قراءة في جماليات القول الأدبي

عيار الشعر لابن طباطبا نموذجا

*ليلى جودي

طرح كثير من الدارسين القدامى والمحدثين إشكالية جمالية الخطاب الإبداعي، وحاولوا الوصول إلى تفسير لها، من خلال جوانب كثيرة عالجت جملة من المبادئ العامة حول صناعة الكلام الإبداعي؛ مثل فكرة الموازنة عند أبي القاسم، الحسن بن بشر الآمدي (ت 370هـ) وقضية عمود الشعر عند أبي علي المرزوقي (ت 421 هـ)، ونظرية النظم ومعنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني(ت 471 هـ)، ونظرية التخييل والمحاكاة عند أبي الحسن حازم القرطاجني(ت 684هـ)،... ويضاف إليها كثير من الدراسات التي اهتمت ببيان أسرار إعجاز القرآن، كتلك التي أتحفنا بها كل من أبي الحسن الرماني (ت 384هـ)، وأبي سليمان الخطابي (ت 388 هـ)، والقاضي أبي بكر الباقلاني (ت 403هـ)... ولا شك أن هذه الدراسات قد قدمت الكثير من أجل الوصول إلى مفهوم لهذه النظرية أو تلك، أو هذا المصطلح أو ذاك. ومن بين النظريات والمصطلحات التي فرضت وجودها على التفكير الإنساني . في مجال النقد والأدب والبلاغة والفلسفة . مفهوم "الجمالية"، التي أجمع أغلب الدارسين على أنها أخص خصائص النصوص الأدبية، تنظيرا وممارسة، ولكنهم اختلفوا في تحديد مقاييسها، الأمر الذي أوجب العناية بالمصطلح واستجلاء معانيه اللغوية والاصطلاحية، بل ومفاهيمه بمقاييسها.

إن مصطلح الجمالية من المصطلحات التي عرفت تداولا كبيرا، ومفاهيم أكبر في الحقل المعرفي الأدبي؛ كونها تمثل ظاهرة لصيقة بالأدب والإبداع، وصميمة فيه، إذ يستحيل إبداع نص أدبي خلو من الجمالية، على اعتبار أن الفن . بما في ذلك الأدب . في كل مرحلة من مراحله، يكون في درجة من الجمال، وهو إذا بلغ الذروة من كمال الفن، بلغ القمة من تمام

*جامعة الجزائر 2

الجمال.[1] والجمال لغة حسن ووسامة وملاحة ... أو هو ما يثير فينا إحساسا بالانتظام و التناغم والكمال... وهو إحساس داخلي يتولد فينا عند رؤية أثر تتلاقى فيه عناصر متعددة، ومتنوعة ومختلفة باختلاف الأذواق.[2]

وقد تضمن الجمال مفهوما إدراكيا عند جان كوهنJohn COHEN، حين لم يعتبره معطى موضوعيا مستقلا عن الذات المدركة، ولكنه معطى كامن في الشعور، أو في قدرته على إيقاظ الشعور بالجمال، ذلك أنّه لا قيمة عنده لأي شكل إلا في الإحساس به[3] وبخاصة وأنّ علم الجمال في الأساس يبحث في الإبداع، وكذا في المبادئ التي يقوم عليها الفن والجمال، ويدرس طبيعة الشعور بالجمال، وهذا باقتفاء أفكار الناس ومشاعرهم ومواقفهم حينما يرون شيئًا جميلاً أو يسمعونه، وهو ما يسمح باستقصاء كيفية تأثير الإبداع الفني في أمزجة الناس ومعتقداتهم وقِيَمِهم؛ أي يحاول فَهْم علاقة الإبداع الفني بأحاسيس الناس. الأمر الذي نحا ببعض الدارسين إلى تعريف الجمال بأنه ذلك الشيء الذي يتسم بالتناسق والانسجام والتوافق والنظام، بحيث ينم عن معنى ويكون له مغزى،[4] ومن ثمة فإن الجمال في الإبداع عامة كامن في ذاته.

ولقد كان لابن طباطبا حظ تعريف الجمالية والتعامل معها في عيار الشعر، من دون أن يعلن عن ذلك صراحة؛ أي بالمصطلح ذاته، وإنما بدت لنا ملامحها واضحة عنده حيث عالجها على شكل قيمة جمالية «والحديث عن عنصر القيمة الجمالية في الشعر لا يختلف كثيرا عن الحديث عن عيار الشعر كلاهما شيء واحد، يؤكد ضرورة استناد الحكم النقدي إلى قاعدة ثابتة صالحة لأن تطبق على كل الشعر»[5].

لكن كيف ينظر ابن طباطبا إلى مسألة جمالية الكلام الأدبي؟ وهل المسألة بالنسبة إليه مجرد استحسان لنص وإعجاب به لأنه يحوي صورا فنية معينة، أم هي فقط نوع من المفاضلة بين كلام وآخر، أم أن الأمر يتخطى ذلك، كون الوقوف على هذه النقاط لا يعني أنه أحاط بالجمالية وتوصل إلى مفهوم دقيق وقار لها؟

يمثل كتاب عيار الشعر حركة فكرية ونقدية جاءت لإبراز الصورة التي كان عليها النقد في زمنه وما كان به من نشاط أدبي، كما يمثل صورة لنشاط المؤلف ونظرته للكلام الأدبي، وما استطاع أن يضيفه له من شروحات وتفصيلات صحح من خلالها كثيرا من المغالطات، وسد

عبرها كثيرا من الفجوات، مما جعل من كتابه عملا خصبا، لا يخلو من جدية قامت على ذوقه وخبرته، مع أنه لم يتمكن من تجاوز حدود ثقافته وعصره ولم يتحرك إلا في نطاقهما.

إن محاولة استقراء جماليات الكلام عند ابن طباطبا (ت 322 هـ) من خلال كتابه عيار الشعر تتطلب قراءة أول ما يتصدر الكتاب، وهو العنوان؛ لأنه الحلقة التي تصل بين فكر المؤلف وتأليفه والمطلع عليهما؛ أي توجه القارئ إلى فكر صاحبها؛ ذلك أن عيار الشعر يوحي أن الشعر يقوم على عدد من المعايير التي تميز الشعر الجيد من الرديء، التي تخوله أن يصير عملا إبداعيا يرقى إلى مستوى الأجناس الأدبية الإبداعية، بل ويتفوق عليها، أو بتعبير آخر أن الشعر لا يكون إبداعا إلا بعد وضعه في ميزان النقد ليري أصحاب الاختصاص إن كان يتوفر على المواصفات التي تؤهله إلى أن يحظى بالمرتبة التي تليق به.وعلى هذا الأساس فقد اتخذ ابن طباطبا من مجموع الخصائص الشعرية معيارا حاسما لتحديد الخطوات التي يمر بها الشعر للوصول إلى مفهوم للجمالية

كما تقتضي محاولة استقراء جماليات الكلام عنده التعامل مع الشعر بكونه نصا متلاحما مكتمل البنية، إذ يقر أن الكلام المنظوم «كالسَبِيكَةِ المُفْرَغَةِ والوَشْيِّ المَنْمَنَمِ، والعِقْدِ المَنْظَّمِ، واللِّبَاسِ الرَّائِقِ، فَتُسَابِقُ مَعَانِيهِ أَلْفَاظَهُ، فَيَلْتَذُّ الفَهْمُ بِحُسْنِ مَعَانِيهِ كَالْتِذَاذِ السَّمْعِ بِمُونِقِ لَفْظِهِ، وَتَكُونُ قَوَافِيهِ كَالْقَوَالِبِ لِمَعَانِيهِ، وَتَكُونُ قَوَاعِدَ لِلْبِنَاءِ يَتَرَكَّبُ عَلَيْهَا وَيَعْلُو فَوْقَهَا، فَيَكُونُ مَا قَبْلَهَا مَسُوقًا إِلَيْهَا، ولا تكونُ مَسُوقَةً إليه فَتَقْلَقُ في مواضِعِها ولا تُوافقُ مَا يَتَّصِلُ بِهَا، وَتَكُونُ الأَلْفَاظُ مُنْقَادَةً لما تُرَادُ له غَيْرَ مُسْتَكْرَهَةٍ ولا مُتعبةٍ، لطيفةَ المواجِ، سهلةَ المخارجِ»[6].

ويرى في موضع آخر أن هيكل القصيدة ككل هو السبيل إلى إدراك الجمالية، إذ يقول: «بل يجبُ أن تكونَ القصيدةُ كلُّها ككلمةٍ واحدةٍ في اشتباه أوَّلِها بآخرها، نَسْجًا، وحُسْنًا وفَصَاحَةً، وجَزَالةَ ألفاظٍ، ودِقَّةَ مَعَانٍ، وصوابَ تأليفٍ، ويكونُ خروجُ الشاعرِ من كلِّ معنى يصنَعُهُ إلى غيره من المعاني خروجًا لطيفًا».[7]

إن هذه النظرة الشمولية لبناء النص الشعري عنده لا تقوم دون توفر مجموعة من المعايير التي تكشف قيمة هذا النص وجماليته، حيث أنه يشير إلى إحكام تأليف الشعر، وعرضه بصورة حسنة، وفق علاقة تكوينية أسهمت في المضمون بالشكل ومن هنا كان تصوره لعملية الإبداع الفني أول معيار استقى منه معايير أخرى بينت جودة الشعر، وقد تمثلت هذه المعايير في

المعـــنى، واللفظ، والقافية، والوزن، بمعنى أنه ركز على البنية اللغوية للنص الشعري القائمة على أساس الاختيار والتأليف على جميع مستويات الكلام؛ ذلك أن الشاعر إذا أراد «بناءَ قصيدةٍ مَخَّضَ المعنى الذي يريد بناء الشِّعرَ عليه في فكرِه نثرا، وأعَدَّ له ما يلبسه إيَّاه من الألفاظ التي تطابِقُه، و القوافي التي توافِقُه، و الوزنَ الذي يسلسُ له القولُ عليه».[8]

وأول ما يلاحظ هو أن صناعة الشعر عند ابن طباطبا تمر بمرحلتين ، فأمـــا المرحلـــة الأولى؛ فنثرية حيث تكون المعاني في الفكر، و أما المرحلة الثانية فشعرية تتأتى عن طريق التفكير النثري؛ أي استحضار المعاني التي يريد نظمها، ثم يلحق بها الألفاظ، فيصوغ المعاني النثرية في الفكر بالأسلوب الشعري المتداول والمألوف والذي يؤكده ابن طباطبا ويجعله علة قبول الشعر أو رفضه . فالمعنى النثري ينقل إلى الشعرية بالأسلوب الذي يقدم به أو باللباس حسب تعبير ابن طباطبا هنا. و لكن هذه الطريقة أدت إلى «انشطار العملية الإبداعية و انقسامها إلى مضمون سابق وشكل لاحق، وبذلك اعتبروا المعنى نواة للمنثور، و اللفظ نواة للمنظوم »[9].

ثم إن تصوره للشعر يقوم . أيضا . على فكرة تشاكل المعنى، و تطابق الألفاظ و توافق القافية، و الوزن و النظم،[10] لذلك عرف الشعر بأنه " كلام منظومٌ بانَ عن المَنْثُورِ الذي يستعمله الناسُ في مخاطبتهم بما حَفِيَ به من النظم الذي إن عَدَلَ به عن جهته مَجَّتْهُ الأسماعُ وفَسَدَ على الذوقِ، ونظمُه معلومٌ محدودٌ ، فمن صَحَّ طبعُه وذوقُه لم يَحْتَجْ إلى الاستعانة على نَظْمِ الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوقُ لم يُستغنَ عن تصحيحه وتقويمه بمعرفةِ العَروضِ والحَذَقِ بها حتى تصير معرفتُه المستفادة كالطبع الذي لا تكلُّف معه"[11] . و هي القاعدة التي يقوم عليها الشعر؛ حيث أن جميعها يسهم في صناعة المعنى و بناء الكلام، و إن كان الوزن جزء من النظم الذي يستعان به عليه و في أثناء ذلك يوازن ابن طباطبا بين نوعين من الشعر من خلالهما أثبت أن الجمالية لا تحصل إلا في الأشعار المحكمة النسج، المتقنة الصياغة، الأنيقة الألفاظ، الحكيمة المعاني، العجيبة التأليف، و التي إذا ما نقضت و جعلت نثرا لم تبطل جودة معانيها، و لم تفقد جزالة ألفاظها، و بذلك فهي شبيهة بالقصور المشيدة و الأبنية الوثيقة الباقية على مر الدهور،[12] و لعل في هذا إشارة لطيفة إلى أن فكرة خلود النص ليست بمبدعه وإنما بجملة من المقاييس الموجودة في النص ذاته.

هذا عن الصنف الأول، أما الصنف الثاني من الأشعار فهي « أشعار مُمَوَّهَةٌ، مزخرفةٌ، عذبةٌ، تَروقُ الأسماعَ و الأفهامَ، إذا ما قُرئت قراءةً عابرةً، و في حالةِ إذا ما تعرضَت للنَّقد و المعالجة بُهْرِجَتْ معانيها، و زُيِّفَتْ ألفاظُها، و بُخِّتْ حلاوتُها، و بالتالي فهي كالخيام المؤَتَّدَةِ التي تزعزعها الرياح، و تُوهيها الأمطارُ، و يسرع إليها البِلَى، و يُخشى عليها التقوُّضُ »، [13] و بذلك تفقد قيمتها الأدبية والجمالية. لذلك كان النسج عنده المعيار الأس الذي قد يجيب عن تساؤلات كثيرة طرحها الدارسون لعل من أهمها ما الذي يجعل من الشعر شعرا؟

و في حديثه عن اللفظ و المعنى أدرج ابن طباطبا فكرة "المشاكلة"، و جعل من الحسن و القبح أحد معايير الجمالية، فلا نستطيع أن نحكم على عمل معين بأنه حسن أو قبيح من خلال اللفظ فقط أو المعنى فقط، ما لم ننظر إلى العمل الأدبي بحسبه نصا مكتمل البنية، إذ « للمعاني ألفاظٌ تُشَاكِلُهَا، فَتَحْسُنُ فيها و تَقْبُحُ في غيرها ». [14] كما جعل من الصور البلاغية معيارا للجمالية، و ركز عليها، كونها تمثل حيلا فنية و جمالية مقصودة، يستعين بها المبدع للتعبير فالتأثير من حيث أنها تسهم في صناعة الشعر، و قد عدها طريقة من طرق التعبير التي تفوق التعابير العادية و تسمو عليها كونها تعين على « إبراز الفكرة بشكل حسي و حي ... إنها... تساعد على لفت انتباه القارئ أو السامع إلى مضمون الخطاب الأدبي أكثر، فهي تجعل الأفكار أكثر رونقا، و العبارة أكثر تأثيرا »، [15] فتناول التشبيه على اختلاف ضروبه، باعتباره بابا من أبواب البيان، و عنصرا من عناصر الصنعة الشعرية. [16]

و يرى ابن طباطبا أنه يحق للشاعر المبدع أن يغير من القوافي حتى و لو خالفت المعنى المراد، مراعاة فقط لوقعها في معنى من المعاني، لذلك نجده يقول: « و إنْ اتفقتْ له قافيةٌ قد شغلها في معنى من المعاني، و اتَّفَقَ له معنى آخرَ مضادٌ للمعنى الأول، و كانت تلك القافية أوقعَ في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، و أبطْلَ ذلك البيت أو نقَضَ بعضه، و طَلَبَ لمعناه قافيةً تُشَاكِلُهُ ». [17]

و لكن الذي يفهم من هذا هو القول هو أنه يعير اهتماما للشكل على حساب المضمون، و لعل ابن طباطبا حين طالب الشاعر بذلك كان لديه تصور خاص لفكرة نظم الشعر؛ لأن المعنى لا يستقيم من دون اللفظ، إذ تجمعهما علاقة متينة، وبالتالي فهو لم يغفل المعنى

أو اللفظ وإنما اعتنى بكليهما و منحهما الامتياز نفسه، وهو لا يرى لأحدهما وجوداً في معزل عن الآخر. أو بتعبير ابن طباطبا « الكلامُ الذي لا معنى له كالجَسَدِ الذي لا روحَ فيه »،[18] فربما كان يريد أن يهيئ الشاعر المبتدئ إلى طريقة مخصوصة، يراعى فيها الوزن، لأن الشعر يختلف عن النثر لكونه كلاما منظوما، فكلاهما [أي الشعر والنثر] يحمل ألفاظا و معان، غير أن الشعر يتميز عن النثر بخصوصية الوزن والقافية؛ إذ « للشعرِ الموزونِ إيقاعٌ يَطْرَبُ الفَهْمُ لصَوابِه، و ما يرِدُ عليه من حسنِ تركيبه و اعتدالِ أجزائه ».[19] ومن ثمة كانت القافية شريكة الوزن في خاصية الشعر، و معبرا تمر عبر مستواها الصوتي إلى المستويين التركيبي ثم الدلالي، و هو ما يمنح الأبيات الشعرية تناسقا و تشاكلا يحدث نوعا من الانتظام النفسي على مستوى المتلقي القارئ. و من ثمة كانت عملية الإبداع الشعري قائمة على الوزن الذي يفرض على الشاعر غير المقتدر ألفاظا وتراكيب معقدة متكلفة من أجل إقامته.

فضلا عن ذلك يجب على الشاعر أن يضع في حسبانه المستمع المتلقي كما يجب على المتلقي أن ينقب عن المعنى الملائم. و من هنا يخلص ابن طباطبا إلى فكرة المعنى الخفي و الظاهر قائلا : « و التَّعْريضُ الخَفِّيُ، الذي يكون بخفائه أبلغَ في معناه من التصريح الظاهر، الذي لا سِتر دونه، فموقع هذين عند الفهم كموقع البُشرى عند صاحبها لثقة الفهم بحلاوة ما ترِدُ عليه من معناهما ».[20]

و نجده في مقام آخر متوسعا في فكرة المعنى، مدرجا إياها ضمن قضية التشبيه، بشقيه الصريح و الضمني؛ فأما التشبيه الصريح فظاهر للعيان، ليس يصعب على المتلقي فهمه و قبوله،[21] و أما الضمني الذي لا يحظى بالقبول، و يبدو غريبا بالنسبة إلى المتلقي، فإنه ينبغي له أن يبحث عنه و ينقر عن معناه، فإنه و لا ريب سيتوصل إلى هذا الشيء الخفي الذي سيبرز فضل القوم به، إذ ليس من عادة الشعراء أن يتلفظوا بكلام لا معنى تحته، و إنما لهؤلاء الشعراء سنن و قواعد قد تخفى على المتلقي، على أن وقوفه على المعنى الذي أراده الشاعر يوحي بنوع من التقييد الذي يكبل القارئ و لا يتركه يتناول النص بشيء من الحرية، و معنى هذا أن النص يحمل معنى وحيدا.[22]

فتصور ابن طباطبا للمتلقي لا يختلف عن تصور أقرانه من النقاد و الدارسين بما في ذلك الشعراء، إذ يرى أن دور المتلقي في الصنعة الشعرية لا يقتصر على القبول و الإعجاب أو النفور و الرفض قائلا : « و عِيارُ الشِّعرِ إن يُورَدَ على الفهم الثاقب، فما قَبِلَهُ و اصطفاه فهو وافٍ، و ما بَجَّهُ و نفاهُ فهو ناقصٌ »،[23] أي أن قبول المتلقي للنص يأتي موافقا لحالته النفسية، فيحدث لها أريحية و طربا، وهذا دليل على كمال النص الشعري و حسنه، أما رفضه له ، فإنه يعود إلى مخالفته لحالته النفسية، فيحدث لها قلقا و استوحاشا.

إن المتلقي يرتاح للكلام الذي يتوفر على معان حسنة متمشية مع طبعه و فهمه، ومعان أخرى مبتكرة؛ لأن المتلقي السامع يمل من المعاني المبتذلة فيمجها،[24] كما أنه يرتاح للكلام الذي يتميز بالاستواء، و سهولة المخرج، و تمام المعاني، وصدق الحكاية فيه، و صحة المعنى،[25] على أن المطالبة بصدق العبارة أو صدق القول في حكمة و ما أتت به التجارب منها ... تدل على أن الشعر . بالنسبة إلى المتلقي . ليس تأثرا و تأثيرا فقط، بقدر ما يهدف إلى غايات أسمى، متعلقة بالقيمة المعرفية في توصيل مجموعة من الحقائق و المعارف،[26] لها صلة بالواقع و قيمة أخرى أخلاقية يسعى المبدع من خلالها إلى التهذيب؛ لأن مطابقة القول للقائل دليل على صدق قوله، وقيمة فنية أخرى تهدف إلى الإجادة و الصقل؛ مما يعني أن قيمة الشعر عنده تتحدد بمدى تقبل الفهم له.[27]

إن معايير الجمالية عند ابن طباطبا نسبية و متفاوتة، تعود إلى المتلقي الذي قد يستحسن المعاني الجديدة المبتكرة، و قد ينظر إلى جمالية ما موجودة في الكلام الشعري كاختراع معان جديدة أو السبق إلى ابتداعها، إذن فالأسس التي تستند إليها نظرته منها ما هو نصي؛ أي مستخلصة من داخله، و ذات طبيعة لغوية، و منها ما هو من خارج النص، أصله منظومة القيم المتبناة من المجتمع.

و بالجملة فقد رسم ابن طباطبا للشاعر المبدع طريقا تصوره، إذ حدد له الآليات التي تجنبه الوقوع في الخطأ في نظم الشعر فيصيب شعره خللا فينقض تأليفه فتحدث عنها نذكر منها: "التوسع في علم اللغة ، والبراعة في فهم الإعراب ، والرواية لفنون الآداب ، والمعرفة بأيام الناس

وأنسابهم ومناقبهم، ومثالبهم ، والوقوف على مذاهب العرب... ، والتصرف في معانيه في كل فن قالته العرب فيه وسلوك منهاجها في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها ، والسنن المستعملة منها، وتعريضها وتصريحها ، وإطنابها وتقصيرها ، وإطالتها وإيجازها ، ولطفها وخلابتها ، وعذوبة ألفاظها ، وجزالة معانيها ، وحسن مباديها ، وحلاوة معاطفها، وإيفاء كل معنى حظه من العبارة ، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زي وأبهى صورة ، واجتناب ما يشينه من سفساف الكلام وسخيف اللفظ ، والمعاني المستبردة والتشبيهات الكاذبة والإشارات المجهولة، والأوصاف البعيدة والعبارات الغثة ، حتى لا يكون ملفقا مرقوعا".

و على العموم فإن فكرة عيار الشعر تعود إلى قناعات فردية و إلى اعتبارات خاصة كانت منطلقا من بين المنطلقات العديدة لإدراك الجمالية بل الجماليات التي تتمتع بها النصوص الإبداعية و تختص. و يكفي في هذا المضمار أن يكون ابن طباطبا واحدا من زمرة النقاد المجيدين الذين أفادوا الفكر العربي و أبانوا عن أصالتهم النقدية، و بالخصوص الشعر العربي و الدراسات التي جاءت بعده ببعض الأدوات المنهجية المستعملة لصناعة الكلام الأدبي، باعتباره نصا يتشكل من اللفظ، و المعنى، و القافية، و الوزن، و أنماط مخصوصة من طرق القول والصياغة.

الإحالات

[1] - جبور عبد النور، *المعجم الأدبي*، دار العلم للملايين ، بيروت ـ،ط 1، 1979 ،ص 86.

[2] - المرجع نفسه، ص 85 .

[3] - جان كوهن، *بنية اللغة الشعرية*، تر/محمد الولي ومحمد العمري، المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، ط1، 1986 ،ص 19.

[4] - عبد المنعم تليمة، *مداخل إلى علم الجمال*، منشورات عين المقالات، الدار البيضاء، 1987، ص 23 .

[5] - جابر عصفور، *مفهوم الشعر ـ دراسة في التراث النقدي* ، دار التنوير للطباعة و النشر ، بيروت، ط 3 ، 1983 ص 58.

[6] - محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، *عيار الشعر*، تحقيق و تعليق / طه الحاجري ـ محمد زغلول سلام ، شركة فن الطباعة، مصر، 1956، ص 5 - 6 .

[7] - المصدر نفسه ،ص 126.

[8] - المصدر نفسه، ص 5.

[9] - توفيق الزيدي، *مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع* ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء، ط 2، 1987، ص 95.

[10] - ينظر المصدر نفسه، ص 5.

[11] - المصدر نفسه، ص 5 – 6.

[12] - ينظر المصدر نفسه، ص 7.

[13] - المصدر نفسه، ص 7.

[14] - المصدر نفسه، ص 8.

[15] - عدنان بن ذريل ، *اللغة و الأسلوب* ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دار الأنوار للطباعة ، دمشق ، 1980

[16] - ينظر المصدر نفسه، ص 10 - 11.

[17] - المصدر نفسه، ص 5.

[18] - المصدر نفسه، ص 11.

[19] - المصدر نفسه ،ص 15.

[20] - المصدر نفسه، ص 17.

[21] - المصدر نفسه، ص 10.

[22] - المصدر نفسه ،ص 11.

[23] - المصدر نفسه ص 14.

[24] ينظر المصدر نفسه، ص 120 - 121 .

[25] ينظر المصدر نفسه، ص 45 - 89 .

[26] - المصدر نفسه، ص 120 - 121 .

[27] - جابر عصفور، *مفهوم الشعر*، ص 58.

تحليل قصيدة (حجر) لسعدي يوسف

*فاتح علاق

يقول سعدي يوسف[1] :

كان صخرا وكلمته
حجرا مهملا بين بيتي وبين السماء الأليفه
حجرا لم يلامس يدا
حجرا كان بين الندى والشموس الأليفه

*****

حجر للنبي الذي كان يلعب
أو للصبي الذي كان يتعب
للنجم إذ ينطفي حجر
والمطارد إذ يختفي حجر
للبلاد التي كرهتني حجر

*****

أيها المتطامن بين الندى والشموس الأليفه
هل تظل السماء الأليفه
مثلما جئتها حجرا أزرقا
حجرا أزرق الشفتين
شفة من حجر ؟

*جامعة الجزائر 2

البنية الصوتية والإيقاعية

يحاول هذا البحث الوقوف على الحركات والحروف والكلمات والجمل البارز في النص و التي توجه دلالات النص وتأثيره في النفس لمعرفة المقاصد التي يركز عليها . ذلك أن هيمنة عناصر معينة في النص يحمل دلالات تعبيرية وإيقاعية تغني جمالية النص ودلالاته.

-**الحركات** : تطغى الفتحة على الضمة والكسرة مما يرسخ معنى الرتابة والركون إلى حالة مطردة مملة .كما يعكس حالة السلبية وفقدان الفعل ، فالفتحة ترسخ المفعولية لا الفاعلية . والفتحة أوضح من الضمة والكسرة [2] . ومع هذا الوضوح لم يتحرك الحجر ولم يسمع نداء الشاعر لاستنهاضه من سكونيته وتحوله عن حجريته . فالحجر بقي محافظا على حالة واحدة ساكنة لم يدخل في علاقة معينة أو يتخذ فعلا محددا . ظل حجرا مهملا بين الندى والشموس الأليفه . لم يبرح حجريته ، بل إنه جعل السماء التي ينتمي إليها حجرا .لقد تحجر المكان والزمان لتحجر هذا الحجر ، الإنسان السلبي الذي يأبى أن يتغير أويتكيف مع ظروفه الجديدة . وقد ورد الحجر منصوبا ست مرات 6 وهذا من شأنه أن يؤكد مدى السلبية والانكفاء على النفس وعدم مواكبة الحياة والواقع.

- **التكرار** : إن تكرير حروف بعينها في النص له أثره البالغ في نسيج النص وفي المتلقي أيضـــا "فهو إما أن يكون لإدخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعا خاصا يؤكده التكرار . وإما أن يكون لشد الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها . وإما أن يكون لتأكيد أمر اقتضاه القصد فتساوقت الحروف المكررة في نطقها له مع الدلالة في التعبير عنه "[3] . و من ثم وجب البحث عن الوظيفة الصوتية والتعبيرية لهذه الأصوات أو الكلمات أو الجمل المتكررة في النص.

لقد هيمنت على النص جملة أصوات هي : م (15 مرة) ر(15 مرة) ف (14 مـــرة) ج (11 مرة) ، ح (10 مرة) . وهي أصوات منفتحة مجهورة، ما عدا الحاء مهموسة منفتحة رخوة والفاء وهو حرف مهموس أيضا .وهذا يعني أن خطاب الشاعر للحجر كان يتراوح بين الجهارة والهمس ، بين اللين والقوة حتى يخرجه من قوقعته ومحيطه الحجري الأليف ، ولكن ذلك لم يجد

نفعا .كما أن الانفتاح هنا يرسخ معنى الانبطاح وفقدان القدرة على الفعل و السكون الممتد إلى لانهاية . و لعل الراء من حيث هو حرف تكراري يفيد هذا المعنى المطرد لسكونية الحجر ولا حركيته فهو مستسلم لحالته ، مستكين للندى والألفة ، محافظ على وضعه السلبي . وحرف الميم ساكن أيضا [4] وهذا يؤكد سكون الحجر .

وقد تكررت جملة من الألفاظ مثل : (الحجر) ورد 10 مرات زيادة على لفظ (صخر) في السطر الأول مع حذف لفظة (حجر) في المقطع الثاني ليصبح العدد 12 مرة. وهذا يؤكد الدلالة التي يقوم عليها النص وهي التحجر الذي لم يفارق الحجر وتأثيره السلبي في محيطه إذ حجر السماء الأليفة التي يعيش فيها . وتكررت (الأليفة) 4 مرات لتؤكد الألفة القاتلة التي قتلت روح الحجر والسجن الذي قيد حركته . وتكرر الفعل (كان) 4 مرات مع حذف في السطر الثاني والثالث أي بلغ 6 مرات ، وهذا يفسر لنا أن حالة الحجر الماضية استمرت معه وكأنه يأبى الدخول الى الحاضر أو يدخل الحاضر بحالته الماضية ، فقد كان وبقي على حاله الأولى زيادة في التقوقع والجمود .كما تكررت (بين) 4 مرات و(السماء)مرتين و(الشموس) مرتين و(الندى) مرتين و(الشفة) مرتين و(أزرق) مرتين ، و(الذي) مرتين و(إذ) مرتين ولا شك أن هذا التكرار يخلق نغما يؤلف بين مكونات النص الأخرى لتأكيد معنى موحد هو الألفة والجمود .ويمكن هنا أن نضيف الجناس بين (يتعب) و(يلعب) والجناس بين (النبي) و(الصبي) وهي ذات إيقاع واحد (فاعلن) ، و إيقاع (ينطفي ، يختفي) وهو نفس ايقاع التفعيلة المتدارك فاعلن . فإذا أضفنا إلى ذلك إيقاع (حجرا) بالفتح الذي تكرر 6 مرات و(حجر) بالضم 4 مرات وهي على وزن فاعلن تفعيلة المتدارك أدركنا مدى سيطرة الإيقاع الموحد في مفردات النص وفي تراكيبه . ويعزز هذا بعض التراكيب المتشاكلة مثل :

- حجر للنبي الذي كان يلعب
- أو للصبي الذي كان يتعب

وفي قوله أيضا :

- للنجم إذ ينطفي حجر
- والمطارد إذ يختفي حجر

فالتراكيب المتآلفة والمفردات ذات الإيقاع الواحد كلها تغني موسيقى النص ودلالته وتؤكد علاقة الحجر بالأشياء والأحياء ، فقد سبق (الحجر) النبي والصبي مما يعني أنه مرتبط بحالة اللعب لدى النبي وحالة التعب لدى الصبي وهذا ما يؤكده اسم الموصول (الذي) في حين ورد متأخرا بالنسبة إلى النجم والمطارد مما يعني أنه وقع عليهما . فالحجر جاء عقابا بعد عملية الانطفاء والطرد . فقد جر الانطفاء الحجر للنجم الذي من طبيعته الاضاءة وجر اختفاء المطارد الحجر عليه . فقد جاء الحجر خاتما لحركتين هما الانطفاء والاختفاء في حين جاء مبتدأ في الجملتين الأوليين (حجر للنبي) و(حجر للصبي) وجاء اللعب والتعب خاتمة لهما وجاء اسم الموصول وسطا لهما ، وهذا يعني أن العقاب مؤجل أو مرتبط فقط بحالة لعب النبي وتعب الصبي . (حجر للنبي الذي كان يلعب) أما الذي لا يلعب فهو في مأمن لا يأتيه عقاب من السماء حجارة من سجيل منضود أو حجارة من الناس المستهزئين . وكذلك الصبي الذي يتعب فهو مهدد بالحجارة تأتيه من بين يديه أو من خلفه عقابا على توانيه في اللعب . فالصبي مصدر الحركة والنشاط فإذا فقدهما فالحجارة بالمرصاد . والنبي له حجارته التي يبني بها وحجارة أخرى تختلس النظر إذا ما غفل أو لعب بالحجارة ذاتها تنصب عليه . فالحجارة مادة للبناء ومادة للعقاب أيضا . على حين أنها تحمل معنى واحدا وهو العقاب مع النجم المنطفي والمطارد المختفي ولكن لابد من الانتباه إلى (أو) التي ربطت بين السطر الخامس والسادس (حجر للنبي الذي كان يتعب أو للصبي الذي كان يتعب) وكأن الصبي هو الوجه الآخر للنبي ، فكلاهما رمز الطهارة والنقاء والفطرة السليمة . ولهذا نجد الشاعر أسند اللعب الذي يفترض أن يكون مرتبطا بالصبي إلى النبي ، والتعب الذي هو صفة للنبي المجاهد أسنده إلى الصبي ليقيم مفارقة عجيبة . فمتى كان الأنبياء يلعبون ومتى كان الصبيان يتعبون من اللعب ؟ فالنبي عند الشاعر يمكن أن يلعب والصبي يمكن أن يتعب لأنه إنسان . ولكن النبي مكلف برسالة من السماء فلامكان للتهاون معها أما الصبي فهو حر في أن يتعب أو يلعب لأنه غير مكلف بشيء . هذه المفارقة تكشف إديولوجية الشاعر المادية ، نظرته إلى النبوة نظرة اجتماعية لا تربط الأرض بالسماء ولكن الناس بعضهم ببعض ، وكأن النبي هو الإنسان الناضج الذي يمكن أن يقوم بعملية البناء والإصلاح من تلقاء نفسه ، لا بأمر من السماء . ومن هنا يسقط الإيمان من الحساب فلا وجود لعالم غيبي وأن

الصلاح ليس مرتبطا بالإيمان بالله ولكن بعالم الناس . وهنا الفرق بين العمل الصالح في الدين والعمل الصالح في الإيدلوجيات المادية ، بين عمل يرتفع إلى السماء وعمل يبقى في الأرض لأنه أريد به غير الله . ولا عبرة في ديننا الإسلامي بصلاح لا يرتكز إلى الإيمان لأن المثيب والمجازي هو الله فما كان خالصا لوجهه أثاب عليه ،وما كان لشركائه فهو ساقط لأنهم لا يملكون لأنفسهم ضرا ولا نفعا فكيف لغيرهم في يوم تشخص فيه الأبصار للواحد القهار .

الإيقاع الخارجي

ترتكز القصيدة إلى تفعيلة المتدارك (فاعلن) والتي يكاد يجمع القدماء أنها ترد دائما(فعلن) بكسر العين أو (فعلن) بتسكينها[5].على أن هذه التفعيلة في قصيدة سعدي يوسف قد وردت تامة (فاعلن) ومخبونة (فعلن) بكسر العين وزائدة (فاعلان) في (الأليفة) التي تكررت أربع مرات . فإذا أردنا أن نقوم بعملية إحصاء نجد أن الصحيح يطغى على المعلول وأن العلة ارتبطت بلفظ (حجر) الذي ورد على وزن (فعلن) ، ومعنى ذلك أن الحجر رمز لمرض اجتماعي هو الركون والخمول والسلبية ،التحجر مرض .وقد تفاوتت الجمل الشعرية قصرا وطولا ، فمنها ما توفر على تفعيلتين مثل (شفة من حجر) أو ثلاثة تفعيلات مثل (كان صخرا وكلمته) و(حجرا لم يلامس يدا) أو أربعة تفعيلات مثل

(والمطارد إذ يختفي حجر) (مثلما جئتها حجرا أزرقا) أوخمسة تفعيلات مثل (حجرا كان بين الندى والشموس الأليفه) أوست تفعيلات مثل (حجرا مهملا بين بيتي وبين والسماء الأليفه) . ومعنى ذلك أن هذه الجمل تطول وتقصر بحسب المعنى الذي تحمله ، وبحسب الدفقات الشعورية . وأن وراء هذه الحرية في توزيع التفعيلات مقاصد جمالية ودلالية .و هناك أسطرلم تتم تفعيلاتها كما في السطر الخامس والسادس . ففي السطر الخامس نجد أن التفعيلة الأخيرة (فع) لا تكتمل إلا في السطر السادس (لن) :

حجر للنبي الذي كان يلعب /// 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ //

فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فع

أو للصبي الذي كان يتعب /0 //0/ 0//0/ 0//0/ //

لن فاعلن فاعلن فاعلن فع

كما أن التفعيلة الأخيرة (فع) في السطر السادس لا تكتمل إلا في السطر السابع (لن)

للنجم إذ ينطفي حجر /0 //0/ 0//0/ ///0

لن فاعلن فاعلن فعلن

و الوقوف عند الفعلين (يلعب) و(يتعب) اللذين لم تكتمل تفعيلاتهما إلا في الأسطر الموالية يرتكز إلى مقاصد معينة. فاللعب هنا يربط بين النبي في السطر الخامس والصبي في السطر السادس وهما وجهان لعملة واحدة هي الفطرة السليمة والصفاء والنقاء. وهناك كثير من النصوص الشعرية تربط بين الطفل والنبي في الشعر المعاصر عند نزار قباني ومحمود درويش وغيرهما. على أن إسناد اللعب للنبي هنا يحمل هدفا إيديولوجيا كما أشرنا إليه من قبل. كما أن (التعب) الذي جاء خاتمة للسطر السادس ولا تكتمل تفعيلته إلا في السابع يمهد لعملية انطفاء النجم. فالتعب تعبير عن انطفاء النشاط والحركة عند الصبي والنجم .ومن ثم فارتباط هذه الأسطر بعضها ببعض يؤكد وقوف الشاعر إلى جانب الحركة والحيوية ضد السكون الذي يعكسه الحجر في المقطع الأول

القافية

تنوعت القوافي في النص بين مقيدة ومطلقه وتنوع استعمال الروي من مقطع إلى آخر. في المقطع الأول نجد القافية المطلقه (أليفه) تتكرر مرتين ، والروي هنا الفاء لأن الهاء هنا لا يوقف عنده .والفاء حرف مهموس منفتح ورخو[6]، و هذا يعكس حالة الحجر المهملة في المكان ، كما يعكس الكسل والهشاشة و يرسخ السلبية التي يتمتع بها الحجر الذي ظل نكرة لا يحس به ولا يطلب له نفعا ولا ضرا ، لقد دمرته ألفة المكان فاستكان وتحجر .

أما المقطع الثاني فنجد الشاعر استعمل رويين هما : الباء في السطرين الأولين (يلعب ويتعب) متتابعين مما يؤكد أن النبي والصبي وجهان لعملة واحدة وأن اللعب والتعب وجهان لعملة واحدة أيضا عند الشاعر أيضا .والباء حرف مجهور شفوي انفجاري[7]،وهذا يعكس الحيوية والحركة في التعب واللعب . أما في الأسطر الثلاثة الموالية فقد استعمل الشاعر روي الراء تباعا في لفظ (حجر) ، والراء حرف تكراري يفيد تكرار الحالة السلبية نفسها في عملية الانطفاء والاختفاء والكره ، ومن ثم جاء الحجر عقابا لهذه الحالة السلبية المتكررة .

أما في المقطع الأخير فقد عاد الفاء رويا من خلال عودة (أليفه) المتتابعة في السطرين الأولين مما يؤكد الألفة من حيث هي سجن أو قبر للحجر ، بل لقد تحولت السماء حجرا أزرق أي أن المكان أيضا تحجر ، ومعنى ذلك أن سلبية الحجر تجاوزته إلى المحيط فساد الموت والركود .

البنية الصرفية

لاحظنا في البنية الصوتية تكرار جملة من المفردات مثل : الحجر الذي تكرر 10 مرات و(الأليفه) التي تكررت 4 مرات، وتكرر كل من (كان) و(بين) 4 مرات. أما (السماء) فقد تكررت مرتين وكذلك (الشموس) و(أزرق). وهذا التكررا في نص قصير يعني أن مادته محدودة ولكن الدلالات التي يشير إليها كثيرة . فقد استطاع الشاعر أن يصنع عالما من مكونات قليلة ويصرفها تصريفات مختلفة لإنتاج مضمون متعدد الدلالات.والملاحظ في هذا القاموس اللغوي غلبة الأسماء على الأفعال مما يعني أن الثبات هو الغالب. وهذا يتوافق مع الحجر الذي ظل محافظا على حجريته فلم يخرج عن سلبيته حتى إنه حجر السماء التي ينتمي إليها . وقد بلغت النكرات 14 إسما، كما بلغ عدد المعارف 14 اسما أيضا، وهذا يعكس الصراع بين المعلوم والمجهول، ولكنه صراع متكافئ لم يتغلب فيه طرف على آخر.وقد كانت النكرات متصلة بالحجر من أوله إلى آخره مما يؤكد بقاء الحجر نكرة مهملا لم تقم له علاقة بالأشياء أو الأحياء، فعلاقته بالمكان ثابتة هي البقاء بعيدا عن العمران والإنسان بين الندى والشموس الأليفه . وعلى الرغم من أن لكل شيء أو حي حجره المرتبط به إذ للنبي حجر وللصبي حجر وللنجم حجر والمطارد حجر وللبلاد حجر، فقد ظل ذلك الحجر مهملا نكرة يعكس نوعا من الانطواء والتقوقع حول

الذات وعدم مشاركة الآخرين في تغيير المصير . إنه يعكس نوعا من اللامبالاة بما يحيط به جهلا منه بأهمية ذلك أو إهمالا وتكبرا . فهو متطامن لما هو فيه يركن إلى موت أو سكون ، لا يغير ولا يتغير . أما المعارف فكانت متصلة بمحيطه كالندى والشموس والنبي والصبي والنجم والمطارد والبلاد والسماء . فالمحيط معلوم ولكن الحجر ظل مهملا معزولا عنه ، مطروحا لم تتم الاستفادة منه . وهذا يعني أن الآخر لم تكن له الجاذبية الكافية أو الفاعلية الناجعة في استقطاب الفرد وتوجيهه الوجهة النافعة له.

وقد استعمل الشاعر مجموعة من الصفات تراوحت بين التنكير والتعريف وذلك بحسب موصوفاتها ، (حجرا مهملا ، السماء الأليفه ، الشموس الأليفه ، أيها (الحجر المتطامن) حجرا أزرق ، حجرا أزرق الشفتين). وقد تكرر ورود بعض الصفات ك (الأليفه) 4 مرات مرتبطة بالسماء والشموس مما يعني ركون الحجر إلى الألفة وعدم التمرد عليها ، فأصبحت سجنا وقبرا له .كذلك تكرار(أزرق) مرتين تكشف عن مدى الجمود والتحجر الذي أصاب السماء ، فقد أصبحت حجرا أزرق ، شفة من حجر . فالإنسان تزرق شفتاه أو أذناه نتيجة البرد الشديد بل يصبح كتلة جامدة بفعل البرودة. والحجر هنا بث برودته وموته فيما حوله فتجمدت السماء والأرض بفعل برودته وجموده . وقد جاءت بعد الحجر الذي ورد نكرة جملة من الصفات المفردة (مهملا) أو الواقعة جملة فعلية مثل (لم يلامس يدا) وهي ترسخ بقاء الحجر بعيدا عن أي حركة أو علاقة.

أما بالنسبة إلى الزمان فنجد الماضي يطغى على الحاضر أو ينبث في الحاضر مما يعني أن سلبية الحجر صحبته من الماضي إلى الحاضر بل ستستمر معه في المستقبل. و قد سيطر الفعل الماضي الناقص (كان) في المقطع الأول ليصور لنا حالة الحجر في ماضيه. ذلك الحجر الذي كان مهملا ، ثابتا في مكانه بين السماء والأرض ، لم يلامس يدا ولم يدخل في بناء أو يخرج عن المكان الأليف إلى مكان جديد ليكتسب معنى جديدا من خلال علاقة جديدة . أما في المقطع الثاني فقد ظل الفعل الماضي مسيطرا من خلال اتصال (كان) مع المضارع (يلعب ويتعب) وكذلك في الفعل (كرهتني) في السطر الأخير من المقطع . أما في المقطع الأخير فنجد أن الجملة (هل تظل السماء الأليفه مثلما جئتها حجرا ؟) تجمع بين الماضي (جئتها) وبين الحاضر (تظل)

ويأتي السؤال بـ (هل) ليشحن (تظل) بالمستقبل ، ومعنى ذلك أن الحجر سيظل مثلما كان حجرا . ومن هنا يستوي ماضي الحجر مع حاضره ومستقبله. فقد كان صخرا في البرية لم يغادر مكانه الأليف بين الأرض والسماء، ومازال على حاله حاضرا وسيبقى كذلك مستقبلا .إن الشاعر يستحث الحجر على أن يكون بناء في المجتمع لا منعزلا ومنكفئا على ذاته دون جدوى وإذا كان النجم قد تعرض للحجارة بسبب انطفائه والمطارد معرض لها بسبب اختفائه فإن هذا الحجر معرض للعقاب أيضا بسبب جموده ، سيأتي السيل ليجرفه إلى الوديان السحيقة ، أوتنزل عليه صاعقة من السماء تمزق أشلاءه ، أو يأتيه معول يكسر أحشاءه . سيكون مصيره مصير تلك (التينة الحمقاء) في قصيدة أبي ماضي والتي أصبحت وتدا بعد أن فقدت طاقة العطاء وتملكتها الأنانية ، فلم يطق صاحب البستان رؤيتها فاجتثها فهوت في النار تستعر .

البنية التركيبية

هيمن الأسلوب الخبري على النص لأن الشاعر قصد إلى إخبارنا بحالة الحجر في الماضي والحاضر وما يمكن أن يكون عليه في المستقبل أيضا. فالمقطع الأول عبارة عن سرد، يقص الشاعر علينا من خلاله حكاية الحجر. أما في المقطع الثاني فيسلط الضوء على نوع آخر من الأحجار لها علاقات بأشياء وأحياء (حجر للنبي، حجر للصبي، حجر للنجم والمطارد والبلاد) ليبين لنا الاختلاف بين الأحجار ووظائفها ،ويبرز وضع الحجر الذي لم يؤسس أية علاقة خارج الشروط التي ولد فيها إذ ظل على حاله الأولى حتى اضطر الشاعر إلى اللجوء إلى النداء والتساؤل (يا أيها المتطامن ...هل تظل السماء الأليفة مثلما جئتها حجرا أزرق ؟) وهو الأسلوب الإنشائي الوحيد في النص الذي اندفع إليه الشاعر بعد أن ضج من سكونية الحجر. فقد بدأ بالنداء للتنبيه بالياء للبعيد أو ما هو في حكمه كالنائم

والساهي [8] ثم ثنى بالاستفهام عن هذا التصلب المزمن في الحجر وعدم قبوله أي تغيير في الشروط المحيطة به.

وقد غلبت الجمل الاسمية على الفعلية مما يرسخ ثبات وجمود الحجر. وقد جاء المقطع الأول يحمل جملا إسمية تبدأ ب (كان) للدلالة على وضع الحجر في الماضي .(كان (صخرا حجرا

مهملا ، حجرا لم يلامس ، حجرا بين الندى ..) وقد حذف (كان) في السطر الثاني وأخره في السطر الرابع وسنتناول ذلك في الحذف وفي التقديم والتأخير. كما سيطرت الجمل الإسمية في المقطع الثاني (حجر للنبي ، أو للصبي) وقد حذف الحجر مع الصبي كما سنرى وقدم الجار والمجرور في السطور الثلاثة على المبتدأ . كما غلبت الجملة الإسمية على المقطع الأخير . وهذا يتوافق مع ميل الحجر إلى التقوقع والتحجر والجمود.

وقد برز في النص أسلوب **التقديم والتأخير**، قدم الخبر على المبتدأ (حجرا كان) ليبرز حجرية الحجر وجموده وعدم تحوله عن هذا الوضع. وأخر المبتدأ عن الخبر في الأسطر الثلاثة من المقطع الثاني (للنجم... حج والمطارد...حجر، والبلاد...حجر) . لقد قدم شبه الجملة (الجار والمجرور) عل المبتدأ الحجر، وهذا ليركز على المتعدد الذي له نهاية واحدة وهي العقاب (حجر) . فالمقدمات مختلفة ولكن النتيجة واحدة، ذلك أن هذه المتعددات تشترك في السلبية (الانطفاء والاختفاء، والكره) فكان العقاب واحدا هو الحجارة.

كما استعمل الشاعر أسلوب **الحذف** لبعض "عناصر البناء اللغوي مما يثري الإيحاء ويقويه من ناحية، وينشط خيال المتلقي من ناحية أخرى لتأويل هذه الجوانب المضمرة"[9] فقد حذف (كان) في السطرين الثاني والثالث من المقطع الأول فقال :

- 1 –كان صخرا وكلمته

-2 – (كان) حجرا مهملا ....

-3 –(كان) حجرا لم يلامس يدا

وهذا ليؤكد أن الحجر بقي (صخرا) أي محافظا على حالته الأولى البدائية فلم ينحت منه تمثال ولم يخضع لتعديل فيه ولم يدخل في بناء ولا طريق أو ينقل إلى مكان ثان. كان صخرا و ظل صخرا. فهو لم يكرر (كان) حتى لا يظهر تعددا في الحالة، ذلك أن الاهمال وعدم الملامسة ترسيخ لمعنى الصخرفي الحجر. أما الحـذف في السطر الثاني من المقطـع الثاني فكـان لكلمـة (حجر) .

-1 - حجر للنبي الذي ...

-2- أو (حجر) للصبي ..)

وقد بينا أن الشاعر يرى النبي والصبي وجهين لعملة واحدة هي الطهارة والنقاء وكأن عدم ذكره للحجر مرة أخرى محاولة منه لدمجهما . ومن ثم فتأويل هذا الحذف المراد منه إلغاء الفوارق بين النبي والصبي .

وقد انتقل الشاعر من ضمير الغائب في الحديث عن الحجر في المقطعين الأول والثاني إلى المخاطب.وهذا **الالتفات** إلى الحجر بشكل مباشر يدل على محاولة وضع حد لهذا الوضع المزري والجمود المخزي ، فإلى متى تدوم هذه الحال السالبة ؟. ومن ثم جاءت مخاطبة الحجر ثانية بعدما أخبرنا أنه كلمه في الماضي (كان صخرا وكلمته) ليخرجه من عزلته ويدرجه في علاقة إيجابية مع الواقع دون جدوى . وها هو الآن ينعطف إليه مناديا ومسائلا (يا أيها المتطامن ...)، فالطمأنينة هنا مرض لأنها ركون إلى الوضع السلبي ، الصمت والموت فقدان القوة والفاعلية والاستسلام إلى الجمود والركود . فالحجر متطامن لا يقلقه جموده ولا يعكر صفوه صمته ولا تحركه الأوضاع المحيطة به ، فإن من الحجارة لما يتفجر منه الماء وإن منه لما يتشقق من خشية الله وإن منه لما يصد العدوان ويطارد الغاصب ،وما زال أطفال الحجارة في فلسطين يصدون العدوان ويعبرون عن موقف الرافض بعد أن عجز الكبار عن تحرير البلاد . على أن هذا الحجر يعكس الموت والصمت العربي إزاء قضية فلسطين وقضايا التحرر في العالم .

البنية الدلالية

1- الرمز : والرمز كما يعرفه أوليفي بقبيدر هو "محاولة تقديم حقيقة مجردة أو شعور أو فكرة غير مدركة بالحواس في هيئة صور أو أشكال محسوسة "[10].والنص هنا يرمز بالحجر إلى الجمود والركود لدى الإنسان الذي يأبى أن يغير وضعه إلى الأفضل ، الإنسان الذي يفتقر إلى الطموح من أجل السمو والعلو إلى أعلى المراتب . وهذا المعنى يسيطر على المقطع الأول والأخير للنص . على أن الحجر في المقطع الثاني أخذ دلالات متعددة من سياق إلى آخر. فالحجر في المقطع الأول يمثل التقوقع حول الذات ومحافظته على شروطه الأولى، فهو لم يفارق صخريته أولا ، وظل

مهملا بين بيت الشاعر وبين الفضاء الفسيح فلم يهتم به أحد أو جهة معينة تسعى إلى توظيفه في اتجاه معين . و هو من جهة أخرى (لم يلامس يدا) أي لم يحاول الدخول في علاقة اجتماعية أو تأسيس وضع جديد حتى ينفع نفسه أو غيره . ومن ثم فقد بقي الحجر ثابتا مستكينا تملكته الألفة فركن إلى الموت البطيء . ولذلك نرى الشاعر قد ضج من هذه الوضعية السلبيبة واندفع إلى ندائه مستفهما عن هذا الجمود الذي ران على الحجر بل بث الموت فيما حوله، في السماء التي يعيش فيها إذ تحولت هي الأخرى إلى حجر أزرق . وما دام الحجر رمزا في النص فإن الأشياء المحيطة به تتحول إلى رمز أيضا . فالسماء الأليفة رمز للمحيط الأليف أو الشروط الاجتماعية والسياسية والاقتصادية القارة والثابتة. وكذلك الندى والشموس الأليفة، فالندى قد يرمز للطبيعة البكر أو الشروط الطبيعية التي لم تخضع للتغيير الإنساني، والشموس قد تكون رمزا للدفء واللطف. وقد ساعدت هذه الظروف الثابتة على ثبات الحجر على حال واحدة .

أما بالنسبة إلى الحجر في المقطع الثاني فنلمح دلالتين كبريين: فالحجر مرتبطا بالنبي والصبي يحمل معنيين: أن يكون الحجر وسيلة أو أداة في يدهما يبنيان بها أو يعاقبان بها غيرهما كما قد يعاقبان به من غيرهما جزاء للعب أو التعب. أما الحجر في الأسطر الثلاثة الموالية فإنها تحمل معنى العقاب لانطفاء النجم واختفاء المطارد وكره البلد. وهي أمور قد تحدثنا عنها فيما سبق.

أما الحجر في المقطع الأخير فيحمل معنى التحجر من خلال ارتباطه بالزرقة (حجرا أزرق الشفتين، شفة من حجر). فهو حجر أخرس لا ينطق ازرقت شفتاه، بل تحجرت شفتاه. وهكذا نلاحظ أن الحجر في النص قد حمل مدلولات كثيرة وذلك بحسب السياقات المختلفة التي ورد فيها . فكان رمزا للتقوقع والانعزال والبعد عن الآخر ، ورمزا للاستسلام و الركون للألفة وعدم الاهتمام ،كما كان رمزا للعقاب واللعب ، ورمزا للتحجر والموت . وهذه كلها معاني سلبية اجتمعت في (الحجر) فحق عليه العقاب ونزول اللعنة المضمنة في النص.

2 – الصور الفنية: لقد استعمل الشاعر جملة من الصور البلاغية في التعبير عن (الحجر) الرمز. وكانت الاستعارة أكثر هذه الصور شيوعا في النص (كان صخرا وكلمته)،(لم يلامس يدا) (أيها المتطامن) (السماء الأليفة) (الشموس الأليفة) (حجرا أزرق الشفتين ، شفة من حجر). فمخاطبة الحجر تعني إسناد القدرة على السماع والفهم إليه ونقله إلى مرتبة الإنسان ومعاملته من حيث هو

كائن عاقل يمكنه الاستفادة من القول والسمو إلى مراد المتكلم . على أن الحجر كان سلبيا فلم يسمع ولم يفعل . فهو (لم يلامس يدا) وهذا إسناد للملامسة إلى الحجر وجعله قادرا على الفعل والمبادرة ، فهولم يسند الملامسة لغيره إذ لم يقل (لم تلامسه يد) وإنما جعله هو صاحب الفعل مما يعني أنه يتمتع بالقدرة على التأثير . ولكن الحجر تملكته الألفة في السماء والشموس فظل أسيرا لها . وما إسناد الألفة إلى الشموس والسماء إلا تشخيص لها ، فهي إنسان يألف ويؤلف ،ولها تأثير تجلى في اطمئنان الحجر إليها وعدم الابتعاد عنها . وهذا ما جعل الشاعر يخاطب (الحجر) بعد أن كلمه في أول سطر من القصيدة (يا أيها المتطامن). فقد أسند إليه التطامن ، بحيث أصبح الحجر يطمئن إلى السماء الأليفة والشموس الأليفة . والشعور بالراحة والاطمئنان هي سمة إنسانية، إذن فالحجر إنسان يحس بما حوله ويطمئن إلى ناس أو محيط معين . فهذه الاستعارات كلها تؤكد رمزية الحجر وتبين أنه إنسان . وفي نهاية النص نجد الشاعر ينتقل من (الحجر) إلى المحيط ، إلى السماء . فقد أصابها ما أصابه مما جعل الشاعر يشبه حالتها بالحجر . (هل تظل السماء التي جئتها حجرا أزرق الشفتين ؟) . فالسماء هنا تحجرت وازرقت شفتاها على سبيل الاستعارة المكنية وأصبحت بدورها خرساء نتيجة تأثرها بسلبية الحجر . فالمحيط هنا أصبح سلبيا لأنه مكان تتشكل فيه السلبية ، فقدان الإرادة والاختيار والفعل والطموح

الإحالات

[1] سعدي يو سف، *الأعمال الشعرية* (1952_1977)، دار الفارابي، 1979، ص 93.

[2] إبراهيم أنيس، *الأصوات اللغوية*، المكتبة الأنجلو المصرية، 2007، ص 29 .

[3] منذر عياشي، *مقالات في الأسلوبية*، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1990، ص 82 .

[4] إبراهيم أنيس، المرجع السابق، ص 29 .

[5] إبراهيم أنيس، *موسيقى الشعر*، المكتبة الأنجلو المصرية ، ط 7، 1997 ، ص 103،

[6] محمد الأنطاكي، *الوجيز في فقه اللغة*، مكتبة دار الشرق، ط 3، بيروت، ص 179 .

[7] المرجع السابق، ص 179،

[8] شرح ابن عقيل على ألفية بن مالك (ج3)، دار الفكر، 1979، ص 255 .

[9] علي عشري الزايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط 4، ص 55 .

[10] نقلا عن المرجع نفسه، ص 104 .