. تلكم هي الاشراقة التي يخاطبها الشاعر في ختام نصه، ويرنو إليها، طالبًا الوصال والعناق (الديوان: 305):

أيـــا إشـــارقةً يرنـــو إليهـــا ويَنْفَحُنَـــا بهـــا في كـــلِّ حـــينِ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

أَرِيـــني سَمْتَـــكِ الضـــاحِي أَريـــني فقـــدْ حَـــانَ الرحيـــلُ ولَمْ تَحِيـــني

مُرِيني....أَمِّلِي....عـــــــاتِبِيني عِـــدِيني بالوصـــالِ وماطِلِينـــي

شِـــيني مِـنْ فُيُوضِـكِ بعـضَ نفـحٍ وضُـــمِّيني إليـــكِ وعَـــانِقِيني

فـــإنَّ حَيَاتَـــهُ كَانـــت حَيَـــاتي وبَعـضَ شُـؤُونِهِ صـارت شُـؤُونِي

فقد تموَّر المقطع بالحركة المتنامية بين الأزمنة، حين استدعى الشاعر في خمسة أبيات أزمنة الفعل الثلاث، وبصيغٍ متعددة، في دلالة على عدم الثبات والاستقرار للحالة النفسية التي يعيشها. ففي البيت الأول:

أَيا إشراقةً يرنو إليها ويَنْفَحُنَا بها في كلِّ حينِ

استخدم الشاعر الزمن الحاضر في صدر البيت وعجزه، في جملتي: (يرنو، وينفحُ) لاستحضار الحدث، واستمراره. فحسب رشيد بديدا (2013) فإن الزمن المضارع زمن حي يمكنه أن يبث الحياة في أي نص بحكم دلالته الآنية الحاضرة. لذا وظف الشاعر في البيت جملة تفاعل مباشر، وحيوي بين بنية الخطاب والعالم الخارجي، وربما دلَّ التوظيف على أن الشاعر لا يقتنع بعد بغياب تلك الاشراقة إلى الأبد، أو أنه يرغب في رجوعها وجعلها حلمًا حاضرًا، عبر تعلقه بالدلالة الزمنية للفعل المضارع التي بإمكانها أن تجعله يعيد صياغة ذكرياته في شكل حلم.

ويستمر الشاعر في استحضار الدلالة الزمنية للخطاب الشعري، وتمددها، ويبدو أن دلالة الفعل المضارع في البيت الأول سيطرت على جو المقطوعة، وتسربت لباقي الأبيات، رغبة من الشاعر في استمرار الحلم باستحضار الغياب، وجعله حاضرًا، ولو في الخيال. ففي البيت الثاني:

أَرِيني سَمْتَكِ الضاحِي أَريني فقدْ حَانَ الرحيلُ ولَمْ تَحِيني

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

هناك من يرى أن الشاعر ألحن عندما جاء بفعل الأمر مرسوم بحرف العلة (الياء) والأصل أن يكون (أرِني)، وهذا غير صحيح فأصل الفعل هو (أرييني) حذف منه حرف الفعل (الياء) للضرورة النحوية ليصبح (أَريني) فيكون الضمير (ياء المخاطبة) كما ورد في البيت توكيدًا معنويًا تقدم على المؤكد – الفاعل المستتر (أنتِ) – العائد على إشراقة صديق الشاعر المتوفي، وربما حُذف المؤكد من أول البيت ليكون التعبير:

أنتِ أريني سمتكِ الضاحي أرني

وفي هذا كله انحراف عن الرتبة النحوية أفضى إلى سمة أسلوبية زادت من جمالية البيت. كما تواترت في هذا البيت أفعال الفعلية، وتنوعت بين الأمرية، فالماضية، فالمضارعة (أريني، حان، تحيني)، وما يفسر هذا التواتر هو الصراع المحتدم داخل ذات الشاعر، وما يتبعه من تدافع في الحركة. فعمد الشاعر إلى إجراء حوار طرفاه الذات، والخيال المتجسد في حضور إشراقة وجه صديقه؛ فيصدر لها الأمر مستعطفًا، ومتوسلا: (أريني سمتَكِ الضاحي أريني)، مكررًا فعل الأمر (أريني) لانفعاله الشديد، وحسرته التي جسدها تكرار الفعل، كذلك لتعجله في طلب استحضار صورة المستعطَف، وكأن الشاعر يريد تعجيل الواقع، وتقرير الخيال.

وقد لجاء الشاعر في عجز البيت إلى المطاورة بين النفي والإثبات في الجملتين الفعليتين على التوالي: (فقد حان الرحيل، ولم تحيني)، فاستطاع أن يرسم وضعًا مفارقًا بإثبات حالة رحيل صديقه، ونفى حضور اشراقته التي يتأملها في كل حين لكنَّ اللحظة لم تحن. حيث يكرس التجاور بين النفي والإثبات على رأي جمال بسيوني (2008) حالة من الترقب والتأمل، والحزن والهم. فخلق هذا التجاور الذي استعمله البغدادي حالة من التوتر عملت على تقوية الصورة، وإشاعة الشوق والحنين في نفسه ، وتقوية مشاعر اللوعة لديه،

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

ومن ثم تأكيد الحزن واليأس، فيسيطر على جو النص لون عاطفي حزين. وجاء البيتان الثالث والرابع صاخبان بالحركة والحيوية:

مُرِينِي....أَمِّلِنِي....عاتِبِينِي عِدِينِي بالوصالِ وماطِلِينِي

هَبِينِي مِنْ فُيُوضِكِ بعضَ نفحٍ وضُمِّينِي إليكِ وعَانِقِينِي

حيث استخدم الشاعر خلال ثمانية أفعال أمر، بواقع خمسة أفعال في البيت الثالث في المقطوعة (مُرِينِي، أَمِّلِنِي، عاتِبِينِي، وعِدِينِي، وماطِلِينِي)، وثلاثة أفعال في الرابع (هَبِينِي، وضُمِّينِي، وعَانِقِينِي)، وهو كثير! أي أن طلب الشاعر وإلحاحه جاء بصورة مكثفة، عبرت عن حالة القلق، والتوتر التي تسيطر على مداركه، بما في ذلك خياله الذي تأمل أن ينتشله من حالة العجز واليأس التي يعيشها. فجاءت الجمل الفعلية المتضمنة فعل الأمر قصيرة، تماشيًا مع حالة الانفعال الشديد التي تسيطر على الشاعر، والرغبة المتعجلة في التخلص من الواقع (السعيد، قرني. 2010).

وبعد أن استنفذ الشاعر محاولاته في الالتفاف واستجداء زائرته الغائبة الحاضرة -أيا إشراقة- توجه في البيت الأخير من المقطوعة إلى أسلوب توصيفي:

فإنَّ حَيَاتَهُ كانت حَيَاتي وبَعضَ شُؤُونِهِ صارت شُؤُونِي

شرح فيه سبب إلحاحه على حضور ذلك الشيء المعنوي -إشراقة الفقيد- عله يخفف عنه ما يلاقيه من غياب الرفيق ولو إلى حين. ويبدو أن الشاعر قد استسلم إلى الأمر الواقع فاستخدام الجمل الفعلية الناقصة في آخر النص: (فإن حياته كانت حياتي)، و(وبعض شؤونه صارت شؤوني) دليل على ذلك، دلت الجملة الأولى على الماضي المنقطع؛ أي أن حياة الصديق أصبحت من الماضي، وهذا تقرير واستسلام للواقع، واصطدام بالحقيقة التي حاول الشاعر في أول الأمر تجاهلها وتفاديها مستعينًا بالخيال. وأثبتت الجملة الثانية

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

حدث الموت، فدلَّ الفعل (صار) بحسب محمد غنيم (2008) على صيرورة الحال. حيث الحال قبل (صار) موت الصديق، وبعده انتقال بعض شؤونه لعبد المولى، وهذا إقرار من الشاعر بتحمل بعض مسؤليات صديقه، دلالة على عمق العلاقة بينهما.

وفي مقام آخر من مقامات الحياة البغدادية؛ يطالع عبد المولى أحبائه برائعة من روائع ديوانه في داليته "سعدون والسمراء" التي يقول عنها صديقه سعدون السويح: "كنا نستمع إلى أمسية شعرية مسجلة للشاعر المرحوم عمر أبو ريشة وهو يلقي قصيدته التي مطلعها:

أقبلتُ نحوَها بِوَجهي مُوصَدَا ما كان أَقرَبَهُ إليَّ وَأَبعَدَا

فتأثرنا بجو القصيدة الغزلي، وبالإلقاء المميز للشاعر، وبالمذيعة السمراء التي تولت تقديم الأمسية. ولا أدري كيف استقامت شطرةً شعريةً [illegible] بها بلحن عفوي. ولعلني أسرفتُ في ترديدها مما جعل أخي عبد المولى يرصد هذه الحركات الآلية ليبني عليها قصيدة: "قلني فيها وزرَ حوارٍ مزعوم لم يخطر لي على بال" (الديوان: 323، 324):

سمـراءُ ليتَـكِ تُـدرِكِينَ فَـتَاذِري أنْ تمنَحِـي هـذا المـُعذَّبَ موعِـدا

لا تُخْمِـدي بالوعـدِ جـذوة حُبِّـنا فالحُـبُّ يَفقِـدُ سِـحْرَهُ إنْ أُخْمِـدا

كُـوني علـى شـفتَيهِ لحنًـا عاريًـا ليَظَـلَّ أقـرَبَ مـا يكـونُ وأَبعَـدَا

سمـرَاءُ والأشـعَارُ سُمـرٌ مِثلُهـا طيفَـانِ في حَـرَمَ الجمـالِ تَوحَّـدَا

هـل تنصِتِينَ مـع الغُـروبِ لِنـورَسٍ مِـنْ خَلـفِ أَمـواجِ الجزيـرةِ غـرَّدَا

يحسُو شُعَاعَ الشمس وهي جَريحَةٌ لِيَعيشَ في جَفـنِ الحيـاةِ مُسَـهَّدَا

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

طافَ الحياةَ على جناحِ قصيدةٍ خضراءَ كالفجرِ الطهُور تنهَّدَا

تتراقصُ الآمالُ في أرجَائها لتَفِيضَ حُبًا ما ألَذَّ وأخلَدَا

استطاع صبية الهوى كعادته التميز في إدارة الحوار. وهذه المرة أدار حواراً عاطفيًا حافلًا بتعابير الحب والأمل، واللحن في معناه الحقيقي حيث الطرب والرقص. فجاء الحوار مُناوِئا لما كان في مرثية الشاعر لصديقه الهوني. وجاءت المقطوعة مليئة بالحركة، والحيوية، صورت المشهد الدرامي، لبطلة القصة سمراء سعدون التي كانت محور الحدث، وتركيزه، إضافة إلى سعدون السويح الطرف الثاني في الحدث الدرامي. حيث افتتح الشاعر حواره بشأن انتباه السمراء في البيت الأول:

يا ليتَكِ تُدركِين فَحَامِدِي أَنْ تمنَحِي هذا المُعذَبَ موعِدا

بأسلوب النداء محذوف الأداة إيذانًا بقرب المنادى، الغائب الحاضر، واستعجالًا في استحضار صورة الحدث، واستخدام أسلوب التمني توطئة للحدث الفعلية التي كشفت عن الحدث شيئاً فشيئا. حيث وظف الشاعر في البيت صيغتي الحاضر، والمستقبل على التوالي، في صدر البيت وعجزه، فجاءت الجملة الأولى مضارعة: (تُدركين) واسعة الدلالة الزمنية لم تكتفِ بزمن الحاضر، بل تعدت إلى المستقبل بفضل ليت التي أفادت قرينتها المعنوية الطلب؛ ما جعل الفعل المضارع بعدها يضمن دلالتين زمنيتين الحاضر والمستقبل. وقد وظف الشاعر الجملة المضارعة لوصف حالة صديقه وتقريب صورته لمعذبته السمراء متمنيًا منها تتبع حالته، بعد ان تماهى بها، والمآل التي وصل إليها. وحذف المفعول به من الجملة، والتقدير (تُدركين حالَه)، ايجازًا، وتناسبًا للفواصل، كذلك لوجود قرينة تدل عليه في عجز البيت (هذا المُعذَبَ)، فجاء الحذف منبهًا أسلوبيًا شدَّ به انتباه المتلقي، وجعله يسعى وراء المفقود قبل أن يجد قرينته في عجز البيت. وتوالت الجمل الأمرية في الأبيات

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

الثلاث الأولى من المقطوعة: (فحاذري، لا تخمدي، كوني)، فحاصرت المخاطب -السمراء- لكنها انحرفت عن دلالة الاستعلاء والإلزام التي يبثها فعل الأمر إلى معنى الاستعطاف، والالتماس.

فالمدونة زاخرة مليئة بالصور المتحركة المعبرة التي صورت مشهدًا دراميًا مفعمًا بالعاطفة والحب والرومانسية، من خلال توظيف الجمل الفعلية التي اعطته طابع الحركة والتجدد، وبثت فيه الحيوية والحياة. حيث استخدم الشاعر ثمانية عشرة فعلًا ظاهرًا في ثمانية أبيات. وبرز تفوق الجمل المضارعة الدالة على الحال والاستقبال على باقي الأزمنة: (تُدركين، تمنحي، تُخمدي، يَفقِد، يظل، يكون، تنصتين، يحسو، يعيش، تتراقص، تفيض). في حين جاءت الجمل الفعلية في صيغة الماضي أقل بكثير: (أُخمِدا، توحدا، غرَّدا، طاف، تنهدا) في الأبيات: الثاني، والرابع، والخامس، والسابع. وبنسبة أقل في صيغة الأمر: (حاذري، كوني) في البيتين الأول، والثالث.

وتوظيف الفعل المضارع في النص بهذه الكثافة؛ دلالة على أن هذا الخطاب البغدادي حيٌّ وصريح، في تفاعل مباشر مع الحدث، صوَّره هكذا وفق رؤية الشاعر. حيث جعل الفعل المضارع الأفكار أوثق بمكانها وزمانها، وعمل على وجود الأشياء، وأكد حدوثها، وبذلك خلق تفاعلًا مباشرًا مع المتلقي. فالفعل المضارع بحكم دلالته الآنية الحاضرة كما يرى محمد العبد (1999) يجعل المتلقي دائم التركيز والانتباه، لتتبع الحدث لحظة بلحظة، وتساعد في إقناعه.

أما بالنسبة للجمل التي جاءت بصيغ الماضي؛ فكانت وسيلة لإثبات الأحداث الحاضرة، لتؤدي بذلك كما وصفها محمود عكاشة (2005) وظيفة ثانوية لموضوع النص الذي يرتبط بزمن إنتاجه. كذلك

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

الحال بالنسبة لجمل المستقبل. لذا جاء هذا التوظيف من الشاعر رغبة في دفع مرارة عذاب الحاضر إلى المستقبل حيث التفاؤل والنعيم الذي يتأمله لصاحبه، كذلك ليزيد من تحريك مشاعر السمراء، فيثير حماسها.

وعلى منوال المدونة السابقة؛ يسوق عبد المولى نصًا آخراً مشحونًا بالإيحاءات، والتكثيف الفني، وتداعي الصور، فيتغنى به على شكل شعر التفعيلة. والنص من وحي موعدٍ مزعومٍ، يُحمِّل صاحبه سعدون السويح وزره، وقد اختار الشاعر "حيرة وارتقاب" عنوانًا لنصه (الديوان: 337):

تقُولينَ ماذا...؟

تأكلُ طعامَ العَشاءِ معي؟!

أعيدكِ بِربِّكِ أشهى حَديثٍ

تفجَّرَ كالماسِ في مَسْمعي

وأنتِ على شرفاتِ الربيعِ الخصيب

تُقاسيني مثلي صمتَ الخريفِ وبردَ الشتاءْ

تجوبين وحدكِ مثلي دروبَ الحياةِ الكسيحةْ

فأيُّ عشاءٍ كهذا العشاءْ

وأيُّ مساءٍ كهذا المساءْ

وكنا على عتباتِ الظهيرةْ

ولا زال بين المساءِ وبيني طريقٌ طويلْ

تجمَّدَ في نصفِ دهرٍ ثقيلِ الخُطى

أُراقبُ فيهِ دبيبَ أصيلٍ تمدَّدَ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

في صمتِهِ واستراحْ

فمن أينَ يأتي المساءُ الحبيبْ؟

وشمسُ الأَصيلِ تَسُدُّ الطريقْ

ودقاتُ قلبي تحثُّ الخيالْ

ليعْبُرَ جِسْرَ الغُرُوبْ

إلى حيثُ ينزاحُ عِبءُ النهارْ

ويسرقُ في النفسِ دُنيا المساءُ

يطفو فوق سطح هذه الأسطر الشعرية أسلوب الحوار والمشهد. فالنص انطلق من موقف حواري تقابلي بين الشاعر وأنثاه "تقولين ماذا؟"، تم استدعي بعده ذلك المشهد الذي تجلى رويدًا رويدا مع باقي أسطر النص. فقد بدأت فاتحة النص بتساؤل وحيرة من الشاعر مما سمعه من أنثاه الغائبة الحاضرة، وقد بدأ وكأنه يحادثها عبر الهاتف، أو من خلف حجاب، مستحضرًا الحركة والحيوية من أول سطر في النص بتوظيف الجملة المضارعة:

تقولين ماذا..؟

في حضور عنصر المفاجأة والدهشة من العبارة التي اطلقتها تلك المرأة، ولم ينكشف سرَّها في البداية، حيث عمد الشاعر على تأخيرها، أو ربما حذفها من السطر الأول، وهو ما دل عليه الفراغ المرسوم في السطر الأول...ليترك للمتلقي تقدير المحذوف. لكنه سرعان ما يقرره في السطر الثاني:

تناول طعامَ العشاء معي

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

لتنفتح بعض مغاليق النص للمتلقي في هذا السطر، فيفهم أن الكلمات التي جرت على لسان المرأة هي دعوة الشاعر للعشاء معها، تلك الدعوة التي كانت في اليوم الذي تحدثت فيه الداعية إلى المدعو. ومع أن جملة الأمر في هذا السطر أبانت ما كان غائبًا في السطر الأول، لكنها لم تكشف عن ردة فعل الشاعر، ومدى وقع هذه الدعوة في نفسه. أهو مرحبٌ بها ؟ أم رافضٌ لها ؟ وكم تبقى من الوقت لهذا الموعد ؟ أسئلة عدة تتزاحم في فكر المتلقي فيسارع إلى معرفة أجوبتها بتدبر النص سطرًا سطرا، أو ربما لفظة لفظة، لتتجلى الصورة بعدئذٍ شيئًا فشيئا بتعالق نصي بائي. حيث كشف السطران الثالث، والرابع عن وقع هذه الدعوة على نفس الشاعر:

أَعيدي عَلَيَّ بِرِبِّكِ أشهى حَديثٍ

تفجَّرَ كالنحلِ في مَسْمعي

فيتبين المتلقي من خلالهما أن الشاعر حَسَّنَ هذه الدعوة، بل وكان فرحًا ومسرورًا بها. ثم ما يلبث الشاعر أن يزيح بعض الأقنعة عن حيثيات هذا اللقاء المرتقب في باقي السطور، فإلى جانب فرحته بهذا الموعد مع تلك التي على شرفات الربيع الخصيب، فهي تشاركه المكان إقامة، حيث تجمعهما قرية واحدة، لكن كليهما يجوب مسالك الحياة وحده:

وأَنتِ على شرفاتِ الربيعِ الخصيبِ

تُقاسينَ مِثلي صمتَ الخريف وبرد الشتاءْ

تجوبين وحدَكِ مثلي دروبَ الحياةِ الكسيحةْ

ويتوجه الشاعر إلى حوار مع ذاته متفائلًا مسرورًا من تلقيه هذه الدعوة:

فأَيُّ عشاءٍ كهذا العشاءْ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وأَيُّ مساءٍ كهذا المساءْ

ويبدأ يراقب الزمن يستحثه طربًا وطلبا في استعجال حضور المساء، فهو على عتبات الظهيرة، ولا زال بينه وبين المساء حيث العشاء طريق طويل؛ وهو ما جعل الشاعر في هالة من الترقب والانتظار:

ولا زال بين المساءِ وبيني طريقٌ طويلْ

تجمَّدَ في نصفِ دهرٍ ثقيلِ الخُطى

أُراقبُ فيهِ دبيبَ أصيلٍ تمدَّدَ

وبعضُ الأَصيلِ تَسُدُّ الطريقْ

ودقَّتْ قلبي تحتُّ الخيالْ

ليعْبُرَ عصرَ الغُرُوبْ

إلى حيثُ ينزاحُ عبءُ النهارْ

وتشرقُ في النفسِ دُنيا المساءْ

تصف الأسطر السابقة، حجم المعاناة التي عاشها الشاعر أثناء فترة الانتظار، حيث الأصيل يتباطئ في المسير نحو المساء المنشود وكأنه دبيبُ نملٍ، أو كأن شعور تقدم في سيره لا يتحرك. وهو يحن للمساء إلى حيث ينزاح عبء النهار، وتشرق في النفس دنيا المساء. وقد انحرف الشاعر في تعبيره "وتشرقُ..دُنيا المساءُ" عن الأسلوب التركيبي حيث التنافر المعجمي بين المساء والاشراقة! فالمساء مظلم إلا أن الشاعر أراده مشرقًا بإطلالة المحبوب، وحضوره في المساء الذي استحثَّ له الزمن. ووقفت بلاغة الشاعر عند هذا الحد من المشهد الذي انتجه الحوار، فلم يصور كيف كان المساء، فهو كما وصفه الأحمدي (2007) سرٌّ احتفظ به لنفسه، وذلك أبلغ مما لو أباح به، ليترك خيال المتلقي يسبح معه.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

لقد زخرت القصيدة بالتراكيب الفعلية التي تناسبت مع الموقف، حين صوّر النص مشهدًا متحركًا مليئًا بالعواطف الحية. حيث اشتملت القصيدة على الكثير من الجمل الفعلية التي جاءت في صيغ مختلفة. وجاءت الجمل الفعلية من حيث الزمن حسب الكثافة الحضورية للأفعال على التوالي، فاكتسحت صيغ المضارعة باقي الصيغ، عندما صور النص مشهدًا حيًا تفاعل مع الحدث، فجاءت الأفعال المضارعة: (تقولين، تُقاسين، تجوبين، أراقب، يأتي، تَسُدُّ، تَحُثُّ، يَعبُر، ينزاحُ، تُشرِقُ)، وهي منقسمة من حيث الدلالة الأسلوبية إلى قسمين الأول: ما دل على الانقضاء والحال، فالأفعال الخمسة الأولى انحرفت عن الماضي إلى الحاضر. فقد دلت على تحقق الوقوع في الماضي، لكنها استحضرته في الحاضر، حيث بدأ الشاعر بالفعل (تقولين) للدلالة على سرعة وقوع الفعل؛ أي أن الفعل قد وقع من الفاعل، لكنه لا زال مستمرًا حاضرا، والتقدير: (ماذا قُلت؟..تقولين ماذا؟)، وما دل على وقوع الفعل في الماضي قوله في السطر الثالث: (أعيدي أشهى حديثٍ). كذلك الحال في الجمل الأخرى: (تفجّر كاللحنِ، تُقاسين صمتَ الخريف، تجوبين دروبَ، تجمَّدَ في نصف دهرٍ)، فالتفجّر، والمقاساة، والجوبان، والتجمد صفات لأحداث قد تحقق وقوعها. لكن الشاعر أراد إحياءها بالانحراف الزمني من الماضي إلى الحاضر؛ لاستحضار المشهد وإطالته، وتثبيته عند نقطة مهمة، يقف عندها المتلقي ويستحضرها، فالدعوة والمشاركة، لكن تأثيرها مستمرة. فتحولات البُنى الفعلية من صيغة الماضي إلى الحاضر على رأي البحيري (2000م) دعوة إلى إحياء الحدث والتعايش معه على أنه حاضرًا حي.

أما القسم الثاني من الجمل الفعلية: (لا زال بين المساء وبيني، وأُراقب فيه دبيبَ..، ويأتي المساء..، وتسدُّ الطريق..، وتحثُّ الخيال..، وليعبرَ جسرَ الغروب، وينزاحُ عبء..، وتشرقُ دنيا..)، فدل على الحال

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

والاستقبال أي استمرارية الحدث في الزمن الحاضر والمستقبل. فالجملة الثانية: (أُراقب فيه دبيب أصيل)، دلت على أن المراقبة حاضرة ومستمرة حتى انقضاء هذا البطء للأصيل. كذلك الحال في باقي الجمل: (لا زال بين المساء ويني..، يأتي المساء..، تسدُّ الطريق..، تحثُّ الخيال..، ليعبرَ جسرَ..، ينزاحُ عبء..، تشرقُ دنيا..). فمع أن الشاعر يقص ذكريات سابقة؛ إلّا إن توظيفه للأفعال آنفًا دل على رغبته في حضور الاشياء واستمرارها، جاعلًا إياها واقعًا حاضرًا يستمتع به، لا ذكرى مضت وانقضت، في دلالة على تعلق الشاعر الشديد بذلك الحدث. حيث يرى الصعيدي (1991) أن الحياة تتفاعل مع الزمن الحاضر المعبر عن الحالة المتجددة التي تتصف بشيء من الديمومة والاستمرار.

وحضرت الجمل الفعلية بصيغتي الماضي والأمر في مواضع قليلة من النص مقارنة بصيغ المضارعة. فوردت صيغ الماضي في: (وكنّا على عتبات الطهيرة) و(كم صمته واستراح) ووردت صيغ الأمر في: (تناولْ طعامَ) و (أعيدي بربك أشهي حكايتي) لكنَّ الجمل في الصيغتين جاءت لإثبات الأحداث حيث الزمن الحاضر.

في مقام آخر قدَّم عبد المولى نصًا أقل ما يوصف أنه ضرب من سحر الشعر. نص تدفقت فيه المشاعر والعواطف كشلال هادر، اختار له عنوانًا "كائيات على مقام العشق النزاري". كشف عنوانه مناسبته في رثاء فقيد الشعر "نزار قباني". لقد أدرك عبد المولى بحاسته الشعرية؛ أن العشق بمعناه الأرحب هو المفتاح لعبقرية نزار الشعرية. فقدَّم الشاعر بانوراما شعرية لخصت مسيرة شعرية كاملة، امتزجت فيها لواعج الحزن واللوعة لفقد الحبيب بهموم الوطن الكبير الذي يسكن وجدان عبد المولى، هذا الوطن الذي كتب من أجله نزار أجمل قصائد عشقه (الديوان: 347، 354، 355):

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

انْفُشي يا عواصِفَ الشعرِ نارا وَانْدُبينا فقد فقدنا نِزارا

أمطرينا قصائداً من لهيبٍ صَارخَاتٍ تُفَتِّتُ الأحجارا

واسكُبي مِنْ حرائقِ الشمسِ وَهْجاً عبقريًّا يُفَجِّرُ الأشعارا

ومِنَ الظُّلْمَةِ المريعَةِ صُبْحَاً ومنَ الظلم ثورَةً وانفجارا

كم ترَحَّلْتَ يا نزارُ - شِراعًا وتغلْغَلتَ في الدُجى أَنوارَا

وتقَرَّحْتَ في مَسَاحَاتِ جُرحٍ وتمَدَّدْتَ في قلوبِ العذارى

وسَاقيًا واستقيتَ جِهارًا كـ"النُّواسيِّ" يستقيها جِهارَا

واخترقتَ الحصارَ سِرًّا وجهرًا بينما نحنُ قد أَلِفنَا الحصارَ

أَيُها العاشِقُ الذي مات حقًّا وهو يختَالُ نشوةً وانتصارَا

طَعَنَ (الأرنبانِ) شِبْلَكَ طِفلًا شبلنا يطعنُ الغُروبُ النهارَا

جاء النص صاخبًا بالحركة والحيوية معبرا ومتفاعلا مع مشاعر الشاعر، واحاسيسه، تجاه الفقيد. فسادت الحركة في كل أرجاء النص أبتداءً بفاتحته، حتى خاتمته. وجاء الاستهلال الذي نهدت به الأبيات الأربعة الأولى مفتاحًا لمغاليق النص، وقد أرادها بكائية لفظي: بكي، وتفي:

انْفُشي يا عواصِفَ الشعرِ نارا وَانْدُبينا فقد فقدنا نِزارا

أمطرينا قصائداً من لهيبٍ صَارخَاتٍ تُفَتِّتُ الأحجارا

واسكُبي مِنْ حرائقِ الشمسِ وَهْجاً عبقريًّا يُفَجِّرُ الأشعارا

ومِنَ الظُّلْمَةِ المريعَةِ صُبْحَاً ومنَ الظلم ثورَةً وانفجارا

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

صورت الأبيات الأربعة أنثى بسعة الخرافة، أو امرأة أسطورية تندب بأحزان لا تشبه أحزان البكَّائين، فتمسك بالعواصف وتمطر أيضا؛ ولأنها قادرة على الإمطار! فهي قادرة على سكب الماء، وتفتيت الأحجار. فجاءت الأبيات في كثافة عالية من حيث الحركة الفعلية، فبدأت الثلاثة الأولى بفعل أمر تراتبي (انفثي، وأمطري، واسكبي)، وانفرد البيت الأول بفعلي أمر (انفثي، واندبينا)، وهذه الضربات الأمرية الثلاث استحوذت على الحركة والزمن، وقد ابتدأت كلما تحركٍ فساكن حيث مثل فعلًا إيقاعيًا كان سبيلًا لتلاحم الجمل الفعلية وترابطها مع بعضها في الدلالة، وهي كذلك سبيل لإيصال الصورة المفجعة إلى المتلقي.ةوقد أكمل البيت الرابع عقد الحركة الأمرية، فهو في بنيته الخارجية بلا فعل أمر! بيد أنه من جهة البنية الداخلية مشتمل على فعلي أمر، والتقدير: (واسكبي من الظلمة المرئية صمتًا)، (واسكبي من الظلم ثورة وانفجارا)، لتتوهج الأبيات الأربعة بستة أفعال أمرية، وهو حزن كثيف جدا (الصائغ، 2007).

ومن المفترض أن يسود هذا الموقف الثبات والاستقرار، حيث الموت عالم للسكون والجمود. لكن الشاعر انتقل من طبيعة الموقف الوصفي التقريري للحدث الموتإلى استحضار وصف الأثر الحركي الذي خلفه ذلك الحدث. فجاء توظيفه للجمل الفعلية في الأبيات تعبيرا عن وقع الحادث الساخن الذي تملَّك المشاعر، وسيطر على العواطف. فنتج عن تلك الاحاسيس المتعالية وجدانية تحركت داخل الذات الشاعرة، لتتحرك معها الجمل مخترقة السكون والجمود.

وجاءت الأفعال (تُفتِّتُ، يُفجِّرُ، ترحَّلْتَ، تغلْغلتَ، تقلَّبتَ، تمدَّدْتَ،استقيتَ، احتوقتَ، يختالُ)، بصيغها المزيدة كما يرى المياحي (2011)، ونازك (2007) لقصد التكثير والمبالغة، والصيرورة، والمعاناة، والمشاركة، والتدرج في حدوث الفعل، والاحتشاد، وبذل الجهد بتجميع الطاقة النفسية للتعبير عن الحدث.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وقد وظف الشاعر هذه الصيغ لتعطي دفقة معنوية تحث من خلالها الأشعار على زيادة استعار نار الحزن؛ مستحضرًا ماضي الشاعر المتحدي للصعاب، المكلل بالنجاح، الحافل بالإبداع. في حين أفادت صيغة (تساقيتَ) معنى البطء والحركة المترخية المتمهلة، دلالة على أن الفقيد قد عانى كثيرًا في مسيرته الشعرية حيث النقد وتقاليده، لكنه كان مُصرًا مدرارًا كالعنب الأبيض مستدير الحب كثير الماء جيد الزبيب كما جاء في لسان العرب (2000).

وتنوعت الجمل المتحركة في صيغها النحوية، فجاءت في الزمن الماضي بنسبة أعلى من الأمر، والمضارع، حيث وردت في تسعة أبيات من مجموع أبيات المدونة العشر، فلم ترد في البيت الثاني، والثالث، والرابع. فالجمل في صيغة الماضي (فقدنا نزارًا، حَلّت يا نزارُ..، وتغلغلتَ في الدجى..، وتقلّبت في مساحاتِ جرحٍ، وتمددتَ في ليلِ العذارى، وتساقيت جهارًا، واستقيت جهارًا، واخترقت الحصارَ..، ألفنا الحصارَ، مات عِشقًا وهو يختال نشوة..، صار للرنبان..)؛ عاش من خلالها الشاعر صدمة الحدث بكل حيثياته. فتواتر الجمل الفعلية في صيغة الماضي وتكاثفها في المدونة من البيت الخامس حتى آخر المقطوعة؛ دلالة على الحالة النفسية المتأزمة التي هيمنت على نفس الشاعر وإنباتًا للحدث وسَوقًا لحكايته. ولعل ما ذكره للأحداث الماضية بتقدير الباحث ليس إلَّا أملًا واستعادة للحاضر بمعاناتها. فالأفعال الماضية كما يصورها غياث بابو (2013) تستدعي الماضي للتمتع معه بالحياة من جديد، ولو في صورة ذكرى.

أما الجمل الأمرية؛ فقد جاءت بنسبة أقل من الماضية، وظفها الشاعر في افتتاح قصيدته توظيفًا دقيقًا، وقد سبق الإشارة إلى وظيفتها الأسلوبية. في حين أن الجمل في زمن المضارع كانت بنسبة أقل من صيغتي الماضي والأمر، ولم تأتِ في صيغة المضارع الصريح، فجملتي: (تُفتتُ الاحجارا)، و(يُفجِّرُ الاشعارا) دلتا على

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

المستقبل، انسجامًا مع الجملتين الأمريتين (أمطرينا، واسكبي). في حين انحرف الشاعر بالفعلين المضارعين إلى الماضي في جملتي: (واستقيت جهارًا كالنواسيِّ يستقيها جهارا)، و(طعن الأرنبان..مثلما يطعن الليل النهارا) للدلالة عن حدث قد مضى وانقضي، قاصدًا استحضار حدث في الماضي، وكأنه أمر بارز للعيان.

في ختام المبحث الأول، يتضح أن عبد المولى البغدادي استطاع توظيف الجمل الاسمية، والفعلية في شعره، معبرًا عن رؤى خاصة، وحالات نفسية، في سياقات عامة كشفت الغايات التي من أجلها وظف التركيب اللغوي في كل موضع من شعره، تشكل فيها خطابه الشعري.

شكَّل الانحراف التركيبي في صور: التقديم والتأخير، والحذف، وتجاور الاثبات والنفي سمة أسلوبية بارزة في خطاب البغدادي، أسهمت هذه السمة الأسلوبية في تحقيق الوظيفة الشعرية، والدلالية للخطاب.

استطاع البغدادي الاستفادة من إمكانيات الدراما التعبيرية، وأن يخرج بتجربته الشعرية من الذاتية إلى التجسيد، والموضوعية، معبرًا عن واقع امتزجت فيه ذاته بالعالم الموضوعي؛ من طبيعة، ومجتمع، وتجلت الدراما في شعر عبد المولى بمقوماتها المتمثلة في الحدث، والصراع، والشخصيات، والحوار.

3.2- المبحث الثاني: أساليب البغدادي الإنشائية والخبرية

تنقسم أساليب الكلام في البلاغة العربية إلى أساليب إنشائية وخبرية. فوجه الحصر: "إن الكلام الذي لا يحتمل الصدق والكذب لذاته، ولا يصح أن يقال لقائله إنه صادقٌ، أو كاذب، لعدم تحقق مدلوله في الخارج، وتوقفه عن النطق به، ويسمي هذا الكلام إنشائيًا ومثاله: (نعم التلميذ مجتهدًا). وإن كان بخلاف ذلك، أي احتمل الصدق، والكذب لذاته، بحيث يصح أن يقال لقائله إنه صادقٌ أو كاذبٌ، سمي كلامًا

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

خبرياً، ومثاله (الطقس جميل). والمراد بالصادق ما طابقت نسبة الكلام فيه الواقع، وبالكاذب ما لم تطابق فيه الواقع" (هارون، عبد السلام. 2001: 13).

والجُمل في شعر عبد المولى البغدادي لا تخرج عن هذا التقسيم البلاغي للجمل؛ فيخرج بعضها إنشائيًا، وبعضها خبريًا، ولها إطاران محددان. فهي من حيث المعاني تدور في فلك الوجدان وإطار الإدراك متحسسة التراكيب اللغوية الملائمة لوتيرة الإحساس بها، فيكون الأسلوب الخبري أقرب لدى الوجدان الهادي. أما فيما يتعلق بمؤثرات الانفعال، والعواطف فالأسلوب الإنشائي هو المختص.

وسيناقش الباحث في هذا المبحث الأسلوبي الإنشاء والخبر، بوصفهما ظاهرة أسلوبية عند البغدادي. فيناقش في المطلب الأول الأسلوب الإنشائي مكتفيًا بدراسة الإنشاء الطلبي دون الإنشاء غير الطلبي الذي لا يكاد يلقي له البلاغيون بالًا على رأي هارون (2001)، فأكثره أخبارٌ نُقلت إلى معنى الإنشاء؛ لكن الباحث لا يهمل الإنشاء غير الطلبي كليًا، فبعض خلال تحليله لقصائد الشاعر بعض أقسامه المبثوثة فيها كالمدح والذم، والتعجب، والرجاء دون أن يعرض لها أقسامًا مستقلة. في حين يهتم بمناقشة أسلوب الإنشاء الطلبي عبر تشخيص أسلوبي الاستفهام، والأمر، وظائفهما الأسلوبية لدى البغدادي؛ باعتبارهما أكثر الأساليب الإنشائية الطلبية ورودًا في الديوان. كما لا يهمل باقي أقسام الإنشاء الطلبي فيتناولها بإيجازٍ في بعض الأحيان كالنداء والنهي والتمني دون أن يعرض لها أقسامًا متفردة. بينما يناقش الباحث في المطلب الثاني الأسلوب الخبري عبر تشخيص أسلوبي: التوكيد، والنفي لكثرة ورودهما في شعر عبد المولى البغدادي.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

3.2.1- المطلب الأول: الأسلوب الإنشائي في شعر البغدادي

ذهب هارون (2001: 13، 14) إلى أن الأسلوب الإنشائي قسمان: إنشاء طلبي، وإنشاء غير طلبي قائلًا: "ويعنى البلاغيون بالإنشاء الطلبي ما يستلزم مطلوبًا ليس حاصلًا وقت الطلب. وبالإنشاء غير الطلبي ما لا يستلزم مطلوبًا ليس حاصلًا وقت الطلب. والبلاغيون لا يكادون يلقون بالًا إلى الإنشاء غير الطلبي لقلة المباحث المتعلقة به، ولأن أكثره في الأصل أخبارٌ نقلت إلى معنى الإنشاء".

لذلك ناقش الباحث في هذا القسم الإنشاء الطلبي، فيناقش أسلوبي الاستفهام والأمر اللذين شاعا كثيرًا في خطاب البغدادي، وشكلا ملمحًا أسلوبيًا فيه. إذ عكس اتكاء البغدادي على هذا القسم من الأساليب الإنشائية؛ وجدانه وطبيعته ونفسيته الحساسة ذات الانفعال السريع الناجمة عن ظروفه النفسية منذ نشأته الأولى وطبيعته التي انعكست على أسلوبه بشكل كبير. فهو كما أُشير في الفصل الأول مرهف الحس، صادق المشاعر. ولأن جمالية الأسلوب الإنشائي في الخطاب الأدبي تتجلى بقدرته على إثارة انفعال المتلقي (الطاهر، قطبي 1994)؛ لذلك وظف عبد المولى هذا النوع من التراكيب مستغلًا إمكاناتها التعبيرية، والتأثيرية، بشكل متنوع بتنوع المواقف، والتجارب.

أولًا: أسلوب الاستفهام: الماهية والسمة الأسلوبية

الاستفهام نمط تركيبي من الجمل الإنشائية الطلبية؛ فهو العلم عن شيء لم يكن معلومًا. وهو مشتق من مادة (فهم). فالفهم: "معرفتك الشيء بالقلب، وفهمت الشيء: عقلته وعرفته، وفهمت فلانًا، وأفهمته، وتفهَّم

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

الكلام: فهمه شيئًا بعد شيء واستفهمه: سأله أن يفهمه، وقد استفهمني الشيء، فأفهمته وفهّمته تفهيماً" (لسان العرب. 2000: مادة فهم).

فالاستفهام في أصل اللغة هو: طلب الفهم، كذلك في الاصطلاح النحوي (طلب الفهم). يقول محمد أبو موسى (1987: 203، 204): "تفيد الهمزة والسين، والتاء في كلمة (الاستفهام) معنى الطلب، والمطلوب هو الفهم. والفهم يعني حصول صورة المراد فهمه في النفس وإقامة هيأته في العقل".

وطالما أن الاستفهام يرمي إلى طلب الفهم، فهو أمر؛ لأنك حينما تسأل شخصًا ما عن شيءٍ ما فإنك تأمره بالإجابة عن سؤالك. إن بنية الاستفهام توليدية كأسلوب الأمر، مع فرق دقيق يرجع إلى حركة المعنى الضدية في البنيتين. ففي الأمر تكون هذه الحركة من الذهن إلى الخارج، أما في الاستفهام فتتجه من الخارج إلى الذهن فمثلًا المقصود من قول: (هل قرأ إبراهيم؟) هو مدى حصول القراءة من عدمها التي هي في خارج ذهن المتكلم، في حين الاستفهام في قولك: (أقرأ) يعني حصول القراءة التي هي في الذهن في الخارج (عبد المطلب، محمد. 1997).

والاستفهام من الأساليب التعبيرية التي لا يخلو منها الخطاب بين فئات المجتمع أثناء استعمالهم اللغة في التواصل. فالحياة إجابة عن تساؤلات كثيرة، حيث يستطيع الإنسان التعبير عن استعمال أسلوب الاستفهام في تواصله اللغوي مع الآخرين، نظرًا لما يحمله هذا الأسلوب من دلالات مختلفة، فيستعمل في حالات الغضب، والإنكار، والتوبيخ، والتأنيب كما يستعمل في معظم الحالات بغرض تحقيق الأُلفة أثناء التواصل مع الآخرين (عيدة، ناغش. 2012).

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

ويعد أسلوب الاستفهام من الأساليب الشائعة في الشعر العربي، فكثير من القصائد العربية منذ العصر الجاهلي استهلت به. ويرجع ذلك إلى أن التعبير بالاستفهام عن المعاني البلاغية التي يخرج إليها، أبلغ منه بالإخبار المباشر، فينفي الرتابة عن النص؛ باعتباره شكلًا من أشكال التنوع في الأساليب، والانتقال من الخبر إلى الإنشاء كما أنه يدفع المخاطبين إلى التفكر والتأمل. حيث يضيف أسلوب الاستفهام قيمة جمالية للنص لما فيه من قوة في الظهور وحسن الدلالة (شاملي، نصر الله. 1989).

وفي اللغة العربية هناك وحدات لغوية يتركب منها أسلوب الاستفهام مع ما تدخل عليه من وحدات أخرى، وتعرف هذه الوحدات اللغوية بأدوات الاستفهام هي: (الهمزة، هل، ما، مَنْ، أين، كيف، أيان، أنى، كم، أيّ)، ولكلٍّ معناها. ويقسم اللغويون هذه الوحدات إلى حروف وأسماء حيث (الهمزة وهل) حرفا استفهام، في حين باقي الأدوات أسماء تغني عن الكلام الكثير غير المتناهي في الأبعاد والطول، كقولك: (أين أجدك؟) فقد أغنت عن قول: أأجدك في البيت؟ أم أجدك في العمل؟...حيث أغنى الأسلوب الأول عن ذكر كل الأمكنة التي يمكن أن تجده بها (الوسيي، قيس. 1988).

وتدخل أدوات الاستفهام في الأصل على الأفعال، أما دخولها على الأسماء فتوسعًا، يقول سيبويه في الكتاب (1988: 1/98-99) "وحروف الاستفهام لا يليها إلّا الفعل؛ إلّا أنهم قد توسعوا فيها فابتدأوا بعدها الأسماء، والأصل غير ذلك، ألا ترى أنهم يقولون: أما زيدٌ منطلقٌ؟، وهل زيدٌ في الدار؟، فإن قلت: هل زيدًا رأيت؟، وهل زيدٌ ذهب؟، قبح ولم يجُزْ إلّا في الشعر".

والاستفهام نوعان حقيقي ومجازي؛ وأكثر ما يكون الحقيقي في لغة التخاطب اليومي. في حين يكون مجازيًا في اللغة العليا، أو الفنية، والخطاب المبدع، فيكون لإثارة السامع وإقناعه والتأثر به؛ فهو أسلوب

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

يحرك النفس، ويدعو المتلقي لمشاركة المستفهم فيما يشعر ويحس. كما يظهر أسلوب الاستفهام أسرار الحوار الداخلي لنفسية الشاعر في استدراكها، وتوهجها (الأوسي، سلام. 2000).

وقد اتخذ البغدادي من أسرار الحوار وسيلة لإظهار ما في نفسه من حيرة، ويأس وقلق، وتشكك. والدارس لأسلوب الاستفهام في ديوانه يلاحظ طغيان هذه الظاهرة في شعره. فقد شاع هذا الأسلوب في كثيرٍ من قصائده؛ باعتباره أكثر الأساليب الإنشائية ظهورًا ووفاءً بمطالب السياق، وتنوع المواقف، وحسن الدلالة. مستعملًا أغلب أدواته لتشكل أسلوب الاستفهام في شعر عبد المولى سمة أسلوبية بارزة، يُفصح بها عما تختلج به نفسه دون تجاهل إشراك المتلقي فيما يشعر به، ويبحث عنه، حيث لم يطلب الفهم حقيقة بقدر عنايته بتحقيق الفهم.

ففي قصيدة "مساءُ الخيرِ والشعرِ" التي ألقاها البغدادي في أول أمسية له بمركز جهاد الليبيين بطرابلس (الديوان: 13):

مســـاءُ الخـــيرِ والشـــعرِ ... ومَـــرحَـــى للنـــورِ والبشْـــرِ

وحـــبٌّ يجعَـــلُ الأشـــوا ... قَ في أعماقِ الســـري

يُـــداعبُ أَنفُسًـــا نَشـــوى ... بأبيـــاتٍ مِـــنَ الشـــعرِ

ألـــيسَ الشـــعرُ كالبُســـتا ... نِ فيـــه كـــلُّ مـــا يُغـــري

ألـــيسَ الشـــعرُ كالأزهـــا ... رِ مِـــنْ بـــيضٍ وَمـــنْ حُمـــرِ

فمـــاذا لـــو تعَاطَينَـــا ... هُ مِـــنْ ثَغْـــرٍ إلى ثغـــرِ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وأسـلمْنَا لـهُ مـا شـا ءَ مِـنْ نَهـيٍ ومِـنْ أَمْـرِ

بدأ الشاعر بأسلوب خبري ملقيًا تحية مسائية مكللة بنفحات الشعر على مُحياء أهل الذوق محبي الشعر، في أمسية الشعر المفعمة بالبُشرى والنور والسرور والحب، الذي يجعل الأشواق تسري في أعماق المحبين، فيداعب أنفسًا تتمايل بين رقيقاتها عشقًا وطربًا للحب وبالحب في الأبيات الثلاثة الأولى:

مسـاءُ الخيـرِ والشـعرِ مَسَـاءُ النـورِ والبشْـرِ

وحـبٌّ يجعَـلُ الأشـوا قَ في أَعماقِنـا تَسـري

يُـلاعبُ أَنفُسًـا نحـوى بأَبيـاتٍ مِـنَ الشِّـعرِ

ليتحول بعد الافتتاحية الخبرية إلى أسلوب إنشائي طرح من خلاله على نفسه وعلى محبي الشعر مجموعة تساؤلات وصف بها الشعر، وقد حقيقته من وجهة نظره. وبدأت هذه التساؤلات من البيت الرابع. وتنوعت فيها أدوات الاستفهام:

أليسَ الشـعرُ كالبسـتا نِ فيـهِ كـلُّ مـا يُغـري

أليسَ الشـعرُ كالأزهـ ـارِ مِـنْ بيضٍ وَمِـنْ حُمرِ

فمـاذا لـو تعَاطَينَـا هُ مِـنْ ثَغْـرٍ إلى ثَغْـرِ

وأسـلمْنَا لـهُ مـا شـا ءَ مِـنْ نَهـيٍ ومِـنْ أَمْـرِ

حيث تصدرت الهمزة شطري البيتين الرابع والخامس، وجاءت متبوعة بالفعل الناقص (ليس) الذي يفيد النفي، وقد جاء الاستفهام مجازيًا؛ أراد الشاعر من خلاله طلب التصديق والتقرير لما بعد النفي وهو تحقيق صفة الشعر وحقيقته. فشبهه بالبستان الذي يكتنف كل مغرٍ، ويزدان بالأزهار البيض والحمر التي تسر

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

الناظرين. فأفاد الاستفهام بالهمزة (أليس) طلب إقرار المخاطَب بما يريده المتكلم، وكشف عما يعتمل في نفس السائل. كما أعطى تتابع الهمزة وأداة النفي (ليس) في البيتين الرابع والخامس من المقطوعة بعدًا دلاليًا أعمق مما لو كانت الهمزة لوحدها؛ ففي هذا التتابع تكريس للمعنى الذي أراده الشاعر، فمثَّل قوة ضاغطة على ذهن المتلقي لاستمالته إلى فكرة النص. وفي عطف البيتيين السادس والسابع على ما قبلهما بحرف العطف (الفاء) التي تقدمت أداة الاستفهام (ما) ولحقتها (ذا) في صدر البيت السادس:

فماذا تعَاطَينَا ... هُ مِنْ ثَغْرٍ إلى ثغرِ

دلالة على كثرة الحصول للحدث، أي القبل، حيث أراد الشاعر بهذا العطف التأكيد على حقيقة الشعر، وترغيب المتلقي وحثه على الاهتمام بالشعر، فشبه وتشبيه الشعر بالدواء الذي يتعاطاه السقيم فيشفى. وليس هذا فحسب فقد طلب الشاعر من مخاطَبيه توريث حب الشعر والاهتمام به إلى الأجيال تباعًا. فجاء بحرف الحضّ والأمر (لو) بعد أداة الاستفهام يخرج بالاستفهام إلى معنى الالتماس فيكون وقعه حسن على المتلقي، أفضل مما لو جاء الطلب بصيغة الأمر الصريح.

وجاء البيت السابع معطوفًا على ما قبله مؤكدًا له:

وأسلمْنَا لهُ ما شا ... ءَ من نَهيٍ ومِنْ أمرِ

وفيه حذف الشاعر أداة الاستفهام، والأصل: (وماذا لو أسلمنا)، لوجود قرينة تدل عليه في البيت الذي قبله، ولأن الصورة أصبحت واضحة لدى المتلقي، كذلك للمحافظة على الوزن ومناسبة الفواصل. وأساليب الاستفهام كثيرة في هذا النص ففي توصيف الشاعر للأقدار التي ألقت به في منزلقها الوعر، حين ضجَّت بعض أنغامه الشعرية بلا وعي منه ولا فكر حسب تعبيره، توجَّه إلى أساليب الاستفهام للتعبير عما يعتريه من حيرة وقلق واضطراب (الديوان: 14):

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

فَكَـــمْ دَلَّـــتْ مَلَامِحُهـــا على مـا جـاشَ في صـدري

وَكَـــمْ أَفْضَـــتْ إلى غـــيري بِمَـــا أُخفيـــهِ مِـــنْ سِـــرِّ

وَكَـــمْ عبثَـــتْ وَكَـــمْ طَرِبـــتْ وَكَـــمْ حَامَـــتْ علـى جِسْـرِ

وَكَـــمْ وقَفَـــتْ مـع السُّـــما رِ تَرْقُـــبُ سَـــاعَةَ الصِّـــفْرِ

فقد كشف الشاعر من التساؤلات في هذه الأبيات ، وجاء الاستفهام بأداة (كم) التي تكررت ست مرات في أربع أبيات؛ ما دلَّ على حالة الانفعال والقلق والاضطراب التي مرَّ بها الشاعر، تحت سطوة أنغامه المتبعثرة التي طافت به مع أنوائها من مكان إلى آخر، وتعبث به تارة حينما تكون صادقة مع صاحبها معبرة عما يختلج في صدره، ومرة أخرى كاشفة سرَّه للآخرين، وأحيانًا عابثة طروب غير مبالية بما حولها، ومحلقة سامية عن الآخر في أحايين أخرى، وفي بعض حالاتها شاخصة مع عاشقي السمر ترقب معهم ساعة النشوى. هكذا رسمت الأبيات لوحة فوضوية امتزج فيها الصدق، بالخداع، والعبث بالسمو، وتعالقت أساليب الاستفهام ليعبر الشاعر من خلالها عن حالة الفوضى التي يعيشها مع ملكته الشعرية، لتكشف هذه التساؤلات حالة الانفعال التي تسيطر على روح الشاعر، وهو ما أفاده تكرار أداة الاستفهام (كم) وكثرة التدوير في النص.

الناظر للاستفهام في النص يدرك أنّ السائل لم يقصد به فهم أمر يجهله، لكنه جاء تعبيرًا أسلوبيًا أبان عن انفعال الذات المبدعة، وآلية ترجم بها الشاعر حيرته ممن لا يهتمون بالشعر، وينأون عنه، ومن ذاته الشعرية التي تترنح بين هذا وذاك. لكنه بعد هذه التساؤلات يتحول بأسلوبه من الإنشاء إلى الخبر، ليبعث

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

برسالة إلى المتلقي يقرر له من خلالها أنه رغم كل هذه المعاناة والصراع بين الداخل والخارج سيبقى الشاعر وفيًا للشعر متمسكًا به:

وَرَغْـــمَ الصـــدِّ والحِرْمَـــا نِ والإعْـــرَاضِ والهجـــرِ

سَأَبْقَـــى في رِحـابِ الشعْـ رِ أحلـى سَـاعَةِ العُمـرِ

وفي محطة أخرى من محطات عبد المولى الشعرية، أطلق عليها "يا من يغار على اليمن" الذي تصدر مطلع القصيدة في معرض رده على أحد شعراء اليمن الذي بعث بقصيدة إلى عبد المولى بعد أن قرأ قصيدة "برقية عاجلة أخرى إلى بلقيس"، تسأل فيها عن هوية عبد المولى، وسرِّ اهتمامه باليمن، وكأنه ينكر عليه هذا الاهتمام، وينصحه بالانصراف إلى همومه الخاصة. وكان مطلع تلك القصيدة:

قبل الحديث عن اليمن قُل لي بربّك أنت مَنْ؟

تساؤلٌ أطلقه شاعر يماني لا يعرف عبد المولى، فستكثر لوعته واحتراقه بهذا الجزء الغالي من الوطن الكبير، تساؤل كان كفيلًا بإشعال فتيل الشعر لدى البردوني، لينفث مشاعرًا حياشة نبضت بها هذه القصيدة، في بناءٍ فنيٍّ جميل (الديوان: 101):

يـا مَـنْ يغـارُ علـى الـيَمَنْ وَيَـذُودُ عَـنْ شَـرَفِ الـيَمَنْ

تلـــكَ الجِـــراحُ الـــدامِيَا تُ الـدَّافِقَاتُ جِـرَاحُ مَـنْ؟

تلـــكَ الخَنَـــاجِرُ والسُّـــيُو فُ المشْـــهَرَاتُ بِوَجْـــهِ مَـــنْ؟

وَشَـرَعْتَ تَهْـدِمُ بيـتَ مَـنْ؟ وَبـأَرْضِ مَـنْ؟ وَلأَجْـلِ مَـنْ؟

يَـا كُـلَّ مَـنْ خَـدَعَ الـيَمَنْ "وَلَسَـوْفَ يَنْتَصِـرُ الـيَمَنْ"

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

والكُـلُّ يَعْـرِفُ أَنْـتَ مَـنْ؟ وَحَليـفُ مَـنْ؟ وعَمِيـلُ مَـنْ؟

بدأ الشاعر مقطوعته بأسلوب خبري مستهزئًا فيه بمن يزعم أنه ولي اليمن ومولاه، ويغار عليه ويحمي حماه. لينتقل في عجالة إلى أسلوب الإنشاء، فينهال بتساؤلاته على من أنكر عليه احتراقه بهموم اليمن، فجاء النص صاخبًا بأساليب الاستفهام موظفًا أداة الاستفهام (من) للتعبير عن الشعور الذي تملّكه تجاه هذا الانكار الذي تلقاه من أحد أبناء اليمن. فتزاحمت التساؤلات، وطغت على النص. وإذا استثني البيت الأول والخامس في المقطوعة من الاستفهام باعتبارهما خبريين، فيبقى أربعة أبيات كرر الشاعر فيها اسم الاستفهام (مَنْ) ثمان مرات، وهذا التوظيف الكثير لأسلوب الاستفهام في المقطوعة دلالته حالة الانفعال الشديد التي تسيطر على الشاعر، وحسية الألم التي يعيشها، والشعور بالضياع، وصورة الحزن على اليمن الذي تتناهشه الفتن وتقذف به في سراديب الضعف والهوان، الأمر الذي جعل الشاعر يردد هذه التساؤلات الملحة بهذا الكم الكبير. فاعتمدت الأبيات الصفة الأولى بعد مطلع القصيدة على إيحائية الاستفهام وتتابعها:

تلـكَ الجِـراحُ الدامياتُ الكـاوياتُ جِـرَاحُ مَـنْ؟

تلـكَ الخَنَـاجِرُ والسُّـيُوفُ المشْـهَرَاتُ بِوَجْـهِ مَـنْ؟

وَشَرَعْتَ تَهْدِمُ بيتَ مَنْ؟ وَبِأَرْضِ مَنْ؟ وَلأَجْلِ مَنْ؟

فأراد الشاعر بتكرار اسم الاستفهام (مَنْ) بهذه الصورة التأكيد على الهوية العربية والانتماء من ناحية هويته، وهوية الوطن الجريح، كذلك تعجبًا في صورة زجرٍ وتقريع واستحقار للمتسأل الذي أنكر على الشاعر دفاعه عن اليمن، وتأكيدًا منه على معرفته بخصومه هؤلاء، فهم الذين خدعوا وتحالفوا ضد اليمن، وباعوه بثمن بخس. وفي البيتين الخامس والسادس:

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

يَـا كُـلَّ مَـنْ خَـدَعَ الـيَمَنْ "وَلَسَـوْفَ يَنْتَصِـرُ اليَمَنْ"

والكُـلُّ يَعْـرِفُ أَنْـتَ مَـنْ؟ وَحَليفُ مَنْ؟ وعَمِيلُ مَنْ

تحول الشاعر من أسلوب الاستفهام في البيت الرابع إلى أسلوب النداء في البيت الخامس، متوجهًا برسالة خاطب فيها من خدع وخان اليمن، فتصدر أسلوب النداء البيت إيذانًا من الشاعر بمعرفة من خدع اليمن، وتأكيدًا لحقيقة الخيانة. كما دفع الشاعر في عجز البيت إلى تقرير حقيقة مهَّد للوصول إليها أسلوب النداء في صدر البيت، تلك الحقيقة هي حتمية انتصار اليمن، مؤكدًا ذلك بـ(لام التوكيد) و"سوف" التي انحرفت بالفعل "ينتصر" من زمن الحال الضيق إلى زمن المستقبل الواسع، في تهديد ووعيد لمن تأمر على اليمن، وكان سببًا في محنته التي وإن طالت، لكنها ستنقضي ويجيء معها القصاص من الخونة والمتخاذلين. وفي البيت السادس عاد الشاعر إلى الاستفهام ليكشف حقيقة مطلقة هتك بها الستار الذي يختبي خلفه رموز الخيانة والعمالة.

وفي ظروف أشبه بظروف القصيدة آنفًا، تأتي قصيدة البغدادي "حوار مع الشابي حول إرادة الحياة"؛ فكانت مجاراة لقصيدة الشاعر "أبو القاسم الشابي" الموسومة بـ(إرادة الحياة)، حيث جاء نص البغدادي متناغمًا مع قصيدة الشابي، متفقًا معه في الوزن والقافية، ويكاد يكون في الموضوع أيضاً؛ كيف لا؟ وكلا الشاعرين همهما الوطن في خصوصيته وعمومه. فقد كتب عبد المولى قصيدته إثر زيارة السادات للقدس، وألقاها في تونس حين كان عبد المولى مع نفر من أصدقائه يشاركون في أعمال مؤتمر عقد في العاصمة التونسية تضامنًا بين الشعبين الليبي والتونسي (الديوان: 141- 142- 143- 145):

تملَّكـــني خـــاطِرٌ يَعْـــرُبِيٌّ بِخَضـــرَائِنَا في ربيـــعٍ خَضِـــرْ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

صَحوتُ على صَوتِهِ المتجَلِّي ... مع الفجرِ في خلجاتِ السَّحَرْ

أَلَسْتَ ابْنَ هذا التُراثِ الأصِيلِ ... وهذا الحِمَى العَاطِرِ المزْدَهِرْ

أَلَسْتَ ابنَ تُونِسَ مَهْدًا ولَحْدًا ... فأَنْتَ الفَتَى العَرَبِيُّ الأَبَرْ

أَبَا القاسمِ الفَارِسِ المسْتَظِلِّ ... بأرباضِ تُونسَ بَعْدَ السَّفَرْ

أَتَيْنَا ومِلْءُ الشِّعَابِ سُؤالٌ ... تَرَدَّدَ في سَاحَةِ المؤتَمَرْ

أَرَيْنَا الحياةَ كما تَبْتَغِيها ... فَهَلْ يستَجِيبُ إلينَا القَدَرْ؟

ويَعْبَقُ في رَبْعِنَا مِنْ جَدِيدٍ ... عبيرُ الحياةِ كنَفحِ الزَّهَرْ؟

عَلَامَ الحَيَاةُ وَنَحْنُ قَطِيعٌ ... بمَرْعَى الذِئَابِ ولا مِنْ مَفَرْ

فكم في القُمَامَةِ تُوضَعُ ... ولم يَنْتَشِلْهَا الحَذَرْ

وكم قمةٍ بَعثَرتْهَا ... فألقَتْ على جَانِبَيهَا الكَدَرْ

وأَما الشُّعوبُ، وأَيْنَ الشعوب ... فلَمْ تَتَآمَرْ ولم تَأْتَمِرْ

فماذا عَنْ اللَّاجِئِينَ الحَيَارى ... أَلَيْسَ لِمِيعَادِهِمْ مِنْ مَصِيرْ؟

وماذا عَنِ المقدِسِ المسْتَغِيثِ ... بِنَا كُلَّ يَوْمٍ ونَحْنُ نُغَارْ

فماذا تحقَقَ بعدَ السلامِ ... أَصَفْوٌ رَجَعْنَا بِهِ أَمْ كَدَرْ

وأَيُّ سَلَامٍ وأَيُّ أَمَانٍ ... إذا أَسْوَدَّ وجْهُ الحِمَى واعْتَكَرْ

ومصرُ العزيزةُ كيف استَكانَتْ ... ولَمْ تَنْتَقِمْ بعدُ أَو تَسْتَجِرْ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

فكيـفَ ارْتِمـاءُ اليهـودِ عَليهَـا وفـوقَ أَرائكِهَـا والسُّـرُرْ

فكيـفَ؟ كيفَ؟ لا تسألوا بل أَجيبوا فَعِنْـدَكُمْ الموعِـدُ المنتَظَـرْ

جاء النص حافلًا بالأساليب الاستفهامية تناسبًا مع موضوعه؛ حيث يعيش الشاعر حالة انفعال قصوى جرّاء الوضع الذي يعيشه الوطن، فسيطرت أساليب الاستفهام على القصيدة ليعبر الشاعر من خلالها عما يعتمل في ذاته من شكوى وحرقة وتشكك وقلق، فيصدِّر ما بداخله من شجى وهموم إلى الخارج علَّه يجد بعض العزاء.

افتتح الشاعر القصيدة ببيتين أقيا بهما على مكان ميلاد النص، حيث تونس الخضراء بلاد الشاعر الشاب "أبو القاسم الشابي" الذي سلطت الأضواء في تناول قصائده لا سيما قصيدته (لحن الحياة) واسعة الشهرة التي تغنى بها كل عاشق للحرية تحلق للوطن. فجاءت الافتتاحية الخبرية مجرد تهيئة للولوج على الأسلوب الإنشائي حيث وظف الاستفهام في الحوار بين الداخل والخارج. وتنوع استفهام الشاعر بأكثر من أداة ليكشف عما في نفسه من صراع وألم، ويعبر عن ميل نفسه إلى الاستقصاء والرغبة في الوصول إلى حقائق الأمور للاطمئنان بها. فاستفهم بالهمزة في البيتين الثالث والرابع وجاءت الهمزة متبوعة بالنفي (ليس) ليقرر حقيقة موطن الشابي، خارجًا بالاستفهام إلى المعنى المجازي، فالجداني يعرف موطن الشابي، لكنه تجاهل المعرفة ليشد انتباه المتلقي ويستميله إلى فكرة النص التي تبدأ من هذين البيتين اللذين يفتتح بهما عتبة حواره مع الشابي الغائب الحاضر، مستعرضًا الصورة الرائعة التي كانت عليها أنغامه، موظفًا بعض مفردات قصيدته (لحن الحياة)، مقررًا له حقيقة الواقع المريض الذي يعيشه الوطن. ويتحول الشاعر من الإنشاء في البيت

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

الخامس إلى الخبر في البيت السادس في المقطوعة، ليعود في عجالة للإنشاء في السابع فتنطلق التساؤلات التي يشرع من خلالها في إزاحة الستار عن الغرض الرئيس للنص:

أَبَا القاسمِ الفَارِسِ المسْتَظِلِّ بأرياضِ تُونسَ بَعْدَ السَّفَرْ

أَتَيْنَا وملءُ الشفَاهِ سُؤالٌ تَرَدَّدَ في سَاحَةِ المؤتَمَرْ

أَرَدْنَا الحياةَ كما تَبْتَغِيها فَهَلْ يستَجِيبُ إلينَا القَدَرْ؟

وعُمْقُ في رَبْعِنَا مِن جَدِيدٍ عبيرُ الحياةِ كنَفحِ الزَّهَرْ؟

جاء أسلوب النداء بقرب المنادى من نفس الشاعر، وقد حمل البيت توظيفًا جميلًا لمعنى الموت والحياة، فجاء استظلال الفارس بأرياض تونس معنىً للموت، ولفظة (السفر) في آخر البيت معنىً للحياة، ووظف الشاعر أسلوب النداء ليقرب المنادى ويلتمسه فيما سيقرره له في البيت السادس الذي أبان فيه عن نية النص؛ حيث المجيء المعنوي للعربي ومن شفاههم سؤال كبير تنطوي تحته عشرات الأسئلة. لكن هذا السؤال الكبير يبقى مفتاح الحوار الذي لا شك أنه سينتهي بانتهاء هذه القصيدة. تجسد هذا السؤال في حقيقة قد قررها الشابي في مطلع قصيدته لحن الحياة:

إذا الشعب يومًا أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر

بنى البغدادي على هذه الجزئية سؤاله الكبير في البيت السابع: أردنا الحياة كما تبتغيها فهل يستجيب إلينا القدر؟ ليجيء استفهام البغدادي مبنيًا على الحسرة والحيرة والانكسار، فتلجأ ذاته القلقة إلى التخلص من قلقها، فيستعمل حرف الاستفهام (هل) للتصديق والتمني، ولا يعتقد الباحث أن توظيف الشاعر لحرف الاستفهام (هل) في هذا الموضع قد قيضها للمعنى الذي تخرج إليه عادة وهو النفي، فدخولها على الفعل

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

المضارع (يستجيب) خلَّصَ الفعل للمستقبل، وجعل الاستفهام يخرج للتمني ليبعث في الذات الحياة والأمل، فيخفف عليها الضغط والتوتر. وتأكيدًا على المعنى السابق عطف البيت الثامن:

ويَعْبَقُ في رَبْعِنَا مِنْ جَدِيدٍ عبيرُ الحياةِ كنَفحِ الزَّهَرْ؟

على السابع، فحذف حرف الاستفهام (هل) من البيت والأصل:

وهل يَعْبَقُ في رَبْعِنَا مِنْ جَدِيدٍ

لوجود قرينة في البيت الذي سبقه، وربما كان الحذف متعمدًا ليتجاهل الشاعر كل ما يقربه من الشك والقلق، فيسارع إلى تأمل المستقبل مستحضرًا صورة الربع وهو يعيش حلو الحياة ويتنفس عبيرها.

ولأن نسق الاستفهام وحدته ومعانيه يتيح للذي الشاعرية إظهار الحوار الداخلي، فقد تنوع الشاعر في استعمال وحدات الاستفهام في الفصل الثاني البيت التاسع جاء باسم الاستفهام (علام) بمعنى (لماذا) متعجبًا من حال الوطن الذي يعيش كقطع بين كتاب مفترسة، ليعود إلى حالة الانفعال الشديد التي لازمت المقطوعة. وتعالقت أساليب الاستفهام وتنوعت في باقي المقطوعة، حين استعمل الشاعر ثمان أدوات استفهام تساءل بها عن تسعة عشر أمرًا في خمسة عشر بيتًا، (الهمزة، هل، ماذا، كم، أين، أي، كيف، متى) واصفًا من خلالها بنظرة ثاقبة حالة الفوضى التي يعيشها الوطن، لتكون هذه الاستفهامات منبهات أسلوبية تستفز المتلقي؛ فيفهم ما يعانيه الشاعر من أجل الاطمئنان إلى الحقيقة.

وفي مقام آخر من المقامات الوجدانية، أبدع عبد المولى نصًا مفعمًا بالعواطف الجياشة الصادقة بعنوان "الفقيد الراحل". فكان رثاءً لصديقه أحمد الفنيش؛ ذلك الشاب الجاد المبتسم الذي تتقد في عينيه الصرامة والوداعة، وفي نبراته الوضوح والثقة. فقد انتقل إلى جوار الرفيق الأعلى بعد صراع مرير مع المرض،

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

فبكاه عبد المولى بهذه القصيدة المليئة بالاستفهامات التي أبانت عن شدة الحزن وهول الفاجعة (الديوان: 307، 308):

أَحَقًّا أَخي سَعْدونَ ماتَ رَفيقُنا ... وبَعْدَ سُوَيعَاتٍ تُوارُنَه القَبرا

فقُلْ لي: أَخي كيف السبيلُ إليكمُ ... ومِنْ بيننا الأمواجُ تفتُرِسُ البحرا

وهل لي بأَنْ أَوتاكَ عِنْدَكَ مَشهَدًا ... مَهيبًا حَزينًا يُعْجِزُ النثْرَ والشعْرا

لِمَنْ تَطلُبُ العُتْبى بَعْدَكَ يا أَخي ... أَ لِلأُسرَةِ الصُّغرى أَم الأُسرةِ الكُبرى

لقد رَوَّعَ الموتُ الرهيبُ كليهِما ... فمَنْ هي أَولى بالعَزاءِ مِنَ الأُخرى

فما مِنْ يَدٍ إِلا وَجُرِحَ جُنُونُها ... وقَد شَدَّت اليُمنَى على أُختِها اليُسرى

جاء البيت الأول في المقطوعة مضطربًا للنص الأصل ليعطي قراءة واضحة لقارئه أن مبدعه يعاني من حالة انفعال قصوى جاءته بغتةً، تجسدت في تمهله من الفاجعة التي ألمت به، وقوة الصدمة التي تلقاها، وشدة الحزن التي سيطرت على حواسه. فلم تدع هذه الحالة لصاحبها مجالاً للتفكير في افتتاحية غير هذه الافتتاحية التي يبدو أنها جاءت دفقة واحدة من المشاعر المضطربة، فلجأ الشاعر إلى الاستفهام ليعبر من خلاله عن هذا الموقف العصيب، مفتتحًا حوارًا تظنه في الوهلة الأولى مباشرًا مع صديقه سعدون السويح، لا سيما وأن الشاعر استخدم أسلوب النداء للقريب حين حذف أداة النداء (الياء) من المنادى أخي (أحقًّا أخي سعدون مات رفيقُنا) والأصل:

أَحَقًّا يا أَخي سَعْدونَ ماتَ رَفيقُنا

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

وجاء الحذف دلالة على سرعة التخلص للمنادى القريب من نفسه لا من مكان تواجده. ويرى الباحث، أن الحوار في حينه كان بين الشاعر وذاته المضطربة التي لم تحتمل هذا الحوار الداخلي، فهرعت إلى السطح الخارجي مستنجدة بالآخر – سعدون – طالبة إليه مشاركة الألم والشكوى، فوظف حذف حرف النداء، وحرف الهمزة لهذا المعنى. وخرج الاستفهام بالهمزة في أول النص عن معنى التقرير إلى التشكيك (تجاهل العارف) فشكك الشاعر في الحقيقة المؤلمة في محاولة لإبعاد شبح الحقيقة عنه، متأملًا أن تكون الإجابة مخالفة للحقيقة، فأفادت الهمزة تصوير ما يكابده الشاعر من اضطراب وقلق، وخرجت من معنى التصديق إلى الشك.

وفي النص آنفًا أكثر من نسق استفهامي باستعمال أكثر من أداة: (الهمزة، وكيف، وهل، ومَنْ، وما)، حيث بُنيت استفهامات النص على موضوع نفسي انفعالي مثلته الأفعال (مات، قُلْ، أَطلبُ، روَّعَ، جُنَّ)، ولم يكن غرض الشاعر طلب الإجابة على استفهاماته؛ إنما أراد إفراغ شحناته الحسية التي لم يجد لها مخرجًا غير التعبير بالاستفهام، متخذه وسيلةً لإظهار حيرته ويأسه مستدعيًا المتلقي لمشاركته بما يحس به، ومحققًا التواصل معه بكشفه أسرار الحوار الداخلية. وبناء الاستفهامات لم تأت عبثًا بل على وقع معاناة الشاعر الخارجية التي تحولت إلى معاناة داخلية خلَّفت نفسًا إنسانية ونفسًا شاعرة. وهذا شكَّل تعدد أنساق الاستفهام سمة أسلوبية بارزة قصد بها الشاعر الإبانة عما يعتمل في نفسه.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

ثانيًا: أسلوب الأَمر: الماهية والسمة الأسلوبية

الأمر نسق لغوي، نقيض النهي، يتحدد غرضه في طلب إيقاع الفعل على جهة الاستعلاء أو الادعاء مع الإلزام (الهاشمي، أحمد. 1987). والاستعلاء هو الأصل اللغوي، وبناء على ذلك فالمعاني الإضافية التي يمكن أن تتولد من الأمر، هي نتاج العدول الذي وقع لاستخدامات صيغ الأمر. وهي معان لا يمكن تحديدها والفصل بينها إلا في ضوء قرائن الأحوال والمقامات، فتتولد منها معانٍ عدة: كالدعاء، والالتماس، والندب، والإباحة، والتهديد، وهي معان مجازية (السكاكي. 1987).

والأمر ذو سياق فعلي أداته الفعل، أو ما ينوب عنه وقد بيَّن سيبويه (1988: 1/137-138) ذلك في باب الأمر والنهي: "الأمر والنهي لا يكونان إلَّا بالفعل، مظهرًا، أو مظمرًا، وهما في هذا أقوى من الاستفهام؛ لأن حروف الاستفهام قد يبعدها الأسماء كقولك: أزيدًا أخوك ؟ والأمر والنهي لا يكونان إلَّا بالفعل نحو: زيدٌ اضربه ومنه زيدًا ليضربه عمرو؛ لأنه أمر للغائب بمنزلة افعل للمخاطب".

والأمر طلب باستعلاء ولزوم في الخطاب العادي أما في اللغة الفنية ولا سيما الشعرية، فإنه تعبيرٌ عما في وجدان الشاعر، وتجسيدٌ لما يشعر به من أحاسيس بألفاظ تخرج عن المعنى المألوف لها لتكون أصدق تعبيرًا لدى المتلقي (طبل، حسن. 1999). ويجيء الأمر في أربعة صيغ فضلًا عن الإخبار الذي يفهم منه الأمر (هارون. 2001):

أ- فعل الأمر كقوله تعالى: ﴿فَاغْسِلُوا وُجُوهَكُمْ وَأَيْدِيَكُمْ إِلَى الْمَرَافِقِ﴾ [سورة المائدة، الآية: 6].

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

ب- المضارع المقرون بلام الطلب - لام الأمر - كقوله تعالى: ﴿فَلْيَمْدُدْ بِسَبَبٍ إِلَى السَّمَاءِ ثُمَّ لِيَقْطَعْ فَلْيَنْظُرْ هَلْ يُذْهِبَنَّ كَيْدُهُ مَا يَغِيظُ﴾ [سورة الحج، الآية: 15].

ج- اسم فعل الأمر كقوله تعالى: ﴿عَلَيْكُمْ أَنْفُسَكُمْ﴾ [سورة المائدة، الآية: 105].

د- المصدر النائب عن فعل الأمر كقوله تعالى: ﴿فَضَرْبَ الرِّقَابِ﴾ [سورة محمد، الآية: 4].

لم يكثفِ البغدادي كثيرًا من أسلوب الأمر في ديوانه، كما فعل في الاستفهام؛ لأنه لم يكن في حوارٍ خارجي يستوجب ذلك، حيث يغلب على شعره الاتجاه الوجداني الذي يدور حول الانفعالات، والأحاسيس الداخلية التي قد لا تستلزم الأمر، إلَّا من باب أغراض خروجه عن معناه الحقيقي؛ لذا فقد أدى انحراف الأمر عن معناه الحقيقي دورًا كبيرًا في التعبير عن مشاعر الشاعر، وانفعالاته، وحالته النفسية. فارتبط أسلوب الأمر بالقصائد التي تغلب عليها الوظيفة التأثيرية. والصورة الغالبة التي وردت عليها بنية الأمر لدى الشاعر هي فعل الأمر الصريح (افعل). ففي قصيدته: "أيل حكام العرب" (الديوان: 151):

يا فلسطينُ النبوَّةْ

زَلزِلي الأرضَ التي تحتَكِ إن صارتْ عَدُوَّةْ

فَجِّري الأرضَ بجيلٍ غضبٍ أقوى فُتُوَّةْ

إنَّهُ الجيلُ الذي يكبرُنا عزمًا وقُوَّةْ

إنَّهُ الجيلُ الذي يثأرُ مِنَّا ولنا نحنُ العربْ

يا عُروقَ المسجِدَ الأقصى بأعماقِ الصُخُورِ

فَجِّري الأرضَ وثوري ثورةَ الحُرِّ الغَيورِ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

واخسِفِي كُلَّ مُغِيرٍ وانتهازيٍّ حَقِيرِ

واقذِفِي في صَدرِنا العاري شُواظًا من سَعِيرِ

لنذُوقَ النَّارَ والعَارَ ونثأَرْ

ويعُودَ الأمرُ للشعبِ ويبقى: اللهُ أَكبرْ

بنيت القصيدة على حوار من الداخل للخارج؛ حين وجهت الذات الشاعرة خطابها إلى فلسطين، فجاء الخطاب مشحونة واقع مرير عاشه المخاطب والمخَاطَب. حين خاطب الأول الثاني بأساليب أسست على أفعال أثارت الحركة والدفع، وزاد تكرارها في المعنى وتكرار بعضها في اللفظ كتكرار الفعل (فجري) كثافة في الدلالة وتنويعًا فيها وتأكيدًا، وجاء النسق الأسلوبي بصيغة فعل الأمر (افعل) في الأفعال: (زلزلي، فجري، اخسفي، اقذفي)، فلم يكن خطابًا أمريًا طلبًا لإيقاع الفعل حقيقةً على وجه الاستعلاء، لكنه انحراف إلى معنى مجازي أفاد التحريض والتوسل والدعاء. وربما كان الفعل (زلزلي) سببًا للأفعال التي وردت بعده في الصيغة نفسها، حيث بدأ النص بصيغته الأمرية (زلزلي) فور انتهاء الشاعر من استرعاء انتباه المخَاطَب (فلسطين)، ليكون أسلوب النداء تمهيدًا لإصدار هذه الأوامر التي بنيت على بعضها:

يا فلسطينُ الصُّمُودْ

زَلزِلِي الأرضَ التي تَحتَكِ إنْ طَالَتْ عَدُوَّهْ

فالفعل (زلزلي) والأفعال التي تلته (فَجِّري، اخسِفِي، اقذفي) كانت على صيغة واحدة انتظمت لمعجم واحد، هو حقل الثورة أو الغضب والشدة. فأبان النص عن خلفية مبدعه داعمة للنظال والمقاومة، فهو سندها ومحركها بألفاظه وأساليبه ودلالاته، والدافع بها للتحدي والتصدي للغزاة والانتهازين من بني جلدته لا سيما

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

معشر الكبار. وعلل الشاعر تكاثف هذه الصيغ الأمرية في المقطوعة حين جاء بلام التعليل ظاهرًا ومحذوفًا في السطرين الأخيرين منها:

لنذُوقَ النَّارَ والعَارَ ونثأَرْ

ويعُودَ الأمرُ للشعبِ ويبقى: اللهُ أَكبرْ

وفي قصيدة: "جراحات لبنان" استعمل الشاعر الأمر بصيغة الإخبار بالأمر في البيت الأول من النص، وباسم فعل الأمر في الأبيات التي تلته (الديوان: 85، 86):

صرحَ لبنانَ قد تهدَّم باسمي ... لا تُـدِينُوا بِهدمِـهِ أَيَّ خَصـمِ

إيـهِ! لبنـانُ والخُطُوبُ نِعَـالٌ ... ضَـرَبَتْ إخـوتي بأَبنـاءِ عمِّـي

إيـهِ لبنـانُ كـم هَتَكْتَ حِجَابًا ... كـان يُخفِـي ورَاءَهُ كُـلَّ جُـرمِ

إيـهِ! لبنـانُ مـا لليلـكِ بـاحٍ ... حـائِرِ النجـمِ مُظلـمٍ مُـدلهَمِ

فهلُمـي لُبنَـانَ نُشـعِلُ نـارًا ... تحـرقُ الظُّلـمَ في حِمَانَـا هَلُمِّـي

استعمل الشاعر الأسلوب الخبري الذي يفهم منه الأمر (المصدر النائب عن فعل الأمر) في عجز البيت الأول بصيغة النهي، حين خرجت لا الناهية بالجملة الفعلية (لا تُدينوا) إلى الطلب، فجاء النهي مقررًا طلب الكف عن الإدانة، وتخلى الطلب عن الإلزام إلى توجيه النصح والإرشاد لمن يوجهون إدانتهم إلى خصوم لبنان بأن يعدلوا عن هذا الأمر؛ فاللوم والإدانة يقعان على العربي الذي فرَّط في وحدة وسيادة لبنان. واستخدم الشاعر ضمير المتكلم في صدر البيت (باسمي) للدلة على من قام بهدم صرح لبنان.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

كما أتاح اسما فعلي الأَمر (إيه، وهلمي) للشاعر أتساع دلالة التعبير عن الحدث. فالشاعر عند استدعائه لاسم الفعل (إيه)، في البيت الثاني، والثالث، والرابع، فهو يستنطق المُخَاطَب بآهة وحسرة، مفترضًا حوارًا متواصلًا معه فأفاد الطلب في قوله:

إيهِ! لبنانُ والخُطُوبُ نِعَالٌ ضَرَبتْ إخوتي بأَبناءِ عمِّي

أفاد التحسر والتفجع؛ حمل طلب الشاعر إلى مُخَاطَبه (لبنان) أن يحدثَهُ عن الإبتلاءت التي أصابت لبنان فضربت الأخ بابن العم. وفي البيت الذي يليه:

إيهِ لبنانُ كم سَتَكتِمُ إحْنًا كان يُخفي وراءَهُ كُلَّ جُرمِ

خرج الطلب من إلزام المُخَاطَب بالحديث إلى استدعائه للتأمل في جرم اللذين تواطؤا وأجرموا في حق لبنان، فجاء الطلب في معاني التأمل والاحتقار ليس من الشاعر إلى المُخَاطَب بل لمن كان وراء كل جرم ألمَّ بلبنان. ليعود الشاعر في البيت اللاحق

إيهِ! لبنانُ ما لليلكِ ضائعِ النجمِ مُظلِمٍ مُدلهَمِ

إلى التأوه والتحسر من الحال التي عليها المُخَاطَب ملتمسًا معرفة الدواعي والأسباب التي كانت سببًا في عُتمة ليل لبنان وحيرة نجومه، فخرج الطلب إلى التعجب، والتفجع والتحسر. وفي البيت الأخير:

فهلُمي لُبنَانَ نُشعِلُ نارًا تحرِقُ الظُّلمَ في حِمَانَا هَلُمِّي

استحضر الشاعر اسم فعل الأمر (هلمي) بمعنى، تعال، أو أقبل، أو ضم نفسك إلينا، وجاء مسندًا إلى ضمير المفعول به ليعبر من خلاله عن رغبته في سرعة الخلاص ممن كانوا سببًا في ضياع الوطن. فحاصر الشاعر باسم فعل الأمر (هلمي) أول البيت الأخير وآخره من المقطوعة وهو نفسه البيت الأخير من القصيدة. فأثار اسم فعل الأمر في البيت الحركة والحيوية، وتكراره مرتين كثَّفَ من دلالاته ونوَّع فيها، حيث

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

خرج الطلب بهذه الصيغة إلى معاني ألتماس المجيء والإلحاح عليه، كذلك التحفيز والتحريض وبث روح التحدي في نفوس شعب لبنان الذي تهمه حرية لبنان ووحدته، وأيضا من معاني الطلب التي خرج إليها أسلوب الأمر الدعوة إلى التصدي لكل من كان سببًا في خراب لبنان. لتكون الجمل التي بين اسم فعل الأمر المكرر (هلمي) رهينة المعاني آنفة الذكر التي خرج إليها الطلب.

لقد وظف الشاعر استعمال اسم فعل الأمر (هلمي) أيضاً في قصيدة "حوار مع الشابي حول إرادة الحياة" إضافة إلى فعل الأمر (افتحي) (الديوان، 145):

هَلُمّـي هَلُمـي عزيمةَ شـعبي نُحَطّـمُ هـذا الـدُّجى الـمُعتَكِرْ

هَلُمّـي افتحي بابنا للربيعِ لِنَمـرَحَ في رَوضِـهِ المزدَهِـرْ

هَلُمّـي نُغَـادِرُ "كهفَ" الحياةِ فقد ملَّنا الكهفُ حتى ضَجِرْ

هَلُمّـي نُعَـانِقُ طَيـفَ الرُّؤى ونَنهَـلُ منْـهُ الرُّضـابَ العَطِـرْ

فحشَّد الشاعر مجموعة من المتتاليات اللغوية التي جسدت حالة شعورية ونبرة نفسية لها خصوصية الطلب الذي ينسجم مع أسلوب التعبير في هذا المقام الانفعالي العاطفي. فجاءت الأبيات الأربعة آنفًا زاخرة بأسلوب الأمر، حيث كرر فيها الشاعر اسم فعل الأمر (هلمي) خمس مرات. فالشاعر بتكراره لاسم الفعل يدعو شيئًا معنويًا (العزيمة) ليبث فيه روح الحماس الداخلي فيحرك الباطن الخارج ليتحقق الفعل وهو المراد، فكانت الدعوة من الداخل للخارج لتحتوي الوجدان ثم المادة. وقد أدى تكرار الجمل الفعلية التي انتجها اسم الفعل (هلمي) إلى تماسك النص إضافة إلى التوازي الذي حقق مقصدًا إيقاعيًا ودلاليًا وتفاعلًا بين الإيقاع والدلالة. إلى جوار اسم فعل الأمر في المقطوعة استعمل الشاعر فعل الأمر (افتحي)، فتوجهت صيغ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

الأمر مجتمعة إلى محورٍ واحد تجسد في شخصية الشعب العربي. ليتخلى أسلوب الأمر عن سلطته التوجيهية في الاستعلاء والإلزام ويفضي دلاليًا إلى الالتماس، والدعوة لتحطيم قيود الذل والتبعية والتحفيز والتحريض، والاستنهاض وبث الأمل والحث على شحذ الهمم والانتصار للوطن. فتواتر أساليب الأمر وتكرارها (هلمي، هلمي، هلمي، افتحي، هلمي، هلمي) في تلك الأبيات عكس الانحراف الذي أحدثه الشاعر في صيغة الأمر؛ ليخلق منها دلالات انسجمت مع الوظيفة الانفعالية (الباث)، والوظيفة الإفهامية (المتلقي).

كانت قصيدة: "مكر مندوبة أمريكا" رسالة أخرى من الشاعر إلى من يتوهم أن أمريكا تسعى جاهدة للسلام في منطقة الشرق الأوسط، لا سيما قضية فلسطين. ففي إحدى جلسات مجلس الأمن وهو يناقش قضية مصادرة أراضٍ عربية بالقدس، قامت مندوبة أمريكا باستخدام الفيتو تأييدًا لإسرائيل في مصادرة تلك الأراضي. فجاءت هذه القصيدة الساخرة تقريعًا وإدراكًا من الواهمين المتخاذلين من ساسة العرب الذين يعولون على أمريكا في نشر السلام بالمنطقة، وتقريرًا تحريضيًا على سياسة أمريكا، والدعوة إلى الثأر وإعلان الحرب باستدعاء أسلوب الأمر في آخر النص حين قال (الديوان: 121):

وإلى أن تُدرِكَ أمريكا

أنَّا لا نَملِكُ غَيرَ الأَرضْ

سَنَظَلُّ نُحَمِّلُ أمريكا

وزبَائِنَهَا وِزْرَ الأَرضْ

فلسوفَ يَحِيقُ المكْرُ بِهِمْ

في يومِ غَدٍ، أو بعدَ غَدٍ!!

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وليُقْبَرْ شعبٌ لم يثأَرْ

وليُكْسَرْ سيفٌ لم يُشْهَرْ

فقد جاء أسلوب الأمر بلام الطلب المقرون بالفعل المضارع في آخر سطرين من النص:

وليُقْبَرْ شعبٌ لم يثأَرْ

وليُكْسَرْ سيفٌ لم يُشْهَرْ

ليخرج الشاعر مطلبيه (وليُقبَر، وليُكسَر) إلى معنى التحفيز والتحريض على الثأر من أمريكا وزبائنها وحرَّاس قواعدها ومصالحها،إلى معنى حثي ضد كل من يساهم ويساهم في دمار الوطن وضياعه، ليخرج الطلب إلى معنى آخر مفاده التحقير والإهانة لمن لا يثأر على الظلم (وليقبر شعبٌ لم يثأر)، وللسيف الذي لا يذود عن حماه (وليُكسر سيفٌ لم يُشهر).

وفي نفثة شعرية من نفثات غربته، يعبر المولى عن وطنه ليبيا، تطالع متذوقي الشعر ومحبيه قصيدة كتبها الشاعر في الحبشة، حيث كان يعيش وحيدًا بعد غادرته أسرته إلى طرابلس، ولدت قصيدته "الإحساس بالفجيعة" في الهزيع الأخير من ليلة عصيبة..ليلة الغزو الأمريكية على حمى الوطن الآمن. فعبر الأثير وقد غمر السكون عاصمة الحبشة "أديس أبابا" يتلقى الشاعر أخبار الغارة فتفجر نفسه بعد سكون، ليعبر عن فجيعته من خلال محنة الغربة (الديوان:173، 176، 177):

يـا رُبُوعًـا مُخَضَّـلاتِ بِـدمْعٍ مِـنْ دَمٍ ضـارِعٍ سَـخِينٍ غَزِيـرِ

اغمُـرِي قَلْبَـكِ الجـريحَ بـذَوبٍ مِـنْ حَنَايَـا فُـؤادِى الـمَحْرُورِ

أَسـرِجي شُـعْلَةَ الكِفَـاحِ وهَـاتِي مِـنْ رَوَابِيـكِ كُـلَّ ليـثٍ هَصُـورِ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

واقْـذِفِي يـا زَوَابـعَ النـارِ في سَمْـ ـعي شُـوَاظًا لِيَسـتَفِيقَ شُـعُورِي

وارْقُصُوا حَوْلَ مَصْرَعِي يا رِفاقي وِلْـتَكُنْ رَقْصَـةَ الـوَدَاعِ الأَخِـيرِ

واسـكُبُوا في كُئُوسِـكُمْ قَطَـراتٍ تَتَنَـزَّى مِـنْ قَلْـبِيَ الـمَحْرُورِ

لِتَكُنْ في الغَدِ الذي سَوْفَ يأتي بِبَـدِيعِ الآيـاتِ خَـيرَ جُـذُورِ

مهَّدَ الشاعر لطلبه في البيت الأول بأسلوب النداء ليسترعي انتباه المتلقي إلى ما بعد النداء، حين يستدعي أساليب الأمر الخمسة في الأبيات: الثاني، والثالث، والرابع، والخامس، والسادس، والسابع على التوالي. فبنى الشاعر المقاطع آنفًا بصيغة (افعل) في الأفعال: (اغمري، أَسرجي، اقذفي، ارقصوا، اسكبوا). فهذه الأفعال اسندت كلها إلى ضمير المُخاطَب الذي يعود في الأفعال الثلاثة الأولى: (اغمري، أَسرجي، اقذفي) إلى تلك الربوع الندية الممتلئة بالدموع، كناية عن إنسان طارحته الظروف فتملكته الأحزان. أما الضمير في الفعلين: (ارقصوا، اسكبوا) فيعود إلى الرفاق الذين يعيشون في تلك الربوع، وفي الحالتين فالشاعر لا يخرج بطلبه إلى حقيقة الطلب بل ليبث روح الأمل في بلده، ويحفزها ويشد على عزيمة أَهلها، فيشعل فيها روح الكفاح، ويستنهض هِمم رجالها، وهو بهذا يخرج إلى إسقاط المعاني النفسية الذكر على نفسه القلقة المضطربة فيبث فيها الأمل، ويقوي من عزيمتها، ويوسع من دلالة التعبير في البيت الثالث:

أَسرِجي شُعْلَةَ الكِفَاحِ وهَاتِي مِنْ رَوَابِيكِ كُلَّ ليثٍ هَصُورِ

حيث استعمل الشاعر في البيت صيغتين لأسلوب الأمر، مرة بصيغة الفعل (أَسرجي)، وأُخرى بصيغة اسم الفعل (هاتي) مؤكدًا الطلب الأول بالثاني، دلالة على غضب الشاعر وشدة انفعاله، وتوجسه من الموقف.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

ودلاليًا كان الفعل (اغمري) سببًا للأفعال التي تلته على نفس الصيغة: (أَسرجي، اقذفي، ارقصوا، اسكبوا)، لتجيء الأفعال في حقل دلالي واحد تجسد في حقل الاستنهاض والتحفيز والتحريض:

اغْمِـرِي قَلْبَـكِ الجـريحَ بـذَوبٍ ... مِـنْ حَنَايَـا فُـؤادِيَ الـمَحْرُور

أَسـرِجِي شُـعْلَةَ الكِفَـاحِ وهَـاتِي ... مِـنْ رَوَابِيـكِ كُـلَّ ليـثٍ هَصُـورِ

واقْـذِفِي فِـي ذَرَابِـعَ النـارِ فِي سَمْـ ... ـعِي شُـوَاظًا لِيَسـتَفِيقَ شُـعُورِي

وارْقُصُوا حَوْلَ مَصْرَعِي يا رِفاقي ... ولْـتَكُنْ رَقْصَـةَ الـوَدَاعِ الأَخِـيرِ

وَاسـكُبُوا فِي كُئُوسِـكُمُ قَطَـراتٍ ... تَتَنَـزَّى مِـنْ قَلْـبِيَ الـمَحْرُورِ

ومن أسلوب البغدادي الأمري في المقطوعة أنفًا أن جاء الأمر بصيغة لام الأمر وهي صيغة لم تكن كثيرة الدوران في شعره ككثرة صيغ الأمر التي تُعد أكثر لفظًا وأدل على الطلب. أما صيغة لام الأمر في (لِيَسْتفيقَ) ففيها من اللين ما يقرب من الرجاء وبذل النصيحة، وفيها منح الشاعر فضاءً رحبًا للتعبير عن رؤاه ومشاعره التي بثها للمتلقي. وقد استعمل الشاعر صيغة لام الأمر في عجز البيت الخامس:

.وارْقُصُوا حَوْلَ مَصْرَعِي يا رِفاقي ... ولْتَكُنْ رَقْصَةَ الوَدَاعِ الأَخِيرِ

وفي صدر البيت السابع:

لِتَكُنْ فِي الغَدِ الذي سَوْفَ يأتي ... بِبَدِيعِ الآياتِ خَيرَ مُحَرِّرِ

فخرج بفعلي الكينونة: (ولْتَكُنْ، ولِتَكُنْ) من الأمر استعلاءً وإلزامًا إلى توجيه النصح والإرشاد لرفاقه بأن ينفضوا عنهم الوهم والوهن في فعل الأمر الأول (لتكن)، والدعوة بالالتماس للمشاركة والدفع والتطلع إلى الغد الجميل في الثاني (لتكن).

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

الذهن من علم يقدم إليه بالخبر، ولم يفكر فيه، ولم يعمل ذهنه بمعرفته، ولم يكن له موقف نحوه، فيقدم له المتكلم حكمه بلا تردد". أما الغرض الثاني: فهو لازم الفائدة: وهو "إفادة المخاطب أن المتكلم عالم أيضًا بأنه يعلم الخبر كقولك للطالب أعطى عليك نجاحه في الامتحان، وعلمته عن طريق آخر: أنت نجحت في الامتحان، وهي بالأخرى فائدة لأنه يلزم في كل خبر أن يكون المخبر به عنده علم أو ظن به" (شريفي، ودراقي، 2004، 21). وقسم السكاكي الخبر على رأي عبد الرحمن حسن الميداني (1996) إلى ثلاثة أضرب: الابتدائي: الخبر الموجه من المتكلم كلامه إلى مخاطب خال ذهنه كل الخلو من الخبر.

الطلبي: وهو الخبر الموجه للمخاطب المتردد في الحكم، فيحتاج تأكيد الكلام من المتكلم إلى المتلقي بمؤكد واحد، لإزالة تردده وشكه.

الإنكاري: وهو الخبر الموجه لمخاطب منكر، فلا بد من تأكيد الكلام للمخاطب بأكثر من مؤكد، بحسب قوة الإنكار والتكذيب. وهذا ما يقتضي أن الجملة في حالة معينة، تستوجب قدرًا من التوكيد وعدمه، ويتضح ذلك في الجدول التالي:

ت	نوع الكلام	حالة المخاطب	قدر التأكيد
1	ابتدائي	خالي الذهن	خالي من التأكيد
2	طلبي	مترود شاك	مؤكد واحد
3	إنكاري	منكر / مكذّب	أكثر من مؤكد

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

المقطوعة السابقة التي ختم بها الشاعر نصه تلازم بين اللفظ والمعنى للعناية بالصورة الأدبية. حيث عمد الشاعر إلى التعبير عن عودته لمدرسة الخليل بعد أن بحث عن السمرد عليها، فأكّد حقيقة العودة إلى المدرسة الخليلية والالتزام بها من أول المقطوعة:

وقلتُ غير مكرَه إلى معسكر الخليل

ففي استعمال الشاعر للفعل (قلتُ) وفاعله الضمير المتصل تقرير للعودة إلى أحضان المدرسة وتأكيد لها، وإزالة لما علق بها، فالإخبار عن نوع العودة التي حاولت برغبة الشاعر نفسه: (غير مكره) وهو تأكيد آخر على [illegible] عن عجز وضعف، وتتأكد العودة أكثر بشبه الجملة: (إلى معسكر الخليل) ليس [illegible] على عودة الشاعر إلى معسكره معسكر الخليل.

وفي السطر الثاني:

[illegible] سيدي مولاي

وظف الشاعر الفعل المضارع ليثبت من [illegible] في الماضي وتوكيد استمرارها في الحاضر، واستحسانه لها حيث العرف على الا[illegible] ة أخرى على أنه عاد لمعسكر الخليل طواعية دون إكراه، وفي قوله: (سيدي مولا[illegible] ة المنزلة الموصوف في نفس الشاعر، وتعبير صريح على أحقية النبوغ بالنجعة والتشريف.

والتوالي المؤكدات في المقطوعة هي السطر الثالث، والرابع، والخامس منها:

أبحثُ في حمأتهِ عن كلِّ ما يشدُّني إليه

أبحثُ عن سلسلة أسلافها في دمِّي

أبحثُ عن لافتةٍ حمراء حول العُرْفِ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

أُعيدت بلفظ المؤكد، أو بمرادفه، أو بمعناه دارت حول تأكيد وتثبيت فكرة السلام التي يتمتع بها بلد الشاعر في نفس المتلقي، كذلك كانت رسالة تهديد لمن يحاول أن يعبث بهذا السلام.

وفي قصيدة عبد المولى: "وجه بلا قناع" التي لا يرتدي فيها قناعًا، ولا يختفي فيها وراء أي حجاب. يكاد يصدم قرّاءه عندما يخاطبهم بجرأة على تعرية ذاته، مؤكدًا انتماءه منذ بداية النص لرواته وقرّائه، موظفًا الكثير من المؤكدات اللفظية والمعنوية، ليثبت هذه الحقيقة (الديوان: 199):

هـا أَنـا ذا أَلُـوحُ خافِـتَ لحـنٍ سَـاحِلِّي لِمَـنْ يَتُـوقُ لِلَحْـنِي

هـا أَنـا أَلتقـي رُوَاتِي وأَحبَـا بِي وقِيثَـارَتِي وعُشَـاقَ فَـنِّي

هـا أَنا بينكُم على رَغْمِ الشِّـ ـعْرِ فَتَـرْوُونَ لي وَتَـرْوُونَ عَـنِّي

أَنـا لَا أَنْتَمِـي لغَيـرِ رُوَاتِي هُـمْ فُؤادِي وَهُـمْ لِسَـانِي وعَيني

إِنْ بَكَـتْ عَـلَى هِبَـاتِ أُغْنِيَـاتِي فَهِـيَ تَبْكِـي لِحُـزْنِهِمْ وَلِحُـزْنِي

فهـي أَنْفَاسُـهُمْ تَعُـودُ إِلَيْهِـمْ لِتُمِـيطَ اللِّثَـامَ عَـنْهُمْ وَعَـنِّي

وَلِتَبْقَـى سِمَـاتُهُمْ وَسِـمَاتِي مِثْلَمَـا هِـيَ دُونَ زَيـفٍ وَمَـيْنِ

استهل عبد المولى نصه بأسلوب خبري، آخذًا الحديث عن الأنا الفردية، ليتحول في شكل الوقوف على وصف حدث خاص، الأمر الذي جعل المتلقي يتوق إلى معرفة هذا الحدث الذي تتكشف أول خيوطه منذ البيت الأول! كيف لا ؟ والنص بدون قناع. ففي البيت الأول، والثاني، والثالث:

هـا أَنـا ذا أَلُـوحُ خافِـتَ لحـنٍ سَـاحِلِّي لِمَـنْ يَتُـوقُ لِلَحْـنِي

هـا أَنـا أَلتقـي رُوَاتِي وأَحبَـا بِي وقِيثَـارَتِي وعُشَـاقَ فَـنِّي

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

ها أَنا بينَكُمْ على رَفرَفِ الشِّـ ـعْرِ فَتَـرْوُونَ لي وَتَـرْوُونَ عَـنِّي

بدأ الشاعر باسترعاء انتباه السامع موظفًا حرف التنبيه (الهاء) لذلك، ليجيء بعدها الضمير (أنا)، مفصحًا عن الأنا التي ترتكز عليها فكرة النص. وفصل الشاعر بين (هاء) التنبيه واسم الإشارة (ذا) اللذين عادة ما يكونان متصلين بضمير المتكلم (أنا) استعجالًا منه لإفادة السامع الذي استرعى انتباهه بحرف التنبيه (الهاء)، قبل أن يوميء إلى نفسه باسم الإشارة (ذا) الذي أكّد به أنته (أنا)، ليشكل ثلاثتهم: (حرف التنبيه، والضمير، واسم الإشارة) معروفة أمرية خرجت إلى ألتماس انتباه المتلقي فجاءت على التوالي: استرعاءً، وتقريرًا، وتأكيدًا.

لكن صورة الخبر لم تكتمل في ذهن المتلقي ليتطلع إلى الجملة الفعلية: (ألوحُ خافِتَ لحنٍ...) التي شرعت في إماطة اللثام عن ملامح الصورة شيئًا فشيئًا. ففي عجز البيت الأول: (ساحلِّي لمنْ يتوقُ للحْنِي) أدرك السامع خبر الشاعر عن حقيقة شعره الذي أكّده بالأنا واللحن منذ البيت الأول. ليأتي البيت الثاني والثالث، فيزيد وضوح ورسوخ الصورة في ذهن المتلقي من خلال جملة من المؤكدات اللفظية والمعنوية التي تجسدت في: تكرار (هاء التنبيه) و(الضمير أنا مجتمعين ثلاث مرات)، وتكرار لفظتي (لحنٍ، ولحني)، وتكرار (ياء المتكلم)، و(لام التوكيد: لمن، وللحني)، وتكرار الضمير المستتر أنتم/و وتكرار الجملة الفعلية: فترووَنَ لي، وترووَنَ عني). كل هذه المؤكدات وظفها الشاعر لتقوية الحقيقة في نفس السامع، كما أن التكرار قد أعطى النص بُعدًا جماليًا، حيث اتسقت فيه جمل النص وعباراته، وأكسبته بناءً متميزًا، كما كان في باقي التكرارت. ومن مؤكدات الأبيات آنفًا: (ها التنبيه، والضمير أنا بارزًا ومستترا، ولحن ولحني، وياء المتكلم).

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

وجاءت الأبيات الرابع، والخامس، والسادس، والسابع مؤكدة بأكثر من صيغة لتضيف لمعنى الحقيقة قوة وتمكنًا في نفس المتلقي:

أنَا لا أَنْتَمِي لغَيرِ رُوَاتِي هُمْ فُؤادِي وَهُمْ لِسَاني وعَيني

إِنْ بَكَتْ مِنْ عذابِهَا أُغْنِياتِي فَهي تَبْكِي لِحُزْنِهِمْ وَلِحُزْنِي

فهي أَنْغَامُهُمْ تَعُودُ إِلَيْهِمْ لِتُمِيطَ اللِّثَامَ عَنْهُمْ وَعَنِّي

وَلِتَبْقَى سِمَاتُهُمْ وَسِمَاتِي مِثلَمَا هي دُونَ زَيفٍ وَمَينِ

إذ احتوت هذه الأبيات كمًا وفيرًا من المؤكدات اللفظية والمعنوية كسابقتها بغية ترسيخ الحقيقة التي سعى الشاعر إلى إقرارها في ذهن المتلقي منذ بداية النص، فجاءت المؤكدات تواليًا على نحو: إعادة تكرار الضمير (أنا) في البيت الرابع الذي أكد على سابقته في الأبيات الأولى، كذلك الجملة الفعلية المنفية: (لا أنتمي لغير رواتي) التي ذهبت إلى تأكيد انتماء الشاعر لرواته. و(إن) الشرطية فعلها وجوابها المقترن بلام التوكيد: (إن بكت من عذابها أُغنياتي..فهي تبكي لحزنهم ولحزني) كذلك لام التأكيد في قوله: (لتميط اللثام، ولتبقي سماتهم). إضافة إلى الضمائر المتصلة والمنفصلة الظاهرة والمضمرة. فقد جاءت المؤكدات وتنوعت التكرارت حتى تصل رسالة الشاعر للمتلقي فترفع عنه الإبهام والشك وتُثبِّت في نفسه وذهنه حقيقة شعره وجمهوره، فيقوي المعنى لديه.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

ثانيًا: أسلوب النفي: الماهية والسمة الأسلوبية

النفي في اللغة: تدور لفظة "نفى" في معاجم اللغة العربية حول معان عدة لعلَّ أبرزها: الإبعاد، والتنحية، والطرد. فقد جاء عند الرازي (1999: 456/5) صاحب مقاييس اللغة : أن مادة نفى تدل على "تعرية شيء من شيء وإبعاده عنه، ومنه النُّفاية الرديء، نفى الريح ما ترميه من التراب حتى يصير في أصول الحيطان، ونفى المطر ما تنفيه الريح أو ترشه، ونفى الماء ما تطاير الرّشاء". أما عند ابن منظور (2000: مادة نفى) صاحب اللسان فإن النفي هو " نفي الشيء، وينفى نفيًا تنحى، ونفيته نحيّته، ونفي الرجل عن الأرض ونفيته عنها طردته فانتفى، وتنافت الآراء والأحكام تعارضت وتباينت". وعند الجوهري (1990: 6/ 2513، 2514) في معجم الصحاح فإن النفي بمعنى الطرد: "تقول: هذا ينافي ذلك، وهما يتنافيان، والنفوة والنفية كل ما نفيت، والنُّفاية بالضم كل ما نفيت من الشيء لرداءته". وأثبت مجمع اللغة العربية (2010: 2/ 943) في المعجم الوسيط كل ما أوردته المعاجم السابقة، وأضاف إليها: " نفاه جحده، وتبرأ منه، ونفاه أخبره أنه لم يقع، وانتفى شَعرَه تساقط، وانتفع الشجر من الوادي انقطع وانعدم".

النفي في الاصطلاح: النفي ضد الإثبات فهو الإخبار بالسلب أو طلب ترك الفعل، فالنفي يدخل الكلام فيسلبه معناه. وفي الاصطلاح النحوي تستعمل كلمة "النفي" بمعنى كلمة "الجحد" فقد عُرف الجحد بأنه: "ما انجزم بلم لنفي الماضي، وهو الإخبار عن ترك الفعل في الماضي (الجرجاني، علي، 1983: 51). وقد ذهب الزركشي (1957: 2/ 376) إلى أن: " النفي شطر الكلام لأن الكلام إما إثبات، وإما نفي. وقد فرَّقَ بينه وبين الجحد قائلًا: إذا كان النَّافي صادقًا فيما قاله سمي كلامه نفيًا، وإن كان يعلم كذب ما

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

نفاه كان جحدًا، فالنفي أعم، لأن كل جحد نفي من غير عكس، فيجوز أن يسمى الجحد نفيًا لأن النفي أعمُّ، ولا يجوز أن يسمى النفي جحدًا".

ويأتي المخزومي (1986: 244) أحد النحاة المعاصرين على تعريف النفي قائلًا: "النفي أسلوب لغوي تحدده مناسبات القول، وهو أسلوب نقض وإنكار يستخدم لدفع ما يتردد في ذهن المخاطب، ينبغي إرسال النفي مطابقًا لما يلاحظه المتكلم من أحاسيس ساورت ذهن المخاطب خطأ، مما اقتضاه أن يسعى لإزالة ذلك بإسلوب نفي بإحدى طرائقه المتنوعة الاستعمال". أما محمد حماسة (2003: 208) فعرَّفه بقوله: "النفي من العوارض التي تعرُض لبناء الجملة فتفيد عدم ثبوت نسبة المسند إلى المسند إليه في الجملة الفعلية والاسمية على السواء". وقد وصفت حسناء الميَّاتي (2003: 237) أسلوب النفي بقولها: " وأسلوب النفي أحد أساليب النظم في العربية، ويستخدم المتكلم للدلالة على النفي أدواتٍ متعارفٍ عليها تتصدر النظم وتهيمن بمعناها على معنى الجملة عامة، وإنما يعمد المتكلم إلى النفي عندما يريد أن ينقض ما يتردد في ذهن المخاطب، والمتكلم يرسل النفي مطابقًا لما يقتضيه حال المخاطبن ويتم نظم الجملة المنفية بطريقة مناسبة بطرائق النفي المتنوعة".

والنفي باب من أبواب المعنى يهدف بالمتكلم إخراج الحكم في تركيب لغوي مثبت إلى ضده وتحويل معنى ذهني فيه الإيجاب والقبول إلى حكمٍ يخالفه إلى نفيه، بصيغة تختص على عنصر يفيد ذلك، أو يصرف ذهن السامع إلى ذلك الحكم عن طريقٍ غير مباشر من المقابلة، أو ذكر الضد، أو بتغبير يسود في مجتمع ما فيقترن بضد الإيجاب والإثبات (عمايرة، خليل أحمد. 1987).

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وينقسم أسلوب النفي إلى قسمين الأول: النفي الصريح: ويتجسد في دخول إحدى أدوات النفي على الجملة فتسلب مضمون علاقة الإسناد بين طرفيها حسب أغراض الكلام، ومقتضى المقام.

ثانيًا: النفي الضمني: وهو كما عرّفه أحمد ياقوت (1984: 209): "ما يفهم من الجملة دون أن ينص عليه حرف من حروف النفي" والجدول أدناه إيضاح للصورة التي يجيء عليها النوعين:

الجدول رقم (3,1) النفي الصريح والنفي الضمني

ت	أنواع النفـــــي			
	النفي الصريح		النفي الضمني	
	أقسامه	أدواته	وسائله	فائدتها واستعمالاتها
1	في الحال	ليس، ما، إن، أفعال المقاربة والمقاربة		تفيد النفي ضمنًا من خلال السياق.
2	في الماضي	لم، لما	بل	لتدارك كلام غُلطَ فيه، أو لترك شيء من الكلام.
3	في المستقبل	لن	أم	متصلة، ومنقطعة، زائدة بمعنى المعادلة، حرف تعريف
4	–	–	أو	العطف والإبهام، التخيير، التقسيم والجمع، والإضراب...
5	–	–	الكاف	حرف استدراك تتوسط كلامين متغايرين نفيًا وإيجابًا.
6	–	–	كلا	أن تكون ردعًا ونفيًا، وبمعنى قولك حقًا.
7	–	–	حتى	حرف استعداد يدل على النفي الضمني وشبه النفي.
8	–	–	يا ليت	النفي ما هو بعيد المنال، أو قريب الإمكان قليلا.
9	–	–	هيهات هيهات	الاستبعاد مظنة وقوع حدث ما.
10	–	–	أبى	الكره، والقبول بشيء مع التجوز.
11	–	–	إلّا	للتحقيق بعد النفي، والنفي بعد التحقيق.
12	–	–	غير	صفة لما فيه من معنى اسم الفاعل (مغاير)، واستثناء.
13	–	–	دون	معنى التقصير عن الغاية من الفعل.
14	–	–	حاش لله، وتبارك الله، سبحان الله، معاذ الله	في التنزيه والاستعاذة
15	–	–	برأ	التباعد من الشيء ومزايلته: انفصال شيء عن شيء.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

ويعمد الباحث إلى دراسة أسلوب النفي الصريح في شعر عبد المولى حيث تؤدي الأدوات وظيفة الربط والتعليق بين أجزاء التركيب وتُلخص في الجملة معاني النفي. في حين لا يهتم كثيرًا بالنفي الضمني. فيدرس الجمل الفعلية والاسمية المحولة عن أساسها بالنفي، حيث مثَّلت ظاهرة أسلوبية في ديوان: "على جناح نورس"، وقد تنوعت أدوات النفي في الديوان حسبما اقتضى المقام اللغوي لنوع الأداة.

ففي قصيدته الوجدانية الموسومة بـ "أحبة قلبي علِّلوني بنظرةٍ" التي ولدت من وحي تجربة شخصية وجه عبد المولى رسالة قلبية خاطب فيها أصدقاءَهُ وزملاءَهُ الذين عاش معهم في رحاب الجامعة أحلى سنيه العمرية وأخصبها مخاطبًا إياهم بصيغة الأمر الطلبية تودداً وألتماسًا سائلهم أن يشدوا أزره فهو "ما شدا لغيرهم ولولاهم ما كان شعرٌ ولا نثرٌ" وثيقة وجدانية ولدت من وحي تجربة شخصية انعكست على نفسه الشاعرة وظف الشاعر فيها أساليب النفي للتعبير عن انعكاسات نفسية تولدت من تجربته أثناء عمله في مجال الإعلام، ولسوق رأيه ونظرته للإعلام الذي (الديوان: 225، 226، 227):

أَحِبَةَ قلبي كيفَ أَشْدُو لِغيرِكُمْ ... فَلَولاكُمُ ما كانَ شِعْرٌ ولا نَثْرُ

سَأَنبُشُ بعض الذِّكرياتِ لَعَلَّها ... تُخَفِّفُ آلامي فَتنشَرِحُ الصدْرُ

ولَم أَنْسَ أَنِّي عِشتُ بالحُبِ بينَكُمْ ... (ولكنَّ بعضَ الحُبِّ يَكْبُهُ وَعْرُ)

فَكَمْ مَنْصِبٍ أَوْليتَمُونيهِ عن رَضِىّ ... فَدانَابني مِنكُمْ جَزَاءٌ ولا شُكْرُ

رضِيتُمْ فَنَصَّبتُمْ وحينَ غَضِبتُمْ ... تَغَيَّرتِ الأَوضاعُ واختَلَفَ الأَمْرُ

هل الذَّنْبُ ذَنبي أَمْ هو ذَنْبُكُمْ ... أَمِ الكُلُّ لا ذَنبٌ عليه ولاَ وِزرُ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

تَحولـتُ عَـنكُمْ آسِـفًا لِفِـراقِكُمْ لَعَلِّـي أُلاقـي الخـيرَ إِنْ وُجِـدَ الخـيرُ

فكُنـتُ كمـنْ بـاعَ الـتي في يمينِـهِ بـأُخرى لهـا مِـنْ عَاشِـقٍ آخَـرٍ مَهْـرُ

أُسـائِلُ إِغـراءً فتـأَبى وتنـزَوي ولم ينفَـعِ الهَمْـسُ الخَفـيُّ ولاَ الجَهْـرُ

توَسَّلْتُ بِالماضِي القَـدِيمِ وَحَاضِـري وَهَيهَـاتَ أَنْ تُصغِي وفي سَمْعِهَـا وَقـرُ

افتتحت الأبيات بأسلوب استفهام تضمن معنى النفي، حين أنكر الشاعر شدوه لغير أحبابه مستخدامًا أسلوب الاستفهام بـ(كيف) في صدر البيت الأول ليكون ردًا على تساؤلٍ من مشككٍ في شعور الشاعر تجاه أحبابه، لكنه في واقعه جاء تقريرًا وتأكيدًا على حقيقة مشاعر الشاعر، فكان الاستفهام تعجبًا ممن يشكك في حبه لزملائه وأصدقائه، ونفيًا وإنكارًا للشدو لغيرهم، فالشاعر لا يطرب إلّا بهم ولا يطيب له مقام إلَّا معهم. ولتأكيد حقيقة الإنكار، وظف الشاعر في عجز البيت أسلوب النفي الصريح بأداتي: (ما، ولا)، حيث دخلت (ما) على الفعل الماضي الناقص: (ما كان شعرٌ) فنفت كينونة الشعر وقطعت وجودها في الماضي. وجاءت الجملة المنفية بالأداة (لا)! (ولا نثرٌ) معطوفة على سابقتها لتنفي كينونة النثر في الماضي أيضًا، لتقيده بزمنه في الجملتين، فلا يذهب إلى الحال والاستقبال. وتقدم النفي بـ(ما) في جملة: (ما كان شعرٌ)، وعطف بـ(لا) في قوله: (ولا نثرٌ) في البيت لأن (الشعر) أول بالتقدم عن النثر، كما أن الواو التي عطفت الجملة الثانية عن الأولى لم تكن واو المعية بل واو الجمع المطلق.

كَثُرَ أسلوب النفي في المقطوعة آنفًا حيث تكررت أدوات النفي فيها: (لم أنسَ، ما نابني، لا شُكر، لا ذنب، لا وزر، لم ينفع، لا الجهر) فساهم هذا التوظيف والتتابع لأدوات النفي في تصوير حالة الشاعر النفسية التي جرَّت حبال الماضي علَّه بذكراها تخفف بعض آلام الشاعر فينشرح بها صدره.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

والملاحظ على أسلوب النفي في المقطوعة آنفًا أن النفي بالأداة (لا) كان أكثر توظيفًا فيها، وقد دخلت كلها على الأسماء: (لا نثر، لا شُكر، لا ذنب، لا وزر، لا الجهر)؛ لتنفي كينونة الخبر عن الإسم الواقع بعدها، ويؤكد الشاعر عبرها استمرارية النفي عن الدوال الاسمية التي دخلت عليها وحملت تشاكلًا دلاليًا واضحًا. وجاء النفي بـ(لم) في النص في موضعين: (لم أَنسَ، ولم ينفع) فلم الأولى: (ولَم أَنْسَ أَنِّي عِشتُ بالحُبِ بينَكُمْ) نفى بها الشاعر قيمة النسيان التي تتعارض مع قيمة التذكر الحضورية للشاعر، فنفى عنه النسيان في الماضي ووصله بالحاضر دلالة على أنه لم ينسَ أحبابه في الماضي ولا في الحاضر، وتأكيدًا على قيمة التذكر واستمرارها هنا، وفي الجملة الثانية: (لم ينفَعِ الهَمْسُ الخَفيُّ) دخلت (لم) على الفعل المضارع فصرفت معنى النفي إلى الماضي، ودلت على استمرارية تأكيد المعنى. ومن أدوات النفي التي وظفها عبد المولى في النص الأداة (ما) في قوله: (فما في منكُمُ جاءٍ) التي نفت قيمة الجزاء والشكر، لتحضر قيمة النكران، فحمل النفي بـ(ما) دلالة المطلق واستمرار في التوكيد على عدم مكافأة الشاعر من قبل أصحابه على ما قدمه من عمل مضنٍ في الجامعة التي يعمل فيها جميعهم.

وإلى جانب النفي الصريح وظف الشاعر أسلوب النفي الضمني في المقطوعة آنفًا، فقد جاء معنى النفي في البيت الثاني:

سَأَنبُشُ بعض الذِّكرياتِ لَعَلَّها تُخفِفُ آلامِي فَيَنشَرِحُ الصَدْرُ

فلعلَّ التي تفيد الظن والترجي ساقت الكلام إلى النفي الضمني، فالمعنى أن الشاعر سينبش في ذكرياته متأملًا أن يجد فيها ما يخفف آلامه فينشرح صدره، لكن الفعل لم يقع حتى اللحظة التي كتب فيها الشاعر نصه، إذن فنبش الذكرى لم يقع، فلم يخف الألم، ولم ينشرحِ الصدرُ. وتضمن البيت الثالث:

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

ولَمَ أَنْسَ أَنِّي عِشتُ بالحُبِّ بينَكُمْ (ولكنَّ بعضَ الحُبِّ مَرْكَبُهُ وَعْرُ)

معنى النفي الضمني في عجزه حيث توسطت (لكنَّ) بين نفي وإيجاب ففي صدر البيت نفى الشاعر أن يكون قد نسي أصحابه الذين عاش بينهم بالحب والمودة، ليستدرك في العجز فيثبت أن بعض الحب مركبه وعرٌ، مستدركًا بـ(لكن) النفي بإيجاب، والإيجاب بالنفي. كما تضمن البيت الأخير معنى النفي:

تَوَسَّلْتُ بالماضِي القَديمِ وَحَاضِري وَهَيهَاتَ أَنْ تُصغِي وفِي سَمْعِهَا وَقرُ

ففي استعمال اسم فعل الماضي (هيهات) الذي يعني الاستبعاد يُقرُّ الشاعر ببُعد حصول مراده، فيستبعد مظنة إصغاء أُذن ذهب سمعها كله، وفي استبعاد الإصغاء نفي لقيمة السمع، وهو ما عناه الشاعر.

ومن قصائد عبد المولى التي أجلى فيها أسلوب النفي وشكَّل فيها ظاهرة أسلوبية قصيدته: "أشواق عربية مهاجرة إلى الحبشة" لاسيما في مقطعها السادس الذي اختار له عنوانًا جانبيًا داخل النص: " هجرة المظلومين". متناولًا في هذا المقطع قصة هجرة العرب والمسلمين إلى الحبشة وصلة التاريخ بينهما، وهي فكرة عبَّر عنها الشاعر تعبيرًا فنيًا جميلًا (الديوان، 257، 258):

يـا هِجـرَةً لم تـزلْ فينـا جُـدُودُهَـا أَيُّ عُهُودِهَـا أَيُّ سِـرٍّ فِيـكِ يَسْـتَتِرُ

قد أَينَعَتْ فيكِ مِنْ أَشهَى مَدَامعنا مُدَامَـةً لم يُعَـاقِرْ مِثْلَهَـا بَشَـرُ

أَعنَابُنَا في رُبَى "أُكسُومَ" ما فتِئَتْ مَعَ ابنِ عَفَّانَ حتى اليومَ تُعْتَصَرُ

لا زال في الدوحِ شَدْوٌ من بلابِلِنَا وفي الشِّفاهِ حَدِيثٌ ليس يَنْدَثِرُ

يا مَنْ يُعيدُ إلى الأَغرابِ ما سَكَبُوا مِنَ المَدَامِعِ وَلْيَذْهَبْ بِمَا ظَفَرُوا

هُمُ الضحايَا ولم يَخْفَلْ بِهِمْ وَطَنٌ تَعَشَّقُوهُ وَلَمْ يَنْبُضْ بِهِمْ خَبَرُ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

الرَّاكِبُـونَ مُتُـونَ الـرِيحِ في لَهَـبٍ مِـنَ الصِّـرَاعِ فمَـا ارتَـدُّوا ولا كَفَـروا

السـابِحُونَ مـعَ الأَهـوالِ في بِـرَكٍ مِنَ الدِّماءِ فَمَا ارتَاعُوا وما انْدَحَرُوا

بنى الشاعر قصيدته على حوارية وجدانية فتصدر القصيدة أسلوب النداء (يا هجرة) الموجه إلى ذلك المخاطِب المعنوي الغائب البعيد، الحاضر في ذهن الشاعر بذكرى المكان (الحبشة) الذي هاجر إليه المسلمون إبان الدعوة لدين التوحيد الإسلام، فهو نفسه المكان الذي فيه الشاعر في الفترة التي كتب فيها النص. شدَّ الشاعر انتباه السامع بالنداء، وتبعه محادثة نفسه في ثنائية بين الذات وتوهم الآخر، فبدأ حواره في صدر البيت الأول من أنت إلى الأنا مستحضرًا صورة الماضي البعيد ليقارنها بالحاضر حيث يعيش. ولتكون المقارنة والحوارية ذات فائدة لجأ الشاعر إلى أسلوب النفي. ففي الأبيات من الأول للرابع:

يـا هِجـرَةً لم تَـزَلْ فيهـا مُجَـدَّدَةً عُهُودَهَـا أَيُّ سِـرٍّ فِيـكِ يَسْـتَتِرُ

قد أَينَعَتْ فيكِ مِنْ أَسْمَى مَكَارِمِهَا مَدَائِحَـةً لَمْ يُعَـاقِرْ مِثْلَهَـا بَشَـرُ

أَعنَابُنَا في رُبَى "أُكسُومَ" مُثْقَلَـةٌ مُنذُ ابنِ عَفَّانَ حتى اليومَ تُعْتَصَرُ

لا زال في الدوحِ شَدْوٌ من بلابِلِهَا في الضِّفافِ حَدِيثٌ ليس يندَثِرُ

تكررت أدوات النفي: (لم تزل، لم يُعاقر، ما فتئت، ليس يندثر) التي حيت على لسان الشاعر لتكشف عن صراع داخلي اعتصر ذات الشاعر، صراع بين المشاعر والواقع حيث أراد الشاعر في البيت الأول إثبات حقيقة الأثر الذي نحتته هجرة العرب المسلمين للحبشة في نفوس الخلف، مُقررًا من خلال النفي أن تلك الفترة الجميلة التي تملكت النفوس أُنسًا وحبورا، لم تزل باقية راسخة في النفوس والأذهان، فنفى عنها صفة الزوال في الدوام والحال ليثبت لها البقاء في الدوام والحال، وقد عضد أسلوب النفي في تقرير هذه الحقيقة

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وتوليد الصراع أسلوب الاستفهام في عجز البيت: (أي سرٍّ فيكِ يستترُ؟) حيث أسهم الأسلوبان معًا في تقوية حقيقة الصراع من خلال آليات العرض والرفض. كما ذهب الشاعر في البيت الثاني إلى تأكيد الحقيقة المثبتة فأتى بالنفي في (لم يُعاقر مثلها بشرُ) ليلغي القيمة التي تتعارض مع القيمة الحضورية، أو لتأكيد تلك القيمة، حيث تدور القيمة التي تضمنها البيت حول فكرة التاريخ الإسلامي الموصول بالحبشة أثناء الدعوة.

واستمر الشاعر في البيت الثالث والرابع في تقرير تلك الحقيقة وتأكيدها فجاء أسلوب النفي بـ(ما) و(ليس) في البيتين الثالث ليتخلص الأول إلى تثبيت وتحديد صورة الماضي في الذهن باستدعاء الصحابي الجليل"عثمان بن عفان – رضي الله عنه –" الذي يمثل إشارة رمزية للدلالة على تلك الحقبة. فعند دخول أداة النفي (ما) على الجملة الفعلية (ما فتئت) تحولت الجملة من دلالة الماضي إلى الحاضر، ليفرض هذا الانتقال السريع من زمنٍ إلى آخر انتقالاً في حالة الوعي النفسية التي تفاعلت بقوة مع المشهد في عجز البيت حين صرَّحَ الشاعر عن نتيجة استدعائه الذكرى: (منا ابن عفان حتى اليوم تعتصرُ) حيث ولَّد التذكّر الاعتصار الذي هو قرين للقلق والحزن والعجز باستخدام حرف الجر لانتهاء الغاية "حتى" الذي جاء بمعنى "إلى" فساهم مع أداة النفي "ما" في استمرارية الشعور القوي بالاعتصار في نفس الشاعر. ليحمل توظيف النفي في البيت دلالة المطلق والاستمرار في نفي زوال الذكرى والأثر، وإثبات استمرار الحال واستمراره، فما زالت تلك الآثار الحسية والمعنوية التي تركها العرب المسلمون في الحبشة محفورة في النفوس راسخةً في الذاكرة.

وجاء البيت الرابع متممًا ومؤكدًا لمعنى البيت السابق حيث وظف الشاعر خلاله أكثر من أداة نفي: (لا، ليس) الظاهرتان، و(لا) المحذوفة في عجز البيت، ليس لنفي الكلمة المفردة التي تدخل عليها الأداة بل لتحويل الجمل من الإيجاب إلى السلب، فقد سلب الشاعر بـ(لا) الأولى في الصدر: (لا زال في الدوح شدوٌ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

من بلابِلِنَا) صفة زوال الأنغام والترنيمات التي شدا بها الأسلاف من ذاكرة ابنائهم في الحاضر، ليجيء النفي مسلطًا على (الشدو) فتحوّل (لا النافية) الزوال إلى ثباتٍ وتأكيدٍ واستمرارٍ على البقاء. وفي عجز البيت: (وفي الشفاه حديث ليسَ يندثرُ) حذف الشاعر أداة النفي (لا) والفعل الذي دخلت عليه والتقدير: (ولا زال في الشفاه ...) لوجود قرينة في صدر البيت، كذلك تناسبًا مع الفواصل الشعرية، وإن لم يكن الأسلوب موجودًا لكن رائحته وبصمته راسخة في البيت فجاء التكرار تأكيدًا للمعنى السابق واللاحق المتجسد في عدم الزوال، فـ(لا زال) الأولى أسهمت إيجابًا في زوال الشدو من ذاكرة العرب والمسلمين، و(لا زال) الثانية (المحذوفة) أكدت الأولى وأثبتت حقيقة استمرار حديث الهجرة والتاريخ الإسلامي في الحبشة على الشفاه المعاصرة، وما زاد من تأكيد استمرار المعنى أداة النفي (ليس) التي جاءت هي الأخرى لتؤكد معنى عدم الكف عن الحديث على تلك الحقيقة (ليس يندثر) فافادت أداة النفي ودخولها على الجملة الفعلية تقرير هذه الحقيقة وتأكيد عدم محوها من الذاكرة وعدم توقف الحديث عنها في الحال والاستقبال.

وفي الأبيات الأربعة الأخيرة في المقطوعة يلتفت الشاعر الفلسطيني مؤثرة إلى المهاجرين في بقاع الأرض من العرب والمسلمين موظفًا أسلوب النداء في بيت الخامس لاسترعي انتباه المتلقي، وربما كان المنادى هذه المرة هو السامع نفسه، فقد جاء مجهولًا بعيدًا يستحث الشاعر ولمسه أن ينظر في حال هؤلاء في منافيهم، فيكون البيت توطئة للأبيات: السادس والسابع والثامن التي جاءت تقريرية واصفة للمأساة المحزنة للمهاجرين العرب والمسلمين في هذا العصر. وقد وظف الشاعر أسلوب النفي في الأبيات تواليًا ففي البيت السادس:

هُمُ الضحايَا ولم يَخْفَلْ بِهِمْ وَطَنٌ تَعَشَّقُوهُ وَلَمْ يَنْبُضْ بِهِمْ خَبَرُ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

جاء البيت خبريًا مؤكدًا تضمن أسلوب النفي في الصدر والعجز بأداة النفي (لم) التي دخلت على الجملتين المضارعتين: (يحفل، وينبض) فأحالتهما إلى الماضي، لتثبت سلب إيجاب عناية واهتمام الوطن بأبنائه في صدر البيت، وسلب إيجاب ذيوع خبرهم وتذكرهم في العجز، وأفاد تكرار أداة النفي (لم) مرتين حالة الصراع الداخلي والانفعال التي يسيطر على مشاعر الشاعر وأحاسيسه بالانكسار والحزن على ما آل إليه هؤلاء المهاجرين. ويتضمن البيت السابع:

الرَّاكِبُونَ مُتُونَ الرِّيحِ في لَهَبٍ مِنَ الصِّراعِ فمَا ارتَدُّوا ولا كَفَروا

قيمة تجلت في التأكيد على حقيقة المهاجرين ضحايا النفي عن أوطانهم- الذين لم يرتدوا عن حب أوطانهم ولم يكفروا بها، وإن ارتبطت بهم تلك الأوطان صنوفًا من الأذى، وضروبًا من المهانة، ليلغي النفي قيمة الارتداد عن حب الوطن والكفر به لأنها تتعارض مع قيمة الإباحة. وجاء البيت الثامن:

السابِحُونَ معَ الأهوالِ في بَرَكٍ مِنَ الدِّماءِ فَمَا ارتَاعُوا وما انْدَحَرُوا

متممًا للمعنى الذي ذهبت إليه الأبيات الخامس والسادس والسابع، حيث أفاد النفي في قوله: (فما ارتاعوا وما اندحروا)، سلب صفة الخوف والهلع، والانكسار والانهزام عن النفيين خارج أوطانهم الذين ترافقهم الأهوال فيسبحون معها في برك من الدماء. ومن ثم فالقيمة المحورية للبيت تكمن في تأكيد الشاعر على قيمة الثبات والتحمل والصبر عند الشدائد والشجاعة التي يحلى بها المهاجرون. وقد أفادت أدوات النفي في الأبيات الأربعة آنفًا سلب الإيجاب في الزمن الماضي دلالة على أن الشاعر لا زال متأملًا في أن ينظر الوطن في حال أبنائه فيعيدهم إلى حضنه، ويخلصهم من الضياع والهوان.

وفي قصيدته: "الفقيد الراحل" التي رثاء بها صديقه: أحمد الفنيش (الديوان: 309، 310):

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

أَيا راحِلًا ما كُنتَ يومًا مُجافِيًا ولم تَعرِفِ الإعرَاضَ أَو تُضمِرِ الهجر

شَقِيتَ ولم تُشقِ الزمانَ وأَهلَهُ وغِبتَ ولم تكشِفْ لِعوراتِهِ سِترَا

وعِشتَ في يومٍ حزينٍ رُبُوعَنَا كنورسِ بحرٍ لم يجد بيننا وكرا

وآثرتَ صَمتًا في الحياةِ وربَّمَا ذكرنا مآسينا فلم نحسِنِ الذكرا

ألا ليتَ عُشَّاقَ الحروبِ تَعَلَّموا فلم يَهتِكوا عِرضًا ولم يُحدِثوا ذُعرَا

ولم يقتُلوا طِفلًا رضيعًا ولا أبًا ولم يزرَعُوا لُغمًا ولم يفرِضُوا حَظرا

إذا العِلمُ والأخلاقُ لم تَعصِمَا الحَا فلن يَجْلِبَا خيرًا، ولم يَدفَعَا شَرَّا

وظف عبد المولى النفي مقابل الإثبات فخلق حالة من التوتر في تركيب الخطاب ساهم هذا التوتر القائم على مفارقة تركيبية في رسم صورة الشاعر عند كتابته النص، حيث ترجم الانفعال النفسي الذي سيطر على مشاعره حالة الحزن التي تحتويه آنذاك، فقامت الصورة الفنية على ما خلفته المفارقة التركيبية بين بنيتي الإثبات والنفي من توترٍ في رسم الملامح الإيحائية من خلال إثبات قيم حضورية ونفي أخرى. فكثَّف الشاعر من أسلوب النفي في المقطوعة ليسلب الخطاب عن قيم حضورية قيمت نقيضها، ويعيد صياغتها في تركيب لغوي مثبت يحوّل المعنى الذهني الإيجابي إلى خلافه. وتنوع أسلوب النفي بـ(لم) اللفظية والمعنوية على أغلب الأبيات حيث وردت اثنتا عشرة مرة صريحة، ومرتين ضمنية كما في البيت الأول والسادس ففي الأول:

أَيا راحِلًا ما كُنتَ يومًا مُجافِيًا ولم تَعرِفِ الإعرَاضَ أَو تُضمِرِ الهجرا

حملت (ما) في صدر البيت دلالة المطلق والاستمرار في التوكيد على صفة الفقيد، وربما كانت (ما) بمعنى (لم) والأصل: (لم تكُن...)، لكن الباحث يرى توظيفها بالصورة التي وردت عليها أفضل وأوسع دلالة، حيث

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

أطلقت (ما) معنى سلب الجفا عن الموصوف في الماضي والحاضر والمستقبل، فنفت عنه صفة الجفا إطلاقًا وأكدت ضدها فيه. أما في العجز فقد جاءت (أو) الضمنية بمعنى (لم) الصريحة، والأصل: (لم تعرف الإعراض ولم تضمر هجرا) ليحتوي البيت على ثلاث أدوات نفي واحدة بـ(ما)، واثنتين بـ(لم) التي حولت الحدث من الزمن المضارع إلى زمن الماضي. وفي البيت السادس:

ولم يَقتلوا طفلًا رضيعًا ولا أَبًا ولم يزرَعُوا لُغمًا ولم يفرِضُوا حَظرا

احتوى البيت على أربع أدوات نفي ثلاثة بـ(لم) وواحدة بـ(لا) في صدر البيت، ويرى الباحث أن (لا) النافية جاءت بمعنى (لم) والأصل: (لم يقتلوا طفلًا رضيعًا ولم يقتلوا أَبًا) وهذا أفصح وأدق حيث الجملة معطوفة على معنى فعل القتل في الحاضر وإحالته إلى الماضي (فَعَلَ) فما يناسب المعنى (لم)، وليس (لا) التي وظفها الشاعر لفظًا لمناسبة الفاصلة الشعرية وتركها إلى معنى (لم) في السياق. استعمل الشاعر ست عشرة أداة نفي خلال سبعة أبيات وهذا الحزن الكبير، فأسلوب النفي الكبير كان نتيجة حزن الشاعر الشديد على موت صديقه ليُحوِّل من خلال هذا الأسلوب إخبار حكم مثبت إلى ضده، فيحول معنى إيجابي إلى حكم يخالفه، ويصرف ذهن المتلقي إلى الحكم الذي يريد الشاعر سلب الإيجاب عنه. فقد غيَّب النفي في المقطوعة قيم: (الجفا، والإعراض، والهجر، والشقاء، وكشف السر، وسوء الذكر، وهتك العرض، والذعر، والقتل، والحظر، والعداوة، والشر)، وجاء هذا السلب نتيجة حالة التوتر الناجمة عن عاطفة الشاعر الصادقة الجياشة، والانفعال والحزن الشديدين على فقدان الصديق، ليثبت الإيجاب أو الضد للقيمة الحضورية للموصوف. وقد دخلت أداة النفي (لم) على الجملة الفعلية لا سيما المضارعة فصرفت معانيها إلى الماضي كما أكدت عليها، باستثناء البيت السابع والأخير:

إذا العِلمُ والأخلاقُ لم يَتَصَالحَا فلن يَجْلِبَا خَيرًا، ولم يَدفَعَا شَرًّا

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

فقد دخلت (لم) على الجملة المضارعة فنفتها، وخرجت بدلالتها الزمنية إلى المستقبل، وليس للماضي كما في التعبيرات السابقة، ولعل الشاعر أراد أن يتأملَ خيرًا في المستقبل؛ فدفع إليه بالنفي، ولم يشاء أن يجعله قرين الحاضر، دفعًا للتعجيل وأملًا في الإيجاب. وفي عجز البيت استخدم الشاعر أداة النفي (لن) ومن بعدها (لم)، فنفت الأولى جلب الخير في المستقبل البعيد، وعطفت الثانية عن الأولى فنفت دفع الشر في ذلك المستقبل الذي دفعت إليه (لن)، وهذا اختيار موفق ودقيق من الشاعر في توظيف الأدوات، فلو كرر أداة النفي (لن) في قوله: (لم يدفعا شرًا) لأحيل دفع الشر إلى المستقبل وهو ما أجابت عليه الجملة الأولى: (فلن يجلبا خيرًا) الواقعة في جواب الشرط المحققة بسابقتها: (إذا العلم والأخلاق لم يتصالحا). فالشاعر يؤكد حقيقة مفادها أنه ما لم يتفق العلم والأخلاق فلن يكون فيهما خيرًا في المستقبل البعيد الذي يستحضره الشاعر في تعبيره (لم يدفعا شرًا)، وكأنه يرحل مع الفعل ذلك الزمن فإذا العلم والأخلاق لن يجلبا خيرًا في المستقبل، فهما لم يدفعا شرًا فيه.

في ختام المبحث الثاني، نستنتج أن البغدادي أحسن توظيف الأساليب الإنشائية والخبرية فشكَّلت سمة أسلوبية بارزة في ديوانه: "على جناح نورس". حيث وظف الشاعر نسق الاستفهام بوحداته اللغوية التي استعملها للتعبير عما يعتري فكره، ويختلج في نفسه من هواجس وأسى بداخله نتيجة حالة القلق واليأس، والتشاؤم التي يعيشها في أحيان كثيرة لا سيما في قصائده الوطنية، والقصائد التي قالها في الغربة.

تحولت بعض نصوص عبد المولى إلى استفهامات أراد الشاعر من خلالها شد انتباه المتلقي واستفزاز مشاعره، وإشراكه في شعوره. واعطت أدوات الاستفهام التي استعملها الشاعر أكثر من معنى في سياقاتها، لكن المعنى الذي اشتركت فيها جميعها خرج إلى معنى إظهار الجزع والتوجع والتحسر.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

أَفاد الشاعر من نسق الأمر معبرًا عن الشك والريبة والحزن، ولم يجيء الأَمر حقيقة لطلب الفعل ولم يكن موجهًا إلى مُخَاطَبٍ محددٍ، حيث يفترض في الغالب مخاطبًا يحاوره للتنفيس والإفضاء بما يشعر به، فخرج أسلوب الأمر إلى: الالتماس، أَو الدعاء، أَو النصح والإرشاد، أو التحفيز، أو التحريض.

جاء ديوان: "على مفتاح نورس" مدونة غنية بأسلوب التوكيد، الذي وظفه عبد المولى في شعره، لتوطيد العلاقة بين المتكلم والمتلقي، ورفع الإبهام والتشكك في قبول الخبر.

تعددت أشكال التوكيد وأنماطه لدى الشاعر، فظمت أدوات أصلية في تأدية هذا المعنى الأسلوبي كالتكرار اللفظي، والمعنوي، وحروف التأكيد، كما ظمت أدوات اختلفت معانيها الوظيفية الأصلية كالجمل المنفية، والحال والنعت، والتفضيل والتأخير وغيرها. كما وظف البغدادي أسلوب التوكيد للتعبير عن عواطف ومشاعر مشحونة بدلالات: الرغبة والرفض، والانتشار والحركة والتجاوز، والإرادة والتحدي والتمرد، والتجديد والتغيير.

مثلت الجملة المنفية في شعر عبد المولى بنية أسلوبية بارزة في قصائده، فقد استعمل الشاعر النفي بنوعيه لا سيما النفي الصريح موظفًا أغلب أدواته التي تخرج بالأفعال عن دلالتها الزمنية المعتادة فشكَّلت سمة حداثية عبَّر الشاعر من خلالها عن مشاعره وإحساسه بالفشل والحزن والإنكسار، كما عمد الشاعر على تأكيد النفي بطرق متنوعة كالتأكيد بالإضافة، وبتكرار الأداة نفسها ظاهرة ومضمرة، وبتعدد الأدوات، وبالمجاوزة بين النفيين الصريح والضمني. وارتبط النفي عند عبد المولى في الغالب بالإثبات، فشكَّل هذا

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

التجاور بين النفي والإثبات ملمحًا أسلوبيًا تجلى في خلق حالة من التوتر في تركيب الخطاب البغدادي مما أسهم في إبراز الصورة التي يريد الشاعر إبرازها.

3.3- المبحث الثالث: المعجم الشعري في ديوان: على جناح نورس

اهتمت الدراسات قديمًا وحديثًا بالمعجم اللغوي من حيث التركيب والدلالة، وأولته اهتمامًا خاصًا؛ ذلك أن المعجم اللغوي هو لحمة النص الأدبي والمخزون اللغوي الكامن في حافظة المبدع. فقدرة الشاعر على اختيار الكلمات المناسبة وتوظيفها للتعبير عن فكرته هي التي تساهم في تحديد شاعريته (زكي، محمد. 2000). كما أن فهم الشاعر، والتعمق في ذاته لا يمكن الوصول إليه إلَّا بالنفاذ إلى مخزونه المعجمي، حيث التدقيق في خواص المعجم اللغوي للشاعر يكشف الكثير من اتجاه حركة المعنى داخل الأبيات، ويقود إلى اتصال المعنى بالعناصر المحيطة بالشاعر عن اختلافها الحسي والمعنوي، فموقف الشاعر منها يكشف موقفه إزاء العالم، وانعكاس ذلك الموقف على رؤيته الشعرية (عبد المطلب، محمد. 1986).

يرى عبد العزيز الحلوي (2006) أن القصيدة بنية شمولية تنظم بنى جزئية داخلية، تنطلق من الحرف إلى الكلمة إلى الجملة إلى السياق إلى النص، ثم إلى النصوص الأخرى، إذ لا شيء يمنعها من الانتقال إليها بواسطة الإيحاء والتداعي ضمن أنماط التناص كافة. فأول ما ينبغي التركيز عليه في الدراسات المعجمية؛ هو الطابع اللغوي للشعر، فالشعر لغة، أو هو مستوى راق من مستوياتها. لذلك يرى كثيرون جعله موضوعًا للدرس اللساني، الذي يرى أن أي تحليل للنص الشعري ينطلق من مستويات اللغة الصوتية والمعجمية

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

والتركيبية والدلالية. وتستمد الوحدات المعجمية (المورفيمات) قيمتها كونها العناصر الكبرى التي يتكون منها التركيب النحوي والبلاغي.

يناقش الباحث في هذا المبحث: المعجم الشعري في ثلاثة مطالب الأول: مفهوم وخصائص المعجم الشعري. ويناقش في الثاني: الحقول المعجمية التي استعملها عبد المولى البغدادي في شعره. بينما يتفرد المطلب الثالث لمناقشة دور العنوان في تشكيل الفضاء النصي في قصائد البغدادي.

3.3.1- المطلب الأول: مفهوم المعجم الشعري وخصائصه الفنية

المعجم في اللغة: إن اشتقاق مادة (معجم) في اللغة العربية كما جاءت في لسان العرب (2000): "العجم خلاف العرب، والعجمي جمع الأعجم الذي لا يفصح ولا يبين كلامه، وإن كان عربي النسب. وأعجمت الكتاب ذهبت به إلى العُجمة. وفي الصحاح للجوهري (1990): "العجم النقط بالسواد مثل التاء عليه نقطتان. يقال: أعجمت الحرف والكتاب مثله، ولا تقول: عجمت، واستعجم عليه الكلام استبهم، والأعجم الذي لا يفصح ولا يبين كلامه من كان من العرب، والعواجم الأسنان.

المعجم أصطلاحًا: هو مرجع يشتمل على مفردات لغة ما، مرتبة عادة ترتيباً معيناً وفق نظام ما، مع تعريف كل مفردة وذكر معلومات عنها من صيغ ونطق واشتقاق ومعانٍ واستعمالات مختلفة (المعجم الوسيط)؛ مجمع اللغة العربية بالقاهرة؛ (وهبة. 1984). وهو كتاب يضم أكبر عدد من مفردات اللغة مقرونة بشرحها وتفسير معانيها، على أن تكون المواد مرتبة ترتيباً خاصاً إما على حروف الهجاء أو الموضوع (أبوسكين، عبد الحميد. 1981).

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

أما المعجم الشعري؛ فهو ثروة لفظية يمتلكها الشاعر، ويتفرد بها عن غيره، فيعكس هذا المعجم أبرز الخواص الأسلوبية الدالة على الشاعر، والمبينة عن سر صناعة الإنشاء عنده. لذلك يؤدي فحص الثروة اللفظية في قصائد الشاعر إلى تشخيص واحد من أهم الملامح المميزة لأسلوب الشاعر (مصلوح، سعد. 2002). والشاعر مطالب بالتعامل مع كل مفردة؛ فيكشف عن دلالتها، وما يمكن أن تؤديه من دور في تجربته الشعورية المتجددة. وعليه أن يكون محيطًا بأسرار اللغة مستنبطًا دلالاتها، فيعمل على تفجير ما فيها من طاقات تعبيرية، تلاءم مع مواقفه ومشاعره وأغراضه، ويستطيع استغلال تلك الطاقات في اللغة بما في ذلك من تشعبٍ في الدلالات، وانسجام كل لفظة بأُخرى مجاورة لها. إذ لا قيمة للكلمة في ذاتها، وإنما قيمتها تكمن بمجاورتها لغيرها، وعلاقتها لا غيرها (الجرجاني، عبد القاهر. 1992). فالألفاظ لا تحدد قيمتها إلَّا حين يسبغ عليها الشاعر طاقة أو حركة أو عاطفة، وبذلك يتجدد أسلوب المبدع.

ولكل شاعرٍ مبدعٍ معجمه الشعري الذي يميزه عن غيره، حيث يرتبط المعجم بتجربة الشاعر وموقفه ورؤيته للحياة، والمعجم اللغوي لأي شاعر ابن بيئته، فالمجتمع والبيئة لهما تأثير على معجم الشاعر اللغوي. ويعتمد تميز المعجم الشعري على عاملين هما: اختيار (2008). العامل الأول: حجم الثروة اللفظية. فالألفاظ أساس تكوين الخطاب الشعري، ويعتمد تنوعها فيه أحد الخواص الأسلوبية؛ حيث يعتمد المبدع فيها على مخزونه الثقافي وسعة اطلاعه، تلك الثقافة التي تمنح الشاعر ركامًا لغويًا تختزنه ذاكرته، ويستدعي منه ما يناسب عاطفته وتجربته الشعرية وقت ولادة النص.

العامل الثاني: كيفية استخدام الثروة اللفظية؛ فالثراء المعجمي قد يكون مشتركًا بين المبدعين على نحو متقارب، لكن كيفية استخدام هذا الثراء المعجمي هو الذي يمنح المعجم الشعري ذاتيته، واستقلاليته التي

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

تتحقق من خلال قدرة المبدع على تفجير الطاقات الكامنة في الألفاظ، فتتحول هذه الألفاظ المشبعة بالدلالات العديدة إلى خاصيّة من خواص أسلوبه الشعري. وفي هذا يقول محمد مفتاح (1992: 158): "فإذا وجدنا نصًا بين أيدينا ولم نستطع تحديد هويته بادئ الأمر، فإن مُرشدنا هويته هو المعجم، بناء على التسليم بأن لكل خطاب معجمه الخاص، إذ للشعر الصوفي معجمه، وللمدحي معجمه، وللخمري معجمه، فالمعجم وسيلة للتمييز بين أنواع الخطابات وبين لغات الشعراء والعصور، ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلماتٍ يرى الدارس أنها مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها".

ويرى عبد الملك مرتاض (1986) أنه يمكن لأي باحث أن يدرس المعجم الشعري في إبداع شاعر واحد، وهو الأعم والأشمل، وقد توسع الدراسة لتشمل إبداعات عدة مبدعين مختلفين ينتمون إلى عصر واحد، ويجمعهم أمر واحد، ويعيشون في وطن واحد، كما يجوز دراسته في إبداعات مبدعين ينتمون إلى أجيال مختلفة، ولكن يجمعهم أمرٌ فنيٌّ يُعدّ كمطالع القصيدة العربية التي اتخذت لها معجمًا فنيًا واحدًا ظل سائدًا قرونًا متطاولة. فالغاية التي يتوخاها الباحث من دراسة المعجم الشعري عند المبدع على رأي الجيار (2008: 187) تتمثل في:

أ. التعرف على حجم الثروة اللفظية عند المبدع، والكيفيات التي يتصرف بها في ثروته اللفظية.

ب. المساعدة على فهم وتحديد ثقافته وأيديولوجيته ورؤيته لما حوله. ويتجلى هذا في قدرة المبدع على تشعير الكلمات وشحنها بطاقات جديدة قادرة على انعكاس عالمه لدى القارئ.

لذا يتضح أن دراسة المعجم الشعري للشاعر ترتكز على دراسة الألفاظ الأكثر شيوعًا، وكيفية استعمالها داخل النص للوصول إلى فهم ثقافة واتجاهات الشاعر. حيث يُعد اللفظ على رأي محمد عبد

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

المطلب (2004: 207): "ركيزة أساسية من الركائز التي يؤسس المعنى من خلالها ويبنى عليها التركيب. ففي الشعر؛ تقوم اللغة بدور صياغي، وتحتل الكلمة فيه الدور الأكبر في تشكيل الدلالة، ويمتلك الشاعر المبدع ناصية الأسلوب من خلال الفيض الذي يمنحه للفظة. إذ يحيد بها من المواضعة إلى الإبداعية، ومن الدلالة السطحية إلى العميقة". وبذلك تتفاوت الأساليب بحسب قدرة المبدع على نقل اللفظة من مجال الوضع إلى مجال آخر يعتمد على العقل الذي يمكنه إدراك تنوع المناسبة بحسب تنوع الموقف، ثم بحسب وفاء الكلام بتمام المراد منه، ثم بحسب ارتباط كل كلمة بما قبلها وبما بعدها.

فالشاعر المقتدر هو القادر على تشكيل أسلوبه من خلال بصمة خاصة لا تعدو إلَّا أن تكون اللفظة في سياق التركيب، ولا يكون هذا إلَّا إذا كان الشاعر ذا قدرة على اختيار اللفظ المناسب للدلالة، ووضعه في السياق المناسب؛ لتنتج عن ذلك منظومة لغوية تضفي على النص قالبه الشعري، ولغته الشعرية المختلفة تمامًا عن بقية الفنون القولية (الهاشمي، فياض، 2002).

وإذا كانت اللغة نظامًا من العلامات لها أنساق معينة؛ فإنه لا يمكن فهم مكوناتها الأساس إلَّا إذا تم تحليل دلالاتها ضمن سياقات محددة. حيث علم الدلالة على رأي أحمد مختار (2006) فرع من علم اللغة يهتم بدراسة المعنى، ويدرس الشروط الواجب توفرها حتى يكون قادرًا على حمل المعنى.

فالخطاب الأدبي الحداثي متفرد من كاتب إلى آخر، ومن قارئ إلى آخر؛ فهو متعدد في قراءاته وتفسيراته، ومن ثم متعدد في معناه. الأمر الذي سعى الأسلوبيون إلى تحقيقه، من خلال مقولة: تكثيف الدلالات، وانفتاح النص من أجل تحقيق شيء من التحرر والتفرد، والخروج عن سلطة الاحتواء والتقوقع.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

حيث يرفض الأسلوبيون شفافية اللغة وانغلاق النص، وأحادية الدلالة، عبر تأدية المعنى بسهولة وبمباشرة، وقالوا بتكثيفها وانفتاحها من حيث الدلالات التي تحملها، فجعلوا المعنى غير حاضر، وغير متحقق من خلال اللغة وقراءتها قراءة واحدة (بشير تاوريريت، وسامية راجح. 2006).

لقد أصبح المعنى عند الأسلوبيين في رحلة غياب مستمرة، وفي عملية تكثيف وانفتاح دائم لا يعرف معنى يتوقف عنده، ولن تتمكن أي قراءة من الوصول إليه لا سيما في ظل الأسلوبية التي تجاوزت فكرة الأحادية والحد من خلال التكثيف والانفتاح. وبهذا الدأب عمل الأسلوبيون على تحطيم المعنى الذي ينتج عن القراءة الأحادية للنص الأدبي، وطالبوا بقراءات لا نهائية، حيث انهارت سلطة المؤلف، وفُتح الباب لتعدد القراءات حتى تكون النص قابلًا للقراءة والمطارحة (تاوريريت، وراجح. 2006).

إن القراءة الأسلوبية للقصيدة الحداثية؛ قد رأت كثيرًا لا نهائية الدلالة وتكثيفها وانفتاحها، وانطلقت منها في عملية الكشف عن جماليات النص الأدبي، من خلال الحقول الدلالية التي يوظفها الكاتب في مدوناته الشعرية، لذا يجب الوقوف على مبادئ وأسس نظرية الحقول الدلالة.

نظرية الحقول الدلالية

الحقل الدلالي أحد المصطلحات التي لم يتمكن الباحثون من تحديد تعريفها، إلَّا بعد أبحاث عديدة. فقد عرَّفه "ستيفن أولمان" S.Olman بأنه: "قطاع متكامل من المادة اللغوية، يعبر عن مجال معين من الخبرة"

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

(عمر، أحمد مختار. 2006: 20). وعرَّفه "جورج مونان" G.Mounin أنه: "مجموعة من الوحدات المعجمية التي تشتمل على مفاهيم تتدرج تحت مفهوم عام يحدد الحقل" (عمر، أحمد. 2006: 79).

ويخلص أحمد مختار (2006) إلى أن الحقل الدلالي؛ مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع تحت لفظ عام يجمعها، فكي يفهم معنى كلمة يجب فهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليًا. فمعنى الكلمة هو محصلة علاقتها بالكلمات الأخرى في الحقل المعجمي. والدوال اللغوية قبل أن تكون شعرية هي معجمية في دلالتها الخام، لذا فإن كل بحث في مجال الشعرية يفترض معرفة أولية بالدراسة العلمية للغة، ذلك أن الشعر فن لفظي يستلزم استعمالًا خاصًا للغة (جاكبسون، رومان. 1988).

المبادئ التي تقوم عليها نظرية الحقول الدلالية

تقوم نظرية الحقول الدلالية على أساس تصنيف الألفاظ التي ترتبط فيما بينها ارتباطًا دلاليًا إلى مجموعات مختلفة، لتتمكن من وصفها وتحليلها. حيث يذهب عمر العزامي (2007) إلى أن وضع اللفظ في مجاله الدلالي الخاص يفيد في النظر إليه بين جيرانه الذين يشاطرونهم ومتمايزًا عنهم في آنٍ معًا.

ويرى محمد أسعد (2002: 47) أن نظرية الحقول الدلالية تقوم على مبادئ عدة تتمثل في:

أ. انتماء كل وحدة معجمية (كلمة) إلى حقل دلالي.

ب. لا يجوز انتماء وحدة معجمية واحدة إلى أكثر من حقل دلالي واحد.

ج. لا يجوز إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة.

د. لا يمكن دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي.

الأسس التي بنيت عليها النظرية

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

أ. الاستبدال paradigmatice : أي أن ثمة مفردات يمكن أن تحل محل أُختها في الاستعمال، أو في الدلالة كلفظة (مخيف) ولفظة (خائف) ولفظة (متهيب من)، فقد تعد هذه المفردات من المترادفات ولكنها كلها تحت مفهوم الخشية والخوف (بالمر. 1995).

ب. التلاؤم Syntagmatic : ويعني أن علاقة المفردات بعضها مع بعض تأتي من كونها من باب واحد كما هو الحال في باب الألوان (بالمر. 1995).

ج. التسلسل والترتيب Sequence : بحيث يكون التركيب بحسب القدم والأهمية والأولوية. نحو أيام الأسبوع، أو الترتيب الألفبائي (العبيدي، رشيد. 2002).

د. الاقتران Collocation: هي أن تقترن بعض مفردات الحقول الدلالية بما يقارب دلالتها من الفهم، أو يشرح فعلها. فاقتران "يعضُّ" بلفظ "الناب" من ألفاظ الفم من أسنان المشط، أو أسنان المنشار وغيرها، لذلك فلا تعرف الكلمة إلَّا مع ما يصاحبها (العبيدي. 2002).

وقد وسع بعض علماء اللغة مفهوم الحقل الدلالي ليشمل الأنواع الآتية (سلمان. 1995):

أ. الكلمات المترادفة والكلمات المتضادة.

ب. الأوزان الاشتقاقية (الصرفية).

ج. أجزاء الكلام وتصنيفاتها النحوية.

د. الحقول السنتجماتية Syntagmatic : وتشمل مجموعات الكلمات التي تترابط عن طريق الاستعمال، ولكنها لا تقع أبدًا في نفس الموقع النحوي، مثل: (فرس وصهيل، يسمع أُذن، أشقر شعر).

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وبناءً على ما تقدم يتضح أن العلاقات داخل الحقل الواحد لا تخرج عن الترادف أو التضاد أو الاشتمال والتضمن أو علاقة الكل بالجزء أو التنافر (فارع، شحدة، وآخرون. 2000). لكنَّ الكلمات داخل الحقل الدلالي ليست ذات وضع متساو، فهناك كلمات أساسية، وأخرى هامشية، فالأساسية التي تتحكم في التقابلات الهامة في داخل الحقل، لذلك وضع العلماء معايير مختلفة للتمييز بين النوعين منها:

أ. الكلمة الأساسية التي تكون ذات وحدة معجمية واحدة. لا يتقيد مجال استخدامها بنوع محدد أو ضيق من الأشياء، فالشقرة تطلق وصفًا للشعر والبشرة، فلا يمكن أن تكون كلمة أساسية، أما الحُمرة فيأتي استعمالها غير مُقيد وغير مُحدد لذا فهي كلمة أساسية. والكلمة الأساسية تكون ذات تميز بالنسبة لغيرها في استعمال أبناء اللغة. كذلك لا يكون معناها متضمنًا في كلمة أخرى، ومثالها: زجاج، كوب...التي لا تتضمنها كلمة أخرى سوى الكلمة الرئيسية بحد ذاتها.

ب. الكلمات الأجنبية تعامل في التوزيع معاملة الكلمات الأساسية (عمر، أحمد. 2006).

واستنادًا لما تقدم فإن معاني الكلمات كما يرى شحدة (2000) تأتي على النحو التالي:

أ. المعنى الحرفي المعجمي هو المعنى الأساسي للمفردة.

ب. المعنى المجازي للكلمة كأن تقول: إبراهيم أسدٌ، فإنك تقصد أنه شجاع.

ج. المعاني المختلفة للكلمة مثل كلمة: (عين) يتحدد معناها بالسياق الذي ترد فيه.

د. العلاقات بين المفردات كالترادف، والتضاد، والاشتمال.

هـ. السمات الدلالية للكلمة، فكل كلمة لها معاني عدة تميزها من غيرها.

و. المعنى الاجتماعي.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

ز. المعنى الوجداني.

لذلك يعتمد تشكل النص الأدبي على التحام الجمل فيما بينها داخل البنية الكلية للنص. فالجملة تولد من معجم لغوي في ذهن الشاعر، بفعل الاكتساب الفطري لديه، تخضع فيما بعد إلى عملية الاختيار والانتقاء والتناسب الشخصي للشاعر وفق العلاقة الدلالية بين اللفظ الحامل للمعنى الأول، والحقل الدلالي الذي جيء به ليشكل لبنة لفظية في بناء النص الشعري (دعموش، خليل. 2010). فالمعجم بهذه الطريقة: "وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب، وبين لغات الشعراء والعصور، لكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يراها الدارس مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها" (مفتاح، محمد. 1992: 58).

3.3.2- المطلب الثاني: المعجم الشعري لدى البغدادي

من أعمق ما يميز شاعر عن آخر ذلك الاحساس اللفظي، الذي يتصف به الشعراء عامة، ويعطي شعرهم صبغة تميزه عن الكلام العادي. فنظرية المعجم الشعري كما يراها التوجي (1992: 55): "نوع اللغة المناسبة للشعر والرخص المسموح بها، ومعجم الشاعر أو تعبيره مجموعة من الألفاظ التي تشيع في قلمه ويستعملها في التعبير عن أفكاره، والمعروف أن ثروة كل كاتب تختلف عن ثروة زميله كمية ونوعية، حسب ثقافة كل منهما، والمناهل التي استقيا منها وسائل الإبانة".

إنّ ما يشكل معجم الشاعر ومفرداته ودلالاتها؛ تجربته الشعرية التي يستمد منها مفرداته ومعانيه. فاستخدام الشاعر لغة ما يمنحه طاقة هائلة وقدرة على تجاوز نفسه، أو تجديدها. وعبد المولى البغدادي شاعر

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

يعيش بين الذات والوطن، يدور في فلك لغته الشعرية، فأصبح معجمه كائنًا حيًا حاضرًا في شعره، يجسد ثقافته اللغوية وثق وعاء معجمه الشعري.

حيث تكشف تجربة عبد المولى الشعرية عن قدرةٍ ووعي في مجال تطوير الدلالات وتوسيعها، من خلال وضع الألفاظ في سياقها الصحيح، وتوظيفها في أحايين كثيرة في سياقات جديدة، وبعثه الطاقات الإيحائية في كثير منها. الأمر الذي كشفت عنه المناقشات السابقة من هذه الدراسة؛ حين أبانت الدور الفاعل الذي تؤديه المفردات والتراكيب في رفع كفاءة الشاعر الشعرية، من خلال انحرافاتها الأسلوبية. فشعر عبد المولى من خلال المناقشات السابقة يتوافر على طاقة أسلوبية تمتاز بالوضوح والدقة والمتانة والرهافة والتجديد والتنوع والوفرة في مفرداته وتعدد منابع دلالاتها، فهو يستقيها من التراث تارةً، ومن الحديث أخرى، متعاملًا مع اللغة بحميمية وأُلفة، فجاءت ألفاظه جمالية لم تقف على متذوق الجمال.

يتفحص الباحث المعجم الشعري لعبد المولى لتشخيص مقدار الثراء المعجمي الذي وظفه الشاعر في إبداعه، وكيفية توظيفه المفردات لتمنح شعره خصوصية أسلوبية يتفرد بها عن غيره. ولتحقيق ذلك يختار الباحث بعضًا من قصائد الديوان يقيم عليها دراسة معجمية، وقد راعى الباحث في اختيار القصائد تقارب جوها النفسي من بعضها. ولا يزعم بأنه سيأتي بكل الحقول الدلالية في النصوص المختارة لكنه يطمئن إلى أن الحقول التي يوردها في كل نصٍ تمثل المجالات الدلالية الكبرى التي يتكون منها كل نصٍ على حده. ويكرر الباحث في بعض الأحيان إيراد الألفاظ لمفردة واحدة لما لها من دلالات أسلوبية في النص. ومن القصائد المختارة "القصيدة المدخل" (الديوان: 63) التي دارت ألفاظها حول حقل الطبيعة، والحقل الديني، والإنساني

والنفسي، والاجتماعي والثقافي، ورأى الباحث أن يجمع كل حقلين معًا لتقاربهما في دلالة المعنى والغرض باستثناء حقلي الطبيعة والحقل الديني، فيفرد لكل واحدٍ حقلًا مستقلًا كما في الجدول رقم (3.2):

الجدول (3.2) الحقول الدلالية لـ"القصيدة المدخل"

الحقول الدلالية لـ"القصيدة المدخل"			
الطبيعي	الديني	الإنساني والنفسي	الثقافي والاجتماعي
ينابيع، الرمال، الأضواء، كون، فسيح، المساء، شعاع، ينير، ليل، درب، الزمن، نبض، الرياض، تنبض، السحر، الورود، الأنداء، مهاد، البراعم، البيضاء، واحة، ليل، غَشِيتْ، صبحه، الظلماء، السراب، أرض، السراب، مشرق، الشمس، غربها، تولد، العصافير، نبع، الماء، زفيفه، صداه، يشدو، صوته، الغناء، مداه،	فُتنا، سفك، عهد، الحب، الحياء، استسغنا، السماء، لقاء، الشفاه، مآقيه، عشقناه، نفوسنا، ضمير، البرايا، صدرك، الرحب، الوحي، الحب، الصفاء، الأصفياء، عيون، الحنان، مهد، الطفولة، النفوس، يد، يَعُزَّنَكَ، الرجاء، المسيح، للبلهنية، البكاء، دموعنا، العذراء، عاش، تغنى، يموج، الضباب، دهشوة، مقدس، راية، تتحدى، الجالك، الرأس، الحيارى، لسم، لواء، المُر، البؤساء، أهواء، يصوف، هُواء، الاقتصاص. الساهر، المقلب، الضياع، الأعراب، الدخلاء، خرساء، مكروب، الإصغاء، هاجس، الخيال، شفاه، حبيبه، هواه، الإلقاء، صانع، الأنين، شهيًا، نتعاطى، انتشاء، ظاميء، الحلق، انحناء، جبين،	الشعر، فارسًا، عربيًا، موطن، أنحاء، الأحْيَاء، بيع، الغرباء، الفساد، الشعر، للقوافي، ذكر، الشعر، الشعر، همس، الشعر، الشعراء، الطلاسم، المقفى، غُثاء، جُبة، سقراط، ثوب، الحروف، هجاء، قيثارة، تردد، لحنًا، عبقريًا، ناي، الخليل، الخنساء، عاشر، قوافٍ، الشعراء، شعرٍ، معنًا، لابن العلاء، قواف، بحور، شعرية، قفا نبكِ، لذكرى، الطلول، الرسوم، معلقًا، سالف، القدامى، القُراء، الدواوين، المتاحف، الأفعال، الأسماء،

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

النور، الأضواء، الشذى، الطير، رحيقه، شعاب، صخرية، جرداء، الماء، قاع، موج، ماء، الوقت، المساء، الأصيل، النجوم، الجوزاء، الشعاع، عواصف، هوجاء، الفضاء، سراب، الضجيج، الضوضاء، الحرباء، الببغاء، المومياء، هبَّ، الريح.		بنت، حضنها، هامة، امنياتي، ارتياحي، شقائي، ملاذي، ثقلت، غربتي، جُنَّ، صوتي، مبحر، قلبي، تلاشت، مرافئي، سفيني، تائه، السير، تقلبت، جرح، الهموم، الأرزاء، احتست، جاءتك، تسعى، مُلتاعة، ترتوي، أشهى، تعاطي، الدموع، الأحناء، الندم، القوم، الجِدَّ، هزل، الهجاء، ضاق، ذرعًا، الأذكياء، الدعابة، الجد، المأساة، الإضحاك، الإبكاء، مزاج، الحكماء، مرهف، الحس، نفوسًا، نشوانة، الرومي، الشموخ، الكبرياء، الحنين.	الحروف، سبايا، مقاطع، معشر، الزملاء، جاهلي، سوق، عصر، أنباء، الوعي، الكأس، الريا، يعربيون، جاهلي، هامش، الهوامش، الأسماء، حقائق، أبهى، أجمل، الأزياء، الشعر، النثر، المذيع، الفن، ساخر، الشكل، الفنون، بيت، الشعر، مدحة، عصماء، المديح، هجاء، شعر، المديح، الإطراء، الشعر، قلائد، الشعر، النشيد.

سيطرت على "القصيدة المدخل" مفردات أدَّت دورًا بارزًا في تشكيل الموضوع العام، وتوزعت تلك المفردات على حقول متنوعة لخدمة الحقل العام؛ فالنص بيانٌ يشرح فلسفة الشاعر الشعرية، ورؤيته لوظيفة الشعر، ودوره في الحياة. فعند قراءة الألفاظ المعجمية للنص الشعري بعيدًا عن سياقاتها يتبين ثراء حقل معجمي على آخر. فالحقل: الإنساني والنفسي في النص أكثر ثراءً من الحقول الأخرى.

وقد دارت مفردات الحقل الإنساني والنفسي؛ حول تجارب الشاعر الذاتية أو بتجارب تتعلق بالذات الإنسانية. فمثلت الألفاظ في هذا الحقل صفات ومشاعر إنسانية ونفسية، عبَّر الشاعر من خلالها عن حالة المعاناة التي يعيشها الشعر والشاعر وكل ما يحيط به ويهتم لأمره. وقد درات أغلب تلك الألفاظ حول الحب

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

والصفاء والذكرى والاعتزاز، والتوتر والحزن والقلق والاضطراب...وغيرها من المشاعر والصفات الإنسانية والنفسية التي اختلطت في ذات الشاعر فخَطَّها نصًا ترجم به أحاسيسه. وفي الحقل الطبيعي يعكس استعمال الشاعر لألفاظ الطبيعة وتنوعها في المدونة شدة اتصاله بالطبيعة وشغفه بها، فهو يرى فيها الزاد الذي يغذي خياله بصنوف من الموسيقى والشعور والإلهام. أما الحقل الثقافي والاجتماعي فقد دارت ألفاظه حول الشعر وفنونه، والشعراء وانتماءاتهم. وكرر الشاعر لفظة (الشعر) أكثر من مرة في النص؛ لأنها الغرض الذي بُنيت عليه القصيدة.

ويرى الباحث أن الحقول التي تناولت على مفردات النص إنما كانت تصب في معنى الحقل الثقافي لا سيما الشعر. فالألفاظ التي تنتمي في ظاهرها إلى الحقل الطبيعي أو الديني أو الإنساني أو النفسي أو الاجتماعي، هي انحرافات لفظية وظفها الشاعر للمعنى المراد، حيث الحديث عما يتعلق بالشعر من وصفٍ وأهمية وتحديات. ولعل المُعاين لتقسيم الألفاظ كما في الجدول (3.1) يرى أن الحقل الثقافي أقل الحقول إثراءً من حيث الألفاظ، في حين كان أكثرها ثراءً الحقل الإنساني والنفسي، والطبيعي، لكنَّ دلالات هذه الحقول تسوق إلى دلالات الحقل العام وتصب في فحواه.

ولمَّا جاءت الألفاظ في النص لخدمة المعنى العام، فلم تم توزيعها على الحقول الأخرى؟ ولم يُكتفَ بحقلٍ واحد هو الحقل الثقافي؟ تساؤلًا يعرض نفسه أمام القارئ، وعن هذا التساؤل يجيب الباحث: أن الألفاظ كما جاءت في النص تحمل نوعين من الدلالة، النوع الأول: فرعي تجسَّد في المعنى القريب للفظة داخل العبارة أو الجملة، والثاني: رئيسي تمثل في المعنى العميق أو العام للنص، وهو ما أضفى على النص سمة أسلوبية بارزة كشفت عن حجم ثراء الثروة اللفظية لدى الشاعر وحسن توظيفها، وأبانت عن إمكانياته

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وقدراته على التخلص من هيمنة حضور اللفظ وانحصار دلالته في معنى ضيق. ويتضح ذلك جليًا في الانحرافات الدلالية للعبارات التي جاءت في القصيدة: (لذيذ البكاء، عيون المساء، همس الورد والأنداء، مهاد البراعم البيضاء، الضياع المُقفى، الحروف تولد خرسا، غيوم وردية، شفاه الطير، نتعاطى رحيقه، تمتطيه الشفاه، قواف على جماجم أخرى، بنت الأصيل، شرفة الشمس، هامة الوجود، جُنَّ مسائي، قلبي شراع، سُبات الرماد، أشرعة الشمس، ينطق الفن، مزاج الفنون، الشعر كائن مرهف، عاصفة الشعر، يغضبُ الشعرُ، يموت النشيد). حيث انحرفت التعابير السابقة في الدلالة من الوظيفة السطحية للمفردة الواحدة، والمعنى الشكلي لها إلى معانٍ ودلالات جديدة مشحونة بالجمال، وهو ما اضفى على النص جمالية في التركيب اللفظي السياقي للعبارات والجمل. وتجسد المعجم الشعري في النص لا نهائية الدلالة وتكثيفها وانفتاحها، ويجعل النص عائمًا بالدلالات اللانهائية، فيدعو المتلقي إلى إعادة قراءة النص بكثير من التأمل، والتحليل، وإلى التأويل في بعض الأحيان ليكشف عن جماليات النص الخفية.

توافقت قصيدة "وجه بلا قناع" (الديك، 1999: 199) مع قصيدة "المدخل" في الغرض العام والموضوع، فكما استطاع عبد المولى تقديم فلسفته الشعرية من خلال قصيدة "المدخل" فهو في هذا النص يقدم نوعًا من سيرته الذاتية، في "وجه بلا قناع" بمثابة بطاقة تعريف للشاعر تصور صاحبها، وأطواره ونقاط ضعفه، ومواطن قوته، وتقلبه في الحياة، وتصف رحلة إبحاره في الذات. كذلك تصور مأساة الوطن التي تعرض لها الشاعر أثناء الحديث عن مأساة والده الذي رضع اليتم صبيًا بسبب الاستعمار، فأضاف الوطن إلى الذات. ولأن القصيدتين اتفقتا في الغرض والموضوع لذا لم تختلف الحقول الدلالية بينهما. فدارت مفردات "وجه بلا

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

قناع" حول الحقل الطبيعي، والديني، والإنساني والنفسي، والاجتماعي والثقافي مثلما كان في القصيدة المدخل. والجدول (3.3) يبين توزيع المفردات على الحقول.

الجدول (3.3) الحقول الدلالية لقصيدة: "وجه بلا قناع"

الحقول الدلالية لقصيدة: "وجه بلا قناع"			
الطبيعي	**الديني**	**الإنساني والنفسي**	**الثقافي والاجتماعي**
ساحلي، فلكي، المعالم،	[illegible]، نائمًا،	أنا، أبوح، خافت، يتوق، أنا، أحبابي، عُشَّاق،	لحن، رواتي، قيثارتي، فني، رفرف،
طلق، مسار، مدى،	أ[illegible]وفت،	أنا، هي، فؤادي، لساني، عيني، تحتسيني،	الشعر، فتروون، أنتمي، رُواتي،
نصف قرن، تعرَّت،	[illegible]، التبني،	[illegible]هم، يعدّد، يبني، استراحت، راحهم،	أُغنياتي، تميط اللثام، أقرؤوني، ليلى،
البدر، النجوم، ساحر،	غوي[illegible]ت،	[illegible]لاني، سُلافي، [illegible]عذابها، هي، تبكي،	قيسها، هواها، بنو قيس، ألف
الموج، سوابح، صقيع،	مهادًا، ملاذًا،	[illegible]رهم، انغمسهم، عنهم، [illegible]ي، سماتهم، سماتي،	مجنون، الشعر، صيد الفرى، بحتريًا،
الثلوج، الريح، السراب،	تبرج، فقيهًا،	[illegible]أني، [illegible]نهم، شؤوني، [illegible]ني، أزرع،	قيسًا، لبيدًا، زرياب، عصره، التغني،
المُصَفَّى، تبر، تبن،	العمر، سلام،	أحني، [illegible]العشق، [illegible]نون، [illegible]ني،	الشعر، الشعر، نازف لحنٍ، عازفيه،
المدوي، الحُسن، نقطة،	أمن، إمامًا،	انجذبت، وعرض، أعرض، [illegible]ي، المجانين،	لحنًا، أَضرمتُ لحني، شعر، عجم،
خبزي، جبني، سهل،	مُحدثًا، يعظ	أصفيائي، الهوى، [illegible]أبي، شجوني، شعري،	[illegible]عاهم، رؤاهم، يعربيين، الوزن،
مدى، ثغر، يومًا، قطيع،	النـــاس،	جلدهم، استلذوا، قناعي، الأجلاء، [illegible]مني، أما،	[illegible]جامع الشعر، مغزلي، فني، صهوة
معزٍ، ضأن، لقرى	نشـــوى،	تاه، بيني، عاشق، متقاعد، [illegible]لى، الأماني،	الفراغ، [illegible]لبيع، سلعة، مزادًا، بحر
الساحل، قُراي، رُباها،	الســـنون،	التمني، الكهولة، أَحمل، أمتطي، أَجُرُّ، يأسي،	مشطر، مقفى، [illegible]ب، لون، البياتي،
فجر، الحياة، مرتعًا،	دفـــن، وزره،	ظني، أتعاطى، الدموع، الأمل، ضعفي، أُدمِنُ،	النهاوند، رؤاها، أنشدتني، شِعرَهَا
بلادًا، أنوارها، هوى	مناحـــات	الخوف، ترحلت، اغتربت، اختيار، انتحار،	القروي، استنشدتني، همس نايي،

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

قرويًا، جارفًا، السيول، الشط، عذارى الحجل، شعاعًا، الأصيل، أريج، يعبق، عبق ساحر، شط الهنشير، البدر، دياجير، جُنح، مبحرات، السراب.	كربلاء الحسين، القصائد.	حزن، مستريح، كسيح، ألثغ، أخن، فوضوي المزاج، مضطرب، الأنا، ساخر، هازل، ملول، عزول، جارح، سقتني، ذوب أنفاسها، أثملتني، همس، أمي، شفاه اللظى، اللدُني، الأكُفِ، خشن، العفاف، طرفة عين، مات عشقًا، اغتراب، سجن، عبثًا، بحقد، ضغن، جفون، اللظى، الطفولات، أدمع، الأخوين، الوالدين، الدي، فرقة عين، أنا، أنتِ.	فني، الدِلاء الثقال، رنة عيدان، طبل، قارئ، مُغن، التواشيح، المباخر، الحِناء، لؤلؤ الشعر، قيثارة الربيع، الأغن، لحن شهي، حكايات، شيخي، أستاذي، تراقصت، يروي، قصة الفارس، الأبوين، ليبياه، لُكْن، وطنًا، قيثارتي، ليبياي.

وتوافقت الحقول الدلالية آنفًا وسبقتها في النوع والكم، فقد كان الجو النفسي للقصيدتين واحدًا، من حيث مكانة ومنزلة الشعر في نفس الشاعر ورؤيته له. وإن كان النص الأخير "وجه بلا قناع" قد زاد عن الأول في الكشف عن الوجه الحقيقي للشاعر من زاوية الشعر، والجانب النفسي، والإشارة إلى معاناة الآخر حيث: الوطن والاستعمار والنفي، والطفولة واليتم والضياع، وغيرها من الألفاظ التي جعلت المعاني مؤجلة ضمن نظام التكثيف والانفتاح والتعدد الدلالي؛ لتحقق التباعد بين الدال والمدلول، فيتسع نطاق القراءة الحرة، وتتكرس فكرة لا نهائية الدلالة.

فقد شهد المعجم اللغوي للنص آنفًا ألفاظًا خضعت لسلطة الحضور العيني، لكن مدلولها في السياق انحرف عن المعنى السطحي وتحرر من هيمنة الشكل؛ فانطلق إلى دوال متعددة أضفت على النص سمة أسلوبية جعلته مفعمًا بكثير من دلالات الجمال، كما في الانحرافات الدلالية التالية: (رفرف الشعر، تحتسيني

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

دموعهم أحتسيها، بكت أغنياتي، أزرع البدر والنجوم وأجني، استلذوا ساحر الموج، أحمل الريح والسراب المقفى، صهوة الفراغ، أتعاطى الدموع، أنا بحر مُشطَّر، امتطى جُنحَ أسرِهِ، الطفولات أَدمع ضارعاتٌ). فقد وظف الشاعر هذه المفردات المعجمية التي اخرجها من معاني قاموسها السطحية لتحمل إيحاءات متعددة الدلالة؛ مقدمًا من خلالها نفسه إلى المتلقي بلغته الخاصة، مسترعيًا انتباهه ومُستدعيه إلى قراءات جديدة وتأويلات عدة للنص.

وجاءت قصيدة "أطفال وحجارة" (الديوان: 113)؛ استجابة سريعة مع انطلاق الانتفاضة الفلسطينية، ليعبَّر من خلالها محمد المولى عن انفعالاته وعواطفه المشحونة بحب الوطن ونبذ ضعفه وتخاذل ابنائه لا سيما معشر الكبار، لأنَّ النص ينبض بالحياة ويُبنى على المفارقة بين الأطفال والرجال؛ فقد حملت ألفاظه دلالات متنوعة انحرفت في الكثير منها عن معناها اللغوي أو المعجمي. ولا يختلف تقسم حقول هذا النص عن سابقيه كثيرًا إلَّا بزيادة حقل الوطن والمقاومة حيث الغرض الرئيس للنص يدور حول الوطن والمقاومة الفلسطينية. كما هو مبين بالجدول رقم (3.4).

الجدول (3.4) الحقول الدلالية لقصيدة "أطفال وحجارة"

الحقول الدلالية لقصيدة "أطفال وحجارة"				
الطبيعي	**الديني**	**الإنساني والنفسي**	**الثقافي والاجتماعي**	**الوطن والمقاومة**
الليل، النهار، النهار.	تحشروا، مذهبكم، مذهبي، بايعوا، الأصنام،	أطفالنا، رجولة، الطفولة، صدورهم، الرضيع، جبننا، نحن، نختبئ، نعلك، الهوان، الأسى، نحتسي، أنفس، هزيلة، أعين، ذليلة، طفلة، الفطام، أُماه،	عوانس، الجواري، مخدع، الحريم، خمر، لعل، عسى، قرأتُ، مُذكرات، النعال،	الانتفاضة، قنابلا، تنسف، الأحجار، معاقلا، يصيح، مقاتلا، الستور، تفجر، النعال، الأغلال، تغصبوا،

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

	الأوثان، حمد، تسبيح، قليل، الطغاة، الحق، الغيرة، الرجال، أنتم، أخوتي، أبي، معاشر الكبار، توأمان، معاشر الكبار، عبث، الصغار، دمكم،لحمكم، تقتات.	تعتصري، ثدييك، فمي، قطرة، صدرك، الجريح، الأحقاد، دمي، جيدك، الحزين،	تحفلوا، مأكلي، مشربي، نسبكم، نسبي، معذرة، الحوار.	سالموا، صانعوا، خادعوا، صافحوا، عانقوا، بايعوا، تصفعكم، سيفكم، تُرهبكم، الطاعة، العمياء، الخرساء.

جاء المجال الانفعالي والنفسي أكثر إثراءً من باقي الحقول الدلالية من حيث الكم اللفظي، ومن بعده حقل الوطن والمقاومة، ثم الثقافي والاجتماعي يليه الديني ثم الطبيعي. لكنَّ الشاعر في فوضويته للتراكيب المعجمية للألفاظ، إذ كان يهدف إلى كسر صنمها الشكلي ومعانيها القريبة، فيجعل من دلالاتها أكثر كثافة واتساعًا. فقد كانت ألفاظ النص تصبو في دلالاتها العميقة إلى التعبير عن رفضه ووصفه لحالة الهوان التي يعيشها معشر الكبار في عالم العرب باحتقارهم وتقريعهم، والمقصود بالكبار في هذا التعبير كبار السن والجاه معًا، ولعلَّ كبار المناصب الأقرب إلى قصد الشاعر، في مقابل الإشادة بعالم الصغار اللذين يقودون الانتفاضة الفلسطينة (ثورة الحجارة) بتقريظهم.

وجاء النص آنفًا كثيف الشاعرية واسع الدلالة عميق المعاني، فمن خلال المفارقة التي رسمها الشاعر بين جيلين من جنس واحد. فقد حملت التعابير: (نعلك الهوان، خمر لعلَّ وعسى، تفحر الأحقاد، جيدك الحزين، تحفلوا بمأكلي ومشربي، أنتم والليل توأمان، نحن والنهار توأمان، بعثتم الأصنام) إيحاءات جميلة، ودلالات متعددة المظهر، عميقة التوظيف المعنوي. ففي تعبيره: (نَعْلِكُ الهوان) انحراف في المعنى المعجمي بين اللفظتين فالأولى (نَعْلِكُ) تمضغ اللبان أو اللقمة وهو شيء مادي، واللفظة الثانية (الهوان) الضعف والذلة

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

معنوي ، وبين اللفظتين تنافر في المعنى المعجمي؛ أن يعلك الإنسان شيئًا معنويًا، لكن الشاعر أحسن توظيفهما داخل النص، بل ولو أتى بغيرهما في مثل هذا المقام لما كان التعبير بمثل هذا الحسن، فالشاعر أراد الأزدراء من الحال التي وصل لها معشر الكبار من بني وطنه، فوصفهم بمن يطيب له الهوان والذل، فيعلكه على مهل وكأنه يتلذذ به، فلا يريد أن يبارح مذاقه! واتفقت قصيدة "أَين حُكام العرب" (الديوان: 151) مع قصيدة "أَطفال ورجال" في الجو النفسي من خلال وحدة الغرض والموضوع؛ فتساوى تقسيم حقولهما الدلالية. حيث دارت ألفاظ هذه القصيدة حول الحقل الطبيعي، والديني، والإنساني والنفسي، والثقافي الاجتماعي، والوطن والمقاومة، كما بالجدول رقم (3.5).

الجدول (رقم 3.5) الحقول الدلالية لقصيدة: "أين حكام العرب"

الحقول الدلالية لقصيدة: "أين حُكام العرب"				
الطبيعي	الديني	الإنساني والنفسي	الثقافي والاجتماعي	الوطن والمقاومة
الأرض،الأرض، أرض،السكون، النفق، أعماق الصخور، الأرض،حقول، النفط، أذباب، أشباه جرذان، قطعان، خراف، رؤوس، الديدان،	النبوة، فتوحات، معجزات، قدسية، البيت المقدس، المسجد الأقصى، نبشوا قبر، شواظ، سعير، النار، عبد، عبيد، تماثيل، نعبد،	الجيل، الجيل، أعماق، أرأيتم، سمعتم، شهدتم، نحن، أدري، عروق، صدرنا العاري، أنا، أذكر، أبائي، مقطوع الوريد، أرجال، نحن، هزيلة، أقدام، الشيخ، صُمًّا، بُكمًّا،	مهر، المهر، المهر، المال، الدور، غاضب، أقوى، فتوة، عزمًا، قوة، العرب، يُسقط، حُكام، صلاح الدين، ينشُدُ، العرب، التحرر، الأحرار، لنبقى، أشتات العرب، تنفيذ المهمة، النصر، غصبًا، مجد تليد، القبيلة، إدراك، وعي، للصلح، انتهازي، عجين، الرُعيان،	فلسطين، زلزلي، عدوة، فجّري، جيل ضربًا، حربًا، فَجّري، ثوري، ثورة، الحر، الغيور، اخسفي، مُغير، اقذفي، العار، نثأر، الأمر للشعب، الحر،

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

غـادٍ، رائـح، الأفاعي، الحصى، حجارة، الفجر.	قـرون، مـدائح، السفيع، رسـول، الدنيـا، فتحًا، الأصنام، الأوثان.	الضـمير، أشـبالنا، أنـتم، نحـن، وعـود، المشـؤوم، افـتراءات، كـذبناها، الهـم، صَـدَقتم، سـكتنا، هبطنـا، ارتفعتم، نحن، أنتم، الظلم، الشر.	حقـير، فلنصـالح، أنشـدنا، تصـالحنا، سيد، عـربي، العـربي، عـرب، الملاهـي، المسـابح، الصـلح، صُلح، تصالح، ميلاد الحضـارة، زغاريـدًا، أعراسًـا، شموعًـا، الشرف المنهار.	القـدس، العـرب، قتيلـة، نُرهـب، خصمًا، قاداتنا، يصافح، ويعانق، ويسامح، القدس، غارات، قصف، مذابح، فجّري، ثورتك الحمراء، الحجارة، الطلقة، النازف، صواريخًا، ألغامًا، تجتاح، تلاميذ الحجارة، العار، بطولات، اثأروا، القدس، حاكم، جنده، تلاميذ الحجارة، رضخنا، امتنعتم.

تنوعت الألفاظ وتعددت الدلالات في النص آنفا كغيره من نصوص البغدادي. وانحرفت التراكيب اللغوية عن شفافية اللغة، وأُحادية الدلالة للمفردة الواحدة، حيث وظف الشاعر ألفاظه المعجمية الموزعة على حقوله المختلفة ليُعبّر بها عن المعنى العام للنص المتجسد في تقرير حال الوطن وما فيها من خضوع وخنوع واستكانة للعدو، رافضًا الاستسلام، وروح الانهزام التي يعيشها الحكام العرب ومن كان على شاكلتهم، داعيًا إلى التمرد والثورة على كافة أشكال الخوف والتبعية المقيتة.

كرر الشاعر في معجمه الشعري ألفاظ: (الأرض، الجيل، المهر، العرب، المسجد الأقصى، النفط، حكام العرب، الصلح، الأفاعي، الحجارة، تلاميذ الحجارة)، للدلالة على التمسك بمبدأ المقاومة والرفض للواقع المهين الذي تعيشه الأمة. ومن أكثر الألفاظ تكرارًا في النص لفظة (الأرض) التي احتلت نسبة كبيرة

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

في الحقل الطبيعي، واستدعت ألفاظًا أخرى تنتمي لها في الدلالة والمعنى كـ"البيت، المسجد الأقصى، الصخور، وحقول النفط، والحصى، والحجارة" باعتبارها المحور الرئيسي الذي يدور حوله النص؛ فهي فلسطين السليبة التي تنوح لها الشاعر بالنداء البعيد من أول النص: "يا فلسطين النبوة" وكأنه يُقرُّ أنها بعيدة المنال، والمقصود بالبعد هو البعد المادي حيث وقوع المنادى في الأسر، وبعد المنال؛ هذا البعد يقابله قرب بل التحام بالروح والعقل والعاطفة بين الأرض (فلسطين) والشاعر؛ الأمر الذي جسَّدته التكرارات، وانحراف دلالات الألفاظ عن المعنى العيني للنقطة المعجمية الواحدة.

وقد أسقط البعد المادي على ألفاظه كل ما يعتمل في نفسه من انفعالات ممزوجة بين الحب والخوف، ومشاعر يسيطر عليها القلق والاضطراب والضياع والحزن على الوطن المغتصب. فاستطاع توظيف مفرداته المعجمية في تحطيم المعنى القريب الذي تنتجه القراءة الأولى للنص، وانحرف بألفاظه من قاموسها المعجمي؛ لتحمل إيحاءات دلالية متعددة تشدُّ انتباه القارئ وتحمله إلى إعادة قراءة النص. ومن التراكيب المعجمية وانحرافاتها الدلالية في النص آنفًا: (فلسطين النبوة؛ أعماق الحكومة ينشد حربًا، عروق المسجد الأقصى، أعماق الصخور، تماثيل هزيلة، رؤوس من عجين، صلح المذعور، دنيا الحجارة، الحصى النازف، تلاميذ الحجارة، شموعًا تحرق العار، كُلنا في الهم قدس، نحرق الظلام ننشد الفجر)، حيث انحرفت التراكيب السابقة في دلالاتها المعنوية؛ فلفظة "النبوة" في التعبير الأول: (فلسطين النبوة) لا تنسجم دلاليًا مع المسند إليه "فلسطين" حيث "النبوة" التي تنتمي للحقل الديني صفة للأنبياء اللذين اختارهم الله عز وجل لتبليغ وحيه، بينما لفظة "فلسطين" التي تنتمي للحقل الوطني دولة عربية إسلامية محتلة من الصهاينة، لكنَّ الشاعر أراد

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

بالجمع بين الدال والمدلول وأن يرفع من شأن الموصوف ويسمو به إلى درجة النبوة أعلى مراتب البشر، فيحفِّز المتلقي على الانتصار له ويثير الحمية والنخوة فيه.

وفي تعبيرٍ آخر (عروق المسجد الأقصى) يلاحظ انحراف في الدلالة المعنوية للوهلة الأولى، فلفظة "عروق" التي تنتمي إلى الحقل الطبيعي لا تنسجم في دلالتها مع "المسجد الأقصى" التي تنتمي إلى الحقل الديني، فالأولى تتصل بالكائن الحي من إنسان وحيوان ونبات، والثانية تمثل الجماد الذي يخلو من الحياة المادية، وبينهما بون شاسع في الدلالة المعجمية، لكنَّ الشاعر جمع بينها فشبَّه المسجد الأقصى الرمز الديني في فلسطين بكائنٍ حي تمتد عروقه في أعماق الصخور الفلسطينية بل والعربية والإسلامية للدلالةً على القيمة التي يحتلها هذا المكان في نفس الشاعر ونفوس العرب والمسلمين بصورة أعم.

ومن أغاني البغدادي إلى حبيبه ليبيا قصيدته: "الإحساس بالفجيعة" (الديوان: 171) التي كتبها في الحبشة، وقد ولدت القصيدة في الهزيع الأخير من ليلة عصيبة، حين هاجمت أمريكا حمى الوطن الآمن (ليبيا). فَعَبر الأثير وقد غالب النعاس أجفان العاصمة الحبشية تلقى الشاعر أخبار الغارة الأمريكية، فتفجر طاقاته وتشتعل ثورته بعد هدوء. فينتج نصًا أحسن انتقاء مفرداته المعجمية وإجاد توظيفها في السياق. ولم تختلف حقول النص الدلالية كثيرًا عن النصوص السابقة، فشملت الحقل: الطبيعي، والديني، والإنساني والنفسي، والغربة والحنين، والوطني والحربي، وهي كما بالجدول رقم (3.6).

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

الجدول (3.6) الحقول الدلالية لقصيدة: "الإحساس بالفجيعة"

الحقول الدلالية لقصيدة: "الإحساس بالفجيعة"				
الطبيعي	الديني	الإنساني والنفسي	الغربة والحنين	الوطني والحربي
الهزيع، الأخير، دُجى،	الفردوس،	سقيم، مرير، أحلامي، سريري،	الشوق،	انتهاك، حمى الحب،
حالك، السكون، زوابع،	الحوادث،	اعترتني، مُفزعات، مُهجتي،	الحنين، أذكت	الحُكم، حارسًا، الأذى،
زلزلت، الأرض، الديجور،	مُحرم،	هواجسي، الرؤى، تسترق	سعيري،	سلاح، محظور،
شعاع، فراغ،	عُشي،	مُذنب، السمع، الخدور، خلجات،	الحنون،	البنتاجون، الموت، رُعبًا،
شذى، عبير،	الغيب،	حنايا، حضني، حضنه، سِغاب،	المهجور،	ويلاتُهُ، مؤشر مذياع،
درب، العواصف، غدير،	يعملي،	دمي، الصدر، شعوري، الخيال،	الحب، غربة،	وطني، وطني، الولاء،
غيمة، سراب، فجاج،	نار،	الرعب، تلاعبت، التعبير، الخؤون،	حقائبي،	شعارًا، حممًا، المصهور،
بحور، بارق، سماء، النسور،	السعير،	فؤادي، ذكرى، يدي، صبري،	غُربتي،	حِمانا، ربوعًا، الكفاح،
السفوح، يوم، فجاج،	الردى،	أمسكوني، استباحوا، مقامي،	الأخبار،	وطني، وطني، أموت،
ثغور، أعاصير، روّي	ملاكًا،	غيبتي، حضوري، شعوري،	الأثير، غُربتي،	يحيا، أنفاسه، الضحايا،
صداك، قطرة، ومضة،	رسولًا،	أُراقب، غريق، المعي، رئتي،	صهرتني،	جموع، النفير، نموت،
الشمس، الغيوم، جذوع،	الإله،	أنيني، لهفتي، مشاعلي، خوفي،	الأسى،	موتنا العظيم، النصر،
جذور، شُعلة، روابي، بات،	القدير،	اليأس، رجاء، حسرتي،	أدمت، الفراق،	الجسور، لانت، رقاب،
الشذى، العبير، الضياء،	ماردًا،	جراحي، صولتي، زئيري،	الجوى، غُربتي،	المغير، السلام، مطايا،
سراج، براكين، هادر،	هاديًا،	أحشائي، كفّ، دمي، عين،	الأخبار،	الأمان، الضحايا، قوم،
وميض، شعاع، الرياح،	مُضلًا،	عمي، عور، الحقد، الصدور،	الأثير، الحب،	ذوي، المجير، المستجير،
صواعقًا، شظايا، نجوم،	الهدى،	حُبليات، مخضلات، دمع،	غُربتي،	العدو، الشعوب، غادر،

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

بدور، الطيور، الرياح، بذور، الأبيض السماء، الدجى، المدهم، إشعاع، نور، الليوث، الصقور، بقعة، البراري، القفار، البحور، الرياح، أريج، الزهور، الظلال، عذب المذاق، الصخور، الهزيع، الأخير، مرتعًا، الطيور، بعير، الغروب، العصور، عرين، الشمس، زوابع، قطرات، الغد، الآيات، جذور، بذور، العصور.	الفجور، النار، كفر، عادة،	اغمري، قلبك، الجريح، حنايا، فؤادي، ارشفي، الدفء، شعوري، ابعثي، هُزّي، أَسرجي، ليث هصور، نبض، حُلمي، بهجتي، سروري، نبضي، كأسي، ارتقابي، نشوتي، حبوري، اخ لاج، حياتي، سطوري، مشاعري، خميري، جذوري، المحمور، شواظا، آمالنا، قلوب، انتسامة، أقدام، رفاقي، الدماء، قلبي، المحرور، دمي.	الأخبار، الأثير، غُربتي، الأخبار، الأثير، خميرة حبي، انبثاق الخيال، غربتي، شوق، غربتي، الأخبار، الأثير، خلجات، المُنى، غربتي، الأخبار،	مغدور، مجرمات، حماة، السلام، سلام، حمى، الرعب، الدمار، أمن، مُفزع، مذعور، دماء بريئة، ضحايا، الغارات، اغتيال، حُماة، السلام، حمى الرعب، أعراض، صرعى، عرب، صرخة، أعاريب، معشر، شظايا، الحضيض، مصير، العرب، أُمة، وحدوية، قنابل، الغدر، عِبرة.

اختلطت مشاعر السخط على الغزاة بآلام الغربة؛ فولّدت في نفس الشاعر محنة نفسية عصيبة، أنتج من خلالها معجمًا شعريًا فاض بألفاظٍ مختلفة الحقول الدلالية متعددة المعاني. لكنَّ الشاعر وظّفها للتعبير عن مأساة الغربة والأعتداء على وطنه الآمن. وترددت في المعجم الشعري لـ(الإحساس بالفجيعة) مفردات بأشكالها ومرادفاتها، فصنعت وقعًا يستميل القارئ ويشد انتباهه. من تلك الألفاظ التي ترددت: (الرياح،

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

الليل، الشمس، الشعور، الغربة، الأخبار، الوطن، الضحايا). وهي ألفاظ تنتمي في شكلها السطحي إلى حقول مختلفة الدلالة، لكنها داخل السياق الشعري دارت حول محنتي الغربة والوطن. فلفظة (الرياح) على سبيل المثال تكررت أربع مرات إضافة إلى استدعائها ألفاظًا أخرى تنتمي لها هي: (زوابع، عواصف، أعاصير، غيوم، صواعق، رمال) فتكرار لفظة (الرياح) دلالة على أن الشاعر يعيش حالة من الاضطراب والهيجان النفسي، حيث تتقاذفه مشاعر القلق والخوف، وتعصف به رياح الاضطراب والسخط على الأعداء هنا وهناك.

وقد أثرى المعداوي حقلي الطبيعة والنفس الإنسانية بكثافة لفظية أكثر من الحقول الأخرى لا سيما الغربة والوطن محورا النص، وكأنه استدعى الطبيعة للتلاقح مع النفس الإنسانية فتشكي الأخيرة للأولى فتأسف لها ليعبرا معًا عن محنة الشاعر (محنة الوطن).

الألفاظ المعجمية في النص الشعري أغراض دلَّ أغلبها على معنى وأحال إلى آخر، فجسدت المعنى المجازي والإيحائي، وأضفت على النص شعرية أسلوبية متفرّدة. ومن تراكيب الألفاظ اللغوية في معجم النص: (دُجى حالك سقيم، عصف الشوق بالعاشقين، عصف السكون، اعترتني زوابع مفزعات، زلزلت مُهجتي، ترامت هواجسي تنهب الأرض، تميط اللثام عن المعجزات، فراغ ليل عسس، ساحة الوهم، تاهت وسائل التعبير، استباحوا حقائبي، بثت العواصف رُعبًا، أُرافق الغيبَ، غريق في أدمعي وزفيري، شروخ بهاتفي، مبحر خلف غيمة، ربوعًا مُخضَّلاتٍ بدمعٍ، ارشفي الدفء، روِّي صداكِ، ابعثي الشمس، أَسرجي شُعلة الكفاح، خميرة حُبي، اختلاج الضياء، انبثاق الخيال عبر سطور، غُربتي براكين شوق، كيد الرياح، لحنه المخمور، أَطعِمِ النارَ، السلام مطايا، مُحرماتٌ هي الرياح، تسجد الشمس وتغفو، ليلها المخفور، انهشي يا

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

قنابل). ففي التراكيب السابقة انحرافات في الدلالة السطحية بين مفردات الجملة الواحدة، والمعنى العيني لها، ولَّدتْ هذه الانحرافات إيحاءات جديدة وجميلة ساقت النص وقارئه إلى دلالات عميقة.

ففي تعبير (دُجى حالك سقيم) يتوافق المعنى الأول في الدلالة بين المضاف والمضاف إليه في (دُجى حالك) حيث (الدجى) كما في لسان العرب (2000) ظلمة الليل، ولفظة (حالك) شديد الظلمة أو السواد وهي صفة لليل الداج، لكن لفظة (سقيم) المضاف إليه الثاني لا تنسجم مع دُجى وحالك، فالسقم: يعني المرض ولا يضيف إلَّا الكائن الحي. أراد الشاعر أن يصف ليل وطنه الذي يعيش حالة من الذعر جراء عدوان خارجي طال، فأضاف إلى ظلمة ذلك الليل صفة المرض لتكتمل صورة التعاسة والألم في نفس القارئ. وربما أراد إخباره بأن المرض كان قاسمًا مشتركًا بينه وبين الليل والوطن، فهو والليل عضوان في جسد الوطن والمرض أصابهم جميعًا، وكل منهم يتداعى للآخر، وهنا تكمن براعة الشاعر في اختيار الألفاظ وحسن توظيفها.

وقد عنى الشاعر في النص بالمفردة المعجمية التي لا تستبدل مرادفها، فمثلًا في قوله: (عصفَ الشوقُ والحنين بأحلامي..وضَجَّ السكون حول سريري) لو استبدلنا كلمة (ضجَّ) بكلمة مرادفة لها كـ(جلجل، صدى، صَوَّتَ، صاح، صخب، صدح...)، لأدى ذلك إلى اختلال في المعنى، وتناقضا بين ذهن وشعور الشاعر، والصورة المرسومة بالألفاظ: فمعنى (ضَجَّ) كما في المعجم الوسيط (2010) الصوت الذي ينتج من المشقة والصراخ عند الفزع. بينما معنى (جلجل) الحركة بصوت شديد، كصوت الرعد وانفجاره، وهو فعل يغلب عليه كثرة الحركة الانفجارية، وقوة الحدث (الجلجلة). ومعنى (صدى) رجعُ الصوت وترديده كالجبل أو الوادي. ومعنى (صوَّت) أَحدث صوتًا قويًا والاستغاثة التي يجسدها فعل الصراخ عند الإحساس بالخطر.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

فكل المفردات المرادفة للفظة (ضجَّ) تحمل معاني الحركة والقوة والانفجار والاستغاثة التي لا تتلاءم مع المعنى الدلالي المراد في السياق. في حين أن الفعل (ضجَّ) وحده يستطيع أن ينهض برؤية الشاعر ويقدمها بالصورة التي يريدها حين أراد الشاعر وصف حالته عند ثلث أو ربع آخر الليل، وقد عصف بأحلامه الشوق والحنين إلى وطنه. فكان لزامًا أن يصاحب مشاعر الشوق والحنين التي عصفت بأحلام الشاعر – نومه – مشاعر أخرى لا تتجاوز المكان الذي يواجه به الشاعر آنذاك، ولا الحالة الشعورية التي يعيشها وقتئذٍ. فالوقت متأخر والسكون يسيطر على بيئة الشاعر، وعندما يعصف الشوق والحنين بأحلام الشاعر ينتج عن ذلك قلقل واضطراب وحرقة في إيجاد سبيل للنوم، وتصيب الشاعر حالة من الجزع والفزع فيصرخ في المكان الساكن، ليضجَّ السكون.

وقد نتج من رحم معاناة الوطن نصٌ لا يبتعد عن النص السابق، جاء موسومًا بـ"عندما تُلجم النوارس" (الديوان: 181). كتبه عبد المولى البغدادي وحي مأساة الحصار الجوي الذي فُرض على بلده ليبيا. القصيدة لوحة فنية صورت مأساة الحصار تصويرًا وجدانيًا وقد تراوحت ألفاظ المعجم الشعري في النص على الحقل الطبيعي، والديني، والإنساني والنفسي، والحرية والاستعمار كما هو مبين بالجدول رقم (3.7).

الجدول (3.7) الحقول الدلالية لقصيدة: "عندما تلجم النوارس"

الحقول الدلالية لقصيدة: "عندما تلجم النوارس"			
الطبيعي	الديني	الإنساني والنفسي	الحرية والاستعمار
السماء، بروج، جور، الرياح، أسراب، الفضاء، الفضاء، مُحلقات، النوارس، النسور، السوائم، الفلاة،	المتبرجات، الجائرات، صروف	ذاهلات، الموجعات، المفجعات، شَقِتْ، الأباة، مُجرمات، مهانات، الخوف، الصمت المُذل، خاصرات، سمعنا، أُغنيات، شمل،	مُكبلات، الملجمات، الموثقات، المهانة، مُطلَقات، الأعنة،

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

البهائم، حضائرها، الاحتكام، الزاهرات، الفضاء، جيد المساء، أنجم، متوهجات، السماء، أزير، السُبات، البِساط، المُزهرات، طلول، دارسات، الشياه، المساء، الصباح، الجهات، المعالم، الربوع، قمم، السحاب، النجوم الساهرات، الفلاة، النسر، أرجوحة النسر، الغربان، البُزاة، البنفسج، [illegible]، الحرائق، السُبات، الفوارس، النوارس.	الدهر، التطهر، الحياة، الاحتكام، حور، حياة، [illegible]، رفات، [illegible]، [illegible]، [illegible]، [illegible].	الأحبة، ذكريات، الزُحام، نشوة، السُمَّار، العمر، الحزين، واجمات، واجفات، الأَكُف، العابثات، الرُعاة، السِّمات، الأهواء، العروق، النابضات، الشُّكاة، جفن، دموع، حزن، داميات، الآمال، الأشعار، الشعر، سفر، النفوس، الشاعر، العربي، الأهوال، المناصب، الهبات، الثقات، الرواة، أرحام، البطون، حضن، الأمهات، أهداب، جفون، القلب، الرفاهة، مراشف، مُرهفات، الشفاه، الأمنيات، أوهام، الخيال، أَفئدة، غُفاة، ألسنة، أمل، النغم الشهي.	القيود، التحرر، سلاسل، الصروح الشامخات، مُحلقات، النجاة، أطواق، عُقدَتَها، الحائمات، الطليق، المُحلق، الجاثيات، مُكبلات، مُوثقات، مُلجمات، كنف العُتاة، الطُغاة، الطُغاة، الوشاة، سلامة، وشاة، أجراس الحصار.

كغيره من النصوص حملت ألفاظ المعجم الشعري مدلولات عدة في معانيها العامة؛ لتتعدد قراءاته وتفسيراته، فينفتح النص وتتكثف دلالاته. فموضوع القصيدة يدور حول معاناة الحصار التي يعيشها الوطن لكن ألفاظه تكاثفت وانتمت إلى حقول أخرى هي: الإنساني والنفسي والطبيعي. ويبدو أن الشاعر جعل من هذه الحقول وعاءً جمع فيه ألفاظه المعجمية ليروي به بعد ذلك الحقل العام للنص حول البحث عن الحرية، وتحدي العدو. وقد تكررت بعض الألفاظ في شكلها العيني في النص كلفظة (الفضاء) التي استدعت ألفاظًا أخرى تنتمي إليها تجسدت في: (السماء، البروج، التحليق، النجم، البساط، الجهات، المعالم، الربوع، القمم، السحاب، الفلاة)، فجاء هذا التكرار في اللفظ والمعنى دلالة على المكان الذي ينشده الشاعر لطيوره

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

المحلِّقة في سماء الحصار المادي المفروض عليها، تلك الطيور التي اختلفت أنواعها فاختلف دلالة ورودها في النص حيث تبقى أبناء وطنه بـ (النسور، والبزاة) وهي طيور جارحة ترفض القيود وتعيش في أعالي القمم. وأراد بهذا التوظيف والتكرار الندبة والتحسر على حال هذه الطيور التي مُنع عنها التحليق في فضائها الرحب الذي اعتادت عليه.

أما النوع الثاني من الطيور فهي طيور (النورس) المسالمة التي تعيش في فضاء البحر، فتزدان بها السواحل والأماكن وهي كذلك ممنوعة من فضائها. أما النوع الثالث من الطيور فهي (الغربان) إشارة إلى أولئك الذين كانوا ينعقون خلف النسور عندما كانت طليقة. فالألفاظ السابقة تنتمي إلى حقل دلالي واحد لكنها اختلفت في توظيفها ودلالتها البنيوية.

جاء المعجم الشعري للقصيدة آنفًا مدعمًا بألفاظٍ انحرفت مدلولاتها عن المعنى السطحي وتحررت من سطوة الشكل، فأضفت على النص سمة أسلوبية؛ جعلته متعدد الدلالة الخارجية وساقته إلى معاني عميقة فتحت النص على التأويل والتأمل. فمن التراكيب المعجمية وانحرافاتها الدلالية في النص: (أسراب الفضاء، أصناف المهانة، تهادت في الفضاء، جيد المساء، حور المساء، صاحبات التضاريس والجهات، تعلكها الأكُف، ذُلّ الشياه، جفن المساء، تسافر الآمال والأشعار، الشعر في سفرٍ، يرتكب الأهوال، قمم السحاب، نزهة بين النجوم الساهرات، تموج أهداب البنفسج، القلب يرتشف الرهافة، أجراس الحصار، النغم الشهي)؛ هذه التراكيب اللغوية انحرفت في دلالاتها المعنوية وجعلت القارئ يعيد قراءة النص بكثير من التأمل ليصل إلى الغرض الذي جاء لأجله، وربما إلى إعادة صياغة النص بشيء من التأويل الذي يهدم المعنى الأول فيولّد معنىً آخرًا بعيدًا عن مقصد الشاعر.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وفي تعبير الشاعر (جيد المساء)، و(جفن المساء) لا ينسجم الدال مع المدلول في المعنى حيث اللفظة الأولى في التعبيرين جيد و جفن في الإنسان، بينما اللفظة الثانية (المساء) ظاهرة طبيعية زمنية تقابل الصباح، وبين اللفظتين تباين في الدلالة. لكنَّ الشاعر أراد أن يمنح مساء وطنه صفة إنسانية، فيجعله أُنثى تختال في فضاء ليبيا تَرصَّعَ جيدها بتلك النسور والنوارس التي شبهها بأنجمٍ متوهجة تارة، وبصروح قصور شامخة تارة أخرى؛ ذلك المساء الأنيق، أو الأنثى الجميلة هي حقيقة الوطن قبل الحصار. فكان هذا التوظيف لما آل إليه حال المساء بعد الحصار، ورغبة الشاعر في حث المتلقي لمشاركته هموم الوطن، واستدعائه إلى إعادة ذلك العقد الجميل الذي سلب من جيد مساه، وتكفيف دموع حزنه، أو حتى لمجرد التعاطف معه.

في ضرب من ضروب التعزية المشحونة بالحرقة والبكاء، وتعبير عن الحب والوفاء؛ يقدم عبد المولى نصًا رثائيًا يتحد فيه الراثي والمرثي بالخط الخفي الذي تحول من خلاله أن غياب المرثي هو غياب لبعض ذات الراثي. فكانت القصيدة نعيًا لصديقه الشاب خالد السوكني، الذي مضى فجأة دون وداع إثر حادث سير أودى بحياته، فوسم النص بـ"الوداع الوداع" (الديوان: 313)، ومن العنوان تلاحظ الحرقة والألم في أسلوب الشاعر فكأنه يطلب من الراحل التمهل في الرحيل ويستحثه العملَ. إنَّ تكرار لفظة (الوادع) مرتين في عنوان القصيدة لهو خير دليلٍ على حسرة الشاعر. وقد توزعت ألفاظ النص المعجمية على الحقول الدلالية: الطبيعي، والديني، الإنساني والنفسي، والموت والحياة كما مبين بالجدول رقم (3.8).

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

الجدول (3.8) الحقول الدلالية لقصيدة: "الوداع الوداع"

الحقول الدلالية لقصيدة: "الوداع الوداع"			
الطبيعي	الديني	الإنساني والنفسي	الموت والحياة
الأمس، الساحات، الرحب، الشعاع، الدياجر، الحالكات، هجير، الكائنات	ظلال، الرحمات، وديعة، الصلاة، الشعاع، الظلال، اليقين، قدر، حُكم، أبدي، القضاء، دنيا، لدنيا، النعيم، الطيبات، الدعاة، الهداة، عظَّم، أجركم.	الإخوان، الأخوات، روحه، نام، قريرًا، قلوبنا، حسرات، دموعًا، غزيرة، غامرات، السمع، سمته، بسيطًا، وقورًا، حاضر، القلب، الزفرات، الصبر، أطفال، العمات، الخالات، أُمهم، صريعة ذعر، قلوب، غائرة، العزيز، قلوب، العزيز، جُرحي، نازفة، الطعنات، الصاحب، الوفاء، اللظى، عروقي، سامح، حلم، حكيمة، غُربتي، رفيقي، شِعري، حقوق، هنأتي، كياني، النفس، أقساه، أحباءه، الأخوة، السمات، الرفاق، الأجناس، ذموي العلم، عزّ، زين الرجال، الثبات، الذكريات.	الخالد، الخُلد، حياة، حياة، فجأة، دون انتظار، وداع، حياة، ذكره خالدٌ، حدث مفجع، خطب رهيب، نعي، النعاة، صرخات، النائحين، النائحات، الراحل، وداعًا، اللوعات، الراحل، هول، الفواجع، الداميات، الفُراق، اليتامى، الثكالى، الموت، الحياة، الوداع، الوداع، خالدَ الذكرِ، خالدًا.

ومع توزع ألفاظ النص المعجمية على الحقول الدلالية أعلاه، لكن معانيها تداخلت كثيرًا فيما بينها، لا سيما بين الحقل الديني والموت والحياة؛ حيث لا تجد بونًا بين الحقول بسبب غرض النص الذي جاء تقريرًا لحقيقة الموت، ذلك الحكم الإلهي المقابل للحياة. لذلك فألفاظ المعجم الشعري في القصيدة لا تكاد تختلف عن بعضها في المعنى العيني، والدلالي المعنوي معًا. فالشاعر لا يحتاج إلى توسيع الدلالة وتكثيفها في خطابه

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

الرثائي؛ لأنه لا يجد الوقت ولا المناخ في أن يطلق العنان لذاته وخياله أن يسرحا في عالم الإيحاء والانفتاح، لا سيما والنص مقيدًا لمكان وزمان الحدث، حيث لم يكن هناك وقتًا بين الفاجعة وتقريرها نظمًا.

ومع ذلك لم يكن النص موغلًا في التقريرية المباشرة، ولم يخل من التعبيرات الدقيقة ذات الدلالات العميقة. فقد تكررت عدة ألفاظ في القصيدة أدت إلى تكثيف دلالات الحزن وتعميقها في نفس المتلقي، ومن تلك التكرارات تكرار لفظة (الخلود) واستدعاء قريناتها المرادفة لها في المعنى: (الحياة، والذكر)، فتكرار لفظة (الخلود) بجنسها ومرادفاتها دلالة تلقي في الوهلة الأولى بأن الشاعر يطلب الحياة الأبدية لصديقه الراحل، لكنها في عمقها ومعناها الدلالي ليست كذلك، إذ لم تكن دعوة إلحاد، أو اعتراضٍ من الشاعر على قضاء الله وقدره كيف يكون ذلك ومن الحامل لكتاب الله؟! إنه يعني خلود وحياة الذكرى الحسنة في نفسه ونفس من عرف الفقيد؛ فإن كان الموت فارق الحياة جسدًا فهو باقٍ ذكرى خالدة في نفوس الآخرين، وربما أراد الشاعر بصفة الخلود الدعاء لصديقه بحياة الخلود في الجنة.

ومن التكرارات أيضًا تكرار الألفاظ: (الدنيا، والرحيل، والوداع، والنواح، والنعي) واستدعاء نظيراتها في المعنى: (القضاء، والقدر، واليقين، والحدث، والخطب، والموت، والفراق، والفجع، اللوعة، الفاجعة، اليتم، الثكلى) التي دارت حول مجال محدد ركَّز عليه الشاعر في معانيه ودلالاته؛ تجسيدًا لهول الموت بكل معانيه ونتائجه. وما هذه التكرارات التي دارت حول الموت إلَّا تأكيدًا وتعبيرًا عمَّا يعتمل في نفس الشاعر وذهنه من مشاعر حزن وألمٍ سيطر على أحاسيسه وتملّك ذاته. وإلى جانب هذه الترددات اللفظية يوجد في النص تأكيد على حسرة الشاعر على فقدان صديقه وتوصيف لحادثة الموت، فهي وسيلة لجذب انتباه المتلقي واستدعائه للتأمل في الفاجعة والتعايش مع أحاسيس الشاعر.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

ومع أن الشاعر لم يوسع الدلالة ولم يعمد إلى فتح النص على التأويلات والإيحاءات، لكن النص تضمن تعابير انحرفت مدلولاتها الشكلية عن المعنى العام، حيث تخلصت الألفاظ ولو لحين من سطوة المعنى الشكلي لها، فأضفت سمة أسلوبية جعلت النص ينبض بشيء من التعدد الدلالي الخارجي؛ ليتجه إلى معاني عميقة تستدعي التأويل والتأمل. فمن ألفاظ المعجم الشعري وانحرافاتها الدلالية في النص: (يملأ الرحب حياة، وديعة اللمحات، حاضر القلب، عجيج، موج بالزفرات، زلزل الصبر، صريعة ذُعرٍ، اللظى جامحٌ، ثقلت غُربتي، تساقوا حُبه الأخوي، عذب السمات)، اختلف في هذه التراكيب الدال عن المدلول؛ حيث خرج المعنى الأساسي (المعجمي) للفظة الثانية عن الأول إلى المعنى المجازي، ليخرق قوانين السمات الدلالية. فعبارتي: (يملأ الرحب حياة)، و(وديعة اللمحات) جاءتا مترادفتين في النص، فالأولى لاتنسجم فيها لفظتي الرحب والحياة في الدلالة المعنوية وإن كانتا تتفقان في أنهما شيئان معنويان، لكن لفظة (الرحب) التي تمثل المكان المتسع تنتمي للحقل الطبيعي وهي تتفق في الدلالة مع لفظة (الحياة) التي تمثل العيش والبقاء والنمو وتنتمي إلى حقل الحياة.

كذلك الحال في تعبير (وديعة اللمحات) فالوديعة في معاجم اللغة الأمانة التي تودع عند شخص ثم تُسترد، أما (اللمحات) فهي النظرة العَجلى أي السريعة أو الخاطفة التي تكشف عن دلالة مؤداها أن الفقيد رحل بسرعة عن الحياة الدنيا كأنه وديعة تركها صاحبها ليعود مسرعًا إلى استردادها. فالشاعر في تعبيريه السابقين أراد أن يرسم صورة حية متحركة للمشاهد، تجسد كيف كان يعيش الفقيد حياته اليومية في المكان المتسع الذي كان يملأه حياة وحبًا؛ دلالة على أن الفقيد كان نشيطًا يحب العمل ومواصلة الآخرين. وفي التعبير الثاني أن تلك الحياة المليئة بالحب والحيوية كانت سريعة جدًا رحل صاحبها في لمحة عين. وقد

إشار الشاعر للمكان الذي كان يملأه الفقيد حبًا ومرحا في النص بقوله: (ها هُنا كان بيننا)، وربما كان يقصد به مكان عمل الفقيد أو مكان سُكناه، وربما جزيرة مالطا بكاملها حيث كان يعمل، وهو الأرجح فالشاعر يراه في كل زاوية.

وفي نص رثائي آخر عنونه الشاعر: "بكائيات على مقام العشق النزاري" (الديوان: 347) قدَّم فيه بانوراما شعرية؛ لخصت مسيرة شعرية كاملة امتزجت فيها لواعج الحزن واللوعة لفقدان نزار قباني مع هموم الوطن الجريح الذي يعيش في وجدان البغدادي. هذا النص يتفق مع سابقه في الموضوع، لكنه يختلف عنه من حيث الانفتاح وكثافة الدلالات والإيحاءات؛ ولعل ذلك عائد إلى أن هذه المرثية كُتبت على مهلٍ وترو بعد وفاة الفقيد بفترة زادت عن العشر، لذلك فالراثي لم يرث نزارًا لعلاقة شخصية تربط بينهما؛ إنما رثاه لأنه حسب رأيه أبًا للشعر ورمزًا له. لذا جاء النص صاخبًا بالكثافة الدلالية وتعدد المعاني، فتوزعت ألفاظه الشعرية على الحقول الدلالية: الطبيعي والديني، والإنساني والنفسي، والاجتماعي والثقافي، والموت والحياة كما بالجدول (3.9).

الجدول (3.9) الحقول الدلالية لقصيدة: "بكائيات على مقام العشق النزاري"

الحقول الدلالية لقصيدة: "بكائيات على مقام العشق النزاري"			
الطبيعي	الديني	الإنساني والنفسي	الاجتماعي والثقافي	الموت والحياة
امطري، الاحجار، حرائق الشمس، الظلمة، صبحًا، قمة، قلاع، الليالي، نجم، الأصنام، الشموس،	نارا، لهيب، الظلم، زُلزلت، يوم، قرابين، لهيب، قُدسي، الأقدار، ماردًا،	وفاء، للوفاء، الملايين، هواها، المشاعر حيرى، حيارى، زفرة، الأنين، اليأس، حُبًا، قلوب،	عواصف الشعر، نزارا، قصائد، الأشعارا، أبا الشعر، شعرًا، قيسًا، بشارًا، شعر، شعارًا، الطلول، الأثار، الشعر، نزار،	انفشي، اندبي، صارخات، اسكبي، المُريعة، انفجار، ويل،

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

الأقمارا، الشرق، أضحى، شياهًا، الذئب، الريح، بارد، التيار، التماسيح، الثمار، الأرض،الديارا، نجم، نجوم، الضُحى، نهارا، سرايب، الغُبارا، الكهف، سباتهم، ليل، الدجى، النهار، نروح، نغدي، سبات، الرمال، البحار، غارا، قمة، الشمس، الغيوم، الثرى، منقارا، الريح.	الزمان، نارا، الأصنام، مثقال ذرة، الظلم، عزة، الأثم، هشيم، القدس، الأصنام، أصنامنا، زماد، أدهم، حمى الله، جمرت، الناس، حمقى، الأوزا[illegible]، آمنًا، قدسيًا، نورًا، نارا، استكبروا.	الإسماع، الأبصار، انتقامًا، نجدة، انتصارًا، الناس، الناس، أحجامُنا، أنظارنا، كَفَّنا، أعناقنا، حُلمًا، أنفس، وهمًا، الحُفاة، العُراة، أنفس، الجميع، الغيارى، جمرت، الناس، حمقى، للهوى، أحجارا، المُعاتب، انشوى، الأسما، صُحبة، قلبها، الهوى، أعين، عيون، أكفف الهوى،	لبيدًا، مِهيارًا، قيصرًا، شهريارا، أبا الشعر، العبارات، الشعر، الأراجيف، الأسعارا، قوم، شعرهم، سادة، قيود، بنود، قمة، قرار، القوافي، الشعر، الشعراء، مدافع الشعر، الدولار، وعي، سوق الكلام، دفاتر، شعاراتنا، شعارًا، شعارا، أبا الشعر، قُرانا، نزار، صور، أحرف، أفكارا، أبا الشعر، قوم نوح، الشعر، الشعراء، أشعارا.	هلكى، ماتوا، انتحارا، صرخت، الراحل، المفارق، عابر، نحرق الأعمار، غبت هيكلًا، ستحيا، الردى، الدمار، مات، طعن، ثارا، قاتلًا، قتيلًا، الحياة، قدر، الحياة.

سيطرت على النص مفردات عدة أدت دورًا بارزًا في تشكيل الموضوع الرئيس، وقد تنوعت وتوزعت تلك الألفاظ على حقول مختلفة كما مرّ آنفا، لكن الشاعر وظفها لخدمة الحقل الرثائي تبعاً لغرض النص. ويبدو منطقيًا إثراء الحقل الديني بالمفردات حيث الرثاء لا يكون إلا للميت، والموت أمر إلهي، لكنَّ كثرتها في الحقل الطبيعي لا ينسجم مع المعنى الدلالي، إلَّا إذا كان غرض الشاعر استدعاء الطبيعة لتبكي معه الفقيد وربما أراد أن يوحي بأن نزارًا فقيدَ كل الأشياء بما في ذلك الطبيعة. أما إثراء الحقل الثقافي بالألفاظ المعجمية؛ فمردَّه أن الشاعر يرثي شاعرًا وليس أي شاعرٍ، فهو أبو الشعر بحسب رأيه، ففضّل أن يستدعي الألفاظ التي

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

تتعلق بالشعر والشعراء، ليكون النص توصيفًا لمسيرة شعرية مكللة بالنجاح والتميز، ولعله مغازلة ومدحًا للموصوف، وما أصدق المدح والغزل، وما أنبلهما عندما يكون الممدوح أو المتغزل به غائبًا غيابًا أبديا.

وقد تكررت في المعجم الشعري للنص ألفاظ بعينها ومرادفاتها، فأحدثت وقعًا يستهوي المتلقي فيشد انتباهه. من تلك المفردات التي تكررت: (نزار، الشعر، الحياة، الحب، الموت، الريح). وهي ألفاظ تنتمي في شكلها إلى حقول مختلفة الدلالة، لكنها داخل السياق الشعري دارت حول مدح الفقيد، وحجم الخسارة التي لحقت بمتلقي الشعر. فلفظة (الشعر) تكررت كثيرًا في النص كما أنها استدعت ألفاظًا تنتمي لها: (نزار، قصائد، الأشعار، قيثارة بشار، ليلى، مهيار، العبارات، القوافي، الشعراء). فقد اختار الشاعر تعابيره وسيلةً ومدخلًا لرثاء نزارا فكثَّف من استعمال كلمة الشعر وما ينتمي إليها من ألفاظٍ في الشكل والمعنى، وكأنه يرثي الشعر نفسه لا شاعرًا ينتمي إليها، كانت التردادات اللفظية منبهًا أسلوبيًا من شأنه استمالة المتلقي وشد انتباهه. ومن الترددات التي حفل بها النص تكرار لفظة (الحب) وألفاظ تنتمي لمضمونها (الوفاء، الهوى، المشاعر، القلوب، صحبة)، فتوظيف الحب في لفظة ومعناه دلالة من الشاعر على أن الموصوف المرثي (نزارًا) وإن كان كما قال السويح (1999) قد لاقى الهجاء والرفض من ناقديه الذين لم يدركوا عمق نظريته التوحيدية بين المرأة والوطن والحرية والجمال. فعلى الرغم من كثرة هؤلاء؛ إلَّا أن عبد المولى يرى في نزارٍ أنه أبو الشعر ورمزه، وأنه يجسد الحب بشعره حيًا وميتا، فجاء النص في قصيدة حب لشاعر "يحياه قاتلًا وقتيلا".

كما خرق الشاعر في القصيدة السمات الدلالية في الكثير من استعمالاته اللفظية، فخرج بها من المعنى المعجمي إلى المجازي، من ذلك: (عواصف الشعر، أمطرينا قصائدًا صارخاتٍ، بكتنا الليالي، المشاعر حيرى، العبارات كُلُّهنَّ حيارى، الشعر زفرة من لهيبٍ، مدافع الشعر، سوق الكلام، دفاتر الريح، أنفسٌ من

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

هشيمٍ، نزرع وهمًا، التماسيحُ يقطفون الثمارا، يسخرُ القدسُ، تخرُّ الأصنامُ، نجوم الضحى، تنامُ قُرانا، تحسو الغُبارا، أنفض عن رمادٍ، نشوى ذنوبٍ نحتسيها، صورٌ تحمل الدُجى، نحرق الأعمارا، أعيُنٌ تذرفُ اللظى، عيونٌ تسكب الحب، أكفِّ الهوى، تحضن الشمس والغيوم، مركب الريح، أدمنوا التيارا، مساحات جُرحٍ، ذبحتك الرموش، يصارع البحرَ نبضٌ آدميٌ، الخيال ينطق نارا). ألفاظ استخدم فيها البغدادي تراكيب سبق أن استخدمت من قبل لكنَّه استخدمها بدلالات جديدة، هي دلالات مفهومة من السياق اللغوي والتركيب الذي نسَّقها فيه والموقع الذي اختارها له.

وفي هذا تكمن عبقرية الشاعر في استخدام الألفاظ بمعاني جديدة تفتح النص وتوسع الدلالة. ففي التعابير آنفًا انحرافات في المعنى الشكلي والدلالة السطحية بين مفردات الجملة الواحدة، وقد ولَّدتْ هذه الانحرافات إيحاءات جديدة وجميلة دعت النص والمتلقي إلى دلالات عميقة. ففي جملة (عواصف الشعر) اختلف الدال عن المدلول حيث لفظة (الشعر) التي تنتمي إلى الحقل الثقافي لا تنسجم دلاليًا مع العواصف المنتمية للحقل الطبيعي، لكنَّ الشاعر أراد أن يجمع بين اللفظتين المتباينتين في المعجم اللغوي فيُخرج بهما إلى المعنى المجازي؛ ليخرق قوانين السمات الدلالية. فشبَّهه للشعر بالعواصف التي تندب الفقيد فتنفث النار حزنًا عليه، وتمطر قصائدًا صارخاتٍ من لهيب تُفتت الأحجار، وتسكب من الشعر وهجًا يُفجر الأشعار، وغير ذلك من التشبيهات هي أنحرافات لغوية تحمل في السياق دلالة شدة الحزن، ومرارة الفراق. في حين أنها تحمل في المعجم دلالات أخرى.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

3.3.3- المطلب الثالث: دور العنوان في تشكيل الفضاء النصي

العنوان نظامٌ سيميائي له أبعاد دلالية، وهو كالنص أفق قد يخفق القارئ في الصعود إليه، وتنبع سيميائية العنوان من أنه "يجسد أعلى أقتصاد لغوي ممكن، يوازي أعلى فعالية تلقٍ ممكنة، تُغري المتلقي بتتبع دلالاته مستثمرًا ما تيسر له من منجزات التأويل" (قطوس، بسام. 2001: 6). فالشاعر حين يرسم عنوانه فإنه يحمِّله جزءًا أساسيًا من رسالة النص، ولقد لخصَّ شارل جريفال، وظائف العنوان في التحديد والإيحاء، ومنح النص قيمته، ووصفه بأنه يفتح شهية المتلقي للقراءة (الرواشدة، سامح. 2001).

وقد شهد العنوان اهتمامًا كبيرًا منذ ثلاثة عقود مضت؛ برزت فيها دراسة العنوان كعلامة في منظومة إجرائية تجسدت في (علم العنوان/العنونة/La Titrologie)، وظهر عند المدرسة الفرنسية كاهتمام عند الناقد الفرنسي ليو. هوك (Leo. H. Hock)، ولعل إرهاصات هذا العالم ظهرت عند العالمين الفرنسيين "فرانسوا فروري، وأندري فونتانا" من خلال دراستهما "عناوين الكتب في القرن الثامن عشر"، ثم في فصل: قوة العنوان في كتاب للناقد "شارل جريفال" عام 1973م (بو دربالة، الطيب. 2002).

وفي هذا المقام يناقش الباحث استراتيجية العنونة عند عبد المولى البغدادي من خلال بنية العنوان الذي يدرس فيه البنية الإيقونية (غلاف الديوان)، والبنية التركيبية والدلالية لعناوين القصائد، والعناوين الفرعية داخل القصيدة الواحدة إن وجدت. وقبل ذلك يدرس الباحث المعنى اللغوي والاصطلاحي للعنوان، كما يعرض لآراء بعض العلماء والنقاد والكُتاب حول العنوان، ودوره في تشكيل الفضاء النصي.

العنوان في اللغة: جاء في لسان العرب (2000) ومتن اللغة لأحمد رضاء (1960): "عَنَّ الشيء يَعِنُّ ويَعُنُّ عَنَنًا وعُنُوانًا، ظهر أمامك، وعنّ يَعِنُّ ويَعُنُّ عَنًّا وعُنُونًا واعْتَنَّ: اعْتَرَضَ وعَرَضَ، والاعتِنانُ الاعتراض،

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وكذلك العنَنُ من عنَّ الشيء أَي اعترض. وعَنَنتُ الكتاب وأَعننتُهُ لكذا أي عرضته له وصرفته إليه، وعنَّ الكتاب يَعُنُّهُ عَنًّا وعَنَّنَهُ: كعَنوَنَهُ، وعَنْونَتُهُ وعَلْوَنَتَهُ بمعنى واحد. وعَنَّى الكِتابَ تَعنِيةً: عنونه، جعل له عنوانًا، وعنون الشيء جعل له عنوانًا، كتب عُنوانَهُ، وأَصله عنَنَهُ، وعَنَّاهُ كذلك. والعُنْوانُ، والعِنْوانُ، والعُنيان، والعِنيان، والعُلوَان لغة غير جيدة من الكتاب، ومن كل شيء، وكل ما استدل به على سائره، والأثر، عُنَّانٌ عن الكتاب عَنْوَنَهُ.

العنوان في الاصطلاح: هو علامة لغوية تعلو النص فتسمه وتحدده، وتغري القارئ بقراءته. ويرى جاك فونتاني (Jaques Fontanille) أن العنوان مع علامات أُخرى هو من الأقسام النادرة في النص التي تظهر على الغلاف، وهو نص موازٍ له (هيمة، عبد الحميد. 2000)."وهو نوع من التعالي النصي، الذي يحدد مسار القراءة التي يمكن لها أن تبدأ من الرواية أولى للكتاب" (الغذامي، عبد الله. 1985: 263).

ومن خلال تعريف صاحب لسان العرب (2000) لمصطلح العنوان في مادة (عنن) فالعنوان: سمة الكتاب، أو وسمه وأثره. ولعلَّ في هذا التعريف المعجمي دلالة الاعتراض والوقف، وكأن في هذا الظهور عنصر المفاجأة الذي يزيد من فضاء التوقع القرائي. لذلك فهو لحظة وقف واعتراض دلالية، وفرصة لقراءة متأنية؛ إذا يمكن من خلال تركيبته وطبيعته اللغوية الاختزالية فتح باب الأفق التخييلي للنص، ومن ثمَّ فهمه وقراءته باعتباره علامة تعترض مخيلة القارئ ثم تدعو إلى إعادة الإنتاج.

ويعرف إبراهيم بادي العنوان (1999: 114) بأنه: "علامة مختزلة للدلالات التي تستفز البُنى الخفية في النص. حيث يقوم العنوان على تركيب نصي يُعد مفتاحًا منتجًا ذا دلالة، ليس على مستوى البناء

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

الخارجي للعمل فقط بل يمتد للبُنى العميقة ويستفز فواصله، ويدفع السلطة الثلاثية (المبدع، والنص، والمتلقي) إلى إعادة إنتاج تُتيح لعوامل النص الانفتاح على أكثر من قراءة".

وتهتم الدراسات السيميائية بدراسة العنوان اهتمامًا واسعًا في النصوص الأدبية كنظام سيمائي ذي أبعاد دلالية ورمزية تشد القارئ إلى تتبع دلالاته، ومحاولة فك شيفرته. لذلك عَدَّ "العنوان من أهم العتبات النصية الموازية المحيطة بالنص، فهو الأسس التي يرتكز إليها الإبداع الأدبي المعاصر، وهو الذي يساهم في توضيح دلالات النص، واستكشاف معانيه الظاهرة والباطنة؛ باعتباره المفتاح الذي يسبر أغوار النص، كما أنه الأداة التي ينسج بها النص ويتحقق اتساقه، لذا فالنص هو العنوان، والعنوان هو النص، وبينهما علاقات انعكاسية وجدلية، أو إيحائية وتعينية، أو كلية وجزئية" (حمداوي، جميل. 1997: 97).

وتذهب بشرى البستاني (2002) إلى أن العنوان أكبر ما في القصيدة، إذا له الصدارة متميزًا بشكله وحجمه، فهو الوسيلة الناجعة التي يتسلح بها منشئ النص لجلب انتباه القارئ، والرسالة اللغوية التي تُعرّف بهوية النص ومضمونه، وهو الظاهر، الذي يدل على باطن النص ومحتواه.

ويعد العنوان من أهم المفاتيح التي تساعد القارئ أن يباشر بواسطتها النص، فهو ليس مجرد مرشد يمر عليه القارئ سريعًا متوجهًا إلى النص، فقد أصبح العنوان جزء من المنهج الاستراتيجي للنص (رحيم، عبد القادر. 2010). وبات العنوان جزء من البناء الدلالي للنص ومؤشرًا دالًا عليه، باعتباره نافذة النص على العالم التي ترمي إلى الكشف عن قابلية النص للقراءة، لذا يصر الكاتب على العنونة كونها السبيل إلى المتلقي؛ فالمتلقي يدخل إلى العمل من العنوان مناولًا له، وموظفًا خلفيته المعرفية في استنطاق دواله، وكثيرًا ما كانت دلالية العمل هي نتاج تأويل عنوانه (حسين، خالد. 2007).

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

أهمية العنوان

صار للعنوان في النص الأدبي الحديث ضرورة ملحة ومطلبًا أساسًا لا يمكن الاستغناء عنه في البناء العام للنصوص، لذلك دأب الشعراء في وسم مدوناتهم بعناوين تفننوا في اختيارها. ويمكن تلخيص أهمية العنوان في النقاط التالية:

أ. إثارة تساؤلات لا إجابة لها إلّا مع نهاية العمل، حيث يفتح العنوان شهية القارئ للقراءة أكثر، من خلال الاستفهامات التي تتراكم في ذهنه بسبب العنوان (حمداوي. 1997).

ب. القفز على العنوان واختراق حاجزه يقضي من القارئ الوقوف مطولًا عنده؛ إذ قد يخسر رهانات كثيرة في القراءة وهو يعبر نحو النص مغفلًا العنوان في الآثار الهامشية للقراءة (البستاني، بشرى. 2002).

ج. يرتقي العنوان من عامل تفسير مهمته فض المعنى أمام القارئ إلى مشروع للتأويل قد يحتاج في كثيرٍ من الأحيان إلى النص لفهم مغزاه (روابنية، الطاهر. 1995).

د. يوازي العنوان إلى حد بعيد النص الذي يسبقه لهذا فأي قراءة استكشافية لأي فضاء لا بد أن تنطلق من العنوان (شقروش، شادية. 2000).

والعنوان في نظر كثير من النقاد نص مُصغر تقوم بينه وبين النص العام ثلاثة أشكالٍ من العلاقات على رأي فضل، صلاح (1992) تتجسد في كونها:

أ. علاقة سيميائية: حيث يكون العنوان علاقة من علاقات العمل.

ب. علاقة بنائية: تشتبك فيها العلاقات بين العمل وعنوانه على أساس بنائي.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

ج. علاقة انعكاسية: يختزل فيها العمل – بناءً ودلالة – في العنوان بشكل كامل.

والعنوان في قصائد البغدادي اختصاري يُلخص فكرة النص الأساسية، فيحوي إيجازًا قصيرًا للعمل من وجهة نظر المنشئ، حيث يغلب على عناوين الشاعر العنوان المعجمي الصريح المأخوذ من النص الذي ورد فيه بالتركيب ذاته في أغلب قصائده، باعتباره يمثل القاعدة العريضة، ليقدم نفسه على أنه مفتاح تأويلي للنص يسعى إلى ربط القارئ بنسيج النص الداخلي والخارجي.

كما نجد العنوان في قصائد البغدادي تنوعًا ووفرةً في أنماطه داخل الديوان. فقد قسَّم ديوانه إلى عناوين داخلية، حسب الاتجاهات الشعرية التي كتب فيها الشاعر قصائده؛ هذه العناوين اندرج تحتها قصائد معنونة تنتمي لها، إضافة إلى انسلال بعض القصائد بعناوين مباشرة لم تُدرج تحت العناوين الداخلية لاتجاهات الديوان. وسيجيء الباحث على هذه التقاسيم لاحقًا، فيضعها في جداول توضيحية تبين عناوين اتجاهات الديوان، وعناوين القصائد داخل كل اقسام، وسيأتي على ذكر العناوين التي وردت في الديوان، وفقًا لمبدأ حرية اختيار النموذج سيقف الباحث عند بعض العناوين فيناقش دلالتها ودورها في تشكيل البناء النصي.

وقبل الولوج في دراسة عناوين القصائد واتجاهاتها في ديوان البغدادي، لابد للباحث أن يقف أولاً عند عتبة عنوان الديوان الموسوم بـ"على جناح نورس" ، والصورة التي طغت على غلاف الديوان هي زُرقة البحر، وطائر النورس يحلق فوق الساحل. يحمل العنوان صورة رومانسية تقود القارئ إلى أفكارٍ شتى، وتُسرب إلى ذهنه تساؤلات ودلالات عدة. فماذا يعني الشاعر بهذه العنونة؟ وماذا تحمل من دلالات؟ أ يوحي هذا

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

العنوان أن الشاعر يشبِّه نفسه بأنه كطائر النورس المسالم الذي لا يبرح الشاطئ، فتجتمع فيه صفتي العلو والسلام؟ أم يرمي لأنه يختلف عن الطيور الأخرى التي تتخذ من الفضاء فقط مكانًا لها، بينما هو طائرٌ يعيش في الماء والفضاء معًا وبذلك يزداد تميزًا عن الآخرين؟ كل هذه التساؤلات والتعددات الدلالية وغيرها تدفع القارئ إلى معاينة النص بتروٍ لفك هذه الشيفرة بتتبع قصائد الديوان واحدة تلو الأخرى.

لتتلاشى بعدئذٍ فوضوية السؤال وتعددية الدلالة؛ فتكون دلالة العنوان على رأي الباحث تجسيدًا لانتماء الشاعر للمكان حيث الساحل الليبي لا سيما قريته "شط الهنشير" التي تغفو وتصحو في حضن البحر المتوسط وتزيد ساحلها طهرًا النورس المسالمة التي لا تبارح الساحل الذي يصحو وينام على صوتها. هذه الدلالة المكانية تجمع بين الوطن والذات، فالوطن عند الشاعر فضاء واسع ينحدر من البيت إلى القرية إلى البلد الأم، يتجسد في كل شبر من تراب البلدة ليمتد إلى الوطن الكبير حيث العروبة والإسلام. أما الذات فهي الأخرى لا تنحصر في شخص الشاعر، فتشمل ذواتًا أخرى كالأهل والعشيرة والأصدقاء في كل المراحل العمرية، والذكريات التي مر بها أو تعلقت بالبلدة عن طريق الرواية كأسر جده وحياة البؤس التي عاشها والده صغيرًا، كل هذه الأشياء مواطن وذوات جمعها معجمها ومجازيا المكان الذي أومأ به العنوان وصورة الغلاف. وهذا يقود إلى أن الشاعر سما بعنوانه عن رائحة التباهي والتفاخر بنفسه وتفضيلها عن الشعراء. وجاء هذا الرأي بعد تمحّص القصائد التي دار أغلبها كما سيجيء لاحقًا حول محنتي الوطن والغربة.

تطالعنا في صدر الديوان ثلاث قصائد لم تنضوِ تحت أي اتجاه من اتجاهات عبد المولى الشعرية، فاستقلت بعناوينها الرئيسية كلًا على حده، كما بالجدول رقم (3.10):

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

الجدول رقم (3.10) القصائد المستقلة

على جنـــــــاح نورس		
القصائد المستقلة		
ت	عنوان القصيدة	النمط التركيبي
1	مساء الخير والشعر	خبر لمبتدأ محذف + مضاف + مضاف إليه + حرف عطف+ اسم معطوف
2	القصيدة المدخل	خبر + صفة
3	هل يسمح الخليل أم أثور؟	أداة استفهام + فعل + فاعل + حرف نسخ + فعل

في أولى قصائد عبد المولى المرسومة "مساء الخير والشعر" (الديوان: 13) عبَّرت جملة العنوان عن محتوى النص الذي انتظم في ثمانية وثلاثين بيتًا، حيث الحديث عن الشعر في أمسية شعرية اجتمع فيها عُشاق الشعر ومتذوقيه، وقد جاء العنوان منسجمًا مع غرض النص، فحلَّ محل مطلع النص:

مساءُ الخيرِ والشعرِ مساءُ النورِ والبِشرِ

وجاء توظيف الشاعر للفظة (مساء) دلالة على الوقت الذي أنشَدَ فيه الشاعر نصَّه حيث المساء الذي يحمل دلالة الهدوء والسكون والشاعرية، ثم تأتي لفظة (الخير) المضافة للمساء لتدل على حال هذا المساء وصورته التي تجلت أكثر عند العطف بلفظة (الشعر) فكان لجملة العنوان مجتمعة أثر كبير في توجيه القارئ إلى المسار الدلالي وترجمةً واضحة المعالم لما يُقره النص، وتأكيدًا للعلاقة بين العنوان ومحتوى النص. فشكَّل العنوان بؤرة النص ومفتاحه، وحدد هويته، وبسط ظلاله عليه.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

عرض الشاعر في ديوانه مجموعة من القصائد، تحت عنوان القصائد القومية؛ أشارت عناوينها إلى الأبعاد القومية العربية، كما مبين في الجدول رقم (3.11):

الجدول (3.11) القصائد القومية

على جنـــــــاح نورس	
القصائد القومية	
ت	**عنوان القصيدة**	**النمط التركيبي**
1	[illegible]ات لبنان	خبر (مضاف + مضاف إليه)
2	برقية عاجلة [illegible] إلى بلقيس	خبر + نعت + نعت + جار ومجرور
3	يا من يغار على [illegible]	حرف نداء + منادى + فعل + جار وجرور
4	لقاء وحوار	خبر + حرف عطف + اسم معطوف
5	أطفال ورجال	خبر + حرف عطف + اسم معطوف
6	شكرًا مندوبة أمريكا	مصدر نائب عن فعله + مفعول به (مضاف + مضاف إليه)
7	رسالة شعر إلى أمين جامعة الدول العربية	خبر (مضاف + مضاف إليه) + جار ومجرور (مضاف + مضاف إليه) + نعت
8	تعزية حرَّى إلى أنصار بيريز العرب	خبر + نعت + جار ومجرور + مضاف + مضاف إليه + بدل
9	حوار مع الشابي حول إرادة الحياة	خبر + جار ومجرور + عطف + مضاف + مضاف إليه
10	أين حكام العرب؟	خبر + مبتدأ (مضاف + مضاف إليه)
11	على سلم الطائرة	جار ومجرور (مضاف + مضاف إليه)
12	لقاء وعودة	خبر + حرف عطف + اسم معطوف

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

جاء العنوان البارز الموسوم بـ "القصائد القومية" (الديوان: 79) تقريريًا مباشرًا؛ فأنبأ عن حقيقة ونوع القصائد التي تنتمي إليه. مثَّل هذا العنوان الداخلي عتبة الاتجاه الشعري للقصائد القومية، وأبرزه الشاعر لتحفيز المتلقي؛ ليحول مطاقة تعريف تمنح القصائد التابعة له هويتها الرئيسية، ويميزها عن غيرها في دلالة الانتماء. أما العناوين التي تصدرت القصائد فقد حملت دلالات خاصة. ففي قصيدة "جراحات لبنان" (الديوان: 85) أفضى العنوان إلى حقيقة النص، وترجم دلالته الأولية، حيث وردت كلمة (لبنان) بشكل مباشر في أول بيت من النص:

صَرخَ لبنانَ قد تهدَّمَ هامي ... لا تُدِينوا بهدمِهِ أيَّ خَصْمِ

كما وردت جملة العنوان (جراحات) في البيت الخامس من النص:

جُرحُ لبنانَ قد أصابَ كياني ... فهو في قلبي المضرجِ يُدمي

فكان العنوان وخزةً دلاليةً لتحويل القارئ، وإحالةً حقيقيةً إلى موضوع النص، فهو محور النص، ولافتة دلالية ذات طاقات مكتنزة. فلفظة (جراحات) جاءت في العنوان بصيغة جمع المؤنث السالم من (جُرح)، وبصيغة صرفية على وزن (فعالات) رغبة من الشاعر لتشويق القارئ، وخرقًا قويًا لعواطفه؛ فأنبأت دلالة العنوان على حجم المعاناة والخراب الذي لحق بهذا القطر العربي (لبنان). كما يرى الباحث أن استعمال الشاعر للفظة (جراحات) بدلًا من (جراح) وكلاهما جمع (جُرح)، كان توظيفًا دقيقًا من الشاعر أراد من خلاله أن تكون الجِراح أُنثوية على صيغة جمع مؤنث سالم، فتنسجم مع لفظة (لبنان) التي أنثها هي الآخرى لدلالة سبق الإشارة إليها في هذا الفصل، ليسوق هذا التعبير (جراحات لبنان) إلى حال مشحونة بالرقة والضعف تعتري الدال والمدلول، فتستفز مشاعر القارئ إلى تأمل هذا النزف، وتُحدث في نفسه ثورة عاطفية جياشة تستوقفه لحظات للتأمل في هذا الحال، وربما تدفعه إلى البحث عن بلسمٍ لمداواة هذه الجراحات

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

الأنثوية التي أثخنت جسم الموصوف قبل أن تقوده ذاته المتأملة إلى الولوج إلى عالم النص علّه يجد به ما يدله على ذاك البلسم، وبهذا يكون الشاعر قد جعل من عنوانه منبهًا تحريضيًا ألقى بظلال سلطته على النص، ليستحيل النص جسدًا مستباحًا لسلطة العنوان.

وفي قسم آخر من الديوان جاء منسجمًا مع الجو النفسي للاتجاه آنفًا جمع عبد المولى أربع قصائد تحت عنوان: "أغنيات إلى ليبيا" (الديوان: 161)؛ جسدت تلك القصائد مجتمعة الاتجاه الوطني في الديوان، كما هو مبين بالجدول رقم (3.12):

الجدول (3.12) أغنيات إلى ليبيا

على منـ ـاح نورس		
أغنيات إلى ليبيا		
ت	عنوان القصيدة	النمط التركيبي
1	الإحساس بالفجيعة من خلال عيد الغربة	خبر + جار ومجرور + جار ومجرور + مضاف + مضاف إليه
2	عندما تسبح النسور	ظرف + فعل + فاعل
3	عندما تلجم النوارس	ظرف + فعل + فاعل
4	عيد الغربة	خبر (مضاف + مضاف إليه)

يلفت عنوان (أغنيات إلى ليبيا) انتباه القارئ ويشده إلى سبب توظيف الشاعر لفظة (أغنيات) بدلًا من (قصائد)، مثلما فعل في الاتجاه الأول (قصائد قومية)، ويفضي هذا العنوان العريض (أغنيات...) إلى أن القصائد التي تنضوي تحته هي ترانيم حب شعرية تغنى بها الشاعر لبلده، وهو يعيش محنتي الغربة والقلق على

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

الوطن الذي تعرض للإغارة والحصار من قبل الغرب والشاعر بعيدًا عنه. فجسدت العنونة بـ(أغنيات إلى ليبيا) دلالة الحب والحنين، والغربة والشوق، والقلق والخوف والاضطراب، وغيرها من المشاعر الجياشة الصاخبة التي تملكت البغدادي وهو يكتب قصائده عن بلده ليبيا. وقد كان الشاعر موفقًا في هذا التوظيف للعنوان حيث توحي لفظة (أغنيات) أن الكاتب يردد ترنيمات عاطفية من الشعر؛ ربما تكون مصحوبة بالموسيقى المادية أو المعنوية يشدو بها طربًا أو حزنا. هذه النظرة التأملية في العنوان تلقي بظلالها على جسد القصائد، فتتكون في ذهن القارئ نظرة أولية على تلك النصوص؛ فهي نصوص عاطفية رقيقة تتغنى بحب الوطن والحنين إليه، فلا تفصح معالمها إلا لمن يميط القارئ اللثام عن عناوين القصائد، ليسارع إلى معرفة المعالم الدقيقة لها، ولعله يهتدي إليها من خلال عناوينها التي يكشف بعضها عن طبيعتها المؤلمة الحزينة.

في قصيدة "عندما تسبح النسور" (الديوان: 179) حمل العنوان مفارقة طريفة وانحراف في الدلالة المعجمية؛ بما يثير في ذهن القارئ فوضى في المعنى المعجمي؛ فالنسور من شأنها أن تطير لا أن تسبح. هذه المفارقة تدفع القارئ إلى محاولة فك شيفرة العنوان الذي تقدم فيه الظرف لا ينسجم فيه الفعل والفاعل معجميًا مع فاعله (عندما تسبح النسور)، فهذا التركيب اللغوي المعقد في دلالة المعنى المعجمي يدعو القارئ للتأمل ويدفعه للتأويل فترتسم في خياله صورة للنسور وهي تسبح، هذه الصورة تزيد من حيرة المتأمل وتشككه حول حقيقتها! فما نوع هذه النسور السابحة؟ وكيف تسبح؟ ولم تسبح؟ وما الذي دفعها للسباحة؟ وأين تسبح؟ تساؤلات عدة تعتمل في نفس القارئ لكنها توحي له بأن هناك خطب جلل حطَّم قاعدة الواقع لهذه النسور التي ربما تكون فريدة الجنس والمنشأ، فيسارع إلى النص بحثًا عن الإجابة التي تتجلى أكثر عند البيتين الرابع والخامس من القصيدة:

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

ألقيتُ فيها بنفسي لا هِثًا تَعِبًا كسابحِ الطيرِ لم يظفَرْ بِمَوضِعَهَ

فالنِّسرُ يُبحرُ إنْ سُدَّتْ مَسَالكُهُ عن السماءِ ولا يَبقَى بِمَخدَعِهِ

يتضح للقارئ من خلال البيتين آنفًا العلة التي كانت وراء عنوان النص؛ حيث شبه الشاعر أبناء وطنه بالنسور التي قُدِّر لها أن تُمنع من الطيران بحكم قرار ألبسه الأقوياء رداء الشرعية الدولية، فلم تهن هذه النسور، ولا استكانت بل فرت الابحار حُبًا في الحرية ورفضًا للحصار.

وفي الاتجاه الوجداني جمع الشاعر سبع قصائد تحت عنوان: "الوجدانيات" (الديوان: 187) كما هو مبين بالجدول رقم (3.13):

الجدول رقم (3.13) الوجدانيات

على جناح نورس		
الوجدانيات		
ت	عنوان القصيدة	النمط التركيبي
1	نزيف الغربة	خبر (مضاف + مضاف إليه)
2	وجه بلا قناع	خبر + جار ومجرور + مضاف + مضاف إليه
3	الإبحار إلى المجهول	خبر + جار ومجرور
4	أحبة قلبي عللوني بنظرة	خبر (مضاف + مضاف إليه) + فعل + فاعل + جار ومجرور
5	أشواق عربية مهاجرة إلى الحبشة	مبتدأ + نعت + خبر + جار ومجرور
6	عندما ينتصر الحب	ظرف + فعل + فاعل
7	وقفة على شاطئ الستين	خبر + جار ومجرور + مضاف + مضاف إليه

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

لا تكاد تخلو أغلب قصائد عبد المولى في الديوان من النزعة الوجدانية، لكن الشاعر خصص ركنًا لهذا الاتجاه في ديوانه عنونه بـ(الوجدانيات) ضمَّ تحته سبع قصائد. من قصائد هذا الاتجاه قصيدة "نزيف الغربة" (الديوان: 189). هذا العنوان الذي تركب من جملة اسمية أحد ركنيها محذوف وهو المبتدأ؛ انحرف في المعنى المعجمي الدلالي حيث لا تنسجم لفظة (نزيف) التي تنتمي إلى حقل الدم الإنساني مع اللفظة المضافة إليها (الغربة) التي تنتمي إلى حقل الحنين والغربة، فالأولى مادية محسوسة والأخرى معنوية؛ لكنَّ علاقة الإضافة بين اللفظتين جاءت مسكونة بقوة استعارية جعلت من العنوان بؤرةً مفتاحية توحي إلى القارئ أن القصيدة يسكنها كثرة الحنين، حيث (نزيف) على وزن (فعيل) صيغة مبالغة للكثرة جاء توظيفها رغبة من الشاعر في تحريك مشاعر القارئ ودلالة على كثرة الحزن الناجم عن الغربة وآلامها ومرارتها. عليه فقد جاء العنوان ليعكس قصد الشاعر ومبتغاه عن هذه الصيغة التي رفعت من شعرية العنوان ودلالاته وقدمت للقارئ رسالة مختزلة موازية للنص كله.

وضم الاتجاه الرابع في ديوان: "على جناح نورس" قصائد الرثاء فوسمه عبد المولى بـ "المراثي" (الديوان: 281)، وقد كتب في هذا الاتجاه ثلاث قصائد وهو مبين بالجدول رقم (3.14):

الجدول رقم (3.14) المراثي

على جنـــــــاح نورس		
المراثي		
ت	عنوان القصيدة	النمط التركيبي

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

1	دمعة وفاء	خبر (مضاف + مضاف إليه)
2	الفقيد الراحل	خبر + نعت
3	الوداع الوداع	خبر + توكيد

فمن قصائد المراثي قصيدة "دمعة وفاء" (الديوان: 297) التي كتبها الشاعر في وفاة أحد أصدقائه المقربين ، تلك العلاقة لا يعرف المتلقي الذي يطالع هذا العنوان المنحرف في دلالته اللغوية؛ المركب من لفظتين تنتميان إلى الحقل الإنساني، تتعلق إحداهما بالحواس الإنسانية والأخرى بالصفات، كما أنهما لا تنسجمان في المعنى المعجمي، فالأولى لفظة (الدمع) شيء مادي محسوس يتجسد في ما يسيل من العيون، والثانية لفظة (وفاء) شيء معنوي. هذا التركيب اللغوي للعنوان (دمعة وفاء) يحمل دلالات واسعة، لم يجئ تحت قسم (المراثي) الذي سهَّل على المتلقي معرفة كُنه الشاعر، فالقصيدة رثائية حمل عنوانها دلالة أخرى إلى جانب غرضها الأصلي (الرثاء) حيث إن الوفاء كما ورد في لسان العرب (2000) الإخلاص والاعتراف بالجميل والأمانة والثبات والمحافظة على العهد، والوفاء نقيض الغدر، هذه المعاني تسوق القارئ إلى أن الشاعر لا يرثي صديقه فحسب بل يقدم وثيقة عن وفائه وامتنانه وعرفانه لصديقه الفقيد، فيجسد العنوان هذه الدلالة ويلقي بظلاله على القصيدة ليساهم في تشكيل الفضاء النصي.

وفي اتجاه أقرب ما يكون إلى الإخوانيات وسمه عبد المولى بـ"السعدونيات" (الديوان: 347) نسبة إلى سعدون السويح؛ صديق الشاعر الذي جمع هذا الديوان وقدَّم له، كتب الشاعر في هذا الاتجاه سبع قصائد أسْكَنَ فيها صديقه سعدون، وجعله شريك شعره، وهي كما بالجدول رقم (3.15):

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

الجدول رقم (3.15) السعدونيات

على جنـــــــاح نورس	
السعدونيات	
ت	عنوان القصيدة	النمط التركيبي
1	سعدون و السمراء	خبر + حرف عطف + اسم معطوف
2	المناجاة	خبر لمبتدأ محذوف
3	شؤون	خبر لمبتدأ محذوف
4	المعزون كلهم سعدون	مبتدأ + توكيد + خبر (مضاف + مضاف إليه)
5	سحابة صيف	خبر + خبر (مضاف + مضاف إليه)
6	حيرة وارتقاب	خبر+ حرف عطف + اسم معطوف
7	بكائيات على مقام العشتار	خبر + جار ومجرور + مضاف + مضاف إليه

تراوحت عناوين عبد المولى البغدادي في طولها بين المفردة الواحدة والجمل الطويلة. فمن القصائد التي جاء عنوانها في كلمة واحدة قصيدة: "شؤون" (الديوان: 329) التي وردت في السعدونيات. حيث شكّل العنوان حالة تنتظر من القارئ أن يبحث لها عن سياق تنسجم فيه، فالبحث عن مزية كلمة واحدة باعتبارها متميزة ومنجزة المعنى في ثوبها المفرد أمر لم يهمله البلاغيون القُدامى بل توقفوا عنده. فهذا عبد القاهر الجرجاني (1992: 522) يذكر أن "الألفاظ لا تراد لأنفسها، وإنما تُراد لتجعل أدلة على المعاني". لذا فكلمة شؤون التي جعلها الشاعر عتبة للنص تسوق القارئ إلى المعنى الدلالي المباشر للفظة حيث الحالات والحاجات والقضايا الخاصة والعامة. لكنَّ هذه الاشياء تظل بمفهومها العام متعددة الدلالة في ذهن

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

المتلقي، تستوجب منه توقع سياقات فاعلة وتساؤلات أبرزها أن هذه الشؤون: أهي حالات وحاجات وقضايا الناس؟ أم هي تخص الشاعر؟ أم تتحدث عن شؤون من وجهت إليه الرسالة الشعرية (سعدون)؟ أم الشاعر وسعدون معًا؟ وربما تكون شؤون الوطن؟ فكل هذه التساؤلات وغيرها تزدحم في ذهن القارئ تدفعه إلى مطالعة النص سريعًا. فكلمة العنوان (شؤون) لا تقوم بتركيز المعنى وتحديده إلَّا في تتبع أبيات النص التي يبرز فيها العنوان بشكل مباشر عند البيت الأول:

شغلتنا الحياة يا سعدون بشؤونٍ تكونُ أو لا تكون

ليجد القارئ أن الشاعر ما اختار العنوان (شؤون) إلَّا لأنه محور النص الشعري حيث يتحدث الشاعر عن شؤونه الحياتية مستدعيًا بعض الذكريات التي جمعته بصديقه (سعدون)، لتحضر شؤون كليهما في النص. هذا التأمل من القارئ لأفكار الشاعر والوقوف عندها يفضي له بأن الكلمة التي استعملها عنوانًا للنص هي جوهر تجربته الشعرية معبرًا عنها بلفظة (شؤون) التي فرضت حضورها في استهلال النص، فكانت عنوانًا له.

وفي آخر أقسام الديوان جمع عبد الرزاق خمس قصائد في قسم عنونه بـ"متفرقات" (الديوان: 359)، تلك القصائد تعددت اتجاهاتها وتنوعت مضامينها مما جمعها الشاعر تحت هذا القسم الذي دلَّ عنوانه على مضمونه، وهي كما بالجدول رقم (3.16):

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

الجدول رقم (3.16) متفرقات

على جنـــــــاح نورس	
متفرقات	
ت	عنوان القصيدة	النمط التركيبي
1	الأهزوجة الخضراء	خبر + نعت
2	اللص الظريف والشيخ	خبر + نعت + حرف عطف + اسم معطوف
3	تحية إلى كتاب على الحشرات	مصدر نائب عن فعله + جار ومجرور + مضاف + مضاف إليه
4	على هامش ندوة البحث العلمي	جار ومجرور + خبر + مضاف + مضاف إليه + نعت
5	إلى الزراعة في العيد الثلاثين	جار ومجرور + جار ومجرور + نعت

من قصائد البغدادي المتفرقة قصيدة: (الأهزوجة الخضراء) (الديوان: 361) وهي قصيدة يحث فيها منجزها بني وطنه العربي على طلب العلم والسعي إليه بكل السبل وتقديمه عن كل الأشياء لأنه سبيلًا للسعادة، والنجاح في كل الأمور، هذه الأشياء باختصار تتراء للذهن عند قراءة النص. لكن هل يدل العنوان إلى هذا المعنى الذي دار حوله النص؟ كما أنه كيف للشاعر أن يصف الأغاني الشعبية باللون الأخضر؟!. يرى الباحث أن نمط العنوان: (الأهزوجة الخضراء) الذي اختير دالة على مدلوله في المعنى المعجمي، إنما هو فضاء واسع، وجغرافية متعددة المواقع، وهو عنوان مفتوح الدلالة يجسد التأويل لموضوعيته لكنه يتجه في كل دلالاته وتأويلاته إلى معاني الإبتهاج والتفاؤل والإغتباط والسرور..إلى غير ذلك من معاني الاستبشار. جاء

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وصف النص بـ(الأهزوجة الخضراء) يعجُّ بالحياة في أنشودة الحياة. إذن فالعنوان فتح للقارئ نافذه على النص تجسدت في أنه نص مفعم بالبهجة والبشرى التي تفوح رائحتها من البيت الأول في النص:

إجعلـوا العِلـمَ عبـادةْ وسـبيلًا للسـعادةْ

إنَّمـا الـدُنيا شـبابٌ وكِتـابٌ وإرادةْ

ويتضح مفهوم العنوان ودلالته بصورة أدق حينما يجيء بصورة مباشرة في الأبيات الأخيرة من النص:

أيُهـا الآمـالُ والأبطـالُ في درب النضـالِ

أيُهـا الأهزوجـةُ الخضـراءُ في شمـم الجبـالِ

أَرطِنَا أنَّـكِ تُحيكِـينَ بحُـبٍ ودلالِ

فلمجدِهـا السـلةُ تُـورقُ أغصـانَ الجمـالِ

ولكـمْ غنـي وعـشـاقِها أحلـى قِـلادةْ

استنادًا للمناقشات التي تمت في هذا الفصل: يستنتج الباحث أن معجم البغدادي الشعري امتاز بالثراء والتنوع، عمل من خلاله عل استغلال الألفاظ استغلالًا جيدًا تجسد في تفجير الطاقة التعبيرية للفظة الواحدة؛ فأكسبها دلالة عكست عالم البغدادي، وجسدت رؤيته الشعرية، فتحولت هذه المفردات في منظومة المعجم البغداديإلى أهم خواص الشاعر الدالة عليه. فالدلالات التي يمنحها البغدادي لألفاظه تفضي للقارئ أن هذه الألفاظ هي الأنسب في الاستخدام من غيرها، فلا يمكن استبدالها بأخرى دون أن يحدث تغيرًا للمعنى الذي يطلبه الشاعر. كما أن لمعجم الشاعر وحقوله الدلالية صلات وتفاعلات بين بعضها

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

البعض؛ ساهمت في بناء منظومة دلالية عامة لديوان الشاعر، وصنعت فضاءه المعجمي الذي دار أغلبه حول الذات والذات الإنسانية والطبيعة والوطن.

لقد أدرك البغدادي أهمية العنوان، فمثلت أغلب العناوين لديه علامات مضيئة، كانت مفتاحًا وبؤرة مركزية لقصائده أخرجتها إلى حيز الوجود، وحملت طاقة لغوية وفكرية مركزة. فتنوع تجربة البغدادي الشعرية؛ أدى إلى تنوع العناوين في قصائده من حيث التشكيل الفني واللغوي، وطول العنوان وقصره، والشعرية والرمزية، ومن استنباط العنوان من داخل القصيدة أو خارجها أو المجاوزة بينهما. كما أن وظائف العناوين البغدادية تعددت بين الإخبارية والتأويلية والدلالية.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA