



المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة طيبة
كلية التربية للبنات بالمدينة المنورة
قسم اللغة العربية

**ثلاثية الدوائر البلاغية دراسة
بلاغية أسلوبية لشعر علي محمود طه**
رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير
تخصص " بلاغة ونقد "

إعداد الباحثة

حنان بنت عايض بن عويض السحيمي

إشراف

د/عزيزة عبد الفتاح الصيفي

العام الجامعي

١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شكر وتقدير

الحمد لله_ جل و علا_ حمدا طيبا مباركا، والشكر لله_ جل ثناؤه_ أن جعلني من طالبات العلم وأتم علي فضله ونعمه بإكمال هذا البحث، فله الحمد والشكر والثناء الحسن كما يليق بجلال وجهه وعظيم سلطانه.
ثم أتقدم بخالص شكري وامتناني إلى من ربياني صغيرة، ورعياني كبيرة، فما كنت لأصل إلى ما أنا فيه لولا فضل الله ثم رعايتهما، فالجهد جهدهما والعمل عملهما. فإله أسأل أن يجزيهما عني خير الجزاء ويعطيتهما خيري الدنيا والآخرة.

ولأخوتي الشكر والتقدير على تشجيعهم ودعمهم لي ووقوفهم بجانبني فلو لا ذلك كله ما استطعت أن أتم هذا العمل، والشكر موصول لأبنائي(ريناد وعصام وحسام).

ثم أتقدم بالشكر إلى جامعة طيبة وعلى رأسها سعادة الدكتور منصور النزهة، وإلى كلية التربية للبنات ممثلة في عميدة الكلية الدكتورة آمال رمضان، والشكر موصول إلى وكالة الدراسات العليا الدكتورة ميادة بافقيه.
ثم أتوجه بعاطر الشكر وعظيم الامتنان إلى كلا من الدكتورة وفاء جزائري رئيسة قسم اللغة العربية، والدكتورة أسماء أبو بكر والدكتورة آمال جزائري لما قدمته لي من دعم وما بذلته من جهود عظيمة يعجز لساني عن شكرها، فلا أستطيع سوى الدعاء لهن بأن يجعل الله عملهن في ميزان حسناتهن و أن يجزيهن عني خير الجزاء.

كما أتقدم بالشكر إلى مشرفتي الدكتورة عزيزة عبد الفتاح الصيفي التي قاسمتني عناء هذا البحث فلها عليّ فضل ولها مني الشكر كله فجزاها الله عني خير الجزاء.

كما أتوجه بخالص الشكر وكريم الثناء للمشرف الدكتور بدر عبد العالي الذي كان له أكبر الأثر وأعظم الفضل بقبوله بالإشراف على رسالتي و متابعتها وتعهده لي بالنصح والإرشاد حتى بدأ هذا البحث على هذه الصورة، فجزاه الله عني خير الجزاء.

- ج -

كما أتقدم بخالص الشكر والتقدير للأستاذين الكريمين عضوي لجنة المناقشة على تفضلهما بقراءة البحث و تقويمه و إهداء النصح والتوجيه لمعالجة نقصه وتعديل اعوجاجه،حيث سيكون لملاحظتهما و آرائهما موضع القبول عندي و الاستفادة منها في تجويد البحث ليظهر بالصورة اللائقة فجزاهما الله عني خير الجزاء.

ولا يفوتني في هذا المقام أن أتقدم بالشكر لكل من أسدى لي نصحا أو قدم لي عونا أو دعاء لي دعوة في ظهر الغيب.

الباحثة:

حنان بنت عايض بن عويض السحيمي

- د -

الفهرس

ب	الشكر والتقدير
د	فهرس المحتويات
ح	المستخلص
ي	المقدمة
١	مدخل : نبذة عن الشاعر :
١	حياته .
٢	ثقافته .
٣	إنتاجه الشعري .
٤	مدرسته الأدبية .
الفصل الأول	
دائرة التركيب الفنية للجملة الشعرية	
١٠	نبذة عن علم المعانى .
١٧	المبحث الأول : الخبر والإنشاء :
١٧	أولاً : الخبر :
١٧	١ - الضرب الابتدائى .
١٨	٢ - الضرب الطلبى .
١٩	٣ - الضرب الإنكارى .
أغراض الخبر التى خرجت عن معانيها الحقيقية	
٢٠	إلى معان مجازية .
٢٦	ثانياً : الإنشاء :
٢٧	١ - الاستفهام .
٤٣	٢ - النداء .
٥٢	٣ - الأمر .
٦٢	٤ - النهى .
٦٥	٥ - التمنى .
٧٥	أمثلة اجتمعت فيها أساليب الطلب الإنشائى .

٧٠	المبحث الثاني : القصر :
٧١	١ - القصر الحقيقي .
٨٢	٢ - القصر الإضافي .
٨٢	أهم الطرق التي وردت في الديوان :
٨٢	(أ) القصر بـ (ما وإلا) .
٨٨	(ب) القصر بطريق العطف .
٨٢	(جـ) القصر بـ (إنما) .
٨٥	المبحث الثالث : الفصل والوصل :
٨٦	أولاً : الفصل .
١٠١	ثانياً : الوصل .
١١٠	المبحث الرابع : الإيجاز والإطناب والمساواة :
١١١	أولاً : الإيجاز .
١١٥	ثانياً : الإطناب .
١١٧	ثالثاً : المساواة .
الفصل الثاني	
دائرة الصورة البيانية وعلاقتها بالأساليب الأخرى	
١٢٠	نبذة عن علم البيان .
١٢٣	المبحث الأول : التشبيه :
١٢٥	أولاً : التشبيه التمثيلي .
١٣٩	ثانياً : التشبيه المقيد .
١٤٣	ثالثاً : التشبيه المتعدد .
١٤٧	رابعاً : التشبيه المفرد .
١٥١	خامساً : التشبيه بدون أداة .
١٥٦	المبحث الثاني : المجاز المرسل .
١٦٥	المبحث الثالث : الاستعارة :
١٦٧	أولاً : الاستعارة المكنية .

١٦٨	ثانياً : الاستعارة التبعية .
١٨٤	ثالثاً : الاستعارة الأصلية .
١٩٥	المبحث الرابع : الكناية :
١٩٧	أولاً : الكناية عن صفة .
٢٠٦	ثانياً : الكناية عن موصوف .
٢١١	ثالثاً : الكناية عن نسبة .
الفصل الثالث	
دائرة وجوه تحسين الكلام	
٢١٨	البديع عند البلاغيين .
٢٢٧	المبحث الأول : وجوه التحسين المعنوي :
٢٢٧	أولاً : المطابقة :
٢٥٠	* ومن المطابقة ما يسمى التدبيح .
٢٥٢	* ومن المطابقة ما يُخص باسم المقابلة .
٢٥٩	ثانياً : الإرصاد .
٢٦٦	ثالثاً : تجاهل العارف .
٢٧٤	رابعاً : مراعاة النظير .
٢٨٣	خامساً : التجريد .
٢٨٧	سادساً : المبالغة .
٢٩٦	سابعاً : حسن التعليل .
٢٩٨	ثامناً : العكس والتبديل .
٣٠١	المبحث الثاني : وجوه التحسين اللفظي :
٣٠١	أولاً : الجناس .
٣١٤	ثانياً : رد الأعجاز على الصدور .
٣٢٢	ثالثاً : التصريع .
٣٢٤	رابعاً : التشطير .
٣٢٦	خامساً : لزوم ما لا يلزم .

٣٢٨	سادساً : الابتداء ، التلخص ، الانتهاء .
الفصل الرابع	
(الأنموذج التطبيقي)	
٣٤٤	قصيدة من قارة إلى قارة
٣٩٦	المصادر والمراجع

المستخلص

ثلاثية الدوائر البلاغية دراسة بلاغية أسلوبية لشعر علي محمود طه

إعداد الباحثة: حنان بنت عايض بن عويض السحيمي

تسعى الباحثة من خلال هذه الدراسة لجملة من الأهداف منها: محاولة التوصل إلى السمات الأسلوبية لشعر علي محمود طه، و إبراز جوانب الإبداع الفني عند الشاعر لزيادة الفهم للعمل الفني و تعميقه ، وهنا تأتي محاولة الباحثة لإثبات أن الدراسات الأسلوبية تفيد في دراسة النص الأدبي دراسة تفصيلية قد تخرج بنتائج دقيقة تتضح من خلالها السمات الأسلوبية لشاعر ما وتلقي الضوء على العلاقات الكامنة بين فنون البلاغة و التي يدرسها النقد الأدبي في عجالة.

وسيتم دراسة ديوان الشاعر علي محمود طه من خلال المنهج الأسلوبى ، كما ستلجأ الدراسة إلى أي منهج آخر تفرضه طبيعة البحث. ومن خلال دراستي وقراءتي لديوان الشاعر علي محمود طه يتضح لدي جملة من النتائج لعل أبرزها الآتي:-

أن للشاعر علي محمود طه صياغته الشعرية الإبداعية التي بعدت عن الأساليب والصياغات الموروثة ويرجع ذلك لاستفادته من النزعة التجديدية التي شهدها عصره وأنه لم يعمد إليها قصداً؛ إنما جاءت عفواً في إطار اختياراته للتراكيب التي تعبر عما يختلج في نفسه من أحاسيس. أن الشاعر يميل لتغيير القافية في القصيدة الواحدة، فالقصيدة تحوي أكثر من قافية، ومع ذلك يلتزم الشاعر فيها بوحدة الموضوع، مما أكسب شعره إشراقاً و جمالاً.

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

قال تعالى:

﴿وَمَا تَوْفِيقِيْٓ اِلَّا

بِاللّٰهِ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَاِلَيْهِ

اُنِيْبُ﴾

(سورة هود، آية ١٨٨)

- ي -

المقدمة

وتشتمل على:

- أهمية الموضوع، وأسباب اختياره، والدراسات السابقة.
- منهج البحث، وخطة دراسته.

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين نبينا محمد صلى الله عليه وسلم وعلى آله وصحبه ومن والاه إلى يوم الدين وبعد :

فموضوع الدراسة هو معالجة بلاغية أسلوبية نقدية لشعر (على محمود طه) وهو شاعر من المدرسة الحديثة التي ظهرت بعد أن أدى الشعراء المحافظون دورهم في إحياء التراث العربي القديم وعلى رأسهم أحمد شوقي وحافظ إبراهيم ، فإذا كانوا قد ساهموا في إعادة صياغة الشعر على منوال القدماء - إذ عاد للشعر رونقه وعادت له قوته - فإنهم أيضاً قد ساهموا في إعادة الحس التذوقي للشعر في عصر ركّت فيه العبارة وخلا فيه الشعر من الجمال الفني والإبداع التصويري وقد تزامن إحياء الشعر مع إحياء النقد والبلاغة .

وعلم البلاغة في العربية من أهم العلوم التي حظيت بالعناية والتقدير من العلماء نظراً لأنه قد ظهر وتطور بسبب الرغبة الملحة في البحث عن أسباب إعجاز القرآن ، فقد وجد العلماء للنظم القرآني خصائص ميزته عن كلام البشر مما جذب الناس لتلاوته والاستماع إليه والتمتع ببلاغته المعجزة .

والمأمل في تاريخ علوم البلاغة ونشأتها وتطورها ، يلحظ أنه بعد أن نشطت وتنوعت واتسعت آفاق البحث فيها منذ القرن الثالث الهجري وحتى القرن الخامس الهجري ، نجد أن هذه العلوم قد أصابها الركود واكتسبت نوعاً من الجمود ، فقد توالى أجيال من البلاغيين تناقلوا القواعد والشواهد مع شيء يسير من التغيير ، مما دفع ببعض الدارسين في العصر الحديث إلى القول بإحياء علوم البلاغة .

*أهمية الموضوع وأسباب اختياره:

وإن كان موضوع الدراسة قد اتخذ مجاله في الشعر فذلك لأن الشعر في كل عصر من العصور من ضرورات الحياة " يردده المهجور ، ويصغى إليه المكدود ، ويتداوى به المكلوم ، ويفزع إليه البائس ويتأسى به المظلوم ، ويستريح له العاني ، لأن موسيقاه التي يرسلها ، وأوزانه التي يجئ بها ، وألفاظه التي يعلنها ، ومعانيه التي يتدفق بها تشبه نبضات القلب التي هي عنوان نشاطه ودليل طموحه ، وإشارة ارتياحه ، وقد نشأ مع الإنسان لأول عهده بالوجود ، ينشده في حفيف الأشجار وخرير الأمطار ، وغناء الطيور"⁽¹⁾ .

فالشعر ديوان العرب ، وشعرنا العربي على مر العصور تراث زاخر بأثمن الكنوز الكامنة ، التي تنتظر من ينقب عنها باستمرار ، ويستخرج ما بها من صور وأساليب نابضة بالحياة ، معبرة عن أفكار أهلها وبيئاتهم ، وكان اختياري لديوان علي محمود طه ، رغبة في التعرف على شاعر من شعراء النهضة في العالم العربي ، ظهر في فترة من أخصب فترات الأدب العربي بوجه عام ، والشعر بوجه خاص ، فهو واحد من شعراء التجديد ، الذين حملوا على عاتقهم استكمال مسيرة الشعر العربي الجاد الهادف ، الذي يمتاز شعره بصدق العاطفة ، وحرارة الوجدان ، ودقة المشاعر ، ورهافتها إنها رهاقة المحب لدينه وأهله ، المحب للخير والسلام ، الراض للحرب وما تخلفه من مآسي ، الشاعر الذي يترجم عما في قلبه. إنه شاعر من شعراء الرومانسية الحديثة ، الذي امتاز شعره بالرقة البالغة والعذوبة ترافقها القوة والمتانة ، والبعد عن التكلف وغير ذلك من أمور سيعرضها البحث إن شاء الله.

(1) الأدب الأموي صورة رائعة من البيان العربي : د. إبراهيم على أبو الخشب ،

ومما دفعني لاختيار هذا الموضوع عدة أسباب وهي على النحو التالي:

*١ إن هذه الدراسة تعد من المحاولات التي تسعى لإقامة دراسة تطبيقية لفنون البلاغة في ديوان علي محمود طه ، فتفيد في دراسة النص الأدبي دراسة تفصيلية ، تؤدي إلى نتائج دقيقة ، تتضح من خلالها سمات أسلوبية خاصة بالشاعر ، وتلقى الضوء على العلاقات الكامنة بين فنون البلاغة في النص تلك التي قد يدرسها النقد الأدبي في عجلة .

*٢ إن مجال البلاغة التطبيقية مجال رحيب،يمنح الباحث مهارات النقد البناء القائم على البحث والتحليل وتفسير الظواهر اللغوية التي اختص بها الشاعر وأصبحت سمة من سماته الأسلوبية.

*٣ إن الديوان الشعري محور الدراسة تمتاز قصائده بالبلاغة العالية، واللغة الراقية،والعاطفة الصادقة،فالشاعر علي محمود طه شاعر مبدع،ودراسة قصائده قد تعطي - بمشيئة الله - النتائج المرجوة من الدراسات التطبيقية في البلاغة.

* الدراسات السابقة:

لم يحظ ديوان الشاعر علي محمود طه بأي دراسة بلاغية شاملة - حسب علمي - وغاية ما دار حوله من دراسات تتركز حول جوانب محددة وهي على النحو التالي:

- صورة الفنية الرومانسية عند الشاعر علي محمود طه، سعاد عبد الوهاب عبد الكريم، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، ١٩٨١م

- تشبيهه في شعر علي محمود طه، عبد الله عبد الخالق محمود، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر، الزقازيق، ١٩٩٨م

* منهج البحث، وخطه دراسته:

ومنهج الدراسة هو المنهج الأسلوبي ، الذي من خلاله يمكن البحث عن أهم السمات التي ميزت شعر علي محمود طه ، كذلك تتبع الدراسة المنهج الإحصائي ، الذي يغمد إلى رصد درجة تكرار ظاهرة لغوية معينة في أسلوب الشاعر رسداً علمياً دقيقاً بعيداً عن الملاحظة العابرة ، وكذلك المنهج الوصفي ، الذي يتم من خلاله وصف اللغة الشعرية في مستوياتها المختلفة أي في نواحي بلاغية هي : موسيقاها وأصواتها ومقاطعها وأبنيتها ودلالاتها وتراكيبها وألفاظها ، كل ذلك من خلال التحليل البلاغي فيما تيسر من علوم البلاغة الثلاثة (علم المعاني، وعلم البيان ، وعلم البديع).

ويتكون البحث من مقدمة ، ومدخل ، وأربعة فصول ثم الخاتمة ثم المصادر والمراجع.

-المقدمة وتشتمل على:

أهمية الموضوع، وأسباب اختياره، والدراسات السابقة.

منهج البحث، وخطة دراسته.

المدخل : ويشتمل على نبذة عن حياة الشاعر وثقافته والمدرسة التي ينتمي إليها وإنتاجه الشعري .

الفصل الأول : دائرة التراكيب الفنية للجملة الشعرية، ويشتمل على أربعة مباحث:

المبحث الأول: الخبر والإنشاء.

المبحث الثاني : القصر.

المبحث الثالث : الفصل والوصل.

المبحث الرابع : الإيجاز والإطناب والمساواة.

الفصل الثاني: دائرة الصورة البيانية وعلاقتها بالأساليب الأخرى، ويشتمل على أربعة مباحث:

المبحث الأول: التشبيه.

المبحث الثاني: المجاز المرسل.

المبحث الثالث: الاستعارة.

المبحث الرابع: الكناية.

الفصل الثالث: دائرة وجوه تحسين الكلام ويشتمل على مبحثين:

المبحث الأول: وجوه التحسين المعنوي.

المبحث الثاني: وجوه التحسين اللفظي.

الفصل الرابع : قصيدة (من قارة إلى قارة) طارق بن زياد في طريقه إلى الأندلس، الأنموذج التطبيقي.

وبعد فإن هذه الدراسة لن يكون جُلُّ همها حصر الفنون البلاغية في كل فصل ، وإنما سيكون الاهتمام الأساسي بعلاقات هذه الفنون ببعضها البعض ، من خلال النسيج الأدبي الذي اختاره الشاعر ، فمن المعلوم أن كل لفظ وكل حرف في العمل الأدبي له دلالاته السطحية والعميقة ، والدراسة تأخذ على عاتقها البحث والتنقيب عن السمات الأساسية التي تميز بها شعر على محمود طه ، والله أسأل أن أكون قد وفقت في بيان ما طرحه البحث من موضوعات وإن كان من الصعب جداً الإلمام بكل فنون البلاغة في هذا البحث لكثرتها وتشعبها لذلك أسأل الله أن ينال هذا العمل القبول فإن كنت قد أخطأت فمن نفسي والشيطان، وإن كنت قد أصبت فبتوفيق من الله .

مدخل

نبذة عن الشاعر

حياته ، ثقافته ، المدرسة الأدبية المنتمى إليها ، إنتاجه الشعري .

أولاً : حياة الشاعر^(١) :

ولد على محمود طه فى مدينة المنصورة عام ١٩٠٢ م ، فى أسرة ثرية اهتم والده بتعليمه حيث أرسله إلى الكتاب ، وهناك تعلم مبادئ القراءة والكتابة وحفظ القرآن ، ثم انتقل إلى المدرسة الابتدائية ، حيث ظهرت عليه علامات النبوغ الفنى ، فدفعته النزعة الفنية إلى أن يلتحق بمدرسة الفنون التطبيقية وتخرج سنة ١٩٢٤ م ، وتم تعيينه بهندسة المباني فى بلدته .

ولم يستمر على محمود طه فى عمله طويلاً ، حيث اختار الشعر طريقاً ، ولأنه كان من أسرة على قدر من الثراء ، فقد كان مددلاً فى صغره ، ثم عاش حياة سهلة منعمة فى كبره ، وقد ظلت آثار هذا الدلال واضحة فى شعره ، مطبوعة على أفكاره ، وعلى الرغم من أنه لم يعرف من الحياة إلا الهناءة والرغد، ولم يذق شظف العيش وحياة الفقر، إلا أن شعره صورة واضحة لمعاناة الشاعر الذى يتعاطف مع الفقراء والمكروبين ، وقد كانت المأسى التى خلفتها الحروب (الحرب العالمية الأولى والثانية) تؤثر فيه تأثيراً عميقاً فينطلق يهتف وينادى بالسلام والحب والوئام بين البشرية .

ظل طوال حياته ينتقل فى عمله، فى محيط بلدته والمدن المجاورة لها ، وخاصة بلدة دمياط ، والسنانية ، وهى بلدة لها ذكريات كثيرة عند الشاعر فهى تمثل البستان الكبير الممتد إلى بلدة رأس البر التى تطل على البحر ، يصطاف فيها الناس ، وتقابلها على الضفة اليمنى للنيل

(١) للمزيد من المعرفة ينظر : الأدب العربى المعاصر فى مصر لشوقى ضيف ، دار المعارف ، ومقدمة شرح ديوان على محمود طه ، تحقيق د. محمد نبيل طريف ، دار الفكر العربى ، ٢٠٠١ ، بيروت ، والأدب العربى الحديث : د. محمد صالح الشنطى ، ط ٢ ، دار الأندلس ١٩٩٦/١٤١٧ .

ثلاثية الدوائر البلاغية - دراسة بلاغية أسلوبية لشعر علي محمود طه **=====** (٢)
بحيرة المنزلة وكل هذه الأماكن التي ارتادها الشاعر تركت آثارها في
شعره .

ترك علي محمود طه عمله في وزارة الأشغال ليعمل مديراً
للمعرض الخاص بوزارة التجارة ، ثم مديراً لمكتب الوزير ، ثم التحق
بسكرتارية مجلس النواب ، فدعاه ذلك للإقامة بالقاهرة ، وهناك عاش
حياة هنيئة حيث تعرف على أصحاب الطبقات العليا في المجتمع .

وكان دائم السفر في رحلاته الصيفية ، وانتهى به المطاف حيث
عين وكيلاً لدار الكتب المصرية ، ووافته المنية عام ١٩٤٩ م بعد حياة
حافلة بالتغنى بالشعر ورصد الحياة بما فيها من سلبيات وإيجابيات .

ثانياً : ثقافته :

أتاحت الدراسة للشاعر فرصة الاطلاع وحفظ القرآن وتعلم اللغة
العربية ، فكان على قدر من الثقافة والعلم ، وقد تعلم الفرنسية بنفسه ،
ولكنه لم يفد منها كثيراً ، لأنه لم يتعمق في قراءة الأدب الفرنسي ،
وربما كان (لامارتين) الشاعر الفرنسي من أهم من أعجب بهم من
شعراء الرمزية ، ويبدو أنه لم يكن واسع الاطلاع في الأدب العربي ،
ومع ذلك كان معترفاً بشخصيته وموهبته ، لذلك نراه يحتل مكانة
مرموقة بين شعراء عصره ، لأنه استطاع أن يبني له أسلوباً شعرياً
براقاً ، فقد كان مؤمناً بقدراته في صياغة الشعر بأسلوب خاص به ، لم
يحاول التقليد الذي يعنى الاتباع بلا إحساس ، " فقد كان أكثر شعرائنا
بعد شوقي توفيقاً في صياغته الشعرية ، وكأنما كانت لديه خبرة تمكنه
من أن يقتنص الكلمات الشعرية في القصيدة التي يصنعها ... ويظهر
أنه عرف عن شعراء الرمزية أنهم يعنون عناية شديدة لموسيقاهم ما
استقر ذلك في نفسه ، وصدر عنه في شعره " (١) .

ومن شدة غرام علي محمود طه بالشعر ، " حول بيته لمنتدى أدبي
حقيقي لصحبه ومعارفه ، حوله إلى ما يشبه المتحف الفني ، إذ مآله

(1) انظر مقدمة شرح ديوان علي محمود طه ص ٦ ، والأدب العربي المعاصر في

ثلاثية الدوائر البلاغية - دراسة بلاغية أسلوبية لشعر علي محمود طه **=====** (٣)
باللوحات الفنية الباهرة ، ويؤثر له أنه أهدى مكتبته قبل وفاته لمكتبة
بلدته " (١) .

وقد كان الاحتكاك بالشعراء والأدباء في منتهاهم أهم العوامل التي
أثقلت موهبته التي تيقظت في وقت مبكر ، وقد استطاع أن يطرح عدداً
من القضايا الأدبية لمناقشتها فساعدته على ذلك اطلاعه على الآداب
الغربية والأدب العربي ، واطلاعه على دواوين الشعراء وخاصة حافظ
وشوقي ومطران وشعراء المدرسة الرومانسية .

ثالثاً : إنتاجه الشعري :

يظهر تأثر علي محمود طه بالنزعة الرومانسية في دواوينه التي
تمثل مراحل تطويرية في حياته ، وأولها :

١ - ديوانه (الملاح التائه) حيث يكثر من مناجاة الطبيعة ،
وشكوى الزمان والمحبين ، وذكريات لشباب ، ويظهر من خلال
الديوان مدى تأثره بطبيعة بلدته دمياط ، وبلدة السنانية ، ومشاهداته التي
صورها في ديوانه عن بحيرة المنزلة ، وشاطئ البحر والصحراء .

٢ - ديوان (ليالي الملاح التائه) الذي يستهله بـ (أغنية الجنود)
الشهيرة ويتعامل في الديوان بنفس الروح ونفس التوهج واندفاع
الشباب فترسم براعته في تراكيب جملة وانتقاء معانيه .

٣ - ديوان (أرواح شاردة) يبدو تأثره بالأدب العربي ، كما
يذكر فيه بعض المقالات عن الأدب الإنجليزي والأدب الفرنسي ،
وخاصة الشعراء الفرنسيين (رفيرلين) و (بودلير) .

٤ - ديوان (أرواح وأشباح) ومن خلاله يقيم حواراً شعرياً
فلسفياً بين شخصيات استمدتها من الأساطير الإغريقية .

٥ - ديوان (زهر وخمر) يصور من خلاله فترة من فترات
حياته عاش فيها لاهياً مستمتعاً بملذات الحياة، ولكن دون تمادٍ أو ابتذال.

ثلاثية الدوائر البلاغية - دراسة بلاغية أسلوبية لشعر علي محمود طه **=====** (٤)

٦ - ديوان (الشوق العائد) وفيه يذكر بعض ذكرياته عن رحلاته إلى أوربا قبل الحرب العالمية الثانية .

٧ - ديوان (شرق وغرب) وهو آخر دواوينه ، ويشمل قصائد عن أحداث الشرق السياسية ، والقضايا الوطنية والعربية والإسلامية .

رابعاً : مدرسته الأدبية :

بعد أن أنهى شعراء الأحياء دورهم فى النهوض بالشعر العربى وعودته إلى مساره الصحيح ، بعد عصور الانحلال والضعف التى انتابته ، وبعد أن تمكن هؤلاء الشعراء التقليديين ، أو فنقل المحافظين على لغة التراث ، ظهرت جماعات أخرى من الشعراء المجددين الذين استلموا المسيرة ، ومن هؤلاء الشعراء ، نخبة زاع صيتها وتنقلت الأحاديث عن أشعارهم إنهم أصحاب مدرسة أبللو أو جماعة أبللو .

وقد " أعلنت هذه الجماعة عام ١٩٣٢ ، حيث صدر العدد الأول من مجلتهم متضمناً دستور الجماعة وأهدافها " (١) وكان قد ظهر على الساحة مدارس أخرى هى (مدرسة الديوان ، والمدرسة الأندلسية فى جنوب أمريكا والرابطة القلمية فى شمالها وتسمى المدرستان : مدرسة المهجر .

لماذا سميت الجماعة بهذا الاسم :

" وأبللو اسم إغريقى يمثل إله الشمس والعلوم والفنون والصنائع فى الأساطير الإغريقية القديمة، فأراد الشعراء الناشئون أن يختاروا هذا الاسم تعبيراً عن نزعتهم إلى التجديد ، فهو اسم عالمى عند الإغريق أرادوا من خلاله أن يجذبوا الانتباه إليهم ، وقد اعترض عدد من الأدباء على هذه التسمية ومن بينهم العقاد الذى اقترح اسم عكاظ أو عطارد ليكون قريباً من العربية " (٢) ، لكن ظلت المدرسة محتفظة باسمها الذى اشتهرت به .

(1) الأدب العربى الحديث ، ص ١٨٤ .

(2) الأدب العربى الحديث ، ٨٤ .

ثلاثية الدوائر البلاغية - دراسة بلاغية أسلوبية لشعر علي محمود طه (٥)

وقد تضافرت جماعة " أبوللو " وتعاونت فى سبيل خلق نهضة أدبية نقدية ، وعن أهمية التعاون يقول أحمد زكى أبو شادى " إنى انتسب إلى مدرسة اشتراكية فى الأدب تؤمن بالتعاون إيماناً لا يضحى بالشخصية ولا بالآثار الذاتية لأى فنان وإنما تنزع إلى التساند على إظهار المواهب المتنوعة ، وتعترف بأن صور الجمال غير محدودة ، وأن جميعها جديرة بأن تتبوأ مكانها تحت الشمس " (١) .

" ولأن جماعة أبوللو لم تتبن فكرة معينة تتعصب لها ، أو مذهباً شعرياً ترفض ما سواه ، فقد فتحت أبوابها لكل المحاولات الأدبية الناجحة ، ولكل الآراء التجديدية ، ومنحت هذه الأقلام حرية مطلقة فيما يكتبون ، لذا فقد أثارت النقاد المحافظين ضد هذا " (٢) .

وبرغم اعتراض النقاد على الجماعة ، ومنهم شوقى ضيف ، ومحمد مندور على تسمية جماعة (أبوللو) مدرسة أدبية ، لأنها لا تحدد مذهباً محدداً وتفتقد إلى التخطيط الفنى ، فإن الدكتور إبراهيم الحاوى يرى " أنه من التعسف أن تتفى الصفة لمدرسة أبوللو ، وأن نهمل دورها النقدى فى بعث الحركة الشعرية المعاصرة " (٣) .

وللأستاذ كمال نشأت ، رأى عن مذهب مدرسة أبوللو فى الشعر ، إذ يثبت بالنماذج الشعرية التى عرضها لأفراد تلك المجموعة ، أنهم اجتمعوا على هذا اللون من الشعر الرومانسى الذى كان مذهب معظم الشعراء آنذاك ، فيقول : " إننا نرى خطوطاً حاسمة تحدد لوناً واحداً هو لون الرومانسية المذهبية فى شعر أعضاء جماعة أبوللو الذين قاموا برسالتها ، وتابعوا نشاطهم الأدبى على صفحات مجلتهم ، وكانوا لصيقيين بأبى شادى مؤسس هذه المدرسة فإذا ذكرنا جمعية أبوللو تبادرت إلى الذهن فوراً هذه الأسماء : إبراهيم ناجى ، حسن كامل الصيرفى ، مصطفى السحرى ، صالح جودت ، مختار الوكيل ،

(1) بكائيات المدرسة الحديثة دراسة بلاغية نقدية : د. عزيزة الصيفى ، ص ٢٧ ،

القاهرة ١٤٢٥/٢٠٠٤ .

(2) راجع الأدب العربى المعاصر فى مصر ، ص ٦١٠ وما بعدها .

(3) أبو شادى وحركة التجديد فى الشعر الحديث ، ٤٢٠ ، القاهرة .

ثلاثية الدوائر البلاغية - دراسة بلاغية أسلوبية لشعر علي محمود طه **=====** (٦)
محمود حسن إسماعيل ، علي محمود طه ، وهؤلاء هم شعراء الجمعية
الذين ساعدوا على نهضة الشعر العربي الحديثة وتخطيه مرحلة من
مراحل تطوره الدقيق " (١) .

وشاعرنا علي محمود طه من أهم هؤلاء الشعراء المجددين الذين
تميزوا برسم تأملاتهم الفلسفية ، ونزعاتهم وأدبهم الوجداني عن الكثير
ممن عاصروهم واتفقوا في كثير من ذلك مع بعض ممن عاصروهم
أمثال خليل مطران وشعراء مدرسة المهجر .

كان هم هذه الجماعة :

أولاً : السمو بالشعر وتوجيه الشعراء توجيهاً شريفاً .

ثانياً : ترقية مستوى الشعراء أدبياً واجتماعياً ومادياً والدفاع عن
مصالحهم وكرامتهم .

ثالثاً : مناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر .

ولقد " دعا شعراء أبوللو إلى التجديد في الشعر وطبقوا دعوتهم
ونشروا دواوينهم المملوءة بالأغراض الشعرية الجديدة ، ونظموا في
الشعر الحر والمرسل ، فقد كتب أبو شادي قصائد كثيرة فيه كما كتب
الشاعر خليل مطران قصائد ممتزجة البحور ، أما الشعر المرسل فيلتزم
بوحدة البحر ، ولكنه لا يتقيد بالقافية .

ورائد مدرسة أبوللو هو الشاعر أحمد زكي أبو شادي ، ومن
شعرائها : إبراهيم ناجي ، محمود حسن إسماعيل ، خليل شيبوب ،
والهمشري ، وشاعرنا مدار هذا البحث علي محمود طه .

الخصائص الأسلوبية^(٢) الفنية لشعراء أبوللو :

• النزعة الوجدانية الغالبة على أشعارهم .

(1) المرجع السابق ، ٢٠٣ : ٢٠٧ .

(2) مقدمة ديوان أبو شادي . الينبوع ٢١٣ ، دار مصر للطباعة ، القاهرة .

- شغف شعراء أبوللو بالطبيعة .
- الشعر المرسل : من مظاهر التجديد في شكل القصيدة .
- عبر كثير من الشعراء عن عاطفة الحب في إطار تجاربهم الذاتية المحدودة .
- عاطفة الحزن والكآبة من السمات الغالبة على الشعر الرومانسى.
- الحركة الوجدانية التي تنبع من الإحساس بذاتية الفرد .
- عبر بعض شعراء هذه المدرسة عن خيبة أملهم فى المرأة فصورها مخلوقاً طائشاً نزقاً واتهموها بالخيانة والتقلب .
- يكتسب الليل عند بعض شعراء أبوللو أبعاداً عميقة رحبة ، ونجد ذلك واضحاً عند علي محمود طه .

إن جماعة أبوللو تدعو إلى أن يجدد الشاعر ما شاء فى أسلوبه وطريقته فى التفكير والعاطفة والخيال ، وأنه يستلهم ما شاء من كل هذا التراث المعنوى العظيم الذى يشمل ما ادخرته الإنسانية من فن وفلسفة ورأى ودين ، لا فرق فى ذلك بين ما كان منه عربياً أو أجنبياً ، وبالجملة فهى تدعو إلى حرية الفن من كل قيد يمنعه الحركة والحياة " (١) .

وحرية الفرد قد تبناها على محمود طه حين أراد أن يميظ اللثام عن ألوان الفساد المستشري فى نفوس الناس واستبداد المادة ، فكان دائماً يحن إلى عالم المثل وشجب الجنوح نحو تقديس المال ويتعاطف مع مأسى المجتمع، وما يعانیه الأفراد من فقر ، وبؤس وظلم ، وقصيدة (ميلاد شاعر) فى ديوانه الأول (الملاح التائه) أصدق مثال على تعاطف الشاعر مع البؤساء المظلومين ومن المثير حقاً أن هذا الشاعر

(1) مقدمة ديوان أبو شادى ، ص ٤ ، بيروت ، لبنان .

ثلاثية الدوائر البلاغية - دراسة بلاغية أسلوبية لشعر علي محمود طه (٨)
المنعم الذي يعيش في رغد من العيش يشعر بالآلام المحتاجين والمطحونين
والضائعين في عالم تزجه الحروب إلى هاوية الموت والدمار .

وإذا كانت تلك الخصائص الأدبية الفنية التي ميزت مدرسة أبولو
فإن هذه الخصائص ترتبط ارتباطاً وثيقاً مع سمات المدارس التجديدية
في هذه المرحلة الزمنية كما ترتبط ارتباطاً وثيقاً باللغة الشعرية التي
عبروا بها أي بالخصائص البلاغية التي ميزت شعرهم بوجه عام ،
وبقيت محاولة هذا البحث استخلاص خصائص بلاغية لشاعر من هذه
الجماعة إنه على محمود طه .

٢ - النداء :

والنداء من الأساليب الإنشائية الطلبية التي من الصعب حصرها في هذه الدراسة لكثرتها وذلك لأن الشاعر كان كثير المناجاة للطبيعة والإنسان والشرق ، والمعنويات والجمادات ، فالنداء من سماته البارزة، مثله مثل الاستفهام ، ولع به الشاعر أشد الروع ، فلا تكاد قصيدة تخلو من النداء ، وقد استعمل جميع الأدوات التي يُنادى بها ، والنداء من الأساليب التي تثير الحيوية والحركة في النص الشعري ، وتثير الخيال وخاصة عند نداء عناصر الطبيعة ، أو المعنويات ، أو عند نداء الشرق والغرب والعالم والأرض . ومن أغراض النداء التي خرجت إلى معنى مجازي ما يلي :

١ - التعبير عن تفاؤله بالحياة :

حيث يقول منادياً الأحياء^(١) :

أيها الأحياء غنوا واطربوا وانهبوا من غفلات الدهر ساعا
أه ما أروعها من ليلةٍ فاض في أرجائها السحر وشاعا

فالشاعر ينادى الأحياء و (أيها) التي ينادى بها البعيد ، يطلب منهم أن (يغنوا ويطربوا وينهبوا) فخرج النداء عن معناه الحقيقي إلى معنى مجازي وهو إظهار سعادته وتفاؤله في تلك الليلة ، فلا يمكن أن يقصد نداء جميع الأحياء .

٢ - مناجاة الطبيعة :

كانت مناجاة الطبيعة من أهم الأغراض التي خرج إليها أسلوب النداء ، فالشاعر أسعفه النداء في إثارة أفكار ومعانٍ شتى ، ألبس من

(1) الديوان ، ٢٣ .

خلالها الطبيعة رداء الإنسانية ونادها وخاطبها ، لتكون حقلاً خصباً
لنتزعرع من خلاله المعانى التى جُعلت الطبيعة مسرحها الكبير وأفقها
الواسع العريض ولنتأمله يناجى البحيرة فيقول^(١) :

يا للبحيرة : من يرتاد شاطئها ومن يُسرُّ إلى الوادى مناجاتى
ثم يقول^(٢) :

يا ليلةً قد ذهنا عن كواكبها فى زورق بين ضفّاتٍ ولجات
هنا ينادى الليلة يناجيه ويتذكر من خلالها لحظات حلوة مرت
وهو يسبح فى زورق بين الضفاف واللجات .

كذلك من مناجاته لعناصر الطبيعة المختلفة قوله^(٣) :

يا صخور الوادى يضح عليها الـ بحر فى جهشة المُحب الغيور
يا رمال الكثبان ينقش فيها الرـ يح أسطورة الحياة الغرور
يا خفاف الأمواج تحلم بالإينا س من كوكب المساء الصغير
يا نسيم الشمال يعبث بالرغـ و ويهفو على الرشاش النثير

من يتتبع الأبيات يلحظ كيف استطاع الشاعر من خلال نداء
عناصر الطبيعة أن يصوغ صورته البديعة ، فإذا نادى صخور الوادى
وناجاها فإنه صور البحر بمن يضح عليها فيجهش أى يصدر صوتاً
كصوت المحب الغيور ، كذلك رمال (الكثبان) فإن الريح رسام ينقش
عليها (أسطورة الحياة الغرور) فنلاحظ هذه العبارات المستحدثة فى

(1) الديوان ، ٦٨ .

(2) الديوان ، ٦٨ .

(3) الديوان ، ٧٥ .

الشعر كذلك فقد شبه خفاف الأمواج بإنسان يحلم بالإيناس من الكوكب الذى تبدو صورته فى الماء ، فكنى عنه (بكوكب الماء) أما نسيم الشمال فيشبهه بمن يعبث بالرغو الناتج عن تصادم الأمواج بالصخور ، هكذا يخدم النداء بغرض المناجاة الصور الاستعارية والتشبيهية والكنائية ويعزز الأداء التصويرى فى الأبيات .

ومنه أيضاً يقول^(١) :

أيُّها الغابَةُ الظليلَةُ ردى أنتِ يا من أبقي عليها الزمان

فالنداء عدل فيه الشاعر عن (أيتها) إلى (أيها) ويبدو أن ذلك مراعاة للوزن وكذلك يناجى الزمان قائلاً^(٢) :

يا زمانا يمرُّ كالطير مهلاً طائر أنت ؟ ويك قف طيرانك

اجتمع فى البيت نداء الزمان ، وتشبيهه بالطائر ، واستفهام بمعنى : هل أنت طائر ليكنى عن سرعته ، والأمر (قف) كل ذلك ليعبر به عن مرور الزمان مسرعاً .

ومن مناجاة الطبيعة أيضاً قوله عن ميلاد زهرة ينادى شعراء الروض^(٣) :

يا شعراء الروض كم زهرةٍ ميلادها من حسنات الزمان
حسبى من الدنيا على شذوكم زهرٌ وخمرٌ ووجوهٌ حسان

والزهرة هنا يبدو أنه يكنى بها عن القصيدة ، فإن يبشر بميلاد قصيدة جديدة قد نظمها .

(1) الديوان ، ١٠٣ .

(2) الديوان ، ١٠١ .

(3) الديوان ، ٢٣٧ .

وفي مناجاة زهراته التي أعدها للقاء قادم يقول^(١) :

يا زهراتى ويك لا تسامى ولا يرُعك الزمنُ الداءُ
لا تطرقى وابتهجى وابسمى عما قليل يُقبلُ الزائرُ

هكذا يناجى زهرته وينهاها عن السأم، والخوف من الزمن الدائر،
وَألا تبتئس وتطرق ، ثم يطلب منها أن تبتهج ، وكلها أساليب إنشائية
طلبية بدلاً من أن يوجهها لنفسه فإن يسقط أحاسيسه ومشاعره على تلك
الزهرات .

ويناجى نفسه قائلاً^(٢) :

يا أيها القلقُ الحيرانُ كم أمل تشدو به موجةً فى البحر عذراء
فهو مجرد من نفسه شخصاً يناديه ويناجيه ، يدعوهُ ألا يقلق ، لأن
الأمل معقود فى كل موجة عذراء تشدو فى الحر ، يريد أن الحياة
متجددة ومستمرة فلا داعى للقلق .

ومن مناجاة الشرق بمناسبة ليلة ذكرى ليلة هجرة الرسول ﷺ

يقول^(٣) :

يا شرق ملئْ خاطرى سحرٌ وملءْ ناظرى
أوحىْ ليلكَ القديرِ مـ أم روى الزواهرِ ؟
يا شرقُ ، أى ليلَةٍ رائحةِ الـدياجرِ

(1) الديوان ، ٢٤٨ .

(2) الديوان ، ٣٦٣ .

(3) الديوان ، ٢٧٠ .

ثم يقول :

يا شرق ، أيُّ ليلَةٍ بعثتها من غابرِ
حقيقة تلوح لى أم ذاك حلم شاعرٍ ؟
فهي يستدعى الشرق بهذا النداء مناجياً ، ثم يأخذ فى سرد أحداث
تلك الليلة العظيمة ، ليلة هجرة الرسول الكريم ليلة انتصار الحق على
الباطل .

ويستهض بنى العروبة قائلاً (١) :

بنى العروبة دار الدهر واختلفت
مضى بضائقتها الأمسُ وانفسحت
عليكمو غير شتّى وأرزاء
أمام أعينكم للمجد أجواء
ثم يقول (٢) :

إيه بنى الشرق ، فالأبصار شاخصة
ثم يقول (٣) :

يا شرق يومك لا تُخطئ سوانحه
فيناذى الشرق ناصحاً من جديد حيث كانت الظروف مواتية ،
والعالم ينظر إلى ما سيقدمون عليه .
ثم يقول (٤) :

يا عصبه الوحدة الكبرى، وعصمتها
هذه طوالكم جلاء غراء

(1) الديوان ، ٣١٤ .

(2) الديوان ، ٣١٤ .

(3) الديوان ، ٣١٥ .

(4) الديوان ، ٣١٥ .

هكذا يمدحهم ويدفعهم للتألف والتوحد على كلمة واحدة ، كل هذه النداءات السابقة فى قصيدة واحدة ، حين انطلقت دعوة لتأليف الحلف العربى المنشود ، أو الجامعة العربية المرموقة " (١) .

وقد ينادى بدون أداة ، حين ينبه أبناء الشرق إلى الوعود الكاذبة التى وعدهم بها الغرب فيقول (٢) :

بنى الشرق ، ماذا وراء الوعود نطلُّ يمينا ونرنو شمالاً
أى أننا لا نجد أفعالاً على الأرض تدل على صدق الوعود لا
يمينا ولا شمالاً والنداء للتببيه وإثارة اليقظة فى النفوس لذلك يقول لهم
ناصحاً (٣) :

بنى الشرق كونوا لأوطانكم قوى تتحدى الهوى والضلالا
ثم يكرر النداء فى قصيدة أخرى منادياً الشرق ناصحاً له (٤) :

ياشرق ياشرق لا تخدعك دعوتهم واقبض يداً ، فحديثُ الحقِّ أوهم
أكان غيرَ عيونِ الزيتِ دافقةً من قلبك الغضىُّ يُجريهنَّ سجَّامُ

ينصح الشرق أن لا ينخدع بدعوة الغرب ، لأن البترول فى أرضه سبب تحولهم نحوه وتكالبهم عليه .

وفى قصيدة سماها (على النيل) يذكر الإخوة فى الشمال والجنوب بأخوتهم وأنهم أبناء وطن واحد يجب أن يقفوا متآزرين لأن عدوهم واحد فيكرر النداء (أخى) بأداة مقدرة عشر مرات فى القصيدة ومنها قوله (٥):

(1) الديوان ، ٣١٣ .

(2) الديوان ، ٣٧٧ .

(3) الديوان ، ٣٨٠ .

(4) الديوان ، ٣٨٥ .

(5) الديوان ، ٣٨٩ .

أخى وكلانا فى الإسار مكبلٌ نُجذُرُ على الأشواق نُقلَ حديد
ثم يقول مصرحاً بأداة النداء مع (ألا) الاستفتاحية (١) :

ألا يا أخى واملاً كؤوس محبةٍ مقدسةٍ موعودةٍ بخلودٍ
فتكرار النداء من أجل النصح ، لكى يعلم الأخوة فى مصر
والسودان أنهم أبناء وطن واحد وأن المحبة بينهم أفضل من الفرقة ،
والنصح جاء فى صورة استعارية بديعة ، بدلاً من أن ينصحهم
بالأسلوب الحقيقى المباشر .

٣ - الرثاء والندبة :

فى قوله حين كان يرثى الطيارين الشهيدى فىقول (٢) :

فهنا دمٌ روى ثراكٍ وههنا قلبان تحت الصخر يختلجان
يا أمة الشهداء أنت بتكلهم أدرى وبالأحزان والأشجان
فالببيت الثانى جاء النداء (يا أمة الشهداء) للندب ، وإثارة
الأشجان والأحزان فىذكر الأمة بشهادتها الكثر الذين استشهدوا فى سبيل
الوطن .

ويقول فى رثاء حافظ إبراهيم (٣) :

يا سماء الخيال من كل يوم من بنى الشعر تظفرين بكوكب
ذهب الشاعر الذى ردد الشر ق صدق شعره الجميل المحبب
الأديب العريق فى لغة الضاد ، وقاموسها الصحيح المرتب

(1) الديوان ، ٣٨٩ .

(2) الديوان ، ٤٤ .

(3) الديوان ، ٨١ .

هكذا يستعين بنداء (سماء الخيال) ليندب حظ الأمة فى فقد
شاعر عريق فى لغة الضاد .

ويقول فى رثاء آخر^(١) :

يا رسول السلام فى كل حين فقدت مصر وحيه وأمينه

فينادى المرثى بـ (رسول السلام) إشادة بدوره فى تعزيز
السلام وردّ الحقوق لأصحابها .

ثم يقول^(٢) :

يا نصير الحقوق آثرت حقاً كل نفس بما قضاه رهينة

كذلك يصور المرثى بأنه (نصير الحقوق) ، فالنداء ليرثيه ويشيد
بفضله فى نصرة الحقوق .

٤ - التشاؤم :

حين ينادى الأحياء مؤكداً أنهم فى دنيا باطلة فيقول^(٣) :

أيها الأحياء يا أسرى القضاء كيف أمسيتم بدنيا الحدد ؟
وعليكم فى غيابات الشقاء ضربت آفاقها بالسدد

فالشاعر ينادى الأحياء بغرض إثبات تشاؤمه من هذه الدنيا التى
هم فيها أسرى للقضاء ، ثم يصف الدنيا ، بدنيا الحدد أى : الباطل ،
وقد أعقب النداء استفهام أظهر ما أراد من معنى .

(1) الديوان ، ٩٦ .

(2) الديوان ، ٩٦ .

(3) الديوان ، ٦٢ .

٥ - المدح :

فالشاعر قد يستخدم أسلوب النداء لغرض مجازى آخر وهو المدح:

ومنه يمدح السفينة التى أقلت ملك البلاد فيقول^(١) :

يا درة البحر التى لم يتسم جيدُ البحار بمثلها والمعصم

فقد مدح السفينة بأنها درة البحر وشبه البحارة بالعروس أردت ف

جيدها هذه الدرة التى ليس لها مثل .

ثم يمدح الملك قائلاً^(٢) :

يا عاقد التاج الوضى بمفرق كالحق معقده هدى وتبسم

يا قائد الجيش المضفر ته به إن الشعوب بمثل جيشك تكرم

يمدح الملك بأنه عاقد التاج على مفرقة فيشبهه بالحق معقدة هدى

وتبسم ، كذلك يمدحه بأنه الملك القائد للجيش المنتصر ، الذى تفاخر

بمثله الشعوب وتكرم .

ومنه يمدح أبطال مدينة ستالينجراد الذين دافعوا عن مدينتهم

واستبسلوا فيقول^(٣) :

يا ربّة الأبطال لا هان الحمى وسلمت أنت وقومك الأحرار

ومن ذلك أيضاً نداءه لدعاة الحق من المسلمين الذين هاجروا مع

الرسول ﷺ فيقول^(٤) :

يا دعاة الحق هذه محنة

هذه حرب حياة أو حمام

خاضها الإسلام فرداً وهدى

(1) الديوان ، ١٣٩ .

(2) الديوان ، ١٤٠ .

(3) الديوان ، ٢٦٣ .

(4) الديوان ، ٢٧٤ .

٣ - الأمر :

وهو من الأساليب التي أكثر منها الشاعر، وقد تنوعت الأغراض، وكثيراً ما ناجى الطبيعة بصيغة الأمر للتمنى، كما أعانه أسلوب الأمر في توجيه النصح والإرشاد، وغير ذلك من أغراض نعرضها فيما يلي:

١ - التمنى :

وذلك حين يناجى شواطئ البحر فيقول^(١) :

فاستعرضى سير الحياة ورددى ما سرّ من أبنائهن وساء
وخذى ليومك من قديمك أهبة ومن الجديد تعلقة ورجاء

فقد خرج الأمر إلى معنى التمنى، والشاعر يريد من ذلك أن شواطئ البحر ملتقى البشر وعليها تدور الحكايات وتمر الأزمان محملة بالأخبار وتظل الشواطئ كما هي مكاناً يقصده الناس، فهي مستودع لسير الحياة.

ومن ذلك أيضاً حين يخاطب فتاة الريف قائلاً^(٢) :

غنى بأودية الربيع وطوفى وصفى الطبيعة يا فتاة الريف
فالأمر (غنى) بغرض التمنى، وقد بدأ بهذا البيت ليتثنى له وصف جمال الطبيعة فى الريف .

وكذلك قوله^(٣) :

بعد خمس جئتني يا ذكرياتي والأمانى بين موت وحياة
بعد خمس يالها فى السنوات حملت كل ذنوب الكائنات

(1) الديوان ، ١٤٩ .

(2) الديوان ، ٩٧ .

(3) الديوان ، ٩٩ .

ثم يقول مخاطباً هذه الذكريات^(١) :

فاحفظيها في المآسى الخالدات أودعيها واذكري لى خطرانى
أرجعى لى بعض أحلامى وهاتى صفو أنغامى ، ورددى صيحاتى

والأبيات قالها إبان الحرب العالمية الثانية ، ومخاطبة الذكريات ، من قبيل مخاطبة غير العاقل ، لذلك فالأمر يكون بغرض التمنى ، ففي الشطر الأول يريد : (احفظى يا ذكريات ذنوب الكائنات أى ذنوب الذين خاضوا الحروب ضمن المآسى الخالدات أودعيها) وفى ذلك أيضاً معنى التخيير وإن كان لغير العاقل ، وفى البيت الأخير يأتى فعل الأمر بمعنى التمنى (ارجعى) إذ يتمنى أن ترجع الذكريات بعض أحلامه وأنغامه ، وصيحاته التى يستنهض بها الشعوب أن تعود لظفرة الله التى فطر الناس عليها وهى السلم وحب الخير فى الدنيا .

ومنه أيضاً مخاطبته لقبثارته قائلاً^(٢) :

فاروى أغانى القدامى ، وانفثى فى الليل من نفثات قلبى الدامى

فقد خرج فعلى الأمر (فاروى ، وانفثى) إلى معنى التمنى ، وقبثارته يريد شعره الذى يتغنى به ، يتمنى أن يكون معبراً عما يجيش بصدره من لوعة وأسى .

ومنه ما جاء فى قصيدته التى تخيل فيها ذكرياته التى تفرعه بهيئة

الأشباح تطارده فيتمنى أن تبعد عنه فيقول^(٣) :

أتركينى فى وحشتى ودعينى فى مكانى بوحدتى مستقلاً

(1) الديوان ، ٩٩ .

(2) الديوان ، ٣٣ .

(3) الديوان ، ٣٤ .

ثم يصور نفسه بالخيال ويدعو الأشباح أن تتركه فيقول (١) :

وخيال مستغرق فى زهول بات يرعى ذباله المضمحلا
ابرحى بهوه الكئيب فما فى له لعينيك بهجة تتجلى

ثم يقول (٢) :

فاسلمى من شقائه ودعيه وحده يصحب السكون المملا
واطرقى غير بابيه ، إن روحى أحكمت دونه رتاجاً وقفلا

كلها أفعال أمر (واطرقي ، واتركيني ، ابرحى ، اسلمى ، اطرقى) بغرض
التمنى أن تبتعد عنه تلك الذكريات وترحمه من طروقها .

ومنه قوله مخاطباً ربة الألمان (٣) :

ياربة الأمان هل من رجعة لقديم لحنك أو قديم هيامى ؟
فاروى أغانى القدامى ، وانفتى فى الليل من نفات قلبى الدامى

فقد تآزر كل من النداء ، والاستفهام والأمر لإبراز المعنى الذى
يريد الشاعر طرحه ، وفى البيت الثانى فعل الأمر (فاروى ، وانفتى)
جاءا بمعنى التمنى ، ونداء (ربة الألمان) على عادة الشعراء نوع من
الاستفهام ، فهم دائماً يخاطبونها كلما أرادوا اجتذاب المعانى وإشعال
القرائح لنظم الشعر والإبداع فيه .

ومن الأبيات بغرض التمنى قوله يخاطب الزمان (٤) :

يا زماناً يمرُّ كالطير مهلاً طائرٌ أنت ؟ ويك قق طيرانك

(1) الديوان ، ٣٥ .

(2) الديوان ، ٣٥ .

(3) الديوان ، ٣٣ .

(4) الديوان ، ١٠١ .

أهْنا الساعاتِ تجرى وتعدو ناعطاشاً فقف بنا جريانك
ويك دعنا نمرح بأجملِ أيا مِ ونلقى من بعد خوفِ أمانك
وإذا نحن لذة العيش ذقنا ها ومرت بنا فذر دورانك

فقد توالى أفعال الأمر (قف ، دعنا ، ذر) وكلها خرجت عن معانيها الحقيقية حيث أن الخطاب للزمان بغرض التمني ، فهو يتمنى أن يتوقف الزمان عن الجريان لكي يتمكن البشر من المرح والشعور بالأمان بعد الخوف ، ويتذوقون لذة العيش . ثم يطلب منه أن يدور بعد ذلك دورانه ، والأبيات يعبر بها الشاعر عن لحظات المرح التي تمر على الإنسان فيتمنى أن يتوقف الزمن لتستمر وتدوم .

٢ - الدعاء :

يقول بغرض الدعاء حين يناجى ربه قائلاً^(١) :

رحماك : ما يرضيك هذا العذاب لطيح لم يعص ما قدرا
ما كنت إلا مثلما ركبت غرائزي ، ما شئت لا ما أشاء
فلتجزها اليوم بما قدمت وإن تكن مما جنته براء

ففى البيت الثالث صيغة أمر بلام الأمر (فلتجزها) يدعو ربه أن يجازى نفسه بما قدمت ، ويصرح أنها براء مما ارتكبته ، يريد أن الله سبحانه وتعالى منح الخلق غرائز قد تسيرهم ، وتدفعهم لارتكاب الآثام والمعاصي أو تسيرهم لعمل الخير واتقاء الشر ، لكنه كان طيعاً لما قدره الله لم يعص له أمراً .

٣ - الرثاء :

منه قوله فى رثاء أحد أصحابه مات فى الغربة وحملت رفاته
على سفينة عادت به إلى أرض الوطن فيخاطب شواطئ البحر قائلاً^(١):

فاذكرى الآن يا شواطئ عيناً شيعت بالبكاء كل سفينة
واحملى الوافد الكريم حناناً والثمى ثغره وحى جبينه
وإذا ضقت بالأسى فاستجدى الندى روح من كل قرية أو مدينة
سائلى الریح أن تضجّ عويلاً وسلّى البحر أن يُجن جنونه

هكذا يدعو الشاعر عناصر الطبيعة لمشاركته فى أحزانه على
الفقيد بأسلوب الأمر ، حيث يبدو من الأبيات قدرة الشاعر على توالى
أفعال الأمر (اذكرى ، احملى ، الثمى ، حى ، سائلى ، سلى) التى
تسعه فى إدراك المعانى التى يريد طرحها .

٤ - مناجاة الطبيعة :

وكثيراً ما يأتى الأمر لغير العاقل ليس بغرض التمنى ، وإنما
لمجرد الوصف ، فإن الطبيعة الخلابة فى الريف قد دفعت الشاعر أن
يناجى الطبيعة فيقول^(٢) :

قومى عذارى الريف والتمسى الرُبى نُضراً وغنى بالغدير وطوفى
وتقبئى الدّوح الظليلَ ومربأ للفن تحت أزاهر وقطوف

وعذارى الريف يكنى بها عن الطيور المغردة ، وقد جاء الأمر
بغرض المناجاة ، وإظهار ما فى الطبيعة من جمال فتان أسعه على

(1) الديوان ، ٩٥ .

(2) الديوان ، ٩٩ .

الوصف أسلوب الأمر لأن فيه تجسيد وتشخيص يصبغ الصور بالحيوية والحركة .

ويقول مخاطباً الشمس في القطب الشمالي^(١) :

حدثني يا شمس منتصف الليل — ل فليس الحديث عنك بجافٍ

فهو يناجي الشمس ويحاول إلباسها رداء الإنسانية على سبيل الاستعارة المكنية في فعل الأمر وبهذا الأسلوب يستطيع عرض ما يريد من وصف الشمس في القطب الشمالي ، وكيف أن السحب الكثيفة تحجب أشعتها عن الأرض .

ومنه قوله^(٢) :

لك يا شهادات حُبى أتيت الآ ن أقضى حقَّ الوداع الأخير
فانظري ، ما ترين غير شقى طاف يبكي بالشاطئ المهجور

ففي البيت الثاني يخاطب شهادات حبه من عناصر الطبيعة - (الصخور والرمال والأمواج والنسيم) كما ورد في الأبيات السابقة على البيتين ، إنه يناجها ويوظفها للتعبير عن شقائه وحزنه وهو يطوف بالشاطئ وحده الذي اعتبره مهجوراً ، لعدم وجود الأليف ، ومناجاة الطبيعة من أهم ما ميز شعر علي محمود طه .

وكذلك قوله مستخدماً صيغة الأمر^(٣) :

فليحمنى الحسن زهرَ جَنَّتِهِ وليقضى العُمرُ عنه حرماناً
ما كنت لولاه طائراً غرداً ولو جهلت الغناء ما كانا

(1) الديوان ، ٦٤ .

(2) الديوان ، ٧٦ .

(3) الديوان ، ٧٧ .

فقد استخدم لام الأمر مع الفعل المضارع (فليحمنى) بغرض
مناجاة الطبيعة وقد يراد به التمنى أيضاً ، بمعنى تمنى الاستمرار فى
نظم الشعر مادامت الطبيعة مفعمة بالحسن والجمال الذى يستمد منه
الشعراء إلهاماتهم ثم يقول أنه لولا الشعراء الذين يتغنون بالحسن ما
كان الحسن.

ومن ذلك قوله من قصيدة (الملاح التائه) (١) :

أيها الهاجر عز الملتقى وأذبت القلب صدأً وامتتاعا
أدرك التائه فى بحر الهوى قبل أن يقتله الموج صراعا
وارع فى الدنيا طريداً شارداً عنه ضاقت رُقعة الأرض اتساعا

فاجعل البحرُ أماناً حوله واملأ السهل سلاماً واليفاعا
وامسح الآن على آلامه بيد الرقق التى تمحو الدِّمَاعا
وقُدِ الفُلكَ إلى برِّ الرضى وانشر الحُبَّ على الفلكِ شِراعا

فالأبيات خرج الأمر فيها عن معناه الحقيقى إلى المناجاة ،
فالشاعر ينادى الهاجر الذى ترك الملاح التائه ، والهاجر قد تكون
المحبوبة على الحقيقة يناجيه ، وقد تكون شخصية تخيلها الشاعر ،
ليبت من خلالها كل تلك المعانى التى طرحها فى القصيدة ، فهو الملاح
التائه ، الذى يحتاج لمن يدركه قبل أن يضيعه الهوى ، والواقع أن على
محمود طه كان يستخدم مثل هذا الأسلوب ليصب من خلاله لواعج نفسه،
ويعبر عما يثير أشجانه ، فجاءت أفعال الأمر فى الأبيات السابقة
(ادرك ، ارع ، اجعل ، املأ ، امسح ، قُد ، انشر) أفعالاً متلاحقة ،

(1) الديوان ، ٢٣ .

تدل على قدرة الشاعر الفائقة على ترتيب أفكاره ، وصب معاناته من خلال توظيف فعل الأمر الذى يوجهه لشخصية إما حقيقية ، أو غير حقيقية ، تسعفه فى التنفيث عما يجيش قلبه ، ويقلق نفسه .

٥ - الالتماس :

حين يتغنى فى حفل تكريم الشاعر إبراهيم ناجى يقول^(١) :

فاسمعوا الآن شعره وتملوه عن أمم
ضامر الجسم واسمه يسع الكون بالعظم

فهو يلتمس من محبى إبراهيم ناجى أن يسمعوه وهو ينشد شعره ، الذى يحفظه الناس من روعته، هذا الشاعر الضامر الجسم ومع ذلك فإن شهرته واسعة بأنه من رواد الشعر ، فالناس يعظمونه ويكبرونه ، والأمر بالالتماس يكون من الند لنده أو من هو فى درجته ، كما أننا نلمس المدح فى البيتين .

ومنه أيضاً قوله يخاطب الشاعر ، وهو يقصد الشاعر المجيد^(٢) :

أيها الشاعر اعتمد فيثارتك واعزف الآن منشداً أشعارك
واجعل الحب والجمال شعارك وادع رباً دعا الوجود وبارك

فالنداء لإثارة (الانتباه) والأفعال (اعتمد ، اعزف ، اجعل ، ادع) كلها أفعال أمر خرجت عن المعنى الحقيقى إلى معنى الالتماس لأن الشاعر يخاطب شاعراً مثله ، وقد يكون للنصح إن كان يقصد الشاعر المبتدئ ، وقد يقصد نفسه من باب التجريد إذ مجرد من نفسه شخصاً يتحدث إليه فيكون الأمر من باب المناجاة .

(1) الديوان ، ٢٥٦ .

(2) الديوان ، ١٨ .

ثلاثية الدوائر البلاغية دراسة بلاغية أسلوبية لشعر علي محمود طه **=====** (٦٠)

والشعراء دائماً يتخيلون الصاحب أو الأصحاب يتحدثون إليهم ،
والأمر يوظف في هذا المقام أحياناً ليتمكن الشاعر من الوصف من
خلال الالتماس فمن ذلك قوله يصف القطب الشمالي^(١) :

قف بهذا الوادى الرهيب وحدّق فيه والليل مؤذن بانتصاف
وانظر الشمس فى الغياهب صفرا ء تهادى فى رائع الأفواف
يغمر الكائنات منها شعاعٌ مرسلٌ من غلالةِ الروع ضافى
فقد خرج الأمر إلى معنى الالتماس رغبةً من الشاعر فى وصف
ما يراه من طبيعة هذا القطب .

٦ - الحث والترغيب :

حين يخاطب المحسنين قائلاً^(٢) :

ادخلوا الآن أيها المحسنونا جنةً كنتم بها توعدون
اجعلوها من البدائع زونا واملأوها من الجمال فنونا
املأوها فناً وليس فتونا وانشروا الصفو فوقها والسكونا
ففى الأمر (ادخلوا) حث وترغيب لمزيد من الإحسان وعمل
الخير ، وفى ذلك تذكير لغير المحسن أنه لن يحظى بالجنة التى وُعدَ
بها المحسنون وكذلك جاءت الأفعال (اجعلوا ، املأوا ، انشروا)
ترغيب فى عمل الخير .

(1) الديوان ، ٦٤ .

(2) الديوان ، ١٨ .

٧ - التعاطف والمواساة :

ومن أساليب الأمر التي تحمل معاني رقراقة نبيلة قوله عن
(عمياء) تعزف الموسيقى ، فهاله ما بها من إعاقة وراح يتغنى بالشعر
فيقول^(١) :

أرى الأقدارَ يا حسناء	مثنى جُرحك الدامى
أريها موضع السهم الـ	ذى سدده الرّامى
أنيلى مشرقَ الإصبا	ح هذا الكوكب الظامى
دعيه يرشف الأنوا	ر من ينبوعها السامى
وخلى أدمع الفجر	تقبل مغرب الشمس
ولا تبكى على يومك	أو تأسى على الأمس
إليك الكون فاشتقى	جمال الكون باللمس
خذى الأزهار فى كفىـ	ك فالأشواك فى نفس

خذى القيثار واستوحى	شجون سحابة الغادى
وهُزى النجم إشفاقاً	لنجم غير وقاد

فالمقطوعة رائعة ، والمعانى بديعة استطاع الشاعر من خلالها أن
يتعاطف مع الموسيقى العمياء تعاطف الإنسان مع الإنسان ، وجاءت
الآبيات تدعوها للتفاؤل ، وبدا من خلالها قدرة الشاعر الفائقة على
استحضار المعانى مستعيناً بفعل الأمر الذى خرج عن معناه الحقيقى
إلى معنى التعاطف . وقد توالى الأفعال فى أول كل بيت أثبت براعة
الشاعر فى استحضارها (أريها ، أنيلى ، دعيه ، خلى ، اشتقى ، خذى)

(1) الديوان ، ١٦٦ .

وكذلك فعل النهى (لا تيكى) وكلها أفعال تحض العمياء على ألا تبتئس
وتعيش تستمتع بالحياة .

٤ - النهى :

النهى أقل الأساليب الإنشائية الطلبية فى الديوان ، يمكن حصرها
فى عدد من الشواهد ، وقد أعان الشاعر فى عرض بعض أفكاره فإن
الأساليب الإنشائية الطلبية وغير الطلبية كلها تساعد فى تنويع الأسلوب
وإبعاد السأم عن المتلقى ، فإن الشاعر إذا أرسل شعره دون أن يخاطب
ويحاول ويطلب ويسأل لن يجد المتلقى طريقه إلى التشويق والإثارة
وإعمال الفكر وإعادة النظر ، إنها الأساليب التى تمنح العمل الأدبى
الحيوية وتجسيم المعنويات ، وتحريك الجمادات .. وأسلوب النهى له
صورة واحدة هى أداة النهى (لا) التى تدخل على الفعل المضارع ،
وهى من الجوازم .

وقد يخرج أسلوب النهى عن الحقيقة إلى أغراض بلاغية منها ما يلى :

١ - الالتماس :

ومن ذلك قول علي محمود طه يخاطب الشاعر الوليد^(١) :

قال : يا شاعرى الوليد سلاماً
هزّت الأرضَ يومَ جئتَ البشائرَ
فإليك الحياة شتى المعانى
وإليك الوجود جمّ المظاهر
لا تقلُّ كم أخ لك اليوم فى الأ
رض شقىّ الوجدانِ أسوان حائر

ففى البيت الثالث أسلوب نهى (لا تقل) خرج عن معناه الحقيقى
إلى معنى الالتماس ، وهو من خلال هذا الأسلوب يعبر عن شقاء

(1) الديوان ، ١٦ .

الشعراء وحيرتهم في هذا العالم المليء بالمفاسد والموبقات ، وقد يكون النداء من باب التجريد حيث يجرد من نفسه شخصاً يحدثه .

٢ - النصح والإرشاد :

ومنه يخاطب العرب قائلاً^(١) :

فَقَدْ شَرَاكَ لَا تُسَلِّمَ أَرْمَتَهُ لغير كَفَكَ إِنْ الرِّيحُ هُوَ جَاءَ
واضح أنه ينصح العربي أن يعتمد على نفسه ولا يعتمد على
الغرب في شئ ، فوظف فعل الأمر (قد) والنهي (لا تسلم) .

كذلك خطابه لبني العروبة يقول^(٢) :

شَدُوا عَلَى الْعُرُوةِ الْوَتْقَى سِوَا عَدَاكُمْ لَا يَصِدَّ عَنكُمْ بِالْخَلْفِ مَشَاءَ
ينصحهم أن يشدوا على ما بينهم من عهود ومواثيق ، ويرعونها ،
ولا يتصدعوا ويتفرقوا نتيجة الخلاف بينهم .

٣ - الاستنكار :

ومنه يخاطب المستعمر قائلاً^(٣) :

لَا تَتَدَبَّ الضَّعْفَى وَتَغْصِبَ حَقُوقَهُمْ فَتَلْكَ إِذَا ، كَانَتْ شَرِيعَةُ أَدْغَالِ
وقد خرج النهي (لا تتدب) عن معناه الحقيقي إلى معنى
الاستنكار ، فهو يستنكر على العدو المستعمر اغتصابه لحقوق الضعفاء ،
ويتهمه بأن شريعته في ذلك شريعة الغاب ، التي تكون السيادة فيه
للأقوى .

(1) الديوان ، ٣١٥ .

(2) الديوان ، ٣١٤ .

(3) الديوان ، ٣٨٣ .

ومنه أيضاً قوله^(١) :

إذا يدنا لم تُذكَ نار حياتنا فلا ترجُ دفناً من وميض رعود

فقد خرج النهى (فلا ترجُ) عن معناه الحقيقي إلى معنى النصيح، حيث يرى أن بناء الدولة لا بد وأن يكون بسواعد أبنائها ، فمثل لها بتلك الصورة في البيت وذلك مصداقاً للمثل المأثور (لا يحك ظهرك إلا ظفرك) .

٤ - الحث :

وكثيراً ما استخدم الشاعر الأساليب الطليبية بغرض الحث والدفع وإشعال الحماس في النفوس ، وقد يحث نفسه ويدفعها للصبر ومواصلة البقاء في حياة يتغلب فيها الشر ، ويتوارى الخير ، وهذه نظر الشعراء التشاؤمية التي طالما عبروا عنها في أشعارهم ، ولكن على محمود طه يرى أنه لا بد أن يزيل الأسى من نفسه ، ويتفائل لأن الحياة مستمرة ولا داعى لأن ييأس ويفقد الرجاء ، فيقول مجرداً من نفسه شخصاً يخاطبه^(٢) :

أنت أذبلت بالأسى قلبك الغضى وحطمتَ من رقيق كيانك

ثم يقول^(٣) :

فقم الآن من مكانك واغنم في الكرى غطة الخلى الطروب
والتمس في الفراش دفناً ينس يك نهار الأسى وليل الخطوب

فالأمر (فقم ، التمس) خرج عن معناه الحقيقي إلى معنى مجازى وهو الحث لمواصلة الحياة والبعد عن اليأس .

(1) الديوان ، ٣٨٧ .

(2) الديوان ، ٢٥ .

(3) الديوان ، ٢٥ .

٥ - التمنى :

أما التمنى فهو من الأساليب النادرة في ديوان علي محمود طه ، فيبدو أنه لم يكن ممن يفضلون التمنى ، بل دائماً كان الاستفهام والأمر والنداء أهم الأساليب الطلبية التي أكثر من تناولها ثم النهى وإن كان قليلاً بالمقارنة ، وإن دل ذلك فإنما يدل على أن الشاعر كان صاحب عقلية محاوره ، تحاول مخاطبة الحى والجماد وحتى المعقولات ، يسأل وينهى ولكن ليس من باب الاستعلاء ، وإنما غالباً ما يكون نوعاً من المناجاة أو إسقاطات الأحاسيس والمشاعر التي كانت تتتابه على ما حوله ، أو ربما نوعاً من النصح لأبناء الوطن والعروبة إلى غير ذلك من أغراض خرجت إليها أساليب الإنشاء الطلبى ، وقد جاءت أغلب شواهد التمنى بـ(هل) وقد تمت معالجتها في باب الاستفهام بغرض التمنى .

ومن النماذج النادرة في الديوان للتمنى بلفظ (التمنى) قوله^(١) :

يا ليت لى كالفراشِ أجنحةً أهفو بها فى الفضاء هيماناً
فهو يتمنى لو أن له أجنحةً يطير بها فى الفضاء هيماناً ، وقد
وظف (ليت) مع النداء (يا) للتنبيه .
ومنه أيضاً يخاطب المحب^(٢) :

يتمنى فيكَ لوفنى كما يتفانى الغيمُ فى البحر العُباب
أو يلاشى فيكَ حياً مثلما يتلاشى فى الضحى لمحُ الشَّهاب

والضمير فى الفعل (يتمنى) يعود على القلب ، يتمنى القلب لو
يفنى فى حبها كما يتفانى الغيم فى البحر المرتفع الموج وأن يتلاشى

(1) الديوان ، ٧٧ .

(2) الديوان ، ٢٢ .

ويختفى مثلما يختفى لمعان النجم فى وقت الضحى . ولا يخفى ما فى
البيتين من تصوير بديع أعطى المعنى جمالاً وبهاءً .

كذلك قوله يناجى القمر^(١) :

ألا ليتنى حرٌّ لـضوءكَ أرتقى عوالمك المأى بشتى العجائب
وياليت لى كنز ابتساماتك التى تبعثُرُ فى الكونِ من غيرِ حاسب

فالشاعر يتمنى أن يكون حرّاً كضوء القمر يتنقل بين عجائب
الكون ، ثم يتمنى أن يحظى بمثل ابتسامات القمر أى أضواؤه التى ينير
بها الكون بلا حساب ، والتمنى نوع من المناجاة ، يعبر من خلاله عن
أحاسيسه الفياضة ومشاعره السامية .

وقد يستعمل الشاعر بعض الأدوات الأخرى بغرض التمنى مثل
(لو) ومثل ذلك حين يتحدث عن البحر ، ويتمنى لو استطاع أن يرد
الأعداء عن البلاد فيقول^(٢) :

ولو استطاع لردَّ عنكِ بلاءهم وأطار كل سفينةٍ أشلاء
يريد إن البحر يتمنى لو أن لديه القدرة لرد عن البلاد بلاء الأعداء
وأطار سفنهم وجعلها أشلاء .

ومنه أيضاً قوله عن (ميلاد زهرة) ويقصد قصيدة جديدة^(٣) :

لو تقدر الأنسام زُفت لها أربعةَ الفردوس فى مهرجان
واسمعت من خفق أنفاسها صوت البشيرات وشدو القيان

(1) الديوان ، ١٧٨ .

(2) الديوان ، ١٥٠ .

(3) الديوان ، ٢٣٧ .

هكذا يرى أن الأنسام تتمنى لو تقدر لجعلت ربوع الجنان تزحف
الزهرة فى مهرجان وتسمع من خفق أنفاسها صوت البشيرات وصوت
المغنيات ، هكذا يستنطق الطبيعة لتشاركه ميلاد قصيدته الجديدة .

المقطوعات التى اجتمعت فيها أساليب إنشائية مختلفة: وذلك

حين ينادى الأرض قائلاً^(١) :

يا أرض ناديتُ فلم تسمعى	أنكرت صوتى وهو من قلبك
لا تفرقى منى ولا تفرعى	من شاعر شك إلى ربك
أيتها المحزونة الباكية	لا تياسى من رحمة المنقذ
لعل من آلامك الطاغية	إذا دعوت الله من منقذ
فابتهلى الله ، واستغفرى	وكفرى عنك بنار الألم
وقدمى التوبة واستمطرى	بين يديه عبرات الندم

ففى البيت الأول جاء النداء للأرض ، ثم النهى (لا تفرقى ، لا
تفرعى، لا تياسى) ثم الأمر(فابتهلى واستغفرى وكفرى، وقدمى واستمطرى).
ولعل الشاعر أراد بهذه الأبيات نوعاً من الإسقاط على الطبيعة
لما يعن له من مشاعر شاردة حزينة فالأبيات من قصيدته الرائعة
(الله والشاعر) والتي حشد فيها أفكاراً كثيرة عن الكون والإنسان
والخير والشر وفى بيت سابق يقول^(٢) :

يا أرض ولى عهد نوح و زال	فمن لك اليوم بطوفانه ؟
مسكينة تطوين بحر الليالى	قد عزك المرسى بشطئانه
إلام تطوين عباب السنين	شوقاً إلى فرد وسك الضائع ؟

ويبدو أن الشاعر قد رمز بالأرض للإنسان الذى يعيش عليها
فتأتى الأبيات وكأنها صادرة من واعظ يعظ الناس فيوظف (النداء ،

(1) الديوان ، ٥٦ .

(2) الديوان ، ٥٦ .

والأمر ، والنهي ، والاستفهام) فى سمفونية شعرية بديعة ربما تترك
أثرأفى النفس أكثر من التوجيه والوعظ المباشر .

ومن ذلك أيضاً ، يخاطب الأرض قائلاً (١) :

من شبح تحت الدجى عابر	لا تفزعى يا أرض : لا تفرقى
سموهُ بين الناس بالشاعر	ماهو إلا آدمى شقىُّ
سبيله فى ليالك العابس	حنانك الآن فلا تتكرى
من ذلك المستصرخ البائس	ولا تضليه ولا تتفرى
وررقى الأضواء فى جفنه	مدى لعينيه الرّحاب الفساح
والرّاعدَ المنصبَ فى أذنه	وأمسكى يا أرضُ عصفَ الرياح
تهدج الأنات من قبله ؟	أتسمعين الآن فى صوته

ثم يقول (٢) :

ورددى شكواه بين النجوم فهو ابنك الإنسان فى حيرته
ولنتأمل كيف تضافرت جميع الأساليب من : أمر ، نهى ، نداء ،
استفهام لإنشاء هذه المعانى ، والأرض رمز الإنسانية فى الكون ،
ناجاها الشاعر بل يمكن القول إنه كاد يلهث بمناجاته لها وللطبيعة من
حوله ، وكانت المعين له لبت لواعج نفسه ، والتعبير عن أشجانه
وأحزانه ، وكذلك التعبير أحياناً عن أفراحه وأمجاد الشرق ، وسوف
نلاحظ فى هذه الأبيات أنها ربما تحمل كثيراً من المعانى التى طرحها
فى الأبيات السابقة .

(1) الديوان ، ٤٦ .

(2) الديوان ، ٤٦ .

ومن تضافر أساليب الإنشاء الطلبى - أيضاً - قوله عند عودة
الزعيم سعد زغول من منفاه^(١) :

فاستقبلوه كعهدكم وتخيروا لجبينه العالى مُصفر غاره
قالوا: نُفيت، فهل نفي عنك الهوى ظلم سقيت الأمس كأس عقاره
لا تلح من كفروا بدعوتك التى وضحت وخل أذى المسى وداره

فقد وظف أفعال الأمر (استقبلوا ، تخيروا) والنهى (لا تلح)
بمعنى : لا تلم ، والاستفهام (فهل نفي الظلم عنك) هوى حب بلادك ،
هكذا تآزرت الأساليب لإدراك المعنى المراد ، وهو فرحة القُدوم
ومواساته فيما حدث له .

(١) الديوان ، ٤١٥ .

المبحث الثالث القصر

والقصر من الفنون البلاغية التي اهتم بها على محمود طه ووظفها في شعره ، وقد تفاوت هذا التوظيف من حيث طُرُقهِ فكان القصر بـ (إنما ، والنفي والاستثناء) أكثر الطرق وروداً ، وقبل الخوض في تحليل شواهد يمكن تعريف القصر فيما يلي :

تعريفه لغةً : هو الحبس ، قال تعالى : " حور مقصورات في الخيام " (١) ، أي محبوسة فيها (٢) .

وتعريفه اصطلاحاً : هو تخصيص شئ بشئ بطريق مخصوص (٣) .
وللقصر طرفان :

١ - المقصور وهو الشئ المخصص .

٢ - المقصور عليه وهو الشئ المخصص له .

ويقع القصر بين المبتدأ والخبر ، والعكس ، أو بين الفعل والفاعل ، أو بين الفاعل والمفعول ، أو بين المفعولين ، أو بين الحال وصاحبها .

وله طرق كثيرة منها : إنما ، النفي والاستثناء ، العطف بـ (لا ، بل ، لكن) ، تقديم ما حقه التأخير ، وهناك طرق أخرى للقصر غير أن البلاغيين لم يتفقوا عليها كل الاتفاق ولذلك تظل هذه الوجوه الأربعة عمدة هذا الأسلوب (٤) .

(1) سورة الرحمن : آية ٧٢ .

(2) لسان العرب مادة (حصر) .

(3) مفتاح العلوم للسكاكي ١٣٩ ؛ والإيضاح ١٢٣ ؛ وأساليب بلاغية ١٧٦ .

(4) انظر : مفتاح العلوم ١٣٨ ؛ الإيضاح ١١٨ ؛ والشروح ١٦٦/٢ .

ولنبداً في تناول نماذج من القصر التي وردت في الديوان .
نعلم أن القصر المبني على الادعاء من أهم ألوان القصر التي
وظفها الشاعر ويوظفها الشعراء المجددين بشكل عام ، فهو ادعاء
يفضى إلى المبالغة وهو " القصر المجازي كما يسمى في دراسة بلاغة
القرآن تحاشياً من وصف آي القرآن بالادعاء للمبالغة ، فالمراد به أن
تثبت الشيء للشيء ، وتتفيه عن كل ما عداه ، أو بعضه ، نفيًا يقوم على
المبالغة والتجوز ولا يقوم على المطابقة الحقيقية للواقع ، فالنسبة
الكلامية المفادة من الكلام لا تطابقها النسبة الخارجية مطابقة دقيقة لأن
فيها فضل تزييد ومبالغة " (١) .

ومن أقسام القصر بحسب الحقيقة والادعاء ما يلي :

١ - **القصر الحقيقي** : وهو ما اختص فيه المقصور
بالمقصور عليه بحيث لا يتعداه إلى غيره ، ومنه ما يكون على سبيل
الادعاء والمبالغة .

ومن ذلك قوله (٢) :

وسرى زورقٌ بنا يتهادى تحت جنح الدُّجَى وستر العفافِ
في سكونٍ فليس نسمع فوقَ الموج إلا أغاني المجدافِ

فقد قصر ما يسمعه فوق الموج على أغاني المجداف ، والمجداف
لا يغنى ، فشبهه الشاعر بمن يغنى على سبيل الاستعارة الأصلية ،
فالمشبه : أصوات المجداف والمشبه به الأغاني ، وهو من قصر الصفة
على الموصوف قصرًا حقيقياً ادعائياً للمبالغة ، في جمال صوت

(1) دلالات التراكيب : د. محمد أبو موسى ٤٦ ، مكتبة وهبة ، ط ٢ ، ١٤٠٨ هـ / ١٩٨٧ م
القاهرة .

(2) الديوان ، ١٠٠ .

المجداف ، والمبالغة فى سكون البحر رغم قوله (فوق الموج) لأن الموج له بالتأكيد صوت آخر.

٢ - القصر الإضافى : وهو أن يكون القصر فيه بالإضافة إلى

شئ مخصوص لا إلى جميع ما عدا المقصور عليه .

ومن القصر الإضافى قوله^(١) :

وما أنا إلا من بنى الأرض ناء بي مقيم عذابى والشقاء المُحالفُ
فإن قصر الشاعر نفسه (أنا) على كونه من بنى الأرض قصراً
إضافياً لأنه بالإضافة إلى شئ آخر مخصوص ، من قصر الموصوف
على الصفة .

(أ) القصر بـ (ما وإلا) أى النفى والاستثناء :

والقصر (بما وإلا) أو (ليس وإلا) أو (لا وإلا) أو (إن وإلا)
كلها أساليب للقصر بالنفى والاستثناء يكون أصل استعمالها فى الأمور
المجهولة ، التى يريد المتكلم تأكيدها ، ولكن قد ينزل المعلوم منزلة
المجهول للاهتمام أو للإشارة بغباوة السامع ، أو للإكبار ، والقصر من
الأساليب التى يستعين بها الشاعر فى تشكيل صورته الاستعارية والتشبيهية
مثل ذلك قوله عن الشاعر من قصيدة (الله والشاعر) التى ورد بها
عدد من أساليب القصر^(٢) :

ما هو إلا آدمى شقى يُسموه بين الناس بالشاعر

فقد قصر الشاعر على كونه آدمى شقى من قصر الموصوف على
الصفة قصراً ادعائياً للمبالغة ، لأنه قصر عليه الأدمية والشقاء.

(1) الديوان ، ٩٢ .

(2) الديوان ، ٤٦ .

والمقصور الشاعر ، والمقصور عليه (آدمى شقى) ، فالمقصور يكون دائماً قبل إلا والمقصور عليه بعدها .
ومنه أيضاً قوله مخاطباً الأرض^(١) :

ورددى شكواه بين النجوم فهو ابنك الإنسان فى حيرته
ما هو إلا صوتك المرسل ورُوحك المستعبد المرهق

فهو يقصر الشاعر على كونه صوت الأرض المرسل وروحها المستعبد قصراً ادعائياً ، ولا يمكن فى مثل هذا المثال القول إنه قصر إضافى لأن الصفات غير حقيقية فى الأرض وإنما هى على سبيل التصوير البيانى، والمقصور عليه يكون دائماً بعد أداة الاستثناء أى هو: صوتك المرسل ، والمقصور الضمير المنفصل : هو أى الشاعر ، والمقصور عليه صوت الأرض المرسل .

كذلك من الادعاء للمبالغة قوله^(٢) :

ما الشاعر الفنان فى كونه إلا يد الرحمة من ربه

إنه يقصر الشاعر الفنان على كونه يد الرحمة من ربه من قصر الموصوف على الصفة قصراً ادعائياً للمبالغة ، وإعلاء قدر الشاعر ، والمقصور الشاعر والمقصور عليه : يد الرحمة من ربه .

ويزيد من قيمة الشاعر وأهميته فى الحياة بقوله^(٣) :

ما يُحزنُ العالمُ أو يُبهِجُ إلا على قيثاره الشاعر

فيقصر حزن العالم وبهجته على قيثاره الشاعر التى تردد أنغامه فيسمعها الناس فيحزنون أو يبتهجون ، من قصر الصفة على

(1) الديوان ، ٤٦ .

(2) الديوان ، ٥١ .

(3) الديوان ، ٥١ .

الموصوف قصرأ ادعائياً ، وهو يريد من ذلك أن الشاعر نبض المجتمع
يشعر بآلامه وأفراحه .

ثم يقول مناجياً ربه (١) :

يا ربّ ما أشقيتنى فى الوجود إلا بقلبى : ليته لم يكن

فيقصر سبب شقاءه على قلبه ، قصرأ ادعائياً مبالغة ، فى
إحساسه بالشقاء وقصر (القلب) لأنه مكنم الشاعر والأحاسيس .

وفى مناجاة ربه سبحانه وتعالى يقول عن المقهورين فى الأرض
المعذبين بسبب الحروب(٢) :

ما احتملوا يا ربّ هذا العذاب إلا رجاء الغوث من رحمتك

فقصر احتمال الناس للعذاب على رجاء الغوث من رحمة الله، وهو
قصر حقيقى لأن الغوث لا يكون إلا من الله سبحانه وتعالى يوم القيامة.
كذلك يقول عن الناس مناجياً ربه (٣) :

ما عرفوا فى صعقات الردى إلاك من غوث ومن منجد
ولاتسرى فى الأرض منهم صدى إلا ودوى باسمك الأمجد

هو من قصر الصفة على الموصوف أي قصر الغوث والنجدة
على الله سبحانه وتعالى لأن المقصور عليه هو الواقع بعد إلا ، ثم قصر
دوى الصوت فى الأرض على الدوى باسمه سبحانه وتعالى ، هكذا
يجئ القصر للتأكيد على أن البشر ، إذا طلبوا الغوث يطلبوه من الله
وإذا نادوا يدوى صوتهم باسم الله .

(1) الديوان ، ٥١ .

(2) الديوان ، ٥٥ .

(3) الديوان ، ٥٦ .

كذلك يقصر دموع المكرويين على أنها دموع الأسي فيقول^(١) :

وما هي إلا دُموعُ الأسيِّ هَمَّتْ من جراحاتها النازفة
من قصر الموصوف على الصفة ، والمقصور الضمير المنفصل
(هي) أى الدموع ، والمقصور عليه (دموع الأسي) التى همت
وذرفت من جراحاتها النازفة .

وكما يتضح لكل من يطالع الديوان فإن الشاعر أكثر من أساليب
القصر فى شعره الوطنى ، وخاصة حين يتحدث عن الحروب وما
تخلفه من دمار ، وأهوال فكان يصعب عليه العيش فى عالم الآثام
والقتال واستعمال (ما وإلا) لتقوية المعنى وتقديره .

ومن ذلك قوله واصفاً الحياة التى تشيع فيها الحروب ويزداد فيها
الموت^(٢) :

وما هي إلا الصمتُ والبردُ والدجى ودينا يشيع الموت فى جنباتها

فقد قصر الدنيا (الضمير المنفصل : هي) على كونها الصمت
والبرد والدجى وأنها دنيا يشيع الموت فى جنباتها ، من قصر
الموصوف على الصفة قصرأ ادعائياً ، والمقصور الدنيا والمقصور
عليه (الصمت والبرد والدجى) .

ومنه أيضاً يقول عن الحرب^(٣) :

وما هي إلا صرخات الفزع وصيحة المقتول والقاتل

(1) الديوان ، ٧٣ .

(2) الديوان ، ١٩ .

(3) الديوان ، ٥٣ .

حيث قصر الحرب على كونها صرخات الفزع وصيحة المقتول والقاتل ، قصراً ادعائياً ، وفي القصر ما يهز المشاعر ويفزع القلب مما تسببه الحروب من ويلات وهي أمور معلومة لكل من شهد أو سمع عن الحروب ، لكن الشاعر نزلها منزلة المجهول باستعمال (ما وإلا) لإبراز أهوالها وتوضيح مدى الدمار الذي تخلفه ، وأن الحروب القاتل والمقتول فيها خاسر إذا كانت حروب غير شريفة .

وفي الرثاء حين يرثي أحمد شوقي أمير الشعراء ، يقول^(١) :

لم يرعني من جانب النيل إلا كرمة فوقها ترف غمامة

فالشاعر، يريد أنه لم يلفت نظره على النيل إلا كرمة أحمد شوقي، التي سميت بكرمة ابن هاني ، فقصر ما لفت نظره من جانب النيل على كرمة فوقها ترف غمامة ، من قصر الصفة على الموصوف قصراً ادعائياً ، فإن الكرمة مكان على ضفة النيل بجواره مباني كثيرة، ولكن الشاعر أراد أن يؤكد أنه كأنه لم ير سواها .

مثل ذلك قوله عن أشعة الشمس^(٢) :

ما احتواها الفجر إلا اتقدت جمرة تذكو حنيناً والتياعا

فقد قصر احتواء الفجر لأشعة الشمس على كونها اتقدت جمرة ، من قصر الموصوف على الصفة قصراً ادعائياً للمبالغة في شدة حرارة أشعة الشمس التي تبدو بعد بزوغ الفجر ، والشاعر قد وظف القصر هنا لتشكيل صورة طريفة للأشعة فشبهها بالجمرة المتقدة تزكو حنيناً والتياعا .

(1) الديوان ، ٨٦ .

(2) الديوان ، ١١٦ .

ومن توظيف القصر لصياغة صورة تشبيهية قوله مناجياً
الطبيعة^(١) :

قلت : لا تعجبي فما أنا إلا شبح لجَّ في الخفاء الوثيق

فقد قصر نفسه على كونه شبحاً مشى ليلاً في الخفاء الوثيق ،
حيث يشكل صورة تشبيهية حيث يشبه نفسه بالشبح .

ومنه أيضاً قوله يرثي الشاعر حافظ إبراهيم^(٢) :

فيا درة لم يحوها تاج قيصر ولا انتظمت إلا مفارق شاعر
وما زدت في الأحداث إلا صلابة إذا النار نالت من كرام الجواهر

ففي البيت الأول يشبه الفقيد بالدرة ، ثم قصر انتظامها
واحتواءها على مفارق شاعر - ويقصد الفقيد - ثم يقصر ما
زاد على هذه الدرة بسبب الأحداث التي مر بها على الصلابة ،
فالنار تزيد كرام الجواهر صلابة .

ومنه في قصيدة يكرم بها محمد حسين هيكل يقول^(٣) :

إلى جبلِ النور انتهى وحيه وما هو إلا ملهمُ اليوم والغد

فهو يمدح هذا الكاتب الكبير الذي كتب أول قصة في تاريخ
العرب - قصة زينب - وقوله : إلى جبل النور انتهى وحيه ،
مبالغة طريفة يؤكد من خلالها أن هذا الكاتب ترك تراثاً أدبياً

(1) الديوان ، ١٥٤ .

(2) الديوان ، ١٦٢ .

(3) الديوان ، ١٧٥ .

التمس فيه الصدق والنزاهة والبراعة ، فكأنه كان يستمد من جبل من النور .

وفى الشطر الثانى يقصر الممدوح الضمير المنفصل (هو) على كونه ملهمُ اليوم والغد ، ادعاءً للمبالغة فى قدره وتأثيره فى الأدب والأدباء فى عهده ومن بعده .

ومنه على لسان القمر يقول^(١) :

وما بسمتى إلا دموعٌ من اللظى قد التمعت فى وجهِ سهمان حاسرٍ

فالشاعر يرى أن القمر يمد نوره من لظى الشمس لذلك يقصر بسمته ويقصد : ضيائه على كونه دموعٌ من اللظى ، والقصر ساعد فى تشكيل الصورة التشبيهية ، حيث شبه ضوء القمر - بسمته - بدموعٍ من اللظى وهو من القصر الادعائى بغرض المبالغة فى الوصف .

ومنه أيضاً يصف الفكرة ويشبهاها بالغيداء التى تفلت من يده عاصية ، كلما أراد الإمساك بها ، لتعود إلى يده مرة أخرى طائعة فيقول^(٢) :

ما أفلتت من يدي غيداء عاصية إلا وعادت إليها وهى سمحاء

وتشبيه الفكرة والخاطرة تخطر له بالغيداء ، أمر بديع ، وقصر إفلات الغيداء عاصية على كونها تعود إليه وهى سمحاء أمر آخر بديع، ويمكن ملاحظة المطابقة الطريفة (عاصية - سمحاء) فى آخر شطرى البيت .

(1) الديوان ، ١٧٩ .

(2) الديوان ، ١٨٠ .

وكذلك يشبه الفن بسعير الحياة من خلال أسلوب القصر في قوله^(١):

وما الفن إلا سعيرُ الحياةِ وثورَتْها في محيط الأبد
فقد قصر الفن على سعيرُ الحياةِ وثورَتْها في محيط الأبد ، ادعاءً
للمبالغة والتأكيد على أهمية الفن ودوره في التأثير على حياة البشر ،
من قصر الموصوف على الصفة ، والمقصود هو : الفن ، والمقصود
عليه هو سعير الحياة .

ومنه أيضاً قوله عن عهد العروبة بمناسبة زيارة عاهل السعودية
الملك عبد العزيز آل سعود لمصر آنذاك^(٢) :

ولا عهدَ إلا للعروبة والعلَى لقلبين في كفين يعتقان
فقد قصر العهد على العروبة والعلَى ، قصرأ حقيقياً ادعائياً
للمبالغة في أهمية العهد بين الملكين ، وضرورة الحفاظ عليه ، لأن ما
يتعهدان به لصالح الأمة العربية كلها .

ثم يخاطب الشاعر العاهل السعودي قائلاً^(٣) :

فإن تذكر الأوطان والأهل عندنا فما مصرُ إلا موطنُ لك ثانی
وما هي إلا أمةٌ عربيةٌ مُوحدةٌ في فكرةٍ ولسان
ففي البيت الأول يقصر مصر على كونها الموطن الثاني للعاهل
السعودي ، الملك عبد العزيز آل سعود ، تحية له وإشعاره أنه في
موطنه وأن أرض العرب كلها للعرب ، وفي البيت الثاني يقصر الأمة

(1) الديوان ، ٢٠١ .

(2) الديوان ، ٣٩٣ .

(3) الديوان ، ٣٩٤ .

ثلاثية الدوائر البلاغية دراسة بلاغية أسلوبية لشعر علي محمود طه ===== (٨٠)

فى الضمير (هى) على كونها أمة عربية موحدة فى فكرة ولسان ،
والقصر (بماء وإلا) من أقوى أساليب القصر التى تؤكد الحكم وتثبته
بلا أدنى شك .

(ب) القصر بطريق العطف بـ (لكن) :

منه قوله عن صخرة الملتقى^(١) :

لا أسميك صخرة الملتقى لـ كن أسميك صخرة المأساة
فقد قصر الصخرة على كونها صخرة المأساة من قصر
الموصوف على الصفة ، لأنها الصخرة التى يأتى إليها يشكو الحياة
إذ يقول^(٢) :

صخرة الملتقى أتيتك بعد الأ بين أشكو من الحياة أذاتى
فمن الملاحظ أن شعراء الرومانسية منهم من ناجى الصخرة ،
وبثها أحزانه وآلامه .

والقصر بـ (لكن) يكون المقصور عليه ما بعد (لكن) أى
(أسميك صخرة المأساة) وما قبلها مقصور .

ومنه أيضاً قوله مجرداً من نفسه شخصاً يحدثه^(٣) :

ما فى حياتك من سلوى تلوذ بها لكنه الحب ذاك القاهرة العاتى
قصر السلوى فى حياته التى يلوذ بها على الحب القاهرة العاتى ،
من قصر الصفة على الموصوف والمقصور (السلوى) والمقصور

(١) الديوان ، ٦١ .

(٢) الديوان ، ٦٢ .

(٣) الديوان ، ٦٢ .

عليه (الحب) والشاعر دائماً كان يرى أن الحب مفتاح الخير في الحياة فأهم حب هو حب الله وحب الوطن والأهل والطبيعة والحياة والكون كله ، كذلك حب الخير والسلام والوئام بين الناس .

ومنه أيضاً في حديثه عن ملحمة شعب مدينة ستالينجراد في الحرب العالمية حيث يقول^(١) :

لم تجرِ ملحمةٌ بوصفِ كفاحه لكن جَرَّتْ بدمائِهِ الأَنْهَارُ

والملحمة يقصد ملحمة النصر ، فقد قصر جريان الملحمة على كونها جرت بدماء الشعب أنهاراً ، فهو ينفى أن تكون الملحمة مجرد وصف لكفاح شعبٍ وإنما هي حرب جرت الدماء بها أنهاراً .

وعن حديث الاتحاد واحترام الدستور يقول^(٢) :

وما هو أسْطُرٌ كُتِبَتْ ولكن معانٍ في القلوب لهن عُلْبُ

وقوله (لهن عُلْبُ) أى أثرٌ ، فقد قصر الاتحاد واحترام الدستور على كونه معانٍ في القلوب لها أثر وتأثير فهو ينفى أن يكون الدستور مجرد أسطر كتبت ، بل هي معانٍ مؤثرة ، ادعاءً للمبالغة في قيمته ومدى تأثيره على النفس .

ومنه أيضاً القصر بـ (بل) في قوله من قصيدة (قبر شاعر)^(٣):

ذَلِكَ قَبْرٌ لَمْ تَشِدَّهُ المنون بل شادَهُ الشَّعْرُ بِآثاره
أقامه من لبنات الفنون وزانه المجد بأحجاره

(1) الديوان ، ٢٦٢ .

(2) الديوان ، ٣٩٢ .

(3) الديوان ، ٧٨ .

ألقى به الشاعر عبُّ الشُّحون وأودَعَ القلب بأسراره

والأبيات من قصيدة، قالها الشاعر في حالاته التشاؤمية حيث تخيل الشعر قبراً تدفن فيه الأفكار والآراء ولا تجد من يسمعها ، ففي البيت الأول قصر عطف، حيث ينفي أن تكون المنون قد شادت ذلك القبر الذي يتحدث عنه الشاعر، وقصر الشعر على تشييده بآثاره الخالدة، فالمقصور يكون قبل (بل) وهو (القبر) والمقصور عليه بعدها، أى: (شادة الشعر).

(ج) القصر بـ (إنما) :

وتأتى (إنما) فى الأمور المعلومة ، وقد تنزل الأمور المجهولة منزلة المعلومة، ويكون المقصور عليه مؤخراً وجوباً، والمقصور مقدماً. ومن ذلك قول الشاعر^(١) :

والمجد موهبة الملوك وإنما تبنى المواهب والخلائق تدعمُ

فقصر البناء على المواهب والخلائق تدعمها ، والقصر ادعائى للمبالغة فى تصوير المجد الذى يعتبر الشاعر موهبة الملوك لأنه ليس كل ملك يبني مجداً لبلاده وإنما من أوتى موهبة العمل من أجل المجد ورفعة الوطن ، ويمكن ملاحظة تشكيل الصورة الاستعارية من خلال القصر حيث يشبه المواهب بالبناء والخلائق دعائمه على سبيل الاستعارة المكنية ، من حذف المشبه به وذكر شئ من لوازمه وهو الفعل (تبني ، تدعم) .

وكذلك قوله مخاطباً الملك فاروق^(٢) :

طهر عصمت به الشباب وإنما شيمُ الملوك به أحق وأخلقُ

(1) الديوان ، ١٣٩ .

(2) الديوان ، ١٤٥ .

فقد قصر الطهر على أخلاق الملوك وشيمهم ، ولكن لأنه أثبتته للشباب في أول البيت في قوله (عصمت به الشباب) فقد قال : الملوك به أحق وأخلق ، وكأنه أمر معلوم يعرفه الجميع . ويتحدث عن البحر وتأثيره على صفحة السماء فيقول^(١) :

يجلو بريشته السماء ، وإنما زادت بريشته السماء جلاء

فقد قصر زيادة جلاء السماء على ريشة البحر التي يرسم بها ويجلوه ، فالقصر ادعائي خدم الصورة الاستعارية في البيت حيث أكد أن البحر تنطبع صورته على صفحة السماء وكأنه رسام يرسم السماء ، ولنتأمل ما في البيت أيضاً من عكس وتبديل .

ومنه أيضاً قول فتاة تناجي محبوبها^(٢) :

إنما روحك في الكون وروحي توأمان

فقصر روحها وروح محبوبها على كونهما توأمان قصراً ادعائياً للمبالغة فيما بينهما من تآلف وتوافق .

وفي رثاء وطني مات مقتولاً ببضع رصاصات ، يقول^(٣) :

لا تقولوا طائش في رأيه إنما الرأي من الغدر براء

فقد قصر الرأي على كونه براء من الغدر ، يريد أن الفقيد مات غدراً وليس لأنه طائش في رأيه ، فجاءت إنما في أمر معلوم ، للتأكيد على أن حرية الرأي أمر والغدر أمر آخر .

(1) الديوان ، ١٤٨ .

(2) الديوان ، ٢٥٩ .

(3) الديوان ، ٤٢٧ .

وهكذا يتضح أن القصر بالنفي والاستثناء والقصر بـ إنما من أكثر أساليب القصر وروداً في الديوان ، وذلك لأن النفي والاستثناء من أقوى طرق القصر التي اهتم بها الشاعر ليؤكد معانيه ويقرها في النفس وإن كانت كلها معانى بغرض الادعاء للمبالغة .

المبحث الثالث

الفصل والوصل

والفصل والوصل فن من الفنون المرتبطة بالجملة ، فهو يخص الجمل ومعانيها حينما توصل أو تفصل ، وكذلك ارتباطه بالمفردات فى عطفها أو ترك العطف .

يقول السكاكى عن الفصل والوصل بين الجمل : " إنها لمحك البلاغة ، ومنتقد البصيرة ، ومضمار النظر ، ومتفاضل الأنظار ، ومعيار قدر الفهم ، ومسبار غور خاطر ومنجم صوابه وخطئه ومعجم جلائه وصدائه ، وهى التى إذا طبقت فيها المفصل شهدوا لك من البلاغة بالقدح المعلى ، وأن لك فى إبداع وشيها اليد الطولى " (١) .

تعريف الفصل والوصل :

" الوصل عطف بعض الجمل على بعض ، والفصل تركه ، وتمييز موضع أحدهما من موضع الآخر على ما تقتضيه البلاغة " (٢) .

ويقول عنه الخطيب القزوينى إنه " فن من البلاغة عظيم الخطر ، صعب المسلك دقيق المآخذ ، لا يعرفه على وجهه ، ولا يحيط علماً بكنهه ، إلا من أوتى فهم كلام العرب طبعاً سليماً ، ورزق فى إدراك أسرارهِ نوقاً صحيحاً ولهذا قصر بعض العلماء البلاغة على معرفة الفصل والوصل " (٣) .

(1) مفتاح العلوم ١١٩ .

(2) المرجع السابق ١٤٩ .

(3) الإيضاح ١٤٩ .

وقد ذهب كثير من بلاغى العرب إلى ما قاله العلماء ، وعدوا هذا الفن فناً عظيماً وأن ذلك كما قال الخطيب القزوينى " للنتيبه على مزيد غموضه وأن أحداً لا يكمل فيه إلا كمل فى سائر فنون البلاغة ، فوجب الاعتناء بتحقيقه على أبلغ وجه فى البيان " (١) .

وإذا تحدثنا عن الفصل والوصل فى ديوان على محمود طه فيمكن القول إنه كان بارعاً فى وصل الجمل وفصلها ، وإنه كان من الذكاء بحيث جعل الفصل والوصل أمراً مؤثراً فى المعنى ، فأدار جملة بطريقة العارف بشئون اللغة العربية المدرك لأهمية ترتيب الجمل الشعرية حسب ترتيب معانيها فى النفس .

وإذا قلنا أن الفصل والوصل فن يحيط باللغة من أقطارها وأن الكلام إما يوصل أو يترك وصله ، علمنا أنه لا يمكن الإحاطة بكل ما قام به الشاعر من فصل ووصل ، وإنما تقوم الدراسة على تجلية بعض الشواهد الشعرية لمعرفة الأغراض البلاغية التى فصل أو وصل من أجلها وأسباب ذلك وهل طبق الشاعر القاعدة النحوية السليمة وهل استطاع أن يربط الجمل أو يفصلها دون أن يعيب بمعانيها ، أو يساعد فى غموض معانيها ، وبيان ذلك فيما يلى :

أولاً : الفصل :

استطاع الشاعر بعبقورية الصانع المدرك لحدود اللغة وطرقها أن يفصل عندما يستوجب الموقف الفصل ، فمن مواضع الفصل التى تكررت فى الديوان ما يلى :

(1) المرجع السابق ١٤٩ ؛ وراجع أساليب بلاغية ١٨٤ .

١ - عندما يكون بين الجملتين اتحاد تام وهو ما يسمى (كمال الاتصال) وذلك في المواضع التالية :

(أ) أن تكون الجملة الثانية توكيداً للأولى ، وفي ذلك قسمان :

أحدهما : أن تنزل الثانية من الأولى منزلة التأكيد المعنوي من متبوعه في إفادة التقرير مع الاختلاف في المعنى .

مثل ذلك قول الشاعر يخاطب الأشباح^(١) :

وخيال مستغرق في زهولٍ بات يرعى ذبالة المضمحلا

والذبال : جمع ذبالة وهي الفتيلة من السراج ، والمضمحل : الذي قل وتلاشى^(٢) .

ففي الشطر الأول يذكر أن الأشباح لن ترى منه سوى خيال مستغرق في زهول وقد تم فصلها عن الجملة الثانية التي تقرر هذا المعنى في قوله : بات يرعى الفتيلة التي كادت تتلاشى ، فأكد بذلك كونه مستغرقاً في زهول .

كذلك منه قوله عن البهو الذي ينزل فيه^(٣) :

قد نزلت العشى فيه على قفٍ ر جفته الحياة ماءً وظلا

فإن الجمل في الشطر الثاني تفيد التأكيد المعنوي وإفادة التقرير للجملة الأولى ، ويمكن أن يكون الفصل لأن الجملة الثانية موضحة ومفسرة للأولى ، فإن القفر ، هو المكان : جفته الحياة ماءً وظلا ، لذلك تم الفصل لما بينهما من كمال الاتصال .

(١) الديوان ، ٣٥ .

(٢) لسان العرب مادة (نبل ، ضحل) .

(٣) الديوان ، ٣٥ .

ومنه أيضاً قوله^(١) :

يظلل الأرض الظلام الكثيف كأنما تمسى بواى الفناء

فالجملية الثانية نزلت منزلة التوكيد المعنوى من متبوعه ، حيث أفادت التقرير مع الاختلاف فى المعنى لأن الأرض إذا ظلها الظلام الكثيف ، فهي كمن يمسى بواى الفناء .

ومنه قوله يتحدث عن مدائن فلسطين^(٢) :

مدائن كانت وراء الظنون ترى النجم أقرب منها منالاً

فإن الجملة الثانية نزلت منزلة التوكيد المعنوى من متبوعه ، فالمعنى أنها مدائن بعيدة المنال دل ذلك قوله (وراء الظنون) ثم قوله (النجم أقرب منها منالاً) .

ومنه أيضاً قوله^(٣) :

شقى أجنته الدياجى السوادف سليب رقادٍ أرقته المخاوف

فإن الجملة الثانية (سليب رقاد) توكيد معنوى للأولى (شقى أجنته) وهذا اللون من الفصل بين الجمل ورد كثيراً فى ديوان الشاعر فدائماً يأتى بجملة ثم يأتى بجملة أخرى تقرر ما جاء فى الأولى مع اختلاف فى اللفظ ، للتوكيد المعنوى .

ومثل ذلك قوله عن صخرة الملتقى^(٤) :

واحتوت سراً كائنين كأن لم يبعثا سيرةً مع الكائنات

(1) الديوان ، ٧٨ .

(2) الديوان ، ٣٧٧ .

(3) الديوان ، ٩١ .

(4) الديوان ، ٥٩ .

فالمعنى فى الجملة الثانية مقرر لما أفاده المعنى فى الأولى .
ثانيهما : أن تنزل الثانية من الأولى منزلة التأكيد اللفظى من
متبوعه فى اتحاد المعنى .
مثل قوله^(١) :

أنا فوق المحيط كالطائر التا نه يعلو موائج اللجات
فإن الجملة (يعلو موائج اللجات) تؤكد للأولى ، (أنا فوق المحيط)
لأن معنى الجملتين واحد ، فالثانية تؤكد لفظى للأولى .
ومنه أيضاً قوله عن الطود المنيع الذى يعطل الناس عن التحضر
والرقى فيقول^(٢) :

واصعقوا قنّةً واديه الرفيع تتهدّم تحت أقدام الرّياح
والقنّة : أعلى الشىء ، والجملة الثانية (تتهدم تحت أقدام الرياح)
تفيد المعنى فى قوله (واصعقوا قنّة واديه) لأن الصعق تَهْدُم . وذكر
الشاعر الجملة الثانية لتقرير الأولى وتأكيدهما ، وهذا اللون من الفصل
ورد - أيضاً - بكثرة فى الديوان ، فدائماً الشاعر يؤكد معانيه إما لفظاً
أو معنى .

ومنه أيضاً قوله منادياً عرائس البحر^(٣) :

عرائسَ الشعرِ قدّ عادَ الحبيبُ وفي عينيه سُهدٌ وتعذيبٌ وإِضناءُ
أب المغامرُ من دنيا متاعبه أما له راحةٌ منها وإِغفاءُ

(١) الديوان ، ٦٠ .

(٢) الديوان ، ٦٣ .

(٣) الديوان ، ٣٦٥ .

فإنه نزل جملة (أب المغامر) منزلة التوكيد اللفظي للجملة الأولى (عاد الحبيب) لذلك تم الفصل . أما جملة (أما له راحة) فهي جملة استفهامية فصلت عن الأولى للاختلاف خيراً وإنشاءً ، لفظاً ومعنى . لذلك ترك العاطف بينهما .

ومنه أيضاً قوله منادياً الأرض^(١) :

يا أرض ناديت فلم تسمعي أنكرت صوتي وهو من قلبك

فإن الجملة الثانية (أنكرت صوتي) منزلة من الأولى (فلم تسمعي) منزلة التوكيد اللفظي، وهو يريد من ذلك أن يؤكد أن صوته غير مسموع لمن في الأرض فلا يستجيبون لنصحه فذكر الأرض وأراد من عليها ، وقوله (وهو من قلبك) كناية عن أنه واحد من أصحاب هذه الأرض .

(ب) أن تكون الجملة الثانية بدلاً من الأولى ، والمقتضى للإبدال كون الأولى غير وافية بتمام المراد بخلاف الثانية والمقام يقتضى اعتناء بشأنه وهو ضربان :

أحدهما: أن تنزل الثانية من الأولى منزلة بدل البعض من متبوعه: مثل ذلك قوله عن أطماع المستعمرين^(٢) :

وتلك أطماعهم في كل ناحيةٍ السيفُ منهن فوق الخلق قوام

فإن جملة (السيفُ منهن فوق الخلق قوام) بدلاً من البعض عن الأطماع في الجملة الأولى ، فافتضى المقام لاستيفاء المراد من المعنى ذكر الثانية لذلك تم الفصل بينهما .

(1) الديوان ، ٥٧ .

(2) الديوان ، ٣٨٤ .

وثانيهما : أن تنزل الثانية من الأولى منزلة بدل الاشتمال

من متبوعه :

ومثل ذلك قوله عن فلسطين^(١) :

هزت فلسطين أنباءً يطير بها برقٌ على جنبات الليل بسام
فإن جملة (يطير بها ...) بدل اشتمال من الأولى (هزت
فلسطين أنباء) .

وكذلك قوله عن المستعمر^(٢) :

تحايلُ شيطانِ الأساليب لم يدع مجالاً لشيطانِ بهن فريد
فإن جملة (لم يدع مجالاً لشيطان) منزلة بدل اشتمال من متبوعه
في الجملة الأولى (تحايل شيطان الأساليب) ، لأن المقصود من كلامه
إظهار قدرة المستعمر على التلاعب والتحايل .

ومثل قوله عن المستقبل المبهم^(٣) :

وأبهمَ فهو رجُعُ صدَى وطيفٌ بعيدٌ ليس يستجليه قُرب
فإن الجملة الثانية (ليس يستجليه قرب) بدل اشتمال من الجملة
الأولى لأن الأولى غير وافية بتمام المراد بخلاف الثانية ، فإن النفي بـ
(ليس) يعنى فقدان الأمل في القرب تماماً ، وهو يريد ان يثبت أن
المستقبل مبهم ولا رجاء في ظهوره لأنه بعيد .

(1) الديوان ، ٣٨٤ .

(2) الديوان ، ٣٨٨ .

(3) الديوان ، ٣٩٠ .

كذلك قوله^(١) :

الكون يبدو وادعاً هائلاً كأنه الفردوسُ في أمنه
فإن الجملة الثانية (كأن الفردوس في أمنه) بدل اشتمال من الجملة
الأولى (الكون يبدو وادعاً) ، فقد استوفت الثانية المراد من المعنى .
ومنه أيضاً قوله عن الشاعر^(٢) :

وجاورته نخلةٌ بأسقة تجثم في الوادي إلى جانبه
فإن جملة (تجثم في الوادي إلى جانبه) ، تحمل نفس المعنى في
الأولى لذلك ترك العاطف ، لأن العطف يحدث نوعاً من المغايرة ،
والجملة الثانية هنا بدل اشتمال من الأولى .
ومنه أيضاً قوله^(٣) :

جريمة الغدر وسفك الدماء جريمة لم يخل منها مكان
يريد أن جريمة الغدر تنبهوا لها ، لأنها جريمة تعم الأرض ولا
يخلو منها مكان . لذلك فصل الجملة الثانية (جريمة لم يخل منها مكان)
عن الأولى لأنها منزلة بمنزلة بدل اشتمال .

(ج) أن تكون الثانية بياناً للأولى ، وذلك بأن تنزل منها منزلة
عطف البيان من متبوعه في إفادة الإيضاح، والمقتضى للتبيين
أن يكون في الأولى نوع خفاء مع اقتضاء المقام إزالته .
ومن ذلك قوله^(١) :

(1) الديوان ، ٥٢ .

(2) الديوان ، ٧٨ .

(3) الديوان ، ٥٤ .

أنا وحدي هيمانُ في لُجْكَ الطَا مى غريق في حيرتى وارتيابى
أرْمَق الشاطئِ البعيدُ بعينٍ عكَّفتُ فى الدُّجى على التسكاب

فإن جملة (غريق فى حيرتى) والمقدر فيها محذوف بمعنى (أنا غريق) عطف بيان للثانية (أنا وحدي هيمان) ، كذلك فى البيت الثانى ، جاءت الجملة الثانية (عكَّفتُ فى الدُّجى على التسكاب) عطف بيان لقوله (أرمق بعين) .

ومنه أيضاً قوله^(٢) :

ويقبل الفجرُ الرقيقُ الإهاب يحنو على القبر بأضوائه

فإنه نزل جملة (يحنو على القبر) منزلة عطف البيان من الأولى (يقبل الفجر) لأنها أفادت نوعاً من الإيضاح ، ويمكن اعتبار الفصل ، لأن الجملة الأولى تحمل سؤالاً وهو : لماذا يقبل الفجر ، والجملة الثانية إجابة لهذا السؤال .

ومنه أيضاً قوله^(٣) :

عبثاً تقفو خطى الماضى الذى خلت أن البحر واره ابتلاعاً
لم يكن غير أويقات هوى وقفت عن دورة الدهر انقطاعاً

ففى البيت الثانى ، جاءت الجملة الثانية (وقفت عن دورة الدهر) بيان وإيضاح لما جاء فى الجملة الأولى من (أويقات هوى) .

ومثل ذلك قوله عن فلسطين^(٤) :

(1) الديوان ، ٧٥ .

(2) الديوان ، ٧٨ .

(3) الديوان ، ٧٨ .

(4) الديوان ، ٣٧٩ .

هي الشرق بل هي من قلبه وشائج ماضٍ تأبى انفصالا
وتاريخ دنيا وأمجادها بنى ركنها خالدٌ ثم عالي

فمن الملاحظ أن الجملتين في الشطر الأول من البيتين فيهما نوع خفاء ، وجاءت الجمل بعد ذلك بمنزلة عطف البيان من متبوعه في إفادة الإيضاح ، ففي البيت الأول عطف بيان جملة (تأبى انفصلاً) على (هي الشرق) ، وفي البيت الثاني (هي تاريخ دنيا) بتقدير الضمير المحذوف (هي) وعطف عليها عطف بيان جملة (بنى ركنها خالد) .

ومنه أيضاً قوله عن النفاق في بلاد الشرق^(١) :

يطوفُ بها النفاقُ وفي يديه صحائفُ أُفعمتُ زوراً وكتبُ
فإن جملة (أُفعمت زوراً) بيان للجملة الأولى (وفي يديه صحائف)
فقد أوضح ما تتضمنه تلك الصحائف من زور ، فترك العاطف لذلك .

٢ - أن يكون بين الجملتين كمال الانقطاع وذلك :

(أ) أن تختلف الجملتان خبراً وإنشاءً لفظاً ومعنى فيتترك
العاطف لكمال الانقطاع ، وهذا اللون من الفصل ورد كثيراً
في الديوان نظراً لغرام الشاعر بالأساليب الإنشائية الطليبية
التي يأتي بعدها جمل خبرية .

مثل قوله^(٢) :

قلت اغفرى لى يا حبيبة نظرتى إني أعيدُ الحسنَ من أهوائى

(1) الديوان ، ٣٩١ .

(2) الديوان ، ٣٧١ .

فالفصل بين جملتي (قتل اغفرلي) ، (إني أعيدُ الحسن) لأنهما
اختلفتا خيراً وإنشاءً لفظاً ومعنى ، فالأولى إنشائية ، والثانية خبرية.
كذلك قوله^(١) :

تمهلي فراشة الصباح أسرفت في الغدو والروح
فإن جملة (تمهلي) إنشائية ، و (أسرفت) خبرية لذلك تم
الفصل بينهما ، والبيت فيه مناجاة للفراشة التي يخاطبها خطاب الحى
للحى وهو يسقط عليها من مشاعره وأحاسيسه وكأنه ينصح نفسه
بالتمهل وعدم التسرع .

كذلك قوله عن قضية فلسطين^(٢) :

دعوها منى واركوه خيالاً فما يعرف الحق إلا النضالا
بنى الشرق ماذا وراء الوعود نطلُّ يميناً ونرنو شمالا
وما حكمة الصمت في عالم تضحُّ المطامع فيه اقتتالا
فإن الشطر الأول فى الأبيات السابقة يحمل جمل إنشائية : أمر ،
نداء، استفهام؛ والشطر الثانى منها يحمل جملاً خبرية لذلك تركت الواو.
ومنه أيضاً قوله يخاطب الحليف الغربى^(٣) :

فما لك تقسو على أمةٍ ؟ سقتك الوداد مصفى زلالا
وعدت الشعوب بحق المصير فما لك تقضى وتملأرتجالا

(1) الديوان ، ٣٧٢ .

(2) الديوان ، ٣٧٧ .

(3) الديوان ، ٣٧٨ .

ففى البيت الأول جاء الشطر الأول جملة إنشائية والشطر الثانى جملة خبرية والبيت الثانى جاء الشطر الأول خبرية ، والثانى إنشائية لذلك تم الفصل .

كذلك قوله مخاطباً الحليف الغربى - أيضاً (١) :

أعزّت أساتك أدواؤها ؟ هو الحق ، ما كان داءً عُضالاً

فالجمله الأولى استفهامية والثانية خبرية لذلك تم الفصل بينهما للاختلاف لفظاً ومعنى خبراً وإنشاءً . والأساة : الأطباء ، يريد أن الحق هو الدواء الشافى لجميع أمراض النفس وآلامها ، فنفى أن يكون داءً عضالاً أى يصعب الشفاء منه ، إنه الدواء لكل متعب .

كذلك قوله (٢) :

هم العرب الصيدُ لا تحسبن بهم ضعةً أو ضنى أو كلالاً

والصيد : جمع أصيد ، وهو السيد العزيز . والضعة الخضوع والتذلل . فإن جملة (هم العرب الصيدُ) ، خبرية وجملة (لا تحسبن) إنشائية لذلك تم الفصل بينهما ، وجاءت جملة النهى تؤكد كون العرب أسياد وتاريخهم يؤكد عظمة قدرهم ، فينهاهم عن الظن أن يكونوا ضعفاء .

ويخاطب الشاعر زورقه قائلاً (٣) :

فتمهل تسعد الروح بما وهمت أو تطرب النفس سماعاً

(1) الديوان ، ٣٧٩ .

(2) الديوان ، ٣٧٩ .

(3) الديوان ، ٢٣ .

فالشاعر فصل بين جملة الأمر (تمهل) وبين الجملة الفعلية الخبرية (تسعد) فجاء الفصل لاختلاف الجملتين خبراً وإنشاءً وهو يؤكد أن التمهّل فيه السعادة والتسرّع فيه الشقاء .

(ب) أن لا يكون بين الجملتين جامع أو مناسبة ، بل تكون كل جملة مستقلة بنفسها ، فيترك العاطف لكمال الانقطاع .

مثل قوله^(١) :

وقل: يا عروس النبع هاتي من الجنى ودورى علينا بالرحيق وجودى

فإن جملة (قل) والنداء (يا عروس النبع...) متفقين إنشاءً إلا إنه ليس بينهما مناسبة فكل جملة مستقلة بنفسها لذلك ترك العاطف .

٣ - أن تكون الجملة الثانية جواباً عن سؤال يفهم من الجملة الأولى فتنزل منزلته ويسمى هذا (شبه كمال الاتصال) أو (الاستئناف) .

مثل قوله يتحدث عن الأرض^(٢) :

سواء لديها أشرق الفجر أم سجت غياهبُ في سرِّ الدجى تتكاثف
هى الأرض مهد الشر من قبل خلقنا ومن قبل أن دبت عليها الزواحف

فإن قوله (هى الأرض) جملة استئنافية فإن الجملة فى البيت الأول يفهم منها سؤال فحواه : ماذا تكون الأرض ؟ فيجئ الجواب فى الجملة المستأنفة .

كذلك قوله^(١) :

(1) الديوان ، ٣١٢ .

(2) الديوان ، ٩٣ .

أتيت إلى هذا المكان تهزنى إليه عهد للشباب سؤالف
فإن قوله : أتيت إلى هذا المكان ، يثير سؤالاً فحواه لماذا أتيت ،
فتأتى الجملة المستأنفة (تهزنى إليه عهد للشباب) جواباً لهذا السؤال .
كذلك قوله^(٢) :

وذهبت التمس السلو وأطلقت نفسى زمام جوادها الركاض
يجتاز مفازة مشبوبة ويخوض برد جداول ورياض
ففى البيت الثانى فصلت الجملة المستأنفة (يجتاز نار مفازة)
لتكون جواباً لسؤال يفهم من الجملة الأولى (وأطلقت نفسى زمام
جوادها) .

وكثيراً ما يستأنف الشعراء الشعراء كلامهم بفكرة جديدة فيقطعون
الكلام ويستأنفون .
ومن ذلك قوله^(٣) :

هذه الأرض انتشت مما بها فغفت تحلم بالخد خداعا
قد طواها الليل حتى أوشكت من عميق الصمت فيه أن تراعا
وانتشت : سكرت فرحاً ، وتراعا : يصيبها الفزع .

فمن الملاحظ أن الشاعر استأنف بعد القطع بقوله (قد طواها
الليل) ، وجاءت (قد) للتوكيد ، وهى من أدوات التوكيد التى لم تكن
تستهوى الشاعر كثيراً .

(1) الديوان ، ٩٤ .

(2) الديوان ، ١٢٨ .

(3) الديوان ، ٢٣ .

ومنه أيضاً عمن تسلل إلى فراش رسول الله ﷺ يبغى قتله ليلة
الهجرة يقول^(١) :

تسلل يبغى مقتلاً من محمدٍ لقد خيب الباغي وخابت مآربه
فإن جملة (لقد خيب الباغي) جملة مستأنفة ، بمثابة الجواب لسؤال
فحواه : وماذا حدث؟ لذلك فصل بين الجملتين . أما جملة (وخابت
مآربه) فقد وصلت بما قبلها للاتفاق خبراً لفظاً ومعنى .
وقوله^(٢) :

قالت تعاتبني : أراك منعنتي من قطف هذى الوردة الصفراء
فإن قوله (قالت تعاتبني) يستوجب سؤالاً وهو بماذا عاتبته ، فتأتى
الجملة الثانية إجابة على السؤال: أراك منعنتي ، لذلك تم الفصل بينهما.
٤ - أن يكون بين الجملتين (شبه كمال الانقطاع) وهو أن
تسبق جملة بجملتين يصح عطفها على الأولى منهما ولا يصح عطفها
على الثانية لفساد المعنى ولذلك يجب الفصل وقد تكون الجملة الثانية
بمنزلة المنقطعة عن الأولى لأن عطفها عليها يوهم لعطفها على غيره ،
ويسمى هذا الفصل (قطعاً) .
مثل قوله^(٣) :

وأود عن عينيك ذكرى ليلةٍ شابت ونجم شاحب الأضواء
فإن الجملة الثانية (شابت) بمنزلة المنقطعة عن الأولى (أود) .

(1) الديوان ، ٣٣٤ .

(2) الديوان ، ٣٧١ .

(3) الديوان ، ٣٧١ .

ومثل ذلك قوله عن آفاق مصر عند زيارة العاهل السعودي الملك
عبد العزيز آل سعود^(١) :

وآفاقها مكيّة النورِ والشذى يُضنن بأقمارٍ بهن حسان
جلاها المساء القاهري صباحة تغاير في لألائها القمران

ففي البيت الأول جاءت الجملة الثانية بدل اشتمال من الأولى ، أما
البيت الثاني فقد جاءت الجملة الثانية (تغاير في لألائها القمران)
مقطوعة لأنها بمنزلة المنقطعة عن الأولى وينبغي الفصل لأن عطفها
عليها يوهم عكس المراد .

ومنه أيضاً قوله^(٢) :

ووقفةً بالكوكب الحائر رأى بساطَ الرّيح يدنو فهاب

فبين الجملتين شبه كمال انقطاع ، فالجملة الثانية لو عطف بالواو
لأوهم عطفها على غير ذلك ، لذلك تم القطع .

ومنه أيضاً قوله^(٣) :

ما أبدع الحلمَ الذى صوراً لو لم تشبهه اليقظةُ القائلة
مرّ بنهرٍ دافقٍ سلسبيل تهفو القمارى حوله شادية
فى ضفتيه باسقات النخيل ترعى الشياهُ تحتها تاغبة

ففي البيت الثاني جاءت الجملة الثانية (تهفو القمارى) بمنزلة
المنقطعة عن الأولى (مرّ بنهر) والضمير (للحلم) ، كذلك فى البيت

(1) الديوان ، ===

(2) الديوان ، ٧٩ .

(3) الديوان ، ٥٢ .

الثالث فإن جملة (ترعى الشياه) بمنزلة المنقطعة عن الأولى الاسمية (فى ضفتيه باسقات النخيل) لذلك وجب الفصل وكذلك لاختلاف الجملتين ، فى الاسمية والفعلية .

ثانياً : الوصل :

للوصل مواضع مختلفة ، أشار إليها البلاغيون ، ومن الطبيعي أن يكتظ ديوان الشاعر بمثل هذه المواضع ، فمن وصل الجمل ، إلى وصل شبه الجمل إلى وصل المفردات ، وهو فى كل ذلك ينجح فى بناء الجمل وربطها ووصل المفردات إذا استدعى المقام .

ومن ذلك ما يلى :

١ - أن تكون الجملتان متفتحتين خبراً وإنشاءً لفظاً ومعنى :
ويسمى هذا الموضع عند البلاغيين بـ (التوسط بين الكمالين) مع وجود المناسبة والجامع:

ومثل هذا العطف كثير فى ديوان الشاعر خاصة العطف بين الجمل الفعلية بمختلف أزمنتها سواء كانت مثبتة أو منفية وسوف نعرض بعض الشواهد على ذلك :

مثل قوله يخاطب أهل الكهوف ويقصد بهم من استسلموا للظلم^(١):

احشدوا الريح على ظهر الصخور	وابعثوا ذات نقش وزفيف
انزعوا الصخر من الطود المنيع	واجعلوه زادكم عند الكفاح

فقد عطف الجملة الثانية (ابعثوها) على (احشدوا) ، وفى البيت الثانى عطف جملة (اجعلوه) على الأولى (انزعوا) للاتفاق خبراً وإنشاءً لفظاً ومعنى . فهو يحث من بنى العُرب من تهاونوا واستسلموا للطود المنيع ويقصد الغرب المستعمر ، يحثهم أن يناضلوا ويقفوا أمامه ويجعلوا الكفاح زادهم .

ومنه أيضاً قوله^(١) :

يا ليت لى كالفراش أجنحةً	أهفو بها فى الفضاء هيماننا
أدْفُ للنور فى مشاركته	وأغتدى من ثناه نشواننا
وأرشف القطر من بواكره	فلا أروُدُ الضفاف ظماننا
وألثم النور فى سنابله	مصفاً للنسيم جزلاننا

فإن عطف الجمل الخبرية (اغتدى ، أرشف ، ألثم) على الجملة الفعلية (أدف) بمعنى أتابع فى مشاركته ، كلها جمل فعلية يوظفها الشاعر لرسم صورة كلية ، للحالة التفاؤلية التى تتشابه فجعلته يسترسل فى وصف الطبيعة من حوله .

ومنه أيضاً قوله^(٢) :

فليحمنى الحسن زهرَ جنّتهِ وليقضى العُمُرُ عنه حرماننا

فإن جملة (ليقضى) صيغة الأمر قد عطفت على (فليحمنى) للاتفاق إنشاءً لفظاً ومعنى .

ومنه أيضاً^(٣) :

(1) الديوان ، ٧٦ ، ٧٧ .

(2) الديوان ، ٧٧ .

(3) الديوان ، ٨٠ .

يا قبرُ لم تُبصرَكَ عيني ولا رأيتك إلا في ثنايا الخيال

وقد يظن أن جملة (ولا رأيتك) توكيد للأولى ولم يتم الفصل -
والواقع أنه ربط الرؤية بجملة القصر ، فقصر الرؤية على ثنايا الخيال،
لذلك كان لابد من الوصل للاتفاق خبراً وإنشاءً لفظاً ومعنى .

كذلك منه قوله^(١) :

غداً ستطوى القلبَ أيدي البلى ويقنص النجم عقابُ الليالي

فقد عطف (يقنص) على (ستطوى) للاتفاق بين الجملتين .

ومنه أيضاً مخاطباً ذكرياته المقلقة التي شبهها بالأشباح ، يقول^(٢):

أتركيني في وحشتي ودعيني في مكاني بوحدي مستقلاً
لست من تقصدين في ذلك الوادي فعذراً إن لم أقل لك أهلاً

ففي البيت الأول عطف جملة (دعيني) على (اتركيني) للاتفاق

إنشاءً ولفظاً ومعنى ، فكلا الجملتين فعلاهما أمر .

٢ - أن يكون للجملة الأولى محل من الإعراب وقصد إشراك الجملة

الثانية لها في الحكم الإعرابي :

ومن ذلك قوله^(٣) :

إنها الكائناتُ تبكي لمبكا هُ وتبدي ضراعةً المستجير

(1) الديوان ، ٢٠ .

(2) الديوان ، ٣٤ .

(3) الديوان ، ٧٦ .

فإن جملة (تكي لمبكاه) وقعت جملة حال لذلك قصد إشراك الجملة الثانية (وتبدي ضراعة) لها في الحكم الإعرابي ، لارتباط المعنى في الجملتين .

ومنه أيضاً قوله (١) :

وحين تمضى نسمات الخريف وتملاً الأرضَ رياحُ الشتاء
ويقبل الليل الدُّجىُّ المخيف فر تَرى نجماً يُثيرُ السماء
هناك لا غصن عليه وريف يهفو ، ولا طير يثير الغناء

فقد وصل الجملة (وتملاً الأرض) بالأولى (تمضى نسمات) لأن الأولى لها موقع من الإعراب ، وكذلك عطفت عليهما الجملة فى البيت الثانى (ويقبل الليل) للدخول معهما فى الحكم ، أما الجملة الاسمية (ولا طير يثير الغناء) حيث قدم المفعول به ، فإنها معطوفة على الأولى مثلها (لا غصن عليه وريف) أيضاً للاشتراك فى الحكم الإعرابى .

ومنه أيضاً قوله (٢) :

لا السيف مرّاً ولا المحارب عادا ويح البشير بأى سلم نادى ؟
الأرض من أجساد من قُتلوا بها تجنى العذاب وتتبت الأحقادا
فالشاهد فى البيت الثانى إذ وقعت جملة (تجنى العذاب) خبر للجملة الاسمية (الأرض من أجساد ...) لذلك عطفت الجملة الفعلية (تتبت

(1) الديوان ، ٧٩ .

(2) الديوان ، ٤٠٦ .

الأحقادا) للاشتراك معها فى الحكم الإعرابى ، فتصبح معطوفة على الخبر داخلة فى حكمه .

الجملة الحالية المربوطة بالواو وضمير الفصل :

لم يكن على محمود طه من الشعراء المغرمين بربط الجمل الحالية بالواو وضمير الفصل ، ومثل ذلك قوله^(١) :

وأضحتُ للنسماتِ وهى هوازجُ فسمعتُ قصفَ العاصفِ المجنون
والهوازج المصوتات. يريد أنه أنصت لصوت النسمات المصوتات،
فسمع قصف الرعد وشبهه بالمجنون ، والشاهد فى جملة الحال (وهى هوازج)
والتي تم ربطها بالواو وضمير الفصل ، والربط بالحال هنا يؤكد الحال التى كانت عليها النسمات ، ويسمح بنوع من التفصيل والتوضيح .

ومنه أيضاً قوله عن الحلم^(٢) :

سلسلت فيه المُنَى أنغامها وهى تشدو بالرحيق الخالد
فإنه ربط الجملة الحالية بالواو لأن المبتدأ ضمير ذى الحال (وهى تشدو)
وجملة الحال كما هو واضح لها دور فى بيان حال المُنَى التى يتمناها الإنسان فى حلمه ، فشبهها بمن يشدو بالرحيق الخالد .

ومنه أيضاً يذكر من تقدم مع أشياعه من الكفار يبيغون قتل محمد ﷺ
فى فراشه فزاغت أبصارهم ولم يروه وهو خارج من الباب ،
فيقول^(١) :

(1) الديوان ، ٢٦ .

(2) الديوان ، ١١٦ .

يُسائلُك الأشياء زأغت عيونهم وأنت حسيرٌ ضائع اللب ذاهبة
فإن جملة الحال ربطت بالواو لأن المبتدأ ضمير ذى الحال
وجاءت لبيان حال هذا الكافر وهو متعب ضائع العقل .
ويقول عن العالم البائد^(١) :

وأسفاً للعالم البائد ليس له مما يَرى مهرب
على رنين المنجلِ الحاصد مضى يُغنى .. وهو لا يطرب
ففى البيت الأول قطع بين الجملتين لعدم وجود القصد لإشراك
الثانية مع الأولى للاختلاف خبراً وإنشاءً لفظاً ومعنى .

أما البيت الثانى فإن قوله (وهو لا يطرب) جملة حال منفية
بـ (لا) ، ومربوطة بالواو ، حيث جاء المبتدأ فيها ضمير منفصل ،
وقيمة جملة الحال أنها تزيد المعنى وضوحاً، وقد أوضحت مدى التناقض
بين حال من يغنى ولكنه لا يطرب ، ليكنى بذلك عن حالة اليأس
والاكتئاب التى تنتاب الناس فى العالم جراء ما يشاهدون من ويلات
الحرب ، وذكر العالم وأراد الناس على سبيل المجاز المرسل لعلاقة
المحلية ، كما أن فيه تعميم لأنه أراد الشرق فقط وليس كل العالم .

واو الحال :

وكثيراً ما تذكر واو الحال لبيان الأحوال ولتعيينه فى سرد تعبيراته
ورسم صورهِ البديعة .
ومن ذلك قوله^(١) :

(١) الديوان ، ٣٣٤ .

(٢) الديوان ، ٥٠ .

ذات صباح طار لا يُمهلُ والأرض سكرى من عبير الزهور

فإن جملة (الأرض سكرى) ربطت بسابقتها بواو الحال .

ومن الأمثلة التي وردت فيها الواو استئنافية قوله يخاطب النجم^(٢):

جدد العشاق فيك الملقى وحلا الهمس على ضوء القمر

فإن الواو في (وحلا الهمس) استئنافية تحمل الجملة معنى

مختلفاً عن الجملة الأولى .

ومن ذلك أيضاً قوله^(٣) :

أما ترى البحر يبدو في مفاتنه لكل حُبٍ جديدٍ فيه أجواء ؟

وفجره صائداً طارت بمهجته حورية في فجاج اليم شقراء

وفي البيت الثانى الواو استئنافية يوظفها الشاعر كأداة ربط

ليستأنف بها كلامه ، فينطلق مغرداً ، مرتباً أفكاره حسب ما يريد .

وصل المفردات وفصلها^(٤) :

وأما عن وصل المفردات وفصلها في ديوان علي محمود طه ،

فلا حصر له ، فقد كان مولعاً بعطف المترادفات والمتناقضات

(1) الديوان ، ٥٢ .

(2) الديوان ، ٣١ .

(3) الديوان ، ١٢٠ .

(4) الديوان ، لم يتعرض البلاغيون إلا للجمال حينما ترتبط أو تنفصل ، أما المفردات فلم يتعرضوا لها ، ولعل السبب وضوح هذه المسألة ، أو أن الحكم يُعلم من الجملتين ، وكان عبد القاهر الجرجاني قد اتخذ من الحديث عن عطف المفردات سبيلاً للحديث عن عطف الجمل ولكنه لم يعقد لهذا القسم دراسة لأنه مما يتحدث عنه النحاة ولا يقع فيه الإشكال ، وأشار السكاكى إلى أن الفصل والوصل بين الجمل هو الأصل في هذا الفن (راجع : دلائل الإعجاز ١٧١ ؛ ومفتاح العلوم ١٢٠ ؛ وأساليب بلاغية ١٩٩) .

والصفات ، أو ذكرها مفصولة إذا استدعى المقام ذلك وخاصة فى نهاية الأبيات وقد يكون ذلك للتأكيد ، أو لإكمال القافية ، إلى غير ذلك من أسباب ودوافع ، ولنقدم لذلك نموذجاً حين يقول عن شاطئ الإسكندرية وهو فى طريقه عائداً من رحلة إلى أوروبا (١) :

وذاك شاطئنا المسحور تزحمة	من ذكرياتك أطياف وأصداء
على الصخور الحوانى من مشارفه	ربات وحى ، وأشواق ، وأهواء
أقمن منتظرات ، ما شكون ضنى	وقد تعاقب إصباح وإمساء
حتى رأنتى على بعد مطوقة	مجروحة الصوت، ولهى اللحن، بجواء
همت تغنى فكانت نبأة وصدى	صحت لوقعهما دوح وأفياء
عرائس الشعر قد عاد الحبيب وفى	عينيه سهداً ، تعذيب وإضناء
آب المغامر من دنيا متاعبه	أما له راحة منها وإغفاء

فقد عطف بين (أطياف وأصداء) وبين (ربات وحى وأشواق وأهواء) وبين (إصباح وإمساء) وبين (دوح وأفياء) وبين (تعذيب وإضناء) وبين (راحة وإغفاء) .

والأبيات نموذج لكثير من الشواهد التى يصل فيها المفردات بالواو لأن بينها جامع ، وغالباً ما يكون العطف فى آخر الأبيات كما هو موضح وكذلك الفصل كما فى البيت الرابع (مجروحة الصوت ، ولهى اللحن ، سجواء) . وسجواء : أى لينة .

ومنه أيضاً يقول مخاطباً الخيال (٢) :

وصغنا لك الشعر ، حُب الصبأ وشدو الأمانى ، وشجو الذكر

(1) الديوان ، ٣٦٤ .

(2) الديوان ، ١٥١ .

تغنت به القُبْلُ الخالدات وغنى بإيقاعها المبتكر
وجئنا إليك بمُلْكِ الهوى وعرشِ القلوب ، وحكم القدر

فلنتأمل البيت الأول والثالث كيف عطفت أشباه الجمل المكونة من الجار والمجرور (حب الصبا ، شدو الأمانى ، شجو الذكر) و (ملك الهوى ، عرش القلوب ، حكم القدر) والعطف هكذا يدل على قدرة الشاعر على الوصل بين المتناظر من الألفاظ ، كما يدل على خياله الخصب وقاموسه اللغوى الغزير ، وكذلك على ذكائه فى حسن تخلصه فى الأبيات بالعطف .

ومن الفصل بين المفردات قوله عن قرى لبنان^(١) :

فقربتنا وشفتَّ عن بشاشته به قرى كربوع الخلد شجرا
فى كلِّ منحدرٍ منها ومرتفع مسحورةُ النبع، ريا النبات ، جلواءُ

فقد عطف (مرتفع) على (منحدر) وهما لفظان متناقضان ، ثم فى قوله (مسحورة النبع) أى : هى مسحورة النبع فصلها عن قوله (ريا النبات) (جلواء) .. لأن الواو تفيد المغايرة ، وهو لا يريد ذلك وإنما هى صفات لموصوف واحد هو (قرى لبنان) .

(1) الديوان ، ٣٦٥ .

المبحث الرابع

الإيجاز والإطناب والمساواة

وهي طرق التعبير الثلاثة ، وذهب السكاكي إلى أن الذي يحدد هذه الأساليب - أو الطرق - هو العرف وقد سماه (متعارف الأوساط) فيقول : " أما الإيجاز والإطناب فلكونهما نسبيين لا يتيسر الكلام فيهما إلا بترك التحقيق والبناء على شئ عرفى مثل جعل كلام الأوساط على مجرى متعارفهم في التأدية للمعاني فيما بينهم ... وأنه في باب البلاغة لا يحمد ولا يذم " (١) .

وجاء الخطيب القزويني فكان له رأى آخر ، إذ وجد أن الاتفاق على (متعارف الأوساط) صعباً ، وأن بناء التعريف عليه أصعب ، ورأى أن يقال : " المقبول من طرق التعبير عن المعنى هو تأدية أصل المراد بلفظ مساوٍ له أو ناقص عنه وافٍ ، أو زائد عليه لفائدة " (٢) .

وانتهى الخطيب إلى تعريف هذه الطرق بأنها طرق التعبير عن المعنى أى : تأدية أصل المراد بلفظ مساوٍ له ، أو ناقص عنه وافٍ ، أو زائد عليه لفائدة (٣) .

ولنبداً بدراسة كل طريق من هذه الطرق لمعرفة كيف وظفها على محمود طه .

(1) مفتاح العلوم ١٣٣ .

(2) الإيضاح ١٧٧ .

(3) الإيضاح ١٧٣ .

طرق التعبير فى شعره ولأى الطرق كان أميل :

الواقع أنه لا يمكن تمييز طريق من هذه الطرق والحكم عليه بالأفضلية لأن التعبير الأدبى يحتاج باستمرار إلى هذه الطرق الثلاث ، فإذا استدعى المقام الإيجاز أوجز، وإذا تطلب الإطناب بالزيادة لفائدة تعود على المعنى أطنب ، وإذا وجد أن المقام يستدعى أن يكون اللفظ على قدر المعنى ساوى بينهما ، هكذا لا يخلو كلام من هذه الطرق ، ولا يجب الإيجاز فى الواقع إلا إذا كان المتحدث يخاطب نخبة من العلماء يريد أن يوصل لهم المعانى من أقرب طريق ، أما إذا حدث العامة من الناس فإن الإطناب واجب للإفهام ، وإذا كان الكلام فى أمور يجب تحديدها ووضعها فى إطارها فالمساواة أولى كما يحدث فى بعض العلوم التى تحتاج إلى التركيز بحيث يكون اللفظ مساوياً للمعنى ... وقد كان رسول الله ﷺ يستعمل الطرق الثلاث فى كلامه مراعاة لحال المخاطبين .

أولاً : الإيجاز :

هو تأدية أصل المراد بلفظ ناقص عنه وافٍ . وهو ضربان :

١ - إيجاز بالقصر :

وهو تقليل الألفاظ وتكثير المعانى من غير حذف شيء من التركيب، ويذكر ابن الأثير : " أن التنبيه لهذا النوع عسر ، لأنه يحتاج إلى فضل تأمل " (١) .

(1) المثل السائر ٢/٧٨ .

والشعراء دائماً يوظفون المجاز للإيجاز فإذا أراد الشاعر التعبير عن معانى كثيرة خطرت فى نفسه استعمل عبارات مجازية يفهم من خلالها اللبيب ما يريد ويبرز ذلك واضحاً فى شعر على محمود طه الوطنى .

ومن ذلك قوله مخاطباً مفتى فلسطين الذى خرج منها متحيفاً بسبب دفاعه ضد الظلم والقهر^(١) :

أفى دفاعك عن أهل وعن وطن غدرٌ ؟ إذاً فجهاد الظلم إجرام

ففى الشطر الأول إطناب فى تكرار (عن أهل ، عن وطن) أما الشطر الثانى ففيه إيجاز بالقصر ، استعمل الشاعر اللغة المجازية يريد (فجهادك أيها البطل ضد الظلم يعتبره الظالم إجراماً يعاقبك عليه) ولكن الشاعر أوجز المعنى فى قوله (فجهاد الظلم إجرام) .

ومن الإيجاز بالقصر هذا البيت الذى يمثل سخرية لازعة لوعود المستعمر الخادعة ، يقول^(٢) :

شبعنا ، وجعنا من خيالٍ منمقٍ ومنه اكتسينا ، ثم عدنا بأسمال

فقد اختصر بهذا البيت عبارة طويلة تشرح كيف منى المستعمر الشعب بالرخاء والسعادة والرفاهية ، وظل الشعب منتظراً على شوق ، وإذا كله خيال فى خيال حلموا به وخاب ظنهم فى الحليف الظالم الباغى الذى وعد وخذع وأخلف .

ومنه أيضاً يصف المحارب الشجاع المدافع عن وطنه فيقول^(٣) :

(1) الديوان ، ٣٨١ .

(2) الديوان ، ٣٨٣ .

(3) الديوان ، ٣٩٨ .

زئير الليث يطربُ مسمعيه وتشجيه برنتها الحمامة

يريد : إن هذا المحارب إذا اشتعلت الحرب فإنه يتقدم مدافعاً عن حقه ، وإذا عمَّ السلام ربوع البلاد فرح ورضى بالسلام . وقد أوضح المعنى بالاستعارة لما تتميز به من إيجاز المعنى فى كلمات معدودة .

٢ - الإيجاز بالحذف :

وهو عرض المعاني الكثيرة بألفاظ قليلة بحذف شيء من التركيب مع عدم الإخلال بالمعنى المراد.

ومن حذف الفعل والمفعول قوله عن الزهرة (١) :

تظل تصغى ، وتظل الربى ، والعشب ، والجدول ، والشاطئان

فالمحذوف الفعل فى (وتظل الربى تصغى) و (يظل العشب يصغى) وهكذا أوجز الشاعر فحذف الفعلين من (العشب والجدول والشاطئان) من الإيجاز بالحذف لدلالة السياق .

ومن حذف المضاف إليه قوله عن خسارة الظالم فى الحرب يخاطب موسوليني (٢) :

فدفعت الجيش أعلاماً عجاباً ما لهذا الجيش فى الصحراء ذاباً
بخرته الشمس فارتد سحاباً حين ظن النصر فى عينيه قاباً

أى (قاب قوسين أو أدنى) فحذف المضاف إليه ومعطوفه وترك (قاباً) دالاً على المحذوف .

ومن حذف جواب الشرط قوله مخاطباً الشباب (٣) :

(1) الديوان ، ٢٣٧ .

(2) الديوان ، ٣٣١ .

(3) الديوان ، ٤٥ .

وَلئنِ حُرمتِمْ من متاعِ شبابِكُمْ إن النِّعِيمَ يُنالُ بالحرمانِ

فقد حذف جواب الشرط لدلالة الشطر الثانى عليه والتقدير : ولئن
حرمتم متاع شبابكم فلا تبتئسوا، لأنكم بفضل هذا الحرمان ستنالون النعيم.

ومن حذف المسند إليه قوله عن الروح^(١) :

مقودة فى سيرها مرغمة وإن تراءت حرة طيعة

والتقدير : هى مقودة ، ولكن تم الحذف لدلالة السياق عليها .

ومنه أيضاً قوله مخاطباً الأرض^(٢) :

مسكينة تطوين بحر الليالى قد عزك المرسى بشطآنه

والتقدير : أنت مسكينة ، فحذف المسند إليه لدلالة السياق فى

القصيدة عليه وذكره نوع من العبث لا طائل من ورائه .

كذلك من حذف الفاعل قوله^(٣) :

يا أيها الناس اضرعوا للسماء قد أن أن تُصغى وأن تشفعا

والتقدير : أن تصغى السماء ، وأن تشفع السماء ، لكنه لما كان

الفاعل معروفاً ، فإن حذفه أفضل من ذكره ، وإن كان المعنى فى البيت

غير مستساغ لأن الله سميع عليم فى مل الأوقات ، ولكن هكذا يسند

الشاعر الضراعة للسماء .

(1) الديوان ، ٤٨ .

(2) الديوان ، ٥٦ .

(3) الديوان ، ٥٧ .

ثانياً : الإطناب :

والشعراء كما يوجزون أحياناً فهم يطنبون دائماً ، لأن الإطناب من سعة الخيال وتراسل الأفكار ، ولالإطناب صور متعددة نذكر بعضها منها فيما يلي :

قول الشاعر^(١) :

سل العام إن أوفى عليك هلاله ففى ضوئه للحق هدى ومعلم
لعلك إن يمسسك من نور سنى يلن منك قلب بالحديد ملثم
وينبئك أنا لا نطيقُ على الأذى مقاماً ، وإنا أمة ليس تظلم

فإن قوله فى البيت الأول (ومعلم) إطناب ، لأن لفظ (هدى) يؤدى المعنى وإنما جاء الإطناب للإيضاح بعد الإبهام وفيه معنى التأكيد، كذلك فى البيت الثالث لما قال: (لا نطيق على الأذى) عاد وأطنب فى قوله (إنا أمة ليس تظلم) فأدت نفس المعنى وفى ذلك أيضاً توكيد على رفض الظلم والأذى .

ومن الإطناب قوله عن المحاربين الشجعان^(٢) :

الخائضون الفجر بحر مصارع السابحون على السعير اللافح
الناهضون على السيوف وتحتها شتى جماجم فى التراب طرائح

فإن إنهاء القافية فى البيتين بـ (اللافح ، طرائح) من الإطناب لأن المعنى يتم بدونهما وإنما ذكرتا لفائدة وزيادة مبالغة وتوكيد للمعنى وإكمال لصورة السعير ، والجماجم .

(1) الديوان ، ٤١٣ .

(2) الديوان ، ٤١٧ .

ومنه أيضاً من عطف المترادف في قوله عن الزهر^(١) :

أرادهُ شاعراً فذلَّهُهُ وسامه جفوةً وهجراناً
فإن قوله (وهجرانا) من الجفوة ، ففيه إطناب بالتميم أو الإيغال
فالشاعر أراد أن يزيد المعنى تأكيداً كما أن اللفظ أفاد في استكمال
القافية .

كذلك من الإطناب لزيادة الإيضاح كما يظهر في الصورة
التشبيهية التمثيلية وغير ذلك من أساليب البيان مثل قوله عن الشاعر^(٢):

في وقفةِ الذاهل ألقى عصاه مولى الجبهة شطرَ الفضاء
كأنما يرقى الدُّجى ناظراه ليستشفا ما وراء السماء
فإن البيت الثاني جاء على سبيل الإطناب لزيادة في المعنى ، وهو
أنه يسبح بفكره فيما وراء السماء يسبح للخالق ، وينظر آياته في الكون
ويتدبرها . ففي البيت زيادة إيضاح لبيان سبب توليه شطر الفضاء .

ومن أيضاً قوله^(٣) :

يا أمة الشهداء أنت بتكلهم أدرى وبالأحزان والأشجان

فإن ذكر (الأشجان) إطناب لأنها مرادف للأحزان .

كذلك قوله^(٤) :

هذا الزمان الحرُّ ما لشعوبه صبرٌ على الأصفاد والقضبان

(1) الديوان ، ٧٧ .

(2) الديوان ، ٤٦ .

(3) الديوان ، ٤٢ .

(4) الديوان ، ٤٥ .

فإن لفظ الأصفاد يغنى ويفيد المعنى ، لكنه ذكر (القضبان)
لزيادة التأكيد والتأثير القوي الذي يتركه اللفظان معاً ، للدلالة على قهر
الظلم ونيل الحرية .

ومن الإطناب التكرير ، للفعل أو الاسم أو الحرف ومنه قوله
يناجى الليل يطلب منه أن يقبل فيقول (١) :

أقبلَ الليلُ فأقبلُ موهناً والتمس مجلسنا تحت الظلال

أقبلَ الليلة وانظر واسمع كل ما فى الكون يشدو بمزارك

كذلك من الإطناب تكرار النداء والاستفهام وهو كثير فى ديوان
الشاعر مثل ذلك فى قصيدة (قلبى) كرر النداء (يا قلب) ثلاث مرات.

وتكرار حرف الجر مثل قوله يرثى الطيارين اللذين احترقت بهما
الطائرة (٢) :

وعلى الثغور الباسمات بشائر وعلى الوجوه المشرقات أمانى
وعلى سماء النيل من سمة الضحى وضحٌ من تغريكما وضّحان
وعلى الضفاف الضاحكات مزاهر وعلى السفين الراقصات أغانى

ثالثاً : المساواة :

ومن المساواة قوله (٣) :

على الحق نجزى من جزانا بحقنا فإن لم يكن فالشر بالشر يحسن

(1) الديوان ، ٢٠ .

(2) الديوان ، ٤٢ .

(3) الديوان ، ٤١٣ .

نلاحظ أن اللفظ على قدر المعنى بلا زيادة أو نقصان .
ومن أيضاً قوله (١) :

وندُّ للأيام كف مصافح يجرى المسئ إليه بالإحسان
ففى الشطر الثانى ساوى بين اللفظ ومعناه دون زيادة .

والحقيقة إن من يطالع ديوان الشاعر سوف يجده قد اهتم بطرق
التعبير الثلاثة مما جعل شعره مفهوماً لدى المتقنين والعامة وإن كان
يختار أحياناً ألفاظاً من القاموس العربى ومشتقات قليلة الاستعمال إلا أن
شعره يفهمه العامى بالإحساس ويتلقاه المثقف بمزيد من إعمال العقل
ليستوعب أفكاره وآراءه التى عبر عنها بأسلوبه المجازى البديع .

الفصل الثانى

**دائرة الصورة البيانية
وعلاقتها بالأساليب الأخرى**

المبحث الأول : التشبيه .

المبحث الثانى : المجاز المرسل .

المبحث الثالث : الاستعارة .

المبحث الرابع : الكناية .

نبذة عن علم البيان

أولاً : البيان^(١) في اللغة : الفصاحة واللسن ، وفي الحديث " إن من البيان لسحراً " وفلان أبين من فلان ، أى : أفصح منه ، والبيان - أيضاً - ما يتبين به الشيء من الدلالة وغيرها .

والبيان : الإفصاح مع الذكاء .

ثانياً : البيان اصطلاحاً : " علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة فى وضوح الدلالة عليه " (٢) .

إذاً البيان فى اللغة " يدور حول الإيضاح والكشف وعلوم الكلام ، وإظهار المقصود بأبلغ عبارة مع فصاحة فى اللفظ " (٣) .

والبيان له معنيان :

١ - معنى أدبى واسع عند المتقدمين من الأدباء والبلغاء يلتقى - غالباً - مع المعنى اللغوى ، وهذا المعنى هو المراد من لفظ " البيان " عند إطلاقه ، وهذا المعنى الأدبى أشمل وأوسع من المعنى الاصطلاحى ، حيث يشمل الإفصاح عن كل ما يختلج فى النفس من المعانى والأفكار أو الأحاسيس والمشاعر ، بعبارة تمتاز بالدقة والوضوح ، وروعة الأداء " (٤) .

(١) انظر لسان العرب مادة (بين) .

(٢) الإيضاح ، ص ٢٠٢ .

(٣) البيان العربى : د. محمد عبد الرحمن شعبان ، ص ٤١ ، القاهرة ، بدون .

(٤) المرجع السابق ، ص ٤١ .

٢ - معنى علمى اصطلاحى وهو (إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة فى وضوح الدلالة عليه) وهذا المعنى هو ما استقر عليه علم البيان عند المتأخرين .

ومعلوم " أن الجاحظ فى كتابه البيان والتبيين أول من عرف البيان وله شرح مستفيض ومن الأوائل الذين ميزوا بين مصطلحى علم البيان وعلم المعانى هو : الزمخشري ، ثم جاء عبد القاهر الجرجاني ليكتب كتابين مهمين فى تاريخ البلاغة هما كتابيه (أسرار البلاغة) ، (دلائل الإعجاز) لكنه وإن كان قد استطاع أن يفرق بين الفنون البلاغية ويقرها بأسمائها إلا إنه لم يحدد علومها الثلاثة ويقسمها كما فعل السكاكى ، فإنه هو أول من حدد موضوعاته ، (من تشبيهه ومجاز وكناية) بعد أن أشار الرازى إلى ذلك ، وأصبح كل من أتى بعده متأثراً ببحوثه ، كما تعد جميع الكتب التى وضعت فى علم البلاغة بعده تلخيصاً أو شرحاً لتلخيص القسم الخاص بالبلاغة فى كتابه (مفتاح العلوم) " (١) .

إن الصورة البيانية هى لون من ألوان الإبداع التى ظهرت فى شعر على محمود طه وقد جاءت فى أبهى صيغها ، وأجمل عباراتها ، فخدمت أسلوب الشاعر ومعانيه التى يريد توضيحها وإبرازها ، فأصبحت سمة يتسم بها شعره ، وقد نال بتصويره منزلة رفيعة بين أدباء عصره .

ومن خلال القراءة المتأنية لديوان يظهر بوضوح تركيز الشاعر على لغة المجاز المستحدثة من حيث استعماله للصياغات والمصطلحات الحديثة التى اهتم بذكرها للشعراء التجديديين بوجه عام ، هذا بالإضافة إلى الصور والأساليب والمصطلحات الموروثة ، لذا فمن اليسير جداً أن يلفت النظر تناصية اللغة الشاعرة عند على محمود طه أى التأثير

(1) راجع الصورة الفنية فى ديوان حافظ إبراهيم : د. عزيزة الصيفى ١٢٠ ، ١٩٩٢ .

بالموروث والتأثر بلغة العصر ، ثم دوره المؤثر بعد ذلك فيمن عاصروهم أو من جاءوا بعده ، فالشاعر لم يتخل تماماً عن الموروث الثقافي الصياغي والتصويري كما كان ينادى أصحاب مذهبه ، وإنما جاءت لغته خليطاً من القديم والحديث ، وكذلك الصور والمجازات ، فإنه الشاعر الذي نادى بالتجديد ولكنه بنى ثقافته الشعرية على الموروث لذلك نجده مثله مثل كل أصحاب مذهب الرومانسية المجددين لم يتمكنوا من التخلص نهائياً من الأساليب والصور القديمة ، لأنها شئ مركوز في الذاكرة ، تشربوه من أسلافهم الشعراء ولم يكن من السهل بعد أن أحيا شعراء النهضة تراثنا الشعري التقليدي ، أن يقفوا بعيداً ، ويبدأوا من جديد فداءً يبنى الجديد على القديم ، وتظل عملية التأثير والتأثر قائمة بينهما .

وعلى محمود طه من الشعراء الذين نتلمس عندهم أصالة الفكر والنظرة المعتدلة ، فهو لم يتبع بعض شعراء التجديد في تطرفهم الفكري ، الذي ظهر عندهم في صورة تمرد على القديم بدعوى التجديد، والتحرر من القيود التي ترسم حدوداً لا يجب أن يتعدها الشاعر ، وخاصة التطرف الذي يغرقهم في المتاهات ، فإن العادات المتوارثة عندنا كشرقيين والعقيدة التي نعتنقها وهي الإسلام لأبد من احترامها ، وعدم الانجراف بحجة التعبير الحر وبدعوى أن من حق الشاعر أن يعبر عما يشعر به من فكر مهما استغرق في المخالفات ، فالشاعر يعتبر ذلك من الاستعمال الإيحائي الرمزي .

ولعل الشاعر علي محمود طه لم يكن من هؤلاء الذين أوغلوا في التطرف ولكنه كان معتدلاً إلى حد كبير ، لم يغرق شعره في متاهات التطرف المغلوط والرمزية المرفوضة ، والتي لا يقبلها العقل المتدين ، فيما عدا بعض المبالغات التي وصلت حد الغلو المردود والتي سوف يعالجها البحث في باب المبالغة بإذن الله .

المبحث الأول

التشبيه

معناه لغةً : " أشبه الشيء الشيء مثله : أشبهه ، وشبهه عليه الأمر : أبهمه عليه حتى اشتبهه بغيره ، وشبه الشيء بالشيء : مثله به " (١) .

معناه اصطلاحاً : هو الدلالة على مشاركة أمر لأمر آخر فى صفة ، أو أكثر ، بأداة ملفوظة أو ملحوظة " (٢) .

والعلاقة بين الطرفين : هى المماثلة والمشاركة والاختلاط .

فضل التشبيه : أدرك العلماء والنقاد والأدباء ، قديماً وحديثاً قيمة التشبيه وتأثيره فى النفوس ، وأخذوا بالألباب ، وروعته فى جمال التصوير والإبداع ، ولذا فقد عقدت له المجالس العديدة على مستوى الخلفاء والأمراء والوزراء " (٣) ، وأغدقت على مجالسه الهبات والعطاءات ، وتحكمت له الحكومات ، الذين ينتقون ممن تميزوا بالحصافة واشتهروا بالحجة ، ورجاحة الرأي ، من رجال اللغة والأدب والفكر ، ليقولوا قولة الفصل فيما يعرض عليهم ، ويحكموا موازين النقد والبلاغة " (٤) .

وأركان التشبيه أربعة :

مشبه ، مشبه به ، أداة التشبيه ، وجه الشبه .

(١) انظر لسان العرب والصحاح ، والمعجم الوسيط مادة (شبه) .

(٢) الإيضاح ، ص ٢٠٣ .

(٣) الجمان فى تشبيهات القرآن ، ص ٣ ط الكويت ؛ البيان فى ضوء أساليب القرآن ، ص ١١١ وما بعدها .

(٤) البيان العربى : د. محمد عبد الرحمن شعبان ٧٣ ، ط بدون ، ١٩٨٧/١٤٠٧ .

وقد رأى بعض المتأخرين أن التشبيه إذا حذف منه الوجه والأداة فهو من المجاز ، ومن هؤلاء ابن قتيبة أدخله فى باب المجاز ، ويدخله فى الاستعارة ، عكس الجاحظ اعتبره معنى أى حقيقة وليس بمجاز ، والحديث فى هذا الموضوع يطول ، المهم أن التشبيه البليغ المحذوف الأداة والوجه ، عده البعض مجازاً وعده البعض الآخر حقيقة .

والواقع " أن المشكلة تقع فى تسمية هذا النوع من التشبيه بالبليغ ، لأن معنى ذلك أن كل تشبيه يأتى بالأداة لا يكون بليغاً ، وذلك الكلام لا يستقيم مطلقاً لأننا نعلم أن معظم التشبيهات التى وردت فى القرآن وردت بأداة وهى تشبيهات على أعلى مستوى من الإعجاز البلاغى ، فماذا نسميها ، إنها بالقطع تشبيهات بليغة ، إذاً التشبيه البليغ هو كل تشبيه بلغ أعلى درجات الإفهام بأسلوب أدبى بديع ، وصل به المتكلم إلى المعنى الذى يريد الإفصاح عنه " (١) .

وبتتبع الصور التشبيهية فى ديوان على محمود طه لوحظ أنه وقد جاء التشبيه المفرد أكثر وروداً وخاصة بدون أداة وغالباً ما يكون وجهه من العقلى . اهتم ببعض ألوان من التشبيه أكثر من غيرها وجاء التشبيه التمثيلى كذلك من أكثر الفنون وروداً والعجيب أنه جاء غالباً بالأداة (الكاف ، كأن) أو الأسماء (مثل) والأفعال (خيل) ، كما كان التشبيه المقيد فى المرتبة الثالثة من الاستعمال ، أما التشبيه المتعدد فقد كان الشاعر مولعاً به وخاصة تشبيه الجمع الذى يكون المشبه فيه مفرداً والمشبه به متعدداً .

ولنبداً بدراسة هذا الفن فى ديوان على محمود طه وسوف يكون التركيز على أهم الألوان التى وجدت صدقاً فى شعره :

(1) صورة الليل فى شعر أبى العلاء المعرى : د. عزيزة الصيفى ٢٢٠ وما بعدها
١٩٩٤ ، القاهرة .

أولاً: التشبيه النمثلي:

من الصعب حصر جميع الصور التمثيلية في ديوان الشاعر علي محمود طه نظراً لكثرتها وإلا نحتاج لإفراد بحث خاص بها ، فإنه كان مولعاً بالتشبيه التمثيلي بأداة وبدون أداة ، وكثيراً ما ذكر الأداة ، ولعل التشبيه التمثيلي من المركبات التصويرية التي عنى بها البلاغيون لما له من تأثير بليغ في أداء المعنى ، فإن مبناه على أن يكون وجه الشبه هيئة مركبة ، وبراعة الشاعر تكمن في الجمع بين المتشابهات مهما كانت درجة التباعد أو الاختلاف . ولعلماء البلاغة آراء في تحديد التمثيلي ، والبحث يأخذ على عاتقه في التحليل البلاغي رأى الجمهور .

ومن أمثلة التشبيه التمثيلي الذي ورد بأداة قول الشاعر وهو يصف المساء^(١) :

وتجلى المساء فى ضوء بدر وشفوفٍ غرّ الغلائل حُمرِ
وسماء تطفو وترسب فيها الـ سحب كالرغوة فوق أمواج بحرِ

يبدو من أول وهلة أن الشاعر يتمتع بحس جميل فى الوصف ورسم الصور ، ففي البيت الثانى يشبه السحب وهى تطفو وترسب بهيئة الرغوة فوق أمواج بحر ، من تشبيه المحسوس بالمحسوس ، ووجه الشبه الهيئة الحاصلة من وجود أشياء بيضاء تعلق وتهبط فى حركة دائمة على سطح أزرق ، فقد لاحظ الشاعر اللون والحركة مع التفاوت فى المقدار والشكل فالرغوة فوق الأمواج ، والسحب تحت السماء .

كذلك قوله فى نفس القصيدة يصف شاطئ الغدير^(٢) :

(1) الديوان ، ص ١٤ .

(2) الديوان ، ١٦ .

وعلى شاطئ الغدير ورود
وسرى الماء هادئاً فى حوا
وكان النجوم تسبح فيه
وكان الوجود بحر من النو
أغمضت عيناً لمطلع فجر
فيه يُغنى ما بين شوكٍ وصخر
قبلاًت هفت بحالم ثغر
ر على أفقه الملائك تسرى

والأبيات تدل على أن شاعرنا من الشعراء الحالمين الذين توغلوا فى وصف الطبيعة وقد أدهشتهم بفتنتها وجمالها ، وقد ذكرت البيتين قبل التشبيه لما فيهما من صور استعارية رائعة فمن المفيد ذكر الصورة كاملة ، فهو يصف الغدير ، وما حوله ، فأتى بتعبير جميل فى قوله (ورود أغمضت عينها لمطلع الفجر) لأنه معروف أن هناك ورود لا تتفتح إلا مع ضوء الشمس ، فقد جعل لها عينان أغمضهما على سبيل الاستعارة المكنية ، كما صور الماء بإنسان يغنى على سبيل الاستعارة المكنية أيضاً ثم جاء دور التشبيه فى البيت الثالث حيث شبه هيئة النجوم وهى تسبح فى الغدير بهيئة قبلات هفت بثغر حالم ، وهى صورة غريبة غير مألوفة ، وكذلك شبه فى البيت الرابع الوجود بالبحر من النور بقيد كونه على أفقه تسرى الملائك ، وقد ذكرت الأداة (كان) ، ويتضح من الأبيات قدرة الشاعر على الوصف والاسترسال فيه بجميع طاقات الصورة وأشكالها .

ومنه أيضاً قوله يصف تأثر قلبه بجمال الطبيعة وحسنها فيقول^(١):

يتمنى فيك لو يبنى
أو يلاشى فيك حيا مثلما
كما يتفانى الغيم فى البحر العباب
يتلاشى فى الضحى لمح الشهاب

والضمير فى الفعل (يتمنى) يعود على قلب الشاعر الذى يتمنى أن يبدأ وينتهى فى حسن وبهاء الطبيعة الساحرة ، فيشبه فناء قلبه فى الطبيعة بهيئة تفانى الغيم فى البحر العباب ، ثم يشبه تلاشى قلبه فى حسن الطبيعة وهو حى ، بتلاشى لمح الشهاب فى الضحى ، وتفانى الغيم فى البحر عندما يسقط مطراً فيمتزج مع ماء البحر ، وتلاشى لمح الشهاب يكون فى الضحى لأن الشهاب لا يُرى إلا ليلاً والتشبيه التمثيلى زاد من بيان حال هذه الطبيعة الخلابة .

ومن تشبيه المعقول بالمحسوس قوله يصف مشاعره المتوقدة من رائعته (الملاح التائه)^(١) :

وسرى من جانب الأرض صدى حرك العشب حناناً واليراعا
بعث الأحلام من هجعتها كسراب الطير نفرن ارتياعا

ويبدو أن الصدى هو النسيم الذى هب فحرك العشب وحرك قلمه لينظم أشعاره ، فيرى أن النسيم بعث الأحلام من هجعتها ويقصد إلهاماته وما يستوحيه من أشعار ، فشبهها بهيئة سراب الطير نفرن ارتياعاً وخوفاً ، ويمكن ملاحظة تأثر الشاعر بالصور الموروثة فى عبارة (كسراب الطير نفرن ارتياعا) وهو من تشبيه المعنوى بالمحسوس ، ووجه الشبه هيئة الانطلاق بعد الثبات فالوجه عقلى لأن أحد طرفى التشبيه عقلى ، فالأحلام أى إلهامات الشاعر من الأمور العقلية ، التى جعلها فى صورة المحسوس لتوضيح المعنى وإبرازه ، فهو يريد أن الطبيعة بحسنا حركت خياله وعقله لينشد أشعاره .

ويوظف (الطير) فى صورة تمثيلية أخرى مع اختلاف المعنى فى قصيدته (قلبى) حيث يناجى الشاعر قلبه الذى عانى مشقة العيش فى عالم ملئ بالمفاسد فيقول له^(١) :

وخفقت تحت دجاه من وجلٍ كالطير تحت الخنجر الصلّت

يشبه هيئة خفوق القلب فى دجى الليل من شدة الخوف والوجل بهيئة الطير بقيد كونه تحت الخنجر الصلّت ، والواقع أن القيد فى التشبيه ، يزيد من وضوح المعنى والشاعر فى مثل هذه الصور يوظف المجاز أيضاً ليتساند مع التشبيه بأداة ليكون صورة لا يدركها إلا الخيال، فمن المبالغة جعل القلب يخفق تحت الدجى من الوجل ، وكلها صور يعبر بها الشاعر عن حالة القلق والاضطراب التى يعانى منها .

ومن ذلك قوله يصف أهوال الحرب، وما تخلفه من دمار فيقول^(٢) :

الأرض من أطارها راجفة	كأنما طاف عليها المنون
تضجُ فى أرجائها العاصفة	كأنما الناسُ بها يُحشرون
ثم استقر العالم الثائر	وأقبل النور وولى الظلام
واعجبا مما يرى الشاعر	كأنما أمسى بوادى الحمام
بدت له الأرض كقبر عفا	إلا بقايا رمةٍ أو حجر

وتتوالى الأبيات فى وصف الدمار بعد الحرب ، فيكثر الشاعر من تشبيهاته التمثيلية ، فى البيت الأول يشبه الأرض بإنسان يرجف من الخوف من شدة الحروب على سبيل الاستعارة المكنية، ثم يشبهها بالأداة (كأن) فى حال خوفها بمن طاف عليها الموت ووجه الشبه هيئة وجود

(1) الديوان ، ٣٨ .

(2) الديوان ، ٥٤ ، ٥٥ .

ما يخيف ويرجف . ثم يشبه الحرب بالعاصفة التي تضج فى أرجاء الأرض على سبيل الاستعارة الأصلية ثم يشبه هلع الناس وخوفهم والأداة (كأن) بمن يحشرون فى الأرض أى كأنه يوم الحشر من شدة هولها ، ثم يأتى البيت الرابع يشبه الشاعر الأرض بعد الحرب وقد خلفت الموت والخراب فى كل مكان فيشبه ذلك بالحمام أى قضاء الموت وقدره ، ثم يشبه هيئة الأرض وقد تناثرت فيها أشلاء الموتى والأنقاض بهيئة قبر عفا أى زال واندثر ، ولم يتبق منه إلا الرمم والحجر . والواقع أن على محمود طه برع فى وصف مآسى الحرب وغدر الغادرين وظلم المستعمرين فى أكثر من قصيدة ، وقد برع أيضاً فى توظيف الصورة التشبيهية التمثيلية التى أمكن من خلالها التصوير الدقيق .

ثم يصف بعد ذلك أيدى الناس وقد امتدت بالدعاء إلى الله أن يكفيهم شر الحروب وألا يعودوا ليتجرعوا مآسيها مرة أخرى فيقول^(١) :

وهذه الأيدى تحوط الصدور كأنها فى موقف للصلاة

فشبه الأيدى وقد أحاطت بالصدور للدعاء بهيئة من يقفون للصلاة ، تشبيهاً محسوساً ، والأداة (كأن) وقد راعى الشاعر الشكل وهو وضع اليدين فى كل .

ومن التمثيل ما قاله بمناسبة زيارة جلالة الملك - المغفور له (عبد العزيز آل سعود) مترجماً فى هذه المناسبة الرائعة عن آمال العروبة فى هذا اللقاء ، فيقول مخاطباً^(٢) :

(١) الديوان ، ٥٥ .

(٢) فى صباح اليوم العاشر من شهر يناير سنة ١٩٤٦ احتفلت مصر باستقبال العاهل العربى العظيم حضرة صاحب الجلالة الملك (عبد العزيز آل سعود) أسد الجزيرة فى زيارته لمصر ، يرافقه حضرات أصحاب السمو الملكى أمراء آل سعود ، وما أن ألفت السفينة (المحروسة) مراسيها بالشاطئ المصرى حتى صعد إليها حضرة صاحب الجلالة الملك (فاروق الأول) ملك مصر مستقبلاً ضيفه الكريم وأخاه العظيم . انظر الديوان ، ٣٩٣ .

على البأس فابنوا ركنها وتأهبوا
تلاقى به رايات كل شعوبه
كأمواج بحرٍ زاخرٍ متلاطمٍ
بمستقتل من حولها متفانى
وأسيافهم من صلبةٍ وِلِدانٍ
ينابيعُهُ شتى ذرى ورعان

فالشاعر يشبه هيئة تلاقى رايات الأمة العربية واتحاد جيوشهم
بههيئة أمواج البحر العالى المتلاطم الأمواج بينابيعه الشتى المختلفة
الكثيرة ، هكذا يستنهض الشاعر الملكين وشعبيهما أن يجتمعا على الحق
لدحر العدو المتربص لشعوب العرب حيث كانت ، " الأحداث الجثام
تحيط بالشرق العربى من أدناه إلى أقصاه " (١) ووجه الشبه الهيئة
الحاصلة من التزاحم والكثرة مع التلاطم والنزوح من كل مكان .

وكذلك قوله عن بطل العروبة (فوزى القاوقجى) السورى الذى
صاول مع أصحابه كتائب المستعمرين فى حرب مريرة وجهاد طويل
بجيش من بنى عدنان فادٍ ترى نسراً به وترى أسامة
يروعك خالدٌ فيه وتلقى عبيدة وهو فى سيف ولاماة
كأن الفاتحين من الأوالى على أسيافهم رفعوا خيامه

شبه هيئة البطل فوزى القاوقجى مع زملائه من المحاربين
الشجعان بههيئة الفاتحين الأوائل بأسيافهم رفعوا راية الحق وفتحوا البلاد
وحرروها من الظلم ، من تشبيه المحسوس بالمحسوس ووجه الشبه
الهيئة الحاصلة تدافع رجال شجعان جلبوا النصر لبلادهم .

كذلك قوله فى نفس القصيدة يخاطب حماة الشرق (٢) :

(1) الديوان ، ٣٩٣ .

(2) الديوان ٤٠٠ .

(3) الديوان ، ٤٠٠ .

حماة الشرق ، كم فى الغرب باغٍ عليه ، أذاقه بطشاً وسامه
وكم أيدٍ عليه مجرد مخالف كاسرٍ يبغى التهامه
ذئاب حول جنته تعادى كأن بها إلى دمه نهامه

فقد شبه أيدى الغرب التى تبطش فى كل مكان فى الشرق
وتستنزف موارده بهيئة مخالف حيوان كاسر يبغى التهامه ، ووجه
الشبه الهيئة الحاصلة من وجود من يتربص يريد الشر والأذى ، من
تشبيهه المحسوس بالمحسوس ، وفى البيت الثالث يذكر أن الغرب (ذئاب
حول جنته تعاوى) فهو يشبه هيئة الغرب المترصد لبلاد الشرق يريد
أن يجد الفرصة السانحة للانقضاض عليها بهيئة الذهاب التى تعاوى
حول جنته، هكذا استطاع الشاعر بكلماته يوضح صورة الغرب
المستعمر الغاشم والشاعر حين يخاطب حماة الشرق بغرض استنهاضهم
وحثهم على اليقظة وإعداد العدة والتعاون والتضامن للتصدى للعدو .

ومنه أيضاً عن محاولة الغرب بالحروب المتواصلة الشرسة
إخضاع إندونيسيا المسلمة يقول^(١) :

يدار بها ماء الجماجم مثلما يُدارُ على الشرب الرحيقُ ويُسجم
وفى أرضها أو أفقها صوت مُحنق كأن صدها الغيبُ ، لو يتكلم

يشبه هيئة القتل وسفك الدماء بهيئة ما يدار على الشاربين من
خمر ، والشاعر قصد (بماء الجماجم) الدم ، وهو غير موفق فى
مقارنة الدم بالماء ، إلا إذا كان قد أراد أن دماء الناس كانت فى نظر
المستعمر كالماء لا قيمة لها .

(١) الديوان ، ٤١١ .

وفى البيت الثانى يشبه هيئة صوت الحاقد المحنق فى الأرض
والآفاق ، بهيئة صدى الغيب بقيد كونه لو يتكلم .. والبيتان من قصيدة
رائعة كلها عبارات حماسية ويصف من خلالها ما حدث لبلاد أندونيسيا
المسلمة وموقف الشرق تجاهها الذى يتلخص فى الصورة التشبيهية
التالية :

هو الشرق ثارت روحه فهو لجةً من النار تذكىها رياحٌ تهزم
فقد شبه هيئة الشرق وقد ثارت روحه مما يحدث بهيئة لجة بقيد
كونها من النار والرياح ذات الصوت تذكىها ، وتزيد من توهجها
واشتعالها . ثم يصف انقراض جيوش الغرب بأسطولهم على أندونيسيا
فيقول :

فما لك بالأسطول والجيش واثباً على أمةٍ عزلاء بالسلم تحلم
وتتقضُّ مثل النسْرِ فوق سمائها بأجنحةٍ تغزو النجوم وتزحُم

ولننتقل إلى تشبيه تمثلى آخر يصف فيه رمال الصحراء حيث يقول^(١):
وبساطاً من الرمالِ تراءى ككتاب مموه الصفحات
هو مهدُ السحر الخفى ومثوى ما تُجنُّ الصحراءُ من معجزات

فقد شبه الرمال بالبساط ، من تشبيه مفرد بمفرد ، ثم شبه هيئة
الرمال وقد بدت كالبساط الذى تعتريه بعض التموجات نتيجة فعل
الرياح بهيئة كتاب مفتوح مموه الصفحات ، والتشبيه بديع رغم الاختلاف
والتباعد بين المتشابهين إلا أن الشاعر استطاع أن يقرب الصورة بمثل
هذا التشبيه . ثم يأتى فى البيت الثانى بتشبيه يمكن اعتباره متعدداً من
تشبيه بساط الرمال بمهد السحر ومثوى ما تُجنُّ الصحراء من معجزات
من تشبيه الجمع ، وإن كان (المهد - والمثوى) بمعنى مكان الإقامة .

ومن التمثيلي أيضاً قوله فى قصيدة (الشاطئ المهجور)^(١) :

وكأن الوجود بحر من النور
ر سبحنا فى لجّهِ المسحور
شبه الوجود وهو مفرد بهيئة البحر من النور سبح الشاعر بقاربه
المسحور ، من تشبيه المفرد بالمركب ، تشبيه محسوس بمحسوس .

ومن التمثيلي أيضاً وصفه لغضب البحر فى قوله ^(٢) :

ألا ما لهذا البحر غضبان مثمما
تنفس فيه الرياح عن صدر ثائر
فيشبه ارتفاع الموج وطغيانه على الأرض من حوله بالإنسان
الثائر أو الغاضب ثم يحذف المشبه به ويرمز إليه بشيء من لوازمه
وهو الغضب على سبيل الاستعارة المكنية ثم يشبه هذا البحر الغضبان
بهية تنفس الريح فيه عن صدر ثائر ، والواقع أن الشاعر كان يرى
البحر دائما بمنظار حالته النفسية إذا كان مسروراً أو حزينا .

ثم يشبه الليل - فى نفس القصيدة - بالطير فيقول :

ومالى كأتى أبصرُ الليل فوقه
يرف كطيفٍ فى السماوات حائر
والفعل (يرف) من الأفعال التى تكرر ذكرها على لسان الشاعر ،
فقد استهواه رفيف الطير ودفيفه ، فيشبه الليل فوق البحر ، بالطائر
يرف على سبيل الاستعارة المكنية ، ثم يشبهه بهية الطيف الحائر فى
السماوات .

ومن التمثيلي أيضاً تشبيهه لشعر حافظ إبراهيم ، وهو يرثيه

بقوله^(١) :

(1) الديوان ، ٧٥ .

(2) الديوان ، ٤١ .

نافذٌ في الصميم من باطل القو م كما ينفذ السنان المُذَرَّب

والنافذ : الماضى القاطع ، والسنان : نصل الرمح ، والمذرب : المشحوذ المصقول الحاد .

يريد أن شعره نافذ وماضٍ يؤثر في الناس فيشبهه في نفاذه وتأثيره بهيئة نفاذ ومضاء سنان الرمح المصقول ، من تشبيه معقول بمحسوس فإن تأثير القلب أمر معنوى ونفاذ السنان المصقول أمر محسوس .

ومن التشبيهات التمثيلية البديعة يصف قلبه فيقول^(٢) :

ألا إن لى قلباً طعيناً تحوطه عصائب تنزو من دمي ولفائف
أقلته أحنائى ذمءاً ولم أذل به فى غمارِ الحادثات أجازف
كما رف نسرٌ راشئٌ فارتقى فوق جناحٍ وهو بالدم نازف

والطعين : المطعون ، والعصائب : جمع عصابة وهى الجماعة ،
واللفائف : جمع لفافة ، وهى ما يلف به ، وأحنائى ضلوعى ، والذمء ،
بقية الروح .

فهو يشبه قلبه بالطعين وهو ينزف وقد أقلته الضلوع وحملته
وطارت به تجازف فى غمارِ الحوادث والنوائب بهيئة نسرٍ يرف أى
يطير وقد أصابه سهم فهو ينزف والصورة بديعة وكرر الشاعر هذا
المعنى بطرق مختلفة من ديوانه ، ووجه الشبه هو الهيئة الحاصلة من
الشعور بالألم والأسى وفقدان الأمل ، لأن المشبه عقلى فالطعن غير

(1) الديوان ، ٨٣ .

(2) الديوان ، ٩٤ .

حقيقى فى القلب ، والمشبه به محسوس وهو صورة متخيلة يمكن وجودها فى الواقع .

ومنه أيضاً قوله يصف الطبيعة فى الريف^(١) :

والبدر نَقَبَهُ الغمامُ كأنه وجه تَأَلَّقَ من وراء نصيف
والنهر سلسال الخريف كأنه قيثارةٌ سحريةٌ التعزيف

فقد شبه فى البيت الأول البدر وقد بدا من خلف الغمام وكأنه منقب ومخرق أو مقطع بهيئة وجه تألق من وراء نصيف ، والنصيف : غطاء الرأس ، وهو من تشبيه هيئة محسوسة بهيئة محسوسة ووجه الشبه الهيئة الحاصلة من وجود شئ مستدير أبيض قد ستره شئ فجعله كالمنقب .

وفى البيت الثانى يشبه هيئة النهر وهو يجرى سلسال الخريف بهيئة قيثارة سحرية التعزيف ، أى العزف .

ومن التمثيلى من قصيدة للشاعر فى احتفالات تتويج الملك فاروق يصفه قائلاً :

مُسترسلاً النظرَ البعيدِ كأنه ملك يفكر أو نبى يُلهم
وكأنما الآمال عبر طريقه أنفاسُ روضٍ بالعشية ينسِمُ
فكأن روحاً عائداً من طيبةٍ فيه شباب ملوكها يتبسم

ففى البيت الأول يشبه الممدوح بملك يفكر أو نبى يلهم تشبيهاً متعددًا من تشبيه الجمع وفيه مبالغة وصلت حد الغلو المردود فى تشبيهه بالنبى الملهم، وفى البيت غلط واضح فى قوله (كأنه ملك يفكر)

وفيه سوء تخلص لأن فاروق كان ملكاً بالفعل . إلا إذا كان الشاعر يقصد (مَلَك) من الملائكة .

أما البيت الثاني فقد شبه آمال الناس وهم يرونه يعبر الطريق بينهم بهيئة أنفاس روض ينسم بالعشبية ، دلالة على أن الآمال كانت معقودة عليه أذن يطرد المستعمر ويحرر البلاد من الظلم والجهل والفساد من تشبيه المعقول بالمحسوس ، ووجه الشبه الهيئة الحاصلة من وجود ما يدعو للارتياح .

أما البيت الثالث فقد شبه الملك بالروح العائد من طيبة : يقصد مصر فتتأسى الجسد وجعله كله روح يتبسم فيه شباب ملوكها . وقوله (فيه شباب ملوكها يتبسم) فيه تجريد ، لأنه جرد من الملك شخصاً يتحدث عنه .

كذلك يصف فرحة النيل بقدم الملك فيقول^(١) :

ولم اختلاج النيل فيه كأنه شيخ يذكر بالشباب ويحلم؟

شبه تحرك أمواج النيل واضطرابها حين رأى الملك الشاب بهيئة شيخ يذكر بالشباب ويحلم فكأن النيل حين رأى الملك فى شبابه ويفاعته، تذكر الشباب وحلم بأيامه لأنه قد أصبح شيخاً وهذه مبالغة طريفة .

ومن التمثيل أيضاً وصفه لتوارى النهار ومجئ الليل فى قوله^(٢):

وتوارى النهار خلف ستار شفقى من الغمام رقيق
مد طير المساء فيه جناحاً كشرع فى لجة من عقيق

(1) الديوان ، ١٣٨ .

(2) الديوان ، ١٥٢ .

ففى البيت الثانى يشبه توارى النهار وقد بقيت منه بقية زحف الليل عليها فصارت آثار النهار وقد تداخل معها الليل على هيئة الطير الذى يمد جناحه فشبه هذه الصورة الاستعارية بهيئة الشراع الذى يبدو فى لجة من عقيق ولجة البحر عرضه وصفحته ولجة السماء عرضها ، فالليل فيها شبهه بالعقيق وبقايا النهار طائر يمد جناحه ، وقد أراد الشاعر أن يرسم الصورة عند الغروب وقد راعى فى وجه الشبه تداخل البياض فى السواد ، وهى صورة تكاد تكون غير مألوفة فإنه غالباً يراعى عند غروب الشمس لحظة الأصيل وكذلك فعل فى موضع آخر حين يقول^(١) :

يا رُبَّ زاهية الأصيل أحالها أفقاً أحَمَّ ولُجَّةَ حمراء
وكأنما طوت السماء ونشَّرت لهباً وفجرت الصخور دماء

فيشبه هيئة السماء عند الأصيل حيث أحيل الأفق لجة حمراء ، بهيئة ما يطوى وينشر لهباً ، وقد فُجرت الصخور دماء ، فقد راعى الشاعر اللون الأحمر الذى يبدو فى الأفق عند الأصيل ويعكس لونه على صخور شاطى البحر .

وفى موضع آخر يشبه النهار بالحيران ، الذى عاد من رحلة الحياة فيقول^(٢) :

هو مثلى حيران يضرب فى اللبـ ل ويجتاز كل وادٍ سحيق
عاد من رحلة الحياة كما عُد ت ، وكل لوكره فى طريق

(1) الديوان ، ١٤٩ .

(2) الديوان ، ١٥٣ .

والطريف في هذا التشبيه أنه جعل النهار ، وكأنه في رحلة سفر في الحياة وعندما يأتي المساء يغادر عائداً إلى وكره ، فيشبه حال النهار بحاله في حيرته وهو يضرب في الليل ويجتاز الوادي عائداً من رحلة الحياة ، ثم يشبه عودة النهار بعودته ، هكذا استطاع الشاعر بالتشبيه التمثيلي تصوير حالة المضطرب وتخبطه وحيرته في الحياة ، إنه الرحال الذي لا بد له أن يعود إلى وكره ، مهما طال السفر وبعدت المسافات .

ومنه ما قاله عند حمل رفات الزعيم سعد زغلول إلى قبره^(١) :
مرُّوا خفافاً على الوادي كأنهم مواكبُ السحب البيضاء في الطَّلِّ

فقد شبه الناس وقد حملوا رفاة الزعيم بهيئة مواكب السحب البيضاء عند إقبال الليل على النهار بظلمته ، ومن الواضح أن الشاعر دقيق الملاحظة فقد أوجد علاقة بين أمرين مختلفين تماماً حين لاحظ وجه الشبه بين مواكب الناس تحمل رفات الزعيم .. بأرديتهم البيضاء والسوداء ، والسحب البيضاء في الطَّلِّ . فإن وجه الشبه هو الهيئة الحاصلة من وجود أشياء بيضاء تختلط بالسواد .

ومن الملفت حقاً أن القصائد التي نظمها الشاعر في فلسطين الجريحة نادراً ما نقع فيها على تشبيه بأداة أو بدونها ، ولكن - غالباً - نجد المجاز بالاستعارة ، ومن هذا القليل قوله يخاطب أخاه العربي ينبهه لخطر المحتل^(٢) :

أرادك مفصومَ العُرى وأرادني بهدم إخاء كالجبال مشيد
ليأكلنا من بعدُ شِلواً ممزقاً كطير جريح في الشباك جهيد

(1) الديوان ، ١٧٠ .

(2) الديوان ، ٣٨٨ .

ففى البيت الأول تشبيه مفرد بمفرد ، حيث شبه الإخاء بالحبال المشيدة لا يمكن للظالم هدمها ، وفى البيت الثانى نجد المشبه : جملة مجازية على سبيل الاستعارة التمثيلية من تشبيه استغلال المستعمر للشعوب العربية وسلب خيراتها بهيئة من يأكل الصيد ولا يترك حتى الشلّو : وهو العضو أو القطعة من اللحم ، ثم يشبهه فى ذلك بهيئة الطير الجريح المجهد فى الشباك ، وهو بذلك ينبه أخاه العربى إلى ما يحيكه الظالم ، فإنه يريد أن يأكلهم بلد بلد أو قطعة قطعة ، لأنهم إذا اجتمعوا لن يقدر عليهم أبدا .

ثانياً: التشبيه المقيد:

ومن أمثلة المقيد قوله يصف النسيم^(١) :

ونسيم كأنه النفس الحائِرة تصغى لهمسه الأرواح

فقد شبه النسيم بالنفس الحائِرة وقيدته بكون الأرواح تصغى لهمسه ليزداد إحساسنا ببرقة هذا النسيم الذى ينتقل من مكان لآخر كالنفس الحائِرة .

ومنه أيضاً رثاء (فيصل الأول) الملك البطل وهو ملك العراق كما وصفه الشاعر فيقول^(٢) :

تألق كالبرقة الخاطفة وجلجل كالرعدة القاصفة

شبه تألقه بالبرقة بقيد كونها خاطفة وشبهه بجلجل بصوته كالرعدة بقيد كونها قاصفة أى رعدة قوية مؤثرة .

ثم يضيف إعراضه عن الزهو والكبر فيقول :

(1) الديوان ، ١٣ .

(2) الديوان ، ٧٣ .

تحفك أبهة المالكين ونفسك عن زهوها صادفة
سرت بالوداعة فى بأسها سرى النسيم فى الليلة الصائفة

وصادفة^(١) : أى معرضة ومنصرفة ، حيث شبه نفس هذا الملك
التي انصرفت عن الزهو والكبر ، بأنها سرت بالوداعة رغم بأسها
وقوتها ، والشاعر يذكر النفس ويقصد الملك أى أنه سار بالوداعة بين
الناس رغم قوته فشبه ذلك بسرى النسيم بقيد كون ذلك فى الليلة
الصائفة ، و (الصائفة) اشتقاق نادر الاستعمال .

ومن المقيد تشبيه النخلة فى قصيدته (قبر شاعر) يقول^(٢) :

وجاورته نخلة باسقة تجثم فى الوادى إلى جنبه
كأنها التاكلة الوامقة تقضى مدى العمر إلى قربه

من قصيدة يرد بها على فوزى معلوف حين استمع إلى ديوانه ،
فى البيت الثانى يشبه النخلة بالتاكلة الوامقة ، بقيد كونها (تقضى مدى
العمر إلى قربه) فالمشبه مفرد والمشبه به مقيد .

ومن المقيد أيضاً وصفه للقوافى^(٣) :

وقوافٍ كأنها نغماتٌ هاجها الشجو فى يراع مُتقّب
وكان الأوزان شتى مثانٍ ترقصُ النفسُ وفقهن فتطرب

فقد شبه القوافى بالنغمات بقيد كونها قد هاجها الشجو والحزن فى
اليراع وهو القلم ، ويقصد به الشعر ، والمتقّب : المضى اللامع . ثم

(1) لسان العرب مادة (صدف) .

(2) الديوان ، ٧٨ .

(3) الديوان ، ٨١ .

شبه الأوزان شتى مثنانٍ بقيدٍ كونها تجعل النفس ترقص وفق ما تكون
هذه الأوزان فتطرب لموسيقاها من تشبيه المعنوى بالمعنوى .

ومن المقيد أيضاً عن الشعراء الضائعين فى الشرق ولا يجدون
من يشجعهم أو يناصرهم فيقول^(١) :

أُججِدُ فى الشرق النبوغ ويزدرى ويشقى بمصر النابهوتة الغطارف
يجوبون آفاق الحياة كأنهم رواحل بيدٍ شردتها العواصف
طرائد فى صحراء لا نبعٍ واحةٍ يرقُ ولا دانٍ من الظل واراف

ففى البيت الثانى يشبه الشعراء وهم يجوبون آفاق الحياة بالرواحل
بقيد كونها بيداً شردتها العواصف ، كما يشبههم بالطرائد جمع : طريد
بقيد كونهم فى صحراء فلا نبع واحةٍ يرق لهم ولا دان من الظل واراف
يظلمهم .

ومنه قوله يمدح خليفة من الخلفاء الأمويين لم يذكر اسمه^(٢) :

فمشى يطوح بالعروش كأنه شمشون فى حلق الحديد يحطمُ

فقد شبه الخليفة الأموى وهو يطوح بالعروش ويرفع راية الإسلام
بهئية شمشون بقيد كونه فى حلق الحديد يحطم ووجه الشبه القوة
والشجاعة ، وهو يشبه الملك فاروق بهذا الفتى الأموى بدليل قوله قبل
ذلك :

هزّ الفتى الأموى تحت إهابه منه مضاءً كالحسام مَصمّم

(1) الديوان ، ٩٣ .

(2) الديوان ، ١٣٩ .

ففى قوله (هز الفتى الأموى تحت إهابة) كناية عن نسبه وهى أنه تمثل بشخصية الفتى الأموى فى حكمه وتصرفاته ، ثم يشبه نفاذ أمره فى الحكم بالحسام ، فهو ماضى العزم ثابت لا يتراجع .

ومنه قوله يصف الملك فاروق :

ما عاد جبارُ الشعوبِ وإنما قد عاد قيصرُكِ الرشيدا لمُسلم
فقد شبه الملك بقيصر بقيد كونه رشيد ، لأن قياصرة روما لم يكونوا كلهم يتحلون بالرشد لذلك قيد المشبه والتشبيه بدون أداة ، وقد يظن أنه استعارة لكن لأن الحديث كله يدور على الملك فهو تشبيه لأن المشبه معروف .

ومنه أيضاً وصفه (لمجلس الأمن) حين زار الملك عبد العزيز مصر ، والشاعر يخاطب الملكان متسائلاً متعجباً على حال العالم فقد هدأت الحرب العالمية ، ولكن بلاد العرب فى مصر والسعودية لم يهدأ المستعمر عن محاولاته للسيطرة عليها ، ولم يتوقف عن إيقاد نار الحرب والتخريب فيقول^(١) :

فإن قيل هذا مجلس الأمن فاسألوا علام تضح الأرض بالشنآن
وفيم دعاة السلم طال حديثهم على غير معنى من رضى وأمان
وأبهم حتى بان كالظل طامساً وداور حتى راغ فى الدوران

فشبه حديث الغرب المستعمر عن السلم بالظل بقيد كونه (طامساً) وجاء القيد زيادة مبالغة فى إبهامه ، والشاعر ينوه بموقف مجلس الأمن

المحير الذى يدعو الأقطاب فيه من دول الغرب بالحرية واحترام الدول الضعيفة وأفعالهم على الأرض عكس ما ينادون به .

ثالثاً: التشبيه المنعده:

ومن المتعدد يصف النخيل خلف الأمواج التى تتلاطم على (الصخرة البيضاء) كما سماها الشاعر قوله^(١) :

وقد نشر الغرب الحزين ظلاله على ثبج الأمواج شعثُ الغدائر
ومن خلفها تبدو النخيل كأنها خيالات جنّ أو ظلالُ مساحر

ففى البيت الثانى يشبه النخيل بـ (خيالات جن) أو (ظلال مساحر) فالشاعر فى حالة نفسية شديدة الحزن لأنه فى القصيدة التى يذكر منها هذين البيتين يتحدث عن صراع الطبيعة مع الإنسان ، حين تحدث المأساة ويغمر البحر أكواخ الفقراء من الناس .. لذلك فإن الصورة التشبيهية تدل على ذلك .

ومن المتعدد قوله يخاطب سلاح الجو (الذى يحمى البلاد)^(٢) :

كن للسلام ، وقاءه ، ولواءه وشعاعه الهادى على الأزمان
فيشبه سلاح الجو بالوقاء ، واللواء والشعاع الهادى من تشبيه الجمع أيضاً .

ومن تشبيه الجمع تشبيهة للفن الجميل ويقصد الشعر فيقول^(٣) :

هو فجر النبوغ يصدح فيه كل من أطلق الهوى وجدانه

(1) الديوان ، ٤١ .

(2) الديوان ، ٤٥ .

(3) الديوان ، ٦٩ ، ٧٠ .

وسماءً للشاعر الفذ منها يستقى الشعر وحيه وبيانه
وهو قيثاره الخلود عليها يعزف الطير في الربى ألقانه

فقد شبه الشعر (بفجر النبوغ)، (وسماء) يستقى منها الشعر وحيه (وقيثارة) الخلود يعزف الطير عليها ، وقد داوم الشاعر على وصف الشعر بهذه الأوصاف وغيرها ، فقد كان يحتفى بالشعر ويمجده ويشعر أنه ينبوع الحياة الخالد الباقي .

والتشبيه المتعدد كثير ومعظمه من تشبيه الجمع ولكن ليس بكثرة التشبيه التمثيلي والمقيد والمفرد ، ومنه قوله حينما أحس بالكآبة واليأس على الشاطئ المهجور ، فيجرد من نفسه شخصاً يتحدث عنه ويخبرنا بحاله فيقول^(١) :

رأه عاصفٌ يرُجُّ السماوا ت وموجٌ يضجُّ ملء البحور
فكأن الحياة فى مسمعيه ضجة الحشر أو هزيمُ السعير
وكان الوجود فى ناظريه وهدة اليأس أو ظلام القبور

فالشاعر فى حالة من اليأس والأسى ، يتذكر لحظات مرت عليه وهو مبتهجاً على هذا الشاطئ أما الآن فإنه يشعر بالكآبة ، تحفه الظلمة والوحشة ، فيشبهه فى البيت الثانى الحياة بقيد كونها فى مسمعيه (بضجة الحشر) و (هزيم السعير) كما يشبه الوجود - فى البيت الثالث - بقيد كونها فى ناظريه بـ (وهدة اليأس) أو (ظلام القبور) من تشبيه الجمع لأن المشبه مفرد مقيد والمشبه به متعدد .

(1) الديوان ، ٧٦ .

والتشبيه المتعدد يخدم المعنى إذا وظفه الشاعر فى مكانه ولم يقمه على المعنى إقحاماً ، فإنه يثرى الصور ويدل على سخاء وسعة خيال الشاعر وقدرته على تشكيل الصور الغنية بالخيال الرحب الخصيب .
ومن الملفوف الذى يذكر فيه كل مشبه مع المشبه به مثل قوله (١) :

معهدى هذه المروج وأستا ذى ربيع الطبيعة الفينانة
فالشاعر فى الشطر الأول يشبه المروج التى تغذيه بالمعانى
والصور الخلافة بالمعهد ، ويشبه ربيع الطبيعة بأستاذه فهى التى تعلمه
كيف يعبر وينظم ويتغنى بشعره .
ومن المتعدد أيضاً يخاطب البحر قائلاً (٢) :

أنت مهدُ الميلادِ والموتِ يا بحرُ ومثوى الهموم والأوصاب
فقد شبه البحر (بمهد الميلاد والموت) و(مثوى الهموم والأوصاب)
من تشبيه الجمع ، فقد رأى أن البحر ويقصد ماءه يعتبر مهد الميلاد
والموت ، ولأن الشاعر كان يرتاح عند البحر وله وقفات كثيرة عنده
فقد اعتبره مكاناً لإفراغ الهموم والمتاعب .
ومن الجمع أيضاً قوله يصف الشعر (٣) :

الشعرُ عندى نشوةٌ علويةٌ وشُعاعُ كأسٍ لم يُقبلها فم
ولحونٌ سلمٍ أو ملاحمٌ عارة غنى الجبال بها السحاب المُرزم
أرسلته يومَ النداءِ فخلتُهُ ناراً وخلتُ الأرض خضبها الدم

(1) الديوان ، ٧٠ .

(2) الديوان ، ٩١ .

(3) الديوان ، ١٤٢ .

شبه الشعر بـ (نشوة علوية) و (شعاع كأس) بقيد كونها لم يقبلها فم ، و (لحن سلم) و (ملاحم غارة) ، فإذا أرسله يوم النداء شبهه بالنار ، هكذا شعره يطوعه حسب الأحداث والمجريات وحسب مزاجه وأحواله .

ومن الجمع أيضاً تشبيه الملك فاروق في احتفال التتويج ، يقول :

هو سحر مصر، وعرشها، ولوأوها والصولجان ، وتاجها المتوسم
وجبين صاحبها العزيز وإنه نور على إصباحها متقدم

كذلك قوله في نفس القصيدة يصف جمال الطبيعة بقدم الملك :

ولم الصباح كأنما أندأوه كأسٌ تصفق أو رحيقٌ يسجم؟

فقد شبه أنداء الصباح ، جمع : ندى ، بكأس تصفق ، ورحيق يسجم من تشبيه الجمع ، والصورة صاغها من خلال أسلوب الاستفهام لتنبه المتلقى أن جمال الطبيعة كان بسبب قدوم الملك .

ومن الجمع أيضاً قوله :

ولقد حيّر الطبيعة إسرا نى لها كل ليلةٍ وطروقى
واقترامى الضحى عليها كراعٍ أسويى أو صائدٍ إفريقي
أو إليه مُجَنحٍ يتراءى فى أساطير شاعرٍ إغريقي
قلتُ : لا تعجبنى فما أنا إلا شبخٌ لجَّ فى الخفاء الوثيق

يشبه الشاعر نفسه وهو يسرى كل ليلة يتأمل مشاهد الطبيعة (بالراعى الأسويى) أو (صائد إفيقى) أو (إله مجنح فى أساطير شاعر إغيقى) ، ثم يأتى فى البيت الرابع ويصوغ الصورة التشبيهية من خلال أسلوب القصر حيث يشبه نفسه بهيئة الشبخ لج فى الخفاء ...

هكذا ينتقل الشاعر دائماً من صورة إلى أخرى معبراً عن أحاسيسه ومشاعره الرومانسية في عناق طويل مع الطبيعة وانسجام قوى معها .
ومنه أيضاً ما قاله عن الشعر في معرض قصيدة يرثى بها حافظ إبراهيم^(١) :

هو الشعرُ إيقاع الحياة وشدوها وحلم صباها في الربيع الباكر
وصوتٌ بأسرار الطبيعة ناطق ولكنه روحٌ ، وإبداعٌ خاطر
ووثبةٌ ذهن ، يقنصُ البرق طائراً ويغزو بروجَ النجم غير مُحاذر

فيشبه الشعر بعدد من المشبهات بها ، يشبهه بـ (إيقاع الحياة)
و (شدوها) و (حلم صباها) و (صوت أسرار الطبيعة) ، ثم يقول
ولكنه (روح) و (إبداع خاطر) و (وثبة ذهن) وقوله (لكن) لأنه
لما شبهه بصوت أسرار الطبيعة رأى أنه يستحق أكثر من وصفه بذلك
فقال (لكنه روح) ، هكذا جاء المشبه مفرداً والمشبه به متعدداً ، ليدل
على غزارة فكر ، واتساع طاقة ، وقدرة على الجمع بين الشئتين
المختلف .

رابعاً: التشبيه المفرد:

أما التشبيهات المفردة فهي لا حصر لها في الديوان ، وخاصة ما
جاء منها بدون أداة ، فالتشبيه المفرد من لوازم الشاعر في الوصف
ومن ذلك قوله^(٢) :

موجةً السحر من خفي البحور أغمرى القلب بالخيال الغمير
أقبلى الآن من شواطئ أحلا مى وردي على نفح العبير

(1) الديوان ، ١٦٢ .

(2) الديوان ، ٧٤ .

واصخبى فى شعابِ قلبى وضجى فوق آلامه الجسام وثورى

فالموجة كالسحر ، والخيال ، البحر الغمير ، والأحلام ، بحار لها شواطئ ، والقلب كبحر به شعاب ، هكذا جاءت الأبيات تتآذر فيها التشبيهات مع الاستعارات فى تناغم تصويرى بديع ، كلها من تشبيه المفرد بدون أداة منها المعنوى ومنها المحسوس ، ترد الصور واحدة تلو الأخرى تعين الشاعر فى تصوير حاله عند الشاطئ وقد شعر برغبة ملحة فى نظم الشعر والسباحة بخياله عبر هذا الجمال الكونى الساحر .

ومن المفرد أيضاً وصفه للشعر بصوب الغيث فى قوله^(١) :

شعرٌ كصوب الغيث أنى نزل أرقص فى الروضِ أماليدَه

وأماليد^(٢) الروض : غصونه الناعمة اللينة التى تنهذى مع الريح، وقد شبه الشعر بصوب الغيث ، من تشبيه مفرد بمفرد تشبيهاً محسوساً يريد أنه شعر يتدفق كالغيث ، كما أنه شعر يتغنى بجمال الطبيعة فيصور ذلك بأنه يرقص أماليد الروض على سبيل الاستعارة المكنية من تشبيه الشعر بمن يُرقص الأماليد ، وتشبيه الأماليد بالراقصات ، هكذا يتفاعل التشبيه مع الاستعارة ليولدا هذا التعبير الطريف .

ومنه أيضاً قوله فى رثاء حافظ إبراهيم^(٣) :

وخبأ من مصابح الفكر نورٌ كان أمضى من الشهاب وأنقب

حيث شبه الفكر بالمصباح ، ثم شبه الفكر أيضاً بالشهاب بل ازداد على ذلك أنه كان أنقب من الشهاب أى أكثر ضوءاً منه .

كذلك يقول :

(1) الديوان ، ٨٠ .

(2) لسان العرب مادة (ملد) .

(3) الديوان ، ٨١ .

يا سماءَ الخيالِ ما كلُّ يومٍ من بنى الشعرِ تظفرينَ بكوكب

فجعل للخيالِ سماءَ من تشبيهه المفرد بالمفرد كما شبهه الفقيد
بالكوكب وهو من التشبيهات المبتذلة المتكررة على ألسن الشعراء فى
الرثاء والمدح ، وقوله (من بنى الشعر) يدل على أنه تشبيه وليس
استعارة لأنه يشبه الواحد من بنى الشعر بالكوكب .

كذلك يصف معانى (الشاعر الفقيد) وألفاظه فيقول :

ومعان أرق من نسمة الفجر ولفظٌ من سلسل الخمر أعذب

فقد شبه المعانى بنسمة الفجر بل أرق منها ، وفى التشبيه معنى
القلب لأنه جعل المعانى أرق من النسمة ، كما شبه اللفظ بسلسل
الخمر أعذب .

كذلك قوله فى الرثاء^(١) :

شيخٌ أطلَّ على الشتاء وقلبه متوقدٌ كالجمرة الحمراء

حيث يشبه قلب الفقيد بالجمرة الحمراء ، وفى لفظ (الحمراء)
حشو لأن الجمرة لا تكون إلا حمراء ، لذلك لا يعتبر من التقييد .

وكذلك قوله مخاطباً أمة العرب^(٢) :

اليوم شيدوا كما شادت أبوتكم شرقاً دعائمه كالطودِ شماءُ

فقد شبه دعائم الشرق بالطود أى الجبل العظيم العالى ، أى أنه
شرق ذا عزة وأنفة ، فهو يخاطب أبناء الأمة أن يواصلوا مسيرة
أجدادهم الذين بنوا حضارة الشرق ، والأمر خرج عن معناه الحقيقى

(1) الديوان ، ١٧٢ .

(2) الديوان ، ٣١٤ .

(شيدوا) إلى معنى الإرشاد والنصح ، كما أن فى البيت صورة استعارية من تشبيه الشرق بالبناء المشيد .

كذلك قوله يصف بيروت^(١) :

فى ساحل من خرافات وأخيلةٍ بهن لبنان رَوَّاحٌ وغدَّاء
لاحت على سفحه بيروت فاتنةً صبية وهى مثلُ الدهرِ شمطاء

فقد شبه بيروت بالصبية فى حسنها ، ولكنه رأى أن بيروت مدينة قديمة قدم الدهر فشبهها بالشمطاء أى العجوز المختلط سواد شعرها ببياضه ، ولا تناقض بين التشبيهين ، لأنه شبهها بالصبية فى الحسن ، ثم وصفها بالشمطاء فى عراققتها فهى موجودة من القدم وهى لفتة طريفة وملاحظة دقيقة من الشاعر أن يصف الشئ بالضدين .

ومن التشبيهات التى وردت بكثرة ، تشبيه المعنوى المفرد

بالمعنوى المفرد وبدون أداة مثل قوله^(٢) :

سرابٌ من الأوهام نُسقى بلمعهِ وطيفِ برؤياه نُسرُّ وننعم
ودعنا بمعسول المنى ووعودها تذق من نعيم العيش ما نتوهم

فقد شبه السراب بالأوهام ، ويقصد (بالأوهام) أى : أمنيات الشعوب فى التحرر حيث أنه يعود ويشبه فى البيت الثانى المنى والوعود التى يقدمها المستعمرون الغاشمون بالعسل ، فإن تشبيه السراب بالوهم من تشبيه المحسوس بالمعنوى وتشبيه المنى بالشئ المعسول من تشبيه المعنوى بالمحسوس .

ويقول فى موضع آخر^(١) :

(1) الديوان ، ٣٦٥ .

(2) الديوان ، ٤١٢ .

الشعب مثل البحر إن يغضب فما تقف السدود الشم في تياره
فيشبه الشعب بالبحر ، وهو تشبيه تكرر في الديوان ، بصياغات
تشبيهية متنوعة .

خامساً: التشبيه من دون أداة:

ومن تشبيهاته التي خلت منها الأداة قوله يصف الليل (٢) :
خافقاً فوقنا يدف شعاع الـ بدر في ظلّه دفيف الطيور
يدف (٣) : من صفات الطير حيث يدف جنبه بجناحيه ، فشبه الليل
بهية بطير يدف شعاع البدر في ظله على سبيل الاستعارة التمثيلية ثم
شبه هذا الدفيف بهية دفيف الطيور لأجنحتها ، وهذا التركيب التصوير
حيث يجعل المشبه به من المفعول المطلق المبين للنوع تكرر كثيراً في
شعره ، فمن ذلك رثاء فيصل الأول حيث يصف (نفس الفقيد)
فيقول (٤) :

إلى أن طوتها وأودت بها غوائل تطوى الدجى خاطفة
فراحت ترف على كفها رفيف الندى في اليد القاطفة

ولكن الشاعر هنا قيد التشبيه ، والتركيب مجازي لأنه يشبه النفس
بإنسان ثم حذف المشبه به وذكر شيئاً من صفاته وهو الفعل (فراحت
ترف) فكأن النفس لها كف ترف عليها ، فشبه ذلك برفيف الندى بقيد

(1) الديوان ، ٤١٥ .

(2) الديوان ، ٧٥ .

(3) لسان العرب مادة (دفف) .

(4) الديوان ، ٧٦ .

كونه على اليد التي تقطف الزهرة أو الثمرة . هكذا بيرع الشاعر فى نسج الصور وتراكمها فى العبارة الواحدة .

ومنه أيضاً قوله يمدح الملك فاروق (١) :

الأرض تعرفه وتشهد أنه سيلٌ إذا لمع الحديدُ وقشعُمُ

فشبه الملك فاروق بالسيل بقيد كونه إذا لمع الحديد وقشعُم أى عند الحرب فهو بجيشه أشبه بالسيل الدافق ، وجمال التشبيه بدون أداة أنه يجعل المشبه عين المشبه به بلا تفاوت توكيد ومبالغة فى بيان معنى القوة والجسارة وقدرة جيشه على القتال .

كذلك قوله يمدح محمد حسين هيكل حين قام بزيارته ليلاً (٢) :

وشاعَ جلالُ الصمتِ بينى وبينه فأمعنَ إمعانَ الخيالِ المُشرَّد

فيشبه إمعان ممدوحه وإطراقه بهيئة إمعان الخيال بقيد كونه خيال مُشرَّد ، فهو يصف حال الكاتب حين يشرد بخياله ، وواضح أن التشبيه صاغه الشاعر من خلال صيغة المفعول المطلق المبين لنوع الفعل .. وقد كثر عنده مثل هذا التركيب فى التشبيه وغيره .

كذلك جاء المشبه به خيراً لجملة أسمية كثيراً فى شعره ومن ذلك

قوله (٣) :

والنور سرٌّ فى ضميرِ الدُّجى والفجرُ طيفٌ لم يبن للعِيان

(1) الديوان ، ١٤١ .

(2) الديوان ، ١٧٦ .

(3) الديوان ، ٢٣٧ .

فقد شبه النور بهيئة سرٍ في ضمير الدجى ، والفجر بهيئة طيف لم يتضح للرائى ، وتراكيب الشاعر - كما هو واضح - مستمدة من العبارات المجازية التى استحدثها شعراء الرومانسية ، فمنها جعلهم (للدجى ضمير) ، (والفجر طيف) .

ومن طريف التشبيه من دون أداة يصف الفجر وقد رأى امرأة سارية وحدها ، فى البرد والمطر ، فيقول^(١) :

قلت والفجرُ سنى ياقوتةٍ لألأتُ خلف السحاب الماطر
هذه الساعة تسعى امرأةً حين لم يخفق جناح الطائر

شبه الفجر بهيئة سنى ياقوتة أى ضوء ياقوتة لمعت خلف السحاب الماطر ، فإن الفجر ساعة بزوغه بدى من خلف السحاب الماطر ، فجاء المشبه به خيراً للمشبه ولا يخفى جمال التشبيه الذى راعى الشاعر فيه العلاقة بين شيئين مختلفين تماماً .

ومن ذلك وصفه للشرق وقد بات متحفذاً لقتال العدو الغادر فى معركة ميسلون الشهيرة التى استشهد فيها البطل (يوسف العظمة) ، فيقول^(٢) :

والشرق من خلف الجبال غمامةً حمراءُ تُرَعشُ فى وميض لامح
سلت حراب البرق فوق سمائه هوجاء تنذر بالقضاء الجامحُ

ويريد بقوله من خلف الجبال - أى من كل مكان ، فيشبه الشرق بالغمامة ، فالمشبه مقيد بقوله (من خلف الجبال) والمشبه به مقيد

(1) الديوان ، ٢٤١ .

(2) الديوان ، ٤١٦ .

بقوله (حمراء) ليكنى بذلك عن الثورة العارمة والنفوس المتوقدة لدفع العدو ودحره أو ربما يكنى عن الخطر الدايم المقبل على الشرق ، ثم يشبهه فى البيت الثانى الحراب بالبرق .

ثم يصف البطل الشجاع ورفاقه وهم يخوضون الحرب وقد كانوا قلة بالمقارنة بجنود العدو فيقول :

لو قستهم بعدوهم وسلاحه أيقنت أنهمو فريسة جارح

فيشبهه البطل ورفاقه بالمقارنة بالعدو وسلاحهم بالفريسة التى نال منها الطائر الجارح . وهو يكنى بهذا التشبيه عن قلة الجنود وقلة السلاح بالمقارنة بالعدو وسلاحه .

ومن طريف ذلك أيضاً قوله^(١) :

كل نجم مهجة تهفو — فو ، وعين لا تنام
وشعاع البدر معشوق ق به جن الغمام

شبه النجم بمهجة تهفو أى تتحرك وتضطرب ، وعين لا تنام من تشبيه الجمع حيث المشبه مفرد : النجم ، والمشبه به متعدد : مهجة تهفو ، وعين لا تنام . وفى البيت الثانى يشبه شعاع البدر بهيئة معشوق جن به الغمام ، أى كأن الغمام قد عشق شعاع البدر ، وهو من التشبيهات الطريفة التى دلت على قدرة الشاعر على وصف الطبيعة . فالمشبه مفرد والمشبه مركب ووجه الشبه هيئة شئ مضى يحجبه شئ آخر ، والصورة من حسن التعليل يريد أنه يجد سبباً لحجب الغيم لشعاع الشمس غير السبب الحقيقى فيقول إنه معشوق لذلك فهو يحجبه عن الأعين .

(1) الديوان ، ٢٥٨ .

ومن التمثيلي بدون أداة مدحه لبطل العروبة (عبد الكريم الخطابي)
يخاطبه قائلاً (١) :

أنى نزلت بمصر أو جاراتها جئت العروبة أمةً وبلاداً
مدت يديها ، واحتوتك بصدرها أم يضم حنانها الأولاداً
شبه مصر وقد احتوت هذا البطل العظيم بهيئة الأم تحتوى
أولادها وتضمهم بحنان إلى صدرها ، هكذا جاء التشبيه بدون أداة زيادة
فى المبالغة . ثم يشبه هذا البطل بشيخ الفوارس فيقول :
شيخ الفوارس حسب عينك أن ترى هذه الفتوح وهذه الأمجاداً
فقد شبهه بشيخ الفوارس من تشبيه المفرد بالمفرد ، اعترافاً
بأمجاده الكثيرة فى النضال الشعبى ضد العدو .

المبحث الثاني

المجاز المرسل

قبل الدخول في الحديث عن المجاز المرسل عند الشاعر على محمود طه ، لابد من التنويه عن الحقيقة والمجاز في اللغة ، ونوع المجاز في الاستعارة والفرق بينها وبين المجاز المرسل ، فمن المعلوم أن لكل لغة قوانينها ونظامها في تراكيبها ، واللغة العربية تفردت عن باقي اللغات بنظام وتركيب خاص ، وهو ما أطلق عليه علم النحو ، أما من حيث استعمال اللفظ فإن جميع اللغات تشترك في أن هناك لفظ حقيقي له معنى محدد وضع له من أول الأمر ، بحيث يشير هذا اللفظ إلى ذلك المعنى أو هذا الشيء المسمى بهذا اللفظ دون أن يتعداه إلى سواه، كما أن جميع اللغات أيضاً تشترك في استعمال اللفظ استعمالاً مجازياً في غير ما وضع له .

وقد وضع علماء اللغة قواعد تحدد الفرق بين الحقيقة والمجاز :

قيل إن الحقيقة : هي الكلمة المستعملة فيما وضعت له في اصطلاح به التخاطب .

والمجاز : هو اللفظ الدال على غير معناه الأصلي^(١) .

إذاً الحقيقة أصل ، والمجاز فرع ، و " إذا كان كل مجاز لا بد له من حقيقة نقل عنها إلى حالته المجازية ، فكذلك ليس من الضروري أن يكون لكل حقيقة مجاز ، فإن من الأسماء ما لا مجاز له كأسماء الأعلام ، لأنها وضعت للفرق بين الذوات لا للفرق بين الصفات " ^(٢) .

(1) الإيضاح ٢٤٣ ؛ المثل السائر ١/١٠٥ ، ط نهضة مصر .

(2) المثل السائر ١/١١٠ .

فالعلم مثل : أحمد ، خالد ، زكى ، إنما يطلق على الشخص ليعينه ويميزه عن الآخرين ، ولا يطلق عليه ليجرى على غيره كما يستعمل المجاز .

وإذا كان للحقيقة موضعها الذى تستعمل فيه ، فإن للمجاز موضعه الذى يستعمل فيه ، وقد يعبر الأديب والشاعر بأسلوب الحقيقة ويأتى كلامه فى درجة عالية من البلاغة وقد يستعين بالمجاز ليصل إلى نفس الهدف وهو الكلام البليغ ، ولكن " أرباب البلاغة متفقون على أن المجاز أبلغ من الحقيقة فى تأدية المعنى ، فعندما تقول (لقيت الأسد وجاءنى البحر) فقد جعلت الرجل أسداً وبحراً بما يحمله من دلالة على الشجاعة والجود ، لأن الشجاعة ملازمة للأسد ، والجود تابع للبحر ، والدلالة تلازم الشئ وتابعه أكشف لحاله وأبين لظهوره ، وأقوى تمكناً فى النفس من غير ما ليس بهذه الصفة " (١) .

وأرى أن كلاً من التعبير الحقيقي والمجازي بليغ فى مقامه . فالمقام والسياق هما اللذان يحددان أيهما أبلغ فإذا تطلب المقام مجازاً كان المجاز أبلغ وإذا تطلب التعبير بالحقيقة كانت الحقيقة أبلغ .

وقد تنبه العلماء قديماً لفضل التعبير بالحقيقة وأنه فى بعض الأحيان تكون المزية فى استعمال اللفظ الحقيقى ، " ولا مزية إذن للتعبير بالمجاز ، والتعبير بالحقيقة ينهض بأداء المعنى دون نقصان ، ولا يُهجر الأصل إلى الفرع حيث لم نجد فى الفرع ما نفتقده فى الأصل ، بل إننا نجد فى كلام النقاد أنفسهم دليلاً واضحاً صريحاً على أن العرب لم تكن تحفل بالمجاز والتصوير وشطحات الخيال قدر اهتمامهم بالإصابة

(١) الطراز ١/٢٠٩ ، ٣٠٣ .

والوضوح والتحديد " (١) . وقد " كانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب وشبه فقارب ، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة " (٢) .

ولو كان المجاز أبلغ من الحقيقة لجاء القرآن كله بلغة المجاز ، لذلك يقول د. مصطفى ناصف عما ذكره العلماء البلاغيين قديماً : " إن المجاز أبلغ من الحقيقة كان ذلك تعبيراً عن فقه استدلالى لا علاقة له بالواقع الذى يمارسه الشعراء والأدباء ، ونحن ندعى أن الحقيقة تنافس المجاز ، وأن المجاز فى تعبيرات كثيرة إمارة على معنى مجرد وراءه، وأن قمة المجاز وهى الاستعارة الممكنية ينبغى ألا تكون مطمحاً دائماً متميزاً " (٣) .

والمجاز ينقسم قسمين :

الأول : مجاز فى الأفراد أو الكلمة .

الثانى : مجاز فى التركيب أو الإسناد .

فمجاز الإسناد : هو إسناد الفعل أو ما فى معناه إلى غير ما هو له فى الحقيقة ويسمى المجاز العقلى ، فإن قوله تعالى : ﴿ إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زُلْزَالَهَا * وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا ﴾ (٤) ، " فأسند الإخراج إلى الأرض مجازاً لأن المخرج الحقيقى هو الله سبحانه وتعالى ،

(1) القرآن والصورة البيانية: د. عبد القادر حسين ١٣٨، ط١، ١٤١٢/١٩٩١، دار المنار.

(2) الوساطة بين المتنبى وخصومه للقاضى الجرجانى ٣٧ ، ٣٨ ، ط عيسى الحلبي .

(3) الصورة البيانية ١٨٧ .

(4) سورة الزلزلة : ١ - ٢ .

والأرض مكان الإخراج ، فالمجاز ليس في كلمة الإخراج وحدها ولا في الأرض وحدها ، وإنما المجاز في إسناد فعل الإخراج للأرض" (١).

أما المجاز المفرد أو ما يسمى بالمجاز اللغوي : فهو استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة مع وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي ، فما كانت علاقته المشابهة يسمى استعارة ، وما كانت علاقته غير المشابهة يسمى مجازاً مرسلأً " (٢) .

وتعريف المجاز المرسل : هو الكلمة المستعملة في غير ما وضعت له لعلاقة غير المشابهة مع وجود قرينة تمنع من إيراد المعنى الحقيقي .

وعلاقات المجاز المرسل : لا حصر لها ، فقد ذكر علماء البلاغة عدداً منها ، وقد يدل السياق على وجود علاقات أخرى كثيرة ومتنوعة. أما المجاز المرسل في ديوان علي محمود طه فإن أغلبه جاء من ذكر الجزء وإرادة الكل ، فيذكر (القلب ، والمهجة ، والعين ، والجبهة) ويريد الإنسان .

١ - **فمن الجزئية قوله يصف الأعداء الذين حاصروا مدينة ستالينجراد** (٣) :

وتفرستك قلوبهم فترنحوا رعباً ، وأنت الخمر والخمار

(1) انظر : فن البلاغة : د. عبد القادر حسين ٨٧ ، نهضة مصر .
(2) راجع الإيضاح للخطيب القزويني ٢٤٣ وما بعدها ؛ والإشارات والتنبيهات د. محمد بن علي الجرجاني ، تحقيق : د. عبد القادر حسين ٢٠٢ : ٢٠٥ ، دار نهضة مصر ، القاهرة .
(3) الديوان ، ٢٦٤ .

والضمير يعود على الأعداء ، وقد ذكر قلوب الأعداء ، وأرادهم هم الذين تفرسوا المدينة وشعروا بالرعب لاستئصال أهلها .

كذلك قوله يخاطب بني الشرق^(١) :

بنى الشرق كونوا لأوطانكم قوى تتحدى الهدى والضلالا
أقيموا صدوركم للخطوبِ فما شط طالب حقٍّ وغالى

ففى قوله (أقيموا صدوركم) فقد ذكر الجزء وأراد الكل ، أى :
أقيموا للخطوب بمعنى واجهوها . وذكر الصدور لأنها رمز الشجاعة
والإقدام ، فيقال : واجه العدو بصدرة كناية عن الشجاعة والإقدام .

ومنه أيضاً قوله فى الاحتفال بقدم الملك عبد العزيز آل سعود
لمصر^(٢) :

تناسمه بين العشيات والضُحى سرائرُ من أرض الحجاز حوانى
وأفئدةً من أرضِ مصرِ مشوقة شواخصُ فى الثغر المشوقِ روانى

فقد ذكر (سرائر) أى نفس ، و (أفئدة) وأراد أهل الحجاز وأهل
مصر ، لعلاقة الجزئية . يريد أن أهل الحجاز يناسمون مليكهم أى يندون
منه بفكرهم ويحنون عليه ، وأن أهل مصر مشوقون لرؤيته فى الثغر وهو
يمر أمامهم فى موكبه المهيّب .

ومثل ذلك كثير فى الديوان ، ومنه قوله فى رثاء أحمد شوقى^(٣) :

فتلفت باكياً وبعينى شبحٌ تخطرُ المنون أمامه

(1) الديوان ، ٣٨٠ .

(2) الديوان ، ٣٩٣ .

(3) الديوان ، ٨٤ .

هتف القلب بالمنادين حولي لقيَ الصادح الطروبُ حمامه
يقصد هتفت بالمنادين حولي ، فذكر القلب وأراد صاحب القلب الذي
هتف على سبيل المجاز المرسل وعلاقته الجزئية .
وكذلك يتحدث عن مصرع ربان سفينة فيقول^(١) :

واستقبل البحرُ صدرًا حين لامسَهُ كادت عليه جبالُ الموج تنهار
فقد ذكر الصدر وأراد (الربان) الذي غرق بسفينته في البحر وذكر
الصدر هنا دليل على الشجاعة لأن هذا الربان رفض أن يغادر السفينة
رغم المحاولات التي تمت لنجاة البحارة وظل على متنها حتى غرق معها.
وقوله في نفس القصيدة عن السفينة^(٢) :

والهف قلبك لما اندك شامخها والنوء مصطرع والموج هدار
قال (اندك شامخها) أى عاليها ، والمراد اندكت كلها عاليها
وسافلها ، ولكن ذكر (شامخها) لأنه آخر جزء يغرق منها .
٢ - كذلك من ذكر الكل وإرادة الجزء : قوله عند استقبال الشعب
الملك فاروق^(٣) :

هتف البشير به فماجت أعصرٌ وتلقت أمم ، ودارت أنجم
ذكر الأمم ، وأراد جزء من الأمة ممن كانوا ينتظرون قدومه من
المجاز المرسل علاقته الكلية وإنما جاء ذكر الكل ادعاءً للمبالغة .

(1) الديوان ، ١٢٢ .

(2) الديوان ، ١٢٤ .

(3) الديوان ، ١٣٨ .

٣ - ومن ذكر السبب وإرادة المسبب ، ما جاء من قصة هجرة

الرسول ﷺ مع صاحبه إلى المدينة وقد ذهب ورائهما من يقتفى أثرهما فأعماه الله فلم يرهما في الغار ، يقول الشاعر في ذلك^(١) :

فقف وتتنظر حائراً نصب غاره تحداك فيه ورقه وعناكبه

ويشير الشاعر إلى الرواية التي تقول أن حمامتين أقامتا عشهما على الغار ورقدت إحداهما على البيض ، ونسج العنكبوت خيوطه ، فلم يستطع الكافر رؤية الرسول وصاحبه ، فأسند الفعل (تحداك) إلى الحمام والعناكب في حين أنهم السبب وأن الله هو المسبب وهو الذي أعماه فلم ير محمداً وصاحبه أبا بكر الصديق ، فالمجاز علاقته السببية .

٤ - ومن علاقة المحلية قوله عن فلسطين^(٢) :

فلسطين مالى أرى جرحها يسيل ويأبى الغداة اندمالا

يريد أرى جراح أهلها تسيل فترك الحال وذكر المحل ، وفي ذلك مبالغة طريفة تدعو إلى مزيد الأسى على كل أهل فلسطين.

كذلك يقول عن المستعمر ووعده الخادعة^(٣) :

سمعنا، خدعنا ، وانتبهنا ، فحسبنا لقد ملت الأسماع قيثارك البالى
يا أيها الغرب المواعد لا تزد كفى الشرق زاداً من وعودٍ وأقوال

ففى قوله (ملت الأسماع) من ذكر الجزء وإرادة الكل بمعنى : ملنا من وعودك الخادعة ، وذكر القيثار كناية عن التشدق بالأمانى والعود فشبههم بمن يغنون على قيثار بال .

(1) الديوان ، ٣٣٤ .

(2) الديوان ، ٣٧٨ .

(3) الديوان ، ٣٨٣ .

وفى البيت الثانى ذكر (الغرب) وأراد أهله ، وذكر (الشرق)
وأراد أهله ، لعلاقة المحلية .

ومنه أيضاً قوله^(١) :

هزت فلسطين أبناء يطير بها برق على جنبات الليل بسام
وأنفس قرشيات يطربها صوت يرنُّ به رمحٌ وصمصامُ
نصت على الليل آذاناً تغازلها من صوتك الجمهورى العذب أنغام

ففى البيت الأول ذكر فلسطين وأراد أهل فلسطين لعلاقة المحلية ،
وفى البيت الثانى ذكر (أنفس قرشيات) وأراد القرشيون من ذكر الجزء
وإرادة الكل ، ثم ذكر فى البيت الثالث (آذاناً) وأسند الفعل (نصت)
إليها ، وأراد هم نصوا آذانهم لعلاقة الجزئية أيضاً .

ومن علاقة المحلية مثل قوله^(٢) :

طال انتظارك فى الظلام ولم تزل عيناي ترقبُ كل طيف عابر

فقد ذكر العينين وأراد الذى يرقب والعين محل النظر على سبيل
المجاز المرسل لعلاقة المحلية ، والبيت فيه التقات طريف من ضمير
المخاطب (انتظارك) إلى ضمير المتكلم فى (عيناي) ، لأن الشاعر
جرد من نفسه شخصاً يخاطبه ، كدأبه فى كثير من افتتاحيات قصائده .

٥ - ومن التعميم قوله عن فلسطين أيضاً^(٣) :

هى الشرق ، بل هى من قلبه وشائج ماضٍ تأبى انفصالا

(1) الديوان ، ٣٨٤ .

(2) الديوان ، ٨٧ .

(3) الديوان ، ٣٧٩ .

فقله (هي الشرق) تعميم لأنها جزء من الشرق وليس كله وعلاقة العموم قريبة من علاقة الكلية .

ومن المبالغات الطريفة التي وظف فيها الشاعر المجاز المرسل لعلاقة العموم قوله يخاطب الغرب المستعمر^(١) :

رويداً بناء الكون ، ما تلك ثورة على الحق، بل روح على الجور ينقم

يريد إن ما يقوم به الأحرار في الشرق ليس ثورة ضد الحق وإنما ضد الظلم والجور فقله (بناء الكون) تعميم ، فهم ليسوا بناء الكون والكون لم يبين كله حتى الآن ، وإنما نستشعر من ذلك أسلوب الشاعر الساخر ، إذ يسخر من ادعائهم أنهم أتوا للبناء ، وتشديد الحضارة .

ومنه لعلاقة العموم - أيضاً - قوله عن العلم الذي كان سبباً في دمار البشرية حين وظف في صنع الأسلحة المدمرة فيقول^(٢) :

شوه العلم روى الكون القديم ومحا كل مسرات الدهور

فقد أسند الفعل (شوه) للعلم ، إسناد تعميم ، فأطلق الحكم في حين أن العلم قد أفاد البشرية من نواحي أخرى كثيرة .

كذلك قوله عن فلسطين^(٣) :

تبارى لها المسلمون احتشاداً وهب النصارى إليها احتفالاً

فقد عمم الحكم في الفعل على جميع المسلمين وجميع النصارى ، والحال أن منهم من تبارى ومنهم من هب لنصرتها .

(1) الديوان ، ٤١١ .

(2) الديوان ، ٧٥ .

(3) الديوان ، ٣٧٩ .

المبحث الثالث

الاستعارة

تعريفها لغة^(١) : من استعار الشيء منه أى طلبه ، ويقال استعاره إياه، والعارة : ما تعطيه غيرك على أن يعيده إليك ، والعارية ، والعارة جمعه: عوارى بتشديد الياء أو تخفيفها ، والتعاور : التداول . وعليه فأصل المادة وما اشتق منها يدور حول العطاء وطلبه .

واصطلاحاً : هي استعمال كلمة بدل أخرى لعلاقة المشابهة مع القرينة الدالة على هذا الاستعمال ، فيقال : " إن اللفظ نقل من مسماه الأصلي ، فجعل اسماً له على سبيل الإعارة للمبالغة فى التشبيه ، وقد تقيّد بالتحقيق معناها حساً أو عقلاً " (٢) . وعند الجمهور : هي اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة مع وجود قرينة تمنع من إرادة المعنى الحقيقي .

والاستعارة فى ديوان على محمود طه تكاد لا تحصى ، فإن شعره يعتمد على لغة المجاز ، وإذا كان المجاز ثلاثة أقسام : مجاز عقلى ، ومجاز مرسل ، ومجاز بالاستعارة . فإن القسم الأخير أكثرها شيوعاً فى دواوين الشعراء ، وخاصة عند شعراء العصر الحديث الذين ولعوا بالصورة الحسية والمعنوية ، فى وصف الطبيعة والأنفس والأحوال ، والأحداث ، فالاستعارة تعد " خيوط نسج الشعر وهى منه كالنحو من اللغة ، وكما اطرقت اللغات قبل أن يعرف متكلموها القواعد ويفطنوا إلى وجودها ، كذلك صدر الشعراء عن الاستعارة بفطرتهم ، دون معرفة نظرية ، ولا

(١) لسان العرب مادة (عار) .

(٢) انظر الإيضاح ٢٥٤ .

وعى تحليلي لطرق استعمالها ولهذا جاءت معظم الاستعارات القديمة صادقة ، لأن ملكة الشعر انتزعتها من طابع الأشياء أو على الأصح لأن الأشياء أملتها على الشعراء دون أن يصنعوا هم شيئاً " (١) .

ومما لا ريب فيه أن الاستعارة أسلوب أدبي راق ، ينيك الغرض في تصوير بديع ولفظ قليل ، له أثره في نفس السامع من غير إطالة ولا إطناب ، ولها تركيب يحملك على تخيل صورة جديدة مبتكرة ، وروعها تكمن فيما تضمنته من تشبيه غير صريح لأن مبنائها على تناسي التشبيه ، وفيها مجال فسيح للابتكار لا يتقن بناءها إلا من أوتي ذوقاً فريداً وخيالاً خصباً ، وثقافة واسعة ، وعقلاً راجحاً ، ونفساً صادقة .

وقد استطاع علي محمود طه أن يوظف الاستعارة بأقسامها المتنوعة ليؤدي من خلالها المعنى المراد ، وقد أسعفته الاستعارة لتشكيل الصور الجزئية والصور الكلية ، التي جاءت في شعره أشبه بلوحة تصويرية معبرة عما يريد توصيله للمتلقى ، حرك من خلالها الجمادات وأضفى الحيوية والحركة على المعنويات ، فقد كان مولعاً بالتعبير المجازي عن أفكاره، لأنه كما هو معلوم فإن المجاز يضيف على المعاني جمالاً فنياً ويعلى من شأنها ويجعل المتلقى دائم الرجوع إلى الخيال ، وإدراكات العقل، والمجاز أفضل الأساليب لتأكيد المعنى وتقويته وإظهاره في صور فنية بديعة ، تبهج النفوس وتترك أثراً قوياً بها .

وكثيراً ما يكون للاستعارة دور قوى في تحفيز الشعوب ودفعها للنضال وللعمل لبناء مستقبل مجيد ، كما أن لها تأثيراً قوياً في تقبيح

القبيح وتحسين الحسن ، فالمجاز بالاستعارة من أقوى أساليب التصوير الفنى التى ترفع من قيمة العمل الأدبى ، وترفع من قدر الشاعر الذى أجاد توظيفها ، وتلطف فى استعمالها ولم يتكلف أو يتعسف فى استحضارها .

ولنبداً بدراسة تحليلية لنماذج استعارية من شعر علي محمود طه نستطلع أسلوبه وطريقته فى تناول صورته ، وكيف أدار معانيه من خلالها ، وسوف نتناول الاستعارة حسب أكثر الأقسام وروداً .

أولاً : الاستعارة المكنية :

تعريفها : هي لفظ المشبه به المحذوف المستعار في النفس في المشبه المرموز إليه بإثبات شيء من لوازمه.

وقد حظيت الاستعارة بالكناية منذ القدم بالاهتمام وأصبحت مناط إعجاب العلماء والصولى يعتبر الاستعارة بالكناية أجل استعارة وأحسنها، وكلام العرب جارٍ عليها " (١) ، ولأنها " لون من ألوان التصوير ، يمكن أن نسميه " التشخيص " يتمثل فى خلع الحياة على المواد الجامدة ، والظواهر الطبيعية ، وهذه الحياة التى ترتقى فتصبح حياة إنسانية ، ويهب لهذه الأشياء كلها عواطف آدمية ، وخلجات إنسانية تشارك بها الأدميين وتأخذ منهم وتعطى " (٢) .

وقد اعترض السكاكى على تعريف الجمهور ، فيرى أنه لا وجه لتسميتها مكنية ، بل هى جديرة أن تسمى تصريحية ، كما أنه تعريف

(١) أخبار أبى تمام ٣٧ .

(٢) التصوير الفنى فى القرآن : سيد قطب ٦٠ .

متكلف لما فيه من الادعاء والتأويل ، فالاستعارة المكنية عنده فى قول الشاعر :

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفت كل تميمة لا تنفع

الاستعارة فى لفظ (المنية) الذى ادعى أنه سبع ومرادف له ، والاستعارة المكنية عند الخطيب : هى التشبيه الذى يلاحظه المتكلم ويضمرة فى نفسه ، وإن لم يصرح بشئ من أركانه سوى المشبه ، المرموز إليه بإثبات المشبه به للمشبه ، فالاستعارة المكنية عنده فى تشبيه المنية بالسبع الذى أضمره فى نفسه ، واعترض عليه أيضاً بأن اعتماد التعريف على التشبيه يجعل إطلاق اسم الاستعارة عليها بعيداً عن المناسبة ، وبذلك يكون أرجح الآراء هو رأى الجمهور^(١) .

ومن الآراء المعاصرة للاستعارة بالكناية : يرى الدكتور مصطفى ناصف أنه لا علاقة للاستعارة بالكناية مباشرة بالسبع وإنما هى العالم الخيالى الذى يعيش فيه الشاعر حين يعطى للمنية والسبع وظيفة جديدة ، فافتراض المنية عنده عنصر آخر متميز من ذلك السبع نفسه ، وهذه الجودة المتخيلة هى مصدر ما فى الاستعارة من روعة . والخيال حين يستعين ببعض العناصر الحسية فى الاستعارة ، إنما يريد صنع عالم خيالى ثان بديل منها . فما يجعل الإحساس خصباً والفكر متجدداً^(٢) .

والواقع أن عملية اختيار النماذج الاستعارية من ديوان على محمود طه محيرة لكثرتها وتنوعها ، فهو قد شخص الجماد والمعنوى ، وغير

(١) انظر : شرح المختصر للتفتازانى ٩/٢ ؛ والإيضاح ٢٧٧ .

(٢) انظر الصورة البيانية ١٣٧ ، ١٣٨ ، دار مصر للطباعة .

العاقل ، وألبسهم جميعاً لباس الإنسانية ، ولنتأمل قوله يخاطب الشاعر في قصيدة (غرفة الشاعر) (١) :

أيها الشاعر الكئيب مضى اللي — ل ومازلت غارقاً في شجونك
مُسليماً رأسك الحزين إلى الفك — ر ، وللسُّهد ذابلاتِ جفونك

ثم يقول :

قد تمشى خلال غرفتك الصم — ت ودب السكون في الأعماق
غير هذا السراج في ضوءه الشا — حب يهفو عليك من إشفاق
وبقايا النيران في الموقد اذا — بل تبكى الحياة في الأرماق
أنت أذبلت بالأسى قلبك الغم — ض وحطمت من رقيق كيائك

وبنظرة متأملة نلاحظ الاستعارة المكنية في كل جملة تعبيرية ، فالشاعر قد شبه الشجون بالبحر يغرق فيها الشاعر ثم حذف المشبه به (البحر) وذكر شئ من صفاته وهو الإغراق ، وبذلك يكون على رأى السكاكى قد تناسى التشبيه وادعى أن المشبه عين المشبه ومن جنسه ، وإثبات الغرق للشجون استعارة تخيلية ، وفي البيت الثانى شبه الجفون بنبات ذابل ، ثم شبه الصمت بإنسان يتمشى ، والسكون يدب في الأعماق ، والسراج يهفو على الشاعر من إشفاق ، وبقايا النيران تبكى الحياة في الأرماق ، والقلب أذبله بالأسى ، وحطم رقيق كيائه ، كلها صور لاستعارات مكنية حرك من خلالها الجماد ودبت الروح الإنسانية في المعنويات ومن الملاحظ أن الشاعر كثيراً ما يناجى الطبيعة والأمور المعنوية تشبيهاً لها بالإنسان العاقل الذى يدرك من يخاطبه ويعلم ما يقوله،

فيأمر وينهى ويستفهم وينادى ، ولنتأمل من آخر أبيات في قصيدة (الله
والشاعر) يخاطب الأرض قائلاً^(١) :

يا أرض ناديت فلم تسمعي	أنكرت صوتي وهو من قلبك
لا تفرقي مني ولا تفرعي	من شاعر شك إلى ربك
أيتها المحزونة الباكية	لا يتأسى من رحمة المنقذ
لعل من آلامك الطاغية	إذا دعوت الله من منقذ
فابتهلي الله ، واسـتغـفـري	وكفري عنك بنار الألم
وقدمي التوبة واستمطري	بين يديه عبرات الندم

والقصيدة مليئة بالصور الرائعة التي حاول الشاعر من خلالها أن يعبر عن الصراع القائم على الأرض بين الخير والشر ، ونلمح النظرة المتشائمة في القصيدة والتي أنهاها بنظرة تفانلية فحواها أن الرجوع إلى الله والاستغفار والتوبة طريق النجاة والحل لكل مشكلات الإنسانية ، وهو يخاطب الأرض فيشبهها بإنسانة تحس وتشعر تسمع وتتكلم وتخاف وتفزع وتبكي وتيأس وتألّم ، ويطلب منها أن تبتهل وتستغفر وتكفر عن آثامها وتقدم التوبة وتستمطر عبرات الندم ، وكلها أفعال من الإنسان الحي ، وإنما أراد بذلك خطاباً للبشرية غير مباشرة ، وإثبات الأفعال للأرض إدعاء بأنها عين المشبه به (الإنسان) ومن جنسه ، وإثباتها - أيضاً - يكون على سبيل الاستعارة التخيلية .

كذلك لنتأمل قوله من قصيدته (عاصفة في جمجمة) لتصوير طول

الليل^(٢) :

(1) الديوان ، ٥٧ .

(2) الديوان ، ٦٢ .

ضجت الأنجم فى آفاقها ذات ليلٍ تشتكى طول الأبد
فمضت تصرخ من أعماقها أيهذا الليل نبيه من رقد

فقد شبه الأنجم بأناس يضجون ويشتكون طول الأبد ، وأنها مضت تصرخ من الأعماق ، على سبيل الاستعارة المكنية من حذف المشبه به وهو (الأناس) وذكر شئ من صفاتهم وهى الأفعال (ضجت ، تشتكى ، تصرخ) وقوله (فى آفاقها) ترشيح للاستعارات لأنه مما يناسب المشبه ، والترشيح أبلغ من التجريد والإطلاق ، لأن الترشيح يزيد من غموض الاستعارة ويجعل المشبه عين المشبه به بلا تفاوت مبالغة وتأكيداً .

وفى البيت الثانى شبه الليل بمن ينبه من رقد من الأنام ، أيضاً على سبيل الاستعارة المكنية فى الفعل .

ويجعل الشاعر صرخة القلب إنساناً عاقلاً يناديه ويسأله فيقول (١) :

يا صرخة القلب هل أسمع منك صدى من ذا يرُدُّ الصدى فى جوفِ موماة؟
جوبى مفاوز أيامى فقد صفرت من نبع ماء ومن أطلال واحات
قضى على ظمأ قلبى بها وفمى وضلت العين فيها إثر غاياتى
حتى العواصف صمّت عن فما ترُدُّ على الأيام صيحاتى
نداءاتى

فقد شبه الشاعر القلب بإنسان يصرخ، ثم نادى صرخة القلب يسألها، أما قوله (جوبى مفاوز أيامى) فهو من التشبيه البليغ ، من تشبيه الأيام

بالصحارى المهلكة ، وقد اختلف^(١) العلماء حول اعتبار هذا التركيب التصويرى استعارة أم تشبيه بليغ بدون أداة، ورأى الجمهور أنه تشبيه بليغ.

وفى البيت الثالث يشبه قلبه وفمه بإنسان قضى أى مات من الظمأ، كما شبه العين بمن يضل الطريق ، والعواصف بمن يصم أذنيه فلا يسمع النداءات ولا يرد على الصيحات وإلباس الأشياء والمعنويات صفات البشر يقوى المعانى ويؤكد لها ، ويجعل المتلقى يسبح فى دنيا الخيال ، فتثيره التعبيرات الطريفة وتدفعه لمواصلة التفكير والتلذذ بما يتلقاه من صور بديعة .

ومنه أيضاً يخاطب الأرض فى قصيدة يرثى بها أمير الشعراء أحمد شوقى فيقول^(٢) :

فامسحى الدمع وابسمى للمنايا إن دنيالك دمعاً وابتساماً

بهذا البيت الموجز البديع يحمل عبرة لمن يعتبر : إن على الأرض نحيباً ، نذرف الدموع أحياناً ، ونطلق الابتسامات أحياناً أخرى ، هكذا الحياة التى نعيشها ، لذلك يشبه الأرض بإنسان ثم حذف المشبه به وجاء بشئ من لوازمه وهو مسح الدمع والابتسام على سبيل الاستعارة المكنية .

ومن الاستعارة أيضاً قوله من مقطوعة غزلية بعنوان (انتظار) يقول^(٣) :

حتى إذا هتفت بمقدمك المُنَى وأصختُ أسترعى انتباهة حائرٍ

(1) راجع : آراء السكاكى ، وعبد القاهر الجرجانى والخطيب وغيرهم حول اعتبار التشبيه البليغ من الاستعارة .

(2) الديوان ، ٨٦ .

(3) الديوان ، ٨٧ ، ٨٨ .

وسرَى النسيمُ من الخمائلِ والرُّبى
وترنمُ الوادى بسلسلِ مائه
وأطلت الأزهارُ من ورقاتها
وجرى شعاع البدر حولك راقصاً
نشوان يعبق من شذاك العاطر
وتلت حمائمُ نشيد الصافر
حيرى تعجّب للربيع الباكر
طرباً على المرج النضير الزاهر

أبدع الشاعر فى صياغتها ، ومعلوم أن الصورة الكلية يرسم الشاعر من خلالها لوحة متعددة الأشكال والصور تكون مفعمة بالحركة أو السكون ملونة أو باهتة المهم إنها صورة تحتوى فى داخلها مجموعة من الصور الجزئية حيث يشبه المنى بمن يهتف بمقدم الزائر ، والنسيم يسرى نشوان بعبق شذاه العاطر ، والوادى يترنم والحمائم تنلو النشيد ، والأزهار تطل حيرى تعجب للربيع الباكر ، وشعاع البدر يجرى راقصاً طرباً ، هكذا أعانت الاستعارة المكنية الشاعر لوصف هذا الجمال العبقري الساحر فجاءت الصور متلاحقة متدفقة دلت على براعة الشاعر وقدرته على تحريك الطبيعة من حوله وإلباسها رداء الإنسانية لتكون أكثر تأثيراً فى النفس .

كذلك من الاستعارة المكنية يصف بحيرة فى مخاطبها قائلاً (١) :

كنتِ بالأمسِ تهدرين كما أنى
وضفاف أمواجهها يتداعى
والنسيمُ العليل يدفَع وهناً
ملقىاً رغوها على قدميها
ت هديرًا يهزُّ قلب السكون
من على هذه الصُّخُورِ الجون
زبد الموج للربى والحُزن
لئن المسُّ مُستحبُّ الأنين

فقد شبه البحيرة بما يهدر هديرًا يهز قلب السكون فجعل للسكون قلباً من تشبيهه بالكائن الحى ثم حذف المشبه به وذكر من لوازمه (القلب) ،

ثم شبه الأمواج - فى البيت الثانى - بأشياء تتراعى وتتساقط وتتصدع على صخور البحيرة ، ثم شبه النسيم بمن يدفع فى وهن وضعف زبد الموج للربى والحزون ، ثم يجعله يلقي برغو الأمواج على قدمى هذه البحيرة والحزون ، فأثبت لها قدمين من تشبيهها بإنسان يمسه رغو الماء مساً ليناً ويشبه الرغو أيضاً بمن يصدر الأنين .
كما يجعل للنجم جبيناً فيقول^(١) :

فى جبين النجم اللجبنى يُلقى
فضة الضوء فى مياهاك ذوباً
فقد شبه النجم بإنسان وحذف المشبه به وذكر (الجبين) من لوازمه،
على سبيل الاستعارة المكنية وإثبات الجبين للنجم استعارة تخيلية ، أما
قوله (النجم اللجبنى) فهو من التشبيه البليغ كذلك قوله (فضة الضوء)
من تشبيه الضوء بالفضة تشبيهاً بليغاً أيضاً .
ويتفاعل الشاعر مع الطبيعة فيقول^(٢) :

ولربَّ عاطرة النسيم ، عليلَةٌ
رقصت بها الأمواج تحت شعاعها
حتى إذا رأته الكرى بجفونها
تتسمعُ النوتى تحت شراعيه
هزت ليالى الصف ساحرَ صوته
وأثارَ أجنحةَ الطيورِ فحومت
طالعتُ فيها الليلة القمرَاء
وسرت تجاذب للنسيم رداءً
ألقتُ إليكَ بسمعها إصغاءً
بشدو ، فيبديع فى النشيد غناء
فشجى الشواطئ واستخف الماء
فى الأفق حيرى تتبعُ الأصداء

ففى البيت الأول يكنى عن الزهرة بقوله (عاطرة النسيم) لأنها هى
الموكلة بتعطيره ، أما البيت الثانى فيشبه الأمواج بمن ترقص تحت شعاع

(1) الديوان ، ٩١ .

(2) الديوان ، ١٤٩ .

القمر ثم تشبهها بمن تجازب رداء النسيم ، فإذا كان للنسيم رداء فقد خلع الشاعر عليه صفة الإنسانية - أيضاً - كذلك يشبه الزهرة بمن غلبه النعاس ويثبت لها (الجفون) ثم يقول (أَلقت بسمعها إصغاء) ، ترشيح للاستعارة المكنية ، ثم يستمر في وصف الزهرة وهي تتسمع النوتى (أى الملاح الذى يدير السفينة فى البحر) والشاعر يقصد به نفسه فإنه هو الذى أطلق على نفسه اسم (الملاح التائه) ، ثم يشبهه - فى البيت الخامس - ليالى الصيف بمن يهز ساحر صوت النوتى ، فكان لصوته أثر إذ أشجى الشواطئ أى جعلها تتأثر بلحنه الحزين ، كما أن صوته استخف الماء ، أى جعله رقيقاً ، كما أثار أجنحة الطيور ، فجعل الأجنحة ممن يُستثار ، ثم يقول^(١) :

صور فواتن يا شواطئ صاغها لك ذلك البحر الصنّاع رواء

فشبه البحر بمن يصوغ تلك الصور الفواتن التى عرضها فى الأبيات السابقة، وكلها صور من الاستعارات المكنية التى تعتمد على حذف المشبه به وذكر شئ من لوازمه أو صفاته مبالغة فى الوصف ، وإعطاء عناصر الطبيعة وهيئة الأحياء من البشر ليزداد المتلقى افتتاناً بها .

ومنه أيضاً قوله^(٢) :

معبدى ، معبدى ، دجا الليل إلا
زأرت حولك العواصف لما
لَطَمْتُ فى الدُّجى نوافذك الصم
مرَّ نور الضحى على آدمى
فى يديه حُطامة الأملِ اذا
رعدة الضوء فى السراج الخفوق
قَهَقَه الرعدُ لا لتماع البروق
ودقت بكل سيل دفوق
مُطرق فى اختلاجه المصعوق
هب فى ميعة الصبا الموموق

(1) الديوان ، ١٤٩ .

(2) الديوان ، ١٥٤ .

واجماً أطبق الأسى شفثيه غير صوتٍ عبر الحياة طليق
صاح بالشمس : لا يُرْعِكِ عذابى فاسكبى النار فى دمي وأريقى

ينادى الشاعر (معبده) وهو من مسميات الرومانسيين حيث تخيلوا أن لهم معبداً أو كهفاً أو وكراً ، يحلمون به ، ويؤدعون فيه أسرارهم ، وقد شبه الضوء فى حركته بمن يرتعش ، كما شبه العواصف بحيوان مفترس يزارُ والرعد بمن يقهقه ، والنوافذ بمن يلطم خديه ، ونور الضحى بمن يمر ويسير مطرق الرأس ، فى اضطراب كالمصعوق ، ثم جعل له يدين يحمل بهما حطامه الأمل أى بقاياها ، ثم يشبهه بالواجم وشبه الأسى بإنسان يطبق ويغلق شفثا نور الضحى فإن نور الضحى أيضاً كائن حى ، ولم يبق له غير صوت طليق عبر الحياة ، وأن هذا النور قد صاح يخاطب الشمس ينهاها عن الخوف لأنها تعذبه بنارها ويطلب منها أن تسكب النار فى دمه وتريقه ، وكلها تعبيرات مجازية على سبيل الاستعارة المكنية من إضفاء صفات ولوازم الإنسان على الطبيعة ويبدو أن الشاعر كنى عن نفسه بنور الضحى لأنه يخاطب الشمس فى آخر القصيدة قائلاً (١) :

فخذى الجسم حفنة من رمادٍ وخذى الروح شُعلةً من حريق
جُنْ قلبى فما يَرَى دمه القا نى على خنجر القضاء الرقيق

ومن طريف ما قاله بمناسبة عام هجرى جديد، يصف رسالة الإسلام فى العالم وصراعه فى سبيل المبدأ الحق ، مذكراً أبناء الأمة الإسلامية بما يشهده العالم من شر يدمر الحضارة والإنسانية فيقول مخاطباً الشمس (٢) :

(1) الديوان ، ١٥٥ .

(2) الديوان ، ٢٧٦ .

أنت يا أيّتها الشمسُ اطلعى من وراء الليل والغيم الركام
سددى بالنار قوساً واصرعى مارد الشرِّ بمشبوب السهام
ضلت الأرضُ بليل داهم يحذر النجم دُجَاهُ المترامى
دميت أعيننا فى جنحه واشتكت حتى خفافيش الظلام

فالشاعر يشبه الشمس بإنسان يخاطبه ويطلب منه أن يطلع وشبه الليل والغيم المتراكم ، بسائر تقف الشمس وراءه ، ثم يطلب منها أن تسدد أى تضرب بالنار قوساً ، وأن تصرع مارد الشر ، ثم يشبه الأرض - فى البيت الثالث بمن يضل طريقه بليل كثيف السواد ، ثم يشبه النجم بمن يحذر دجا الليل المترامى ، ثم يشبه - فى البيت الأخير - خفافيش الظلام بمن يشتكى من الظلمة ، مع أنها لا تظهر إلا فيها ... وهكذا جاءت الأفعال كلها من لوازم البشر وقد وظفها الشاعر توظيفاً آخر ، حيث وضع اللفظ فى غير موضعه الحقيقى مبالغة وتوكيداً وإطلاقاً للخيال حيث يلتقط الصور البديعة من حقل الطبيعة الزاخر .

وللشاعر أبيات فى وصف الشر من قصيدة بعنوان (هزيمة

الشیطان) نظمها من وحى هجرة الرسول ﷺ ، فيقول^(١):

أيتها الأرض انظرى، ويكِ واسمعى توثبَ فيكِ الشرُّ حُمراً مخالبه
أرى فتنةً يلفظها الثرى دُخَاناً تُعشى الكائنات سحائبه
واشتم من أنفاسها حرّاً هبوة كأن هجير الصيف يلفح حاصبه
أرى قبضة الشيطان تستل خنجراً توهج شوقاً للدماء مضاربه
تسلل يبغى مقتلاً من محمدٍ لقد خُيِّبَ الباغى وخَابَتْ مآربه

فالشاعر ينادى الأرض على عادته ويطلب منها أن تنظر وتسبح ،
ثم يشبه الشر بالوحش المفترس وحذف المشبه به وذكر شيئاً من صفاته
وهو الفعل (توثب)، ثم رشح الاستعارة بقوله (حمر مخالبه) ، ثم يشبه
(الفتنة) فى البيت الثانى بشئ مكروه يلفظه الثرى، ثم يشبهها بمن لها
أنفاس ذات هبوة حارة يسأله ، ثم يجعل سرائراً أى نفوساً تتأسم مليكها
فشبهها بالنسائم وهى حوان عليه ، فجميع الصور استعارات مكنية أثرت
المعانى وأكدها وزادتها بهاءً وجمالاً ، ثم يذكر الأفتدة من أرض مصر
ويريد أهلها على سبيل المجاز المرسل من ذكر الجزء وإرادة الكل ثم يشبه
هذه الأفتدة بالمشوقة وحتى الثغر مشوق لرؤية الزائر الكبير .

ويقول عن الباطل^(١) :

باطل ، إن مرت الريحُ به طار عن صاحبه وهو هباء
وإذا ما لمح النور جرى وتخفى تحت جناح من مساء

شبه الباطل بطائر يطير عن صاحبه ، على سبيل الاستعارة المكنية،
فالباطل إن مرت الريح به طار عن صاحبه ، ثم شبهه بالغباء تشبيه مفرد
بمفرد ثم يستكمل صورة الباطل فيقول إنه إذا لمح النور جرى وتخفى
تحت جناح الظلام وهى صورة استعارية مكنية بدیعة للباطل ، فدائماً من
كان على باطل يهوى التخفى والبعد عن نور الحقيقة ، فقد شبه الحق
بالنور على سبيل الاستعارة الأصلية فى الاسم .

(1) الديوان ، ٤٢٧ .

ثانياً : الاستعارة التبعية :

تعريفها : " هي ما لم يكن اللفظ المستعار فيها اسم جنس ، وذلك يشمل : الأفعال والمشتقات ، والحروف " (١) .

والاستعارة التصريحية التبعية تتلاقى مع الاستعارة المكنية في أن كل استعارة تبعية تصلح أن تكون مكنية ، ولكن ليس كل استعارة مكنية تصلح أن تكون تبعية ، فإذا قال علي محمود طه (٢) :

بأفئدة ، مثلما عربدت يدُ الريح في ورقات السحر
فالشاهد في (يد الريح) إذ أثبت للريح يداً على سبيل الاستعارة
المكنية ولا يعقل أن تكون تبعية لأنه أراد تشبيه الريح بمن له يد تعربد في
ورقات السحر .

كذلك قوله (٣) :

هذه الأرض انتشبت مما بها فغفت تحلم بالخلدِ خداعاً
فإنه من تشبيه الأرض بإنسان ينتشى مما به فيغفو ليحلم بالخلد على
سبيل الاستعارة المكنية في الفعل ، ولا يصح اعتبارها تبعية لأنه لا يمكن

(١) راجع : الإيضاح ٢٦٨ ، بينه الدكتور شفيع الدين السيد إلى أن علماء البلاغة حين يقولون أن الاستعارة التبعية تجرى أولاً في المصدر الذي هو أصل الفعل وأصل لكل المشتقات وأنهم اختلفوا في ما هو الأصل ، فإنه يشير إلى أن أصل الكلمة يتمثل في جذرها المجرد قبل أن يتخذ صيغة معينة وبذلك يزول الخلاف ، كما أنه يعترض على اشتراط إجراء الاستعارة التبعية في المصدر أولاً ، فيقول : " المهم هو تحقيق أسلوب الاستعارة في الكلام ، بقطع النظر عن صيغة اللفظ المستعار ، أي يعد هذا الشرط تعقيداً في تحليل الاستعارة بلا فائدة ؟ (انظر : التعبير البياني الدكتور شفيع الدين السيد ١٢٨ ، ١٢٩ ، دار الفكر العربي ، ط ٤ ، ١٤١٥/١٩٩٥) .

(٢) الديوان ، ١٥١ .

(٣) الديوان ، ٢٣ .

أن يكون الفعل مستعار مكان فعل آخر لأنه يقول (انتشت فغفت) ، ولكن الصورة هنا لم تقف عند حد تشبيه الأرض بإنسان ينتشى مما به ، بل تتعدى ذلك ، لأن الشاعر فى لحظة من لحظات الانتشاء تصور الأرض إنساناً ينتشى بما به من مظاهر تجعله يرتاح وينعم بالسعادة فيروح فى إغفاءة يحلم بالخلد ، وذلك غير ممكن ، لأن الإنسان زائل والأرض زائلة بمن عليها .

وقد تتلاقى الاستعارة المكنية مع التبعية فى كثير من الأساليب ، فتتأذر معاً لتوضيح المعنى الذى يريده الشاعر مثل قوله (١) :

ضجت الأنجم فى آفاقها	ذات ليل تشتكى طول الأبد
فمضت تصرخ من أعماقها	أيهذا الليل نبه من رقد
اطلق الجن يرفرف لائذا	بالرئى يصرخ من خلف الرموس

يمكن الوقوف عند تشبيه الأنجم بإنسان يضج فى الآفاق ويصرخ من الأعماق ويشتكى طول الأبد ، على سبيل الاستعارة المكنية فى الفعل فهو أراد أن يعبر عن قدم الحياة وتوالى الأجيال ، حتى أن الأنجم ضجت وصرخت واشتكت لذلك فهى تتادى الليل أن ينبه من (رقد) وقد استعير الرقاد للموت على سبيل الاستعارة التبعية فى الفعل فلا يمكن اعتبارها مكنية ، وإجراؤها على رأى الجمهور من استعارة المصدر الرقاد بمعنى الموت ، ثم اشتق منه الفعل الماضى (رقد) بمعنى مات .

ومنه أيضاً قوله (٢) :

قف بهذا الوادى الرهيب وحدق فيه والليل مؤذن بانتصاف

(1) الديوان ، ٦١ .

(2) الديوان ، ٦٤ .

فقد استعير (مؤذن) اسم فاعل بمعنى موشك على الانتصاف على سبيل الاستعارة التبعية .

وكذلك قوله فى وصف القطب الشمالى (١) :

أى أفق من عالم الأرض هذا شاحب اللون باهت الأكتاف ؟

فإن قوله (شاحب) من صفات الإنسان ، فىمكن إجراء الاستعارة على أنها من تشبيه الأفق فى تغير لونه وهزاله بالإنسان شاحب اللون ، على سبيل الاستعارة المكنية ، ويمكن إجراؤها على أنها استعارة تبعية من استعارة اسم الفاعل (شاحب) بمعنى (متغير) ، فقد أراد الشاعر وصف القطب الشمالى وقد اختفت الشمس وراء ركام من السحب الداكنة ، فصار الأفق لا هو بالليل ولا هو بالنهار ، أى غير واضح .

كذلك قوله فى وصف النجوم (٢) :

فإذا أقبل النهار تولوا وتواروا خلال تلك الشعاف

فقد استعار للنجوم الفعل (تولوا وتواروا) أى اختفوا ، أى إن الأنجم تختفى خلال الشعاف وجمعها : شعفه ، وهى أعلى الجبال ، على سبيل الاستعارة التبعية فى الفعلين ، ويمكن إجراؤها على كونها مكنية من تشبيه النجوم بمن يتولون ويتوارون ، والتجسيد فى الاستعارة قد يكون أوقع لإبراز المعنى الجمالى وإطلاق الخيال .

وأحياناً يصف النهار بأنه يتوارى فيقول (٣) :

وتوارى النهار خلف ستار شفقى من الغمام رقيق

(1) الديوان ، ٦٥ .

(2) الديوان ، ٦٥ .

(3) الديوان ، ١٥٢ .

فقد شبه النهار بإنسان يتوارى خلف ستار شفقى من الغمام الرقيق ،
على سبيل الاستعارة المكنية ، ومن الممكن أن يقال استعار الفعل (توارى)
بمعنى اختفى ولم يعد ظاهراً لوجود الغمام ، وقد شبه الغمام بالستار
الشفقى الرقيق ..

كذلك يقول الشاعر عندما ذهب إلى البحيرة فتذكر بعض ما مضى
من الذكريات^(١) :

حديث زاهب أحلامى وليلاتى فهل لديك حديث عن صباباتى

فإن قوله (زاهب) فيه استعارة تبعية فى اسم الفاعل بمعنى ما
مضى وفات من الأحلام والليلات التى قضاهما على شاطئ تلك البحيرة.

ودائماً يصف الشاعر أبناء الأمة العربية والإسلامية بمن استيقظوا
وصحوا بعد الإغفاء والنوم ، وهو يريد أنهم تنبهوا لما يحاك لهم من العدو
بعد غفلة دامت طويلاً ، ومن ذلك يقول^(٢) :

صحت بعد إغفاءة الحالمين على لجة الزمن الجارفة

ومن التبعية قول يصف البحر فى هدوئه^(٣) :

وانتحينا من جانب البحر مجرى مطمئن الأمواه شاجى الخريز

فإن قوله (مطمئن) اسم فاعل مستعار بمعنى هادئ ، و (شاجى)
أى حزين مستعار بمعنى : صوت يثير الشجن والحزن ، على سبيل
الاستعارة التبعية .

وفى موضع آخر يصف هدير الحمام بالبكاء فيقول^(١) :

(1) الديوان ، ٧٥ .

(2) الديوان ، ٧٢ .

(3) الديوان ، ٦٥ .

لهفان يرتاد الجداول باكياً من كل طيف للربيع لطيف
فقد استعار (باكياً) بمعنى هادراً من هدر الطير^(٢) : ردد صوته فى
حجرته ، وذلك على سبيل الاستعارة التبعية فى اسم الفاعل .
ومنه أيضاً قوله يخاطب شواطئ البحر^(٣) :

وسليه ، كيف طوى الليل ساهداً وتلا الأحبة فيك والأعداء
والسفن مرهفة القلاع كأنما تطأ السحاب ، وتهبط الدماء

والضمير فى (سليه) للبحر ، والاستعارة فى قوله (طوى) بمعنى
(قضى) ، ثم شبه البحر بالساهد وبأنه (يبلى الأحبة) أى يهلكهم ، فلا
يعقل أن يكون قد قصد طى الليل كطى الصحيفة أو بلى الأحبة كالبلى
للثوب ، لذلك فالفعلين من الاستعارة التبعية التى يوظفها الشاعر للدلالة
على فعل آخر أو غير ذلك ، والشاعر يقصد من ذلك وصف البحر الذى
تمر عليه السنون وهو كما هو ، أهلك الناس الذين نزلوه منهم الأحبة
والأعداء ، فهو لا يفرق بينهم وهو باق لا يتغير ولا يفنى .

كذلك من التبعية قوله^(٤) :

الشعراتُ البيضُ فى مفرقى تنبيك عن أيامى الخاليات
آثار عمر مُرعدٍ مُبرقٍ تعصفُ فيه أروغُ الحادثات
ما كدّرت من روحى المشرق تلك الليالى القلوبُ المظلمات

(١) الديوان ، ٤٥ .

(٢) لسان العرب مادة (هدر) .

(٣) الديوان ، ١٥٠ .

(٤) الديوان ، ٣٠٥ .

يريد أن الشعرات البيض التي ظهرت في مفرق رأسه تدل على أنه قد مرّ بالأحداث الكثيرة ، ففي قوله (تنبيك) استعارة تبعية بمعنى (تؤكد) أنه مر بظروف كثيرة في حياته ، كذلك في البيت الثاني يستعير لآثار العمر إسمى الفاعل (مُرعد ، مُبرق) بمعنى : حافل بالأمر المثيرة ، وقوله (تعصف فيه أروع الحادثات) استعار (تعصف) بمعنى تحدث ، كل هذه الاستعارات من التبعية ويمكن إجراؤها على أنها مكنية لكن الأوقع أن تكون تبعية لأن هدف الشاعر ليس التشبيه والتجسيد وإنما أراد أن يعبر عن هذه التحولات التي حدثت له بأسلوب المجاز باستعارة فعل مكان فعل أو مشتقاته .

ثم قوله في البيت الثالث (ما كدرت) من تشبيه الليالي بما يكدر صفو روحه المشرق الذي شبهه بالماء على سبيل الاستعارة المكنية ، أما استعارة القلب لليالي فهو من التبعية بمعنى (المتحولة والمتغيرة) .

ثالثاً : الاستعارة التصريحية الأصلية :

والاستعارة الأصلية : هي ما كان اللفظ المستعار اسماً جامداً سواء كان الاسم لذات (كأسد وبدر وبحر) أم الاسم لمعنى (كالقيام والقعود والنوم) فالأصلية ما كان التجوز فيها بطريقة الأصالة^(١) .

ومن ذلك يخاطب موسوليني زعيم الفاشية الإيطالية ، بعد سقوطه وسجنه بسبب مطامعه وعدوانه على الشعوب الضعيفة وخطرسته وخداعه لقومه ، فيقول له^(١) :

(1) شروح التلخيص ٨/٤ ، ط عيسى الحلبي .

سُقَّتْ للمجزرة الزُّغْب الصغاراً بعد أن أفنيت في الحرب الكباراً

فيشبه الجنود الشبان الذين ساقهم إلى الحرب وتسبب في قتلهم بالطيور الزغب الصغار ، ثم يشبه الحرب بالمجزرة ، وهو قد حذف المشبه وذكر المشبه به على سبيل الاستعارة الأصلية ، وتوظيفه للفظ (المجزرة ، والزغب) أوقع للتأثير في النفس للإحساس بمدى بشاعة ما ارتكبه هذا الظالم في حق شعبه ، والشطر الثاني (بعد أن أفنيت في الحرب الكباراً) يزيد الإحساس بتلك المأساة التي عاشها الناس ، بعد أن سبب قائدهم في تدمير الأسر وقتل الأبرياء^(٢) .

ويشبه القائد العربي السورى (فوزى القاوقجى) فيقول^(٣) :

وأشرقَت الكتائب عن لواءٍ يد الشهداء لم تترك عصامه
لأصهب من أسود الحرب يمشى بأصهب تمسك الدنيا لجامه

ففي البيت الأول يكنى عن أن الشهيد نذر روحه للفداء والاستشهاد بقوله (يد الشهداء لم تترك عصامه) كناية عن نسبة . أما البيت الثاني فهو يشبه هذا الفدائي البطل بالفرس الأصهب : أى الأصفر^(٤) الضارب إلى الحمرة ، وهو من أفضل أنواع الفرس العربى الأصيل ، وأصهب الثانية صفة الفرس القوى وقوله (تمسك الدنيا لجامه) كناية مجازية عن قدرة هذا الفرس على الصمود في القتال .

كذلك قوله عن الأعداء وأطماعهم في الشرق^(٥) :

(1) الديوان ، ٣٣١ .

(2) الديوان ، ٤٠٠ .

(3) الديوان ، ٤٠٩ .

(4) لسان العرب مادة (صهب) .

(5) الديوان ، ٤٠٠ .

وكم أيدٍ عليه مجردات مخالِب كاسر يبغي التهامه
ذئابٌ حول جنته تعاوى كأن بها إلى دمه نهامه

فالشطر الأول (وكم أيدٍ عليه مجردات) كناية عن نسبة وهي الشر الذي يحيط بالشرق من الأعداء الذين أرادوا نهبه وسلب خيراته ، ثم يشبه العدو في الشطر الثاني بالحيوان المفترس ذي المخالب الذي يبغي التهام الشرق ، وهو من التشبيه لأنه ذكر المشبه الضمير في (التهامه) ، والمشبه به (كاسر) .

أما البيت الثاني فإنه شبه الأعداء بالذئاب وحذف المشبه كما شبه أرض الشرق بالجنة ، تعوى حولها الذئاب ، ويمكن اعتبارها صورة تمثيلية من تشبيه الأعداء وقد التفوا حول الشرق يلهثون لتحقيق مطامعهم ، بهيئة الذئاب تحوم حول جنته تعوى شرهة تريد التهامه .

ومنه أيضاً قوله عن المستعمر^(١) :

من كل مصاص الدماء مُنومٍ يُدعى بمنقذ أمةٍ ومصالح
فقد شبه المستعمر بمصاص الدماء ، لأنه يمتص خيرات البلاد ، ويسخر أهلها الضعفاء لمصلحته ، وتنفيذ مشاريعه الاستعمارية ، والتشبيه بليغ ومؤثر في النفوس لأنه يصور العدو بصورة بشعة مكروهة .

كذلك من الأصلية قوله يصف البطل عبد الكريم الخطابي^(٢) :

ود الطغاة بكل مطلع كوكبٍ لو أطفأوه وأسقطوه رمادا
وتخوفوا ومض الشهاب إذا هوى وبروق كل غمامة تتهادى

(1) الديوان ، ٤٠٦ .

(2) الديوان ، ٤١٩ .

شبه البطل بالكوكب ، ثم شبهه في البيت الثاني بالشهاب ، ثم شبهه ببروق الغمام ، والواقع أن التشبيهات الثلاثة جاءت مرتبة ترتيباً عكسياً ، لأنه انتقل من الأكثر ضياءً إلى الأقل فالأقل ، لو أنه بدأ بتشبيهه بالبرق ، ثم الشهاب ثم الكوكب لكان أفضل وأوقع .. وكلها استعارات أصلية من ذكر المشبه به وحذف المشبه .

كما يشبه الأعداء في قوله عن حصارهم لمدينة ستالينجراد^(١) :

وترى زبانية الجحيم ببابها ضاقت بهم غرفٌ ، وناء جدار

فإن تشبيههم بزبانية الجحيم من ذكر المشبه به وترك المشبه على سبيل الاستعارة الأصلية ، والزبانية هنا أصلها : الشرط وسمي بها بعض الملائكة لدفعهم أهل النار إليها " (٢) ، وإن كانوا مأمورين بهذا العمل من الله سبحانه وتعالى ، فإن معنى البيت لا ينطبق عليهم .

كذلك يصف الأعداء في رثاء سعد زغول يتحدث عن كفاح رفاقه

الأبطال فيقول^(٣) :

طلعوا على حصن الظلام فزحزحوا أحجاره ومشوا إلى أغواره

يشبه قوة الأعداء وقبضتهم المسيطرة على الشعب بالحصن ، ويشبه الأعداء بالظلام ، يريد أن رفاق سعد من الأحرار استطاعوا أن يعيدوه من منفاه بالسلم وليس بالحرب ، ويمكن اعتبار البيت استعارة تمثيلية من تشبيه حال رفاق سعد زغول وقد استطاعوا بالحجة والبراهين إثبات صحة قضيتهم وحققهم بعودة زعيمهم من المنفى

(١) الديوان ، ٢٦٤ .

(٢) هامش الديوان ، ٢٦٤ .

(٣) الديوان ، ٤١٤ .

والنصر على العدو الذى أراد أن يظل بظلمهم فى المنفى ، بهيئة من
طلعوا على حصن الظلام فزحزحوا أحجاره ومشوا إلى أغواره .
ومنه أيضاً قوله يصف الحرب العالمية الأولى على برلين
فيقول^(١) :

هذه الجنة يا ويح الأفاعى نفتت فى زهرها سُم الخداع
شبه الأعداء المهاجمين على تلك المدينة بالأفاعى ، نفتت فى
زهرها يريد فى شعبها سم الخداع ، أى الحديث الذى يخدعهم .
ومنه قوله من قصيدة (ميلاد شاعر)^(٢) :

قمر مشرق يزيد جمالا كلما جدّ فى المساء انتقالا
يشبه (الشاعر) بالقمر فى الإشراق والبهاء ، يريد إن هذا
الشاعر كالقمر كلما تنقل من مكانه إلى آخر زاد جمالاً وبهاءً ، والواقع
أن البيت يعتبر صورة استعارية تمثيلية . ولو قُدر محذوف بمعنى (هو
قمر) لكان تشبيهاً تمثيلاً بليغاً .
ومن الأصلية أيضاً قوله^(٣) :

ههنا عشنا على الشاطئ المسـ حور نبنيه من غصون الغاب
فقد شبه البيت بالعش وحذف المشبه وذكر المشبه به ، ثم رشح
الاستعارة بقوله : نبنيه من غصون الغاب .

(١) الديوان ، ٣٢١ .

(٢) الديوان ، ١٥ .

(٣) الديوان ، ٣٥٤ .

رابعاً : الصور الكلية :

دائماً نلاحظ عند الشاعر علي محمود طه قدرته الفائقة في رسم الصور الكلية التي تجعل المتلقى أمام مشهد بديع ، يعالج المشهد دائماً بأسلوب مجازي بديع في عدد من الأبيات ، تحمل في طياتها صوراً جزئية متتابعة ، متلاحقة .

وقد تبنى الشعراء الرومانسيون فكرة " أن الصورة لب القصيدة ، وأن القصيدة في مجموعها ليست إلا صورة واحدة كلية ، تتشكل من مجموعة من الصور الجزئية، ومؤدى ذلك أن تتأزر الصور جميعاً داخل القصيدة لتنبث إحساساً واحداً ومن المؤكد أنها تختلف في كياناتها الذاتية، لكنه اختلاف يتنامى به الإحساس الذي تخلقت في رحمته ، فهو اختلاف يؤدي إلى تكاملها لتصب في مجرى شعوري واحد ، وهذا هو أصل فكرة (وحدة القصيدة) التي نادى بها النقاد في العصر الحديث" (١). وقد برزت ظاهرة تراسل الحواس في الشعر الحديث بمعنى أن الشاعر يعمد إلى إدراك علاقات جديدة بين مفردات اللغة لم تكن موجودة من قبل ، عند الشعراء القدامى ، وعلى محمود طه من هؤلاء الشعراء الذين أبدعوا في إيجاد علاقات جديدة بين مفردات اللغة ، مثل قوله (العطر القمري ، رقص البحر ، حرك العشب حناناً ، قصف العاصف المجنون ، قمريه سكري ، أجنحة الحياة ، صدى في جوف موماة ، أوطان لذاتي ، عاصفة في جمجمة ، النهر الظامئ ، حديث القبلة) .

ومن ذلك قوله يصف جانباً من البحر في هدوئه (٢) :

(١) التعبير البياني : د. شفيق الدين السيد ، ١٦٦ .

(٢) الديوان ، ٧٥ .

وانتحينا من جانب البحر مجرى
نزلت فيه تستحم النجوم
راقصات به على هزج المو
وعلى صدره الخفوق طوبينا
مطمئن الأمواه شاجي الخريز
الزهر في جلوة المساء المنير
ج عرايا مهدلات الشعور
الليل في زورق رخيّ المسير

يرسم الشاعر صورة بديعة للبحر لحظة أن نزله مع رفاقه ، فأراد أن يصور هدوءه وصوت خريز الماء الذي يثير النفس ويشجئها ، والشجو عند الشعراء له معنيان : شجو بمعنى الحزن ، وشجو بمعنى الانتشاء والراحة، فيشبه الشاعر النجوم الزهر وهن أكثر ضياء بالحسان نزلن في هذا البحر للاستحمام ، وقد قمن يرقصن به على صوت الموج الشادي وكن عرايا مهدلات الشعور ، والعري كناية عن شدة الضياء المنبعث من النجوم ، إنها نجوم لا يحجبها غمام في السماء فيصل نورها وضاحاً في الماء ، ثم يشبه البحر بمن له (صدر) فاستعاره بمعنى (وعلى صفحته) ، ولكن الشاعر أراد أن يشبهه بمن له صدر خفون وبذلك يلاحظ حركة البحر التي تجعل الزورق يتمايل في خفة وهدوء ويسير متهادياً ، هكذا جاءت الأبيات تمثل مشهداً بديعاً، يبدو أنه مشهد حقيقي عبر عنه الشاعر بأسلوب مجازي رائع .

ومنه أيضاً يصف الأرض في قوله^(١) :

هذه الأرض انتشت مما بها
قد طواها الليل حتى أوشكت
إنه الصمت الذي في طيه
سمعت فيه هتاف المنتهى
فغفت تحلم بالخلد خداعا
من عميق الصمت فيه أن تراعا
أسفر المجهول والمستور زاعا
من وراء الغيب يقربها الوداعا

والشاعر يذكر الأرض ويريد أهلها ، الذين يغفلون عن الحقيقة الأزلية وهي أن حياتهم على الأرض زائلة وأن الأرض زائلة ، فيشبه الأرض بهيئة من انتشت مما بها من مباحج ومظاهر تسر العين فغفت ونامت تحلم بأنها خالدة ، فهي مخدوعة ، لأن الليل سوف يطويها وسوف تستيقظ على الواقع حيث تعلم أنها مودعة ومصيرها الزوال .. هكذا صور الشاعر هذا المعنى في الأبيات السابقة ، ولوتفحصنا جزئيات الصورة لوجدنا أنه يشبه الأرض بفتاة انتشت وغفت تحلم على سبيل الاستعارة المكنية ، ثم شبه الليل بمن يطوى الأرض ، ثم يشبه المجهول بالملثم الذى يسفر عن وجهه والمستور بالخبر المذاع ، على سبيل الاستعارة المكنية أيضاً ثم شبه المنتهى والمراد به انتهاء الحياة على الأرض بمن يقرى الأرض الوداع ، وبذلك أبدع الشاعر فى توظيف المجاز بالاستعارة ليرفع به قدر المعانى ، وجاءت الأبيات تحمل صورة كلية فحوها أن كل شئ إلى زوال .

ومن الصور الكلية الرائعة تصويره للحياة بالبحر الطاغى والزورق يركبه الإنسان هو زورق الحياة يظل يصارع فيه بمجذافيه ، ولا يتوقف عن مصارعة الأمواج ليظل الزورق مبحراً وصراعه مع الأمواج يشبه صراعه فى الحياة وتحمله لمجرياتهما وأحداثها ، فيقول^(١):

إن أنا قاومت هياج العباب	مصطرعاً والأفق داجى السحاب
ولم تدع كفى إلى زورقى	زمامه حراً وخضت الصعاب
فسوف يلقى خفى القضا	مُحطماً فوق الصخور الصلاب
وإن أقوى ساعدٍ عاجزٌ	أن يمسك المجذاف دون اضطراب

(1) الديوان ، ٣٠٢ ، ٣٠٣ .

إن عاند الأمواج فهو الذى يحفر فى اليم حفير التباب
وهو الذى يسعى إلى حتفه فى هوة مفعورة فى العباب

فالشاعر فى الأبيات كما هو واضح يشبه الحياة بالبحر ، والزورق بحياة الإنسان ، والمجدافان قواه وأفكاره وقراراته أى أدواته للمقاومة فى الحياة ، والأمواج ما يلاقيه من صراعات وأحداث ومشاكل يحاول أن يتصدى لها لكن الشاعر لم يقصد أن يشبه كل جزء على حدى ، بل أراد رسم صورة بديعة للإنسان فى هذه الحياة ، فيشبه هيئة صراع الإنسان فى الحياة ومقاومته لكل المصاعب التى تواجهه ، بهيئة البحر الذى يسير فيه زورقه ويتحكم فيه من خلال مجدافيه ، فهما سبيله لاعتدال الزورق وتجنب الأمواج العالية ، هكذا على سبيل الاستعارة التمثيلية الكلية .

والأبيات التى تلت بعد ذلك هى :

فليلق بالمجداف من كفه وليترك الموج طليق الرغاب
وليمض بالزورق ما يشتهى إلى القضاء الحتم دون ارتياب
وليبتلعه الموج فى جوفه فلا مفر اليوم مما أصاب
طال كفاحى ، ويح نفس فما طول كفاحى غير طول العذاب

حيث يشبه هيئة من يترك الحياة تسيره فتهلكه ، بهيئة من يترك المجداف من كفه يترك الموج طليقاً يوجهه كيف يشاء ، حيث يمضى به إلى هلاكه وهو حين يقول (فليلق بالمجداف من كفه) كناية عن يأسه من الحياة ، وتعبه وعدم القدرة على الصمود لذلك يقول فى آخر بيت :

طال كفاحى ، ويح نفس فما طول كفاحى غير طول العذاب

فشبه طول الكفاح بطول العذاب وقد رسم الصورة من خلال
طريق القصر والنفى والاستثناء .

ومنه أيضاً خطابه لمحبيبته التي فارقها، فشعرت باليأس والحزن،
فيقول لها (١) :

لا تتركى زورقنا المجهدا يجرى به اليأس ويمضى العذاب
لا تسلمي مجدافه للردى فالشاطئ الموعود وشك اقتراب

فالشاعر قد نسج صورة لما كان بينهما من وصل فصوره بهيئة
الزورق يرجو محبيبته ألا تتركه مجهداً ، يجرى به اليأس ويمضى به
العذاب كما يرجوها ألا تسلم مجدافه للردى ... ويمنيها بأن الشاطئ
الموعود وشك اقتراب وسوف يصل الزورق إلى مكانه المنشود ...
إنها صورة تمثيلية بديعة استطاع من خلالها أن يجسد اليأس والعذاب
والردى.

ولنتأمل الشاعر فى صورة تمثيلية بديعة يصف قدوم الخريف
فيقول لمحبيبته (٢) :

وأبصرت عيناك ظلَّ الخريف يُجلل الأرض ويغشى الفضاء
تُخضبُ كفاه النضير الوريث ورساً ، وتدمى الزنيق الأبيض
وتُخرس الطير بليل شفيف يَرُوعُ فيه القلب أن ينبضا
هذا الخريف الجهم تمشى خطاه على الربيع الذابل المحتضر
كأبة تحجب أفق الحياة سحابةً تخنق ضوء القمر

(1) الديوان ، ٣٠٤ .

(2) الديوان ، ٣٠٦ .

يريد الشاعر أن يشبه الخريف بإنسان جاء ليهيمن على المكان ويعبث بكفاه فى كل شئ فيقضى عليه أو يفقده الجمال الذى يميزه وهذه هى الصورة الكلية ، وبداخلها صور جزئية متعددة تمثل مظاهر قدوم الخريف ، فيقول لمحبيبته إن عيناك أبصرت الخريف يغطى الأرض فاستعار لفظ (يجلل) بمعنى (يغطى) على سبيل الاستعارة التبعية ، وفى البيت الثانى شبه الخريف بإنسان يلون النبات النضير الحسن المشرق والوريف الذى لخضرتة بهجة ، والورس: الأخضر من النبات، وقد راعى الشاعر وجه الشبه بين الخضاب والتغير الذى يصيب الأوراق فى الخريف من ميلها إلى اللون الأصفر بعد أن تيبس ، كذلك فإن كفا الخريف تدمى الزنبق الأبيض أى تجعله بلون الدم وفى ذلك أيضاً ملاحظة طريفة لأن الزنبق حين يزبل يميل لونه للاحمرار ، كما يجعل كفا الخريف تخرس الطير أى تمنعه من الغناء ، فى الليل الشغيف أى شفاف ، ثم يشبه القلب بإنسان يتوقف عن الحفقان ، ثم يستمر فى وصف هذا الخريف فيجعله يمشى بخطاه على الربيع فيشبه الربيع بالمحتضر على سبيل الاستعارة التبعية بمعنى المنتهى ، هكذا تتلاحق الصور الاستعارية فى براعة وجمال لترسم صورة الخريف القادم والربيع المحتضر الذاهب ، ثم يغلف هذه الصورة بالبيت الأخير الذى يشبه فيه الكآبة بالسحب تحجب أفق الحياة على سبيل الاستعارة المكنية، ثم يشبه السحابة بالدخان يخنق ضوء القمر .

والشاعر يريد من الصورة الكلية فى الأبيات السابقة يعبر عن حالة الكآبة التى انتابته عند قدوم الخريف ، أو ربما يعبر عن حالة من حالات اليأس التى تنتابه ، وقد جعل الخريف صورة لهذه الحالة لأن الخريف كان ومازال عند الشعراء رمزاً للكآبة والألم والحزن واليأس .

المبحث الرابع

الكناية

تعريفها :

في اللغة^(١) : مصدر كنى بكذا عن كذا أكنى ، أو مصدر كنوت بكذا عن كذا أكنو ، إذا تكلمت بشئ وأنت تريد غيره ، ولام الفعل على الأول (ياء) كرمى يرمى وعلى الثانى (واو) كدعا يدعو .

في الاصطلاح^(٢) : هي لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ .

وأقسام الكناية ثلاثة : كناية عن صفة ، كناية عن موصوف ، كناية عن نسبة .

والكناية من فنون البلاغة التي تؤدي دورها في تقوية المعنى وإبرازه ولكن تحتاج إلى شئ من الدقة لما يكتنفها من غموض ، فالشاعر الفصيح والمتكلم النبيه الذكى هو الذى يلجأ إلى الأسلوب الكنائى ، أحياناً لإخفاء المراد عمن لا تسعفهم ألبابهم لإدراكه ، ولكى لا يلتقط هذا المراد إلا صاحب العقل الراجح الذى يبحث وراء الألفاظ من معانٍ غير مباشرة ، وأحياناً يستعملها الأديب للتعبير عن المعنى القبيح باللفظ الحسن وعن الفاحش بالطاهر .

والكناية أيضاً " من ترك التصريح بالشئ إلى ما يساويه فى اللزوم فينتقل منه إلى الملزوم"^(٣) ، فإن مبنى الكناية على الانتقال من

(١) لسان العرب مادة (كنى - كنا) .

(٢) انظر الإيضاح ٢٨٦ ، وشروح التخليص ٢٣٧/٤ القزوينى وغيره ، ط الحلبي ، القاهرة .

(٣) معترك الأقران للسيوطى ٢٨٦/١ ، ط عيسى الحلبي ؛ والطراز للعلوى ١/٣٦٧ ، المقتطف ١٩٣٤ .

اللازم إلى الملزوم ، وقد عد أكثر علماء البيان الكناية من أنواع المجاز (١) ، لأن اللفظ المستعمل يراد به معنى آخر غير معناه الأصلي . وقد ذكر بعض العلماء أن الكناية ليست من المجاز ، لأنك تعتبر في ألفاظ الكناية معانيها الأصلية ، ثم تفيد بمعانيها معنى ثابتاً هو المقصود " (٢) .

ويقول الدكتور عبد القادر حسين : " حقيقة أن الكناية ليست محصورة في هذا النطاق الضيق بحيث لا تخرج عن تغطية المعنى الهابط ، أو ستر اللفظ المستهجن ، وإنما هي أوسع مجالاً من ذلك ، فهي تضم في دائرتها - فضلاً عن ذلك - التعبير الذي يترك ظلالاً خفية يشغل بها الذهن ، ويعمل فيها الخيال ، فينشعب المعنى ويتسع ، ويزيد بالإيحاء من دلالة الكلام ، وإن كان المعنى شريفاً واللفظ مقبولاً (٣) .

ويرى البعض أن الكناية صورة من صور التعبير المجازي ، لأنها تؤدي المعنى بطريق غير مباشرة ، فالمتكلم فيها يريد إثبات معنى من المعاني ، فلا يذكره ، باللفظ الموضوع له في اللغة ، ولكن يجيء إلى معنى آخر يلزمه فيوميء به إليه ، ويجعله دليلاً عليه .

والواقع أن الكناية واسطة بين الحقيقة والمجاز فهي ليست مجازاً لأن قرينتها لا تمنع من إرادة المعنى الحقيقي ، وقرينة المجاز مانعة من إرادة المعنى الحقيقي وليست حقيقة لأنه لم يرد بها ظاهر معناها وإنما ما يلزم من معناها الحقيقي فالراجح أنها واسطة بين الحقيقة والمجاز .

(١) الطراز ١/٣٧٥ .

(٢) حسن التوصل إلى صناعة الترسل ٨٣ ، الحلبي ، هندية ١٣١٥ هـ .

(٣) القرآن والصورة البيانية ٢٦٢ ، دار المنار ، القاهرة .

والكناية فى ديوان على محمود طه أغلبها كناية عن نسبة لأنها تعتمد فقط على إرادة لازم المعنى ولا يشترط فيها إرادة المعنى ، لأنه لا يمكن أصلاً إرادة المعنى الحقيقى لاستحالة ذلك عقلاً وواقعاً وهو مثله مثل جميع شعراء الرومانسية لم تكن الكناية المعروفة بجواز إرادة المعنى الحقيقى هى ما يستهويهم لكن فى الغالب جاءت كنيائهم مجازية بمعنى أنها من إطلاق اللفظ وإرادة لازم معناه مع عدم جواز إرادة المعنى الحقيقى^(١). وبيان ذلك فيما يلى :

أولاً: الكناية عن صفة:

والكناية عن صفة عند على محمود طه ، غالباً ما تؤدى بطريق المجاز ، " فإذا كان البلاغيون المتأخرون قد فصلوا الكناية عن المجاز وجعلوها نمطاً من التعبير مستقلاً برأسه ، إذ أن المجاز كما صرحوا لا يمكن فيه إرادة المعنى الحقيقى بل إنه من الضرورى - فى رأيهم - أن يشتمل المجاز على قرينة لفظية أو عقلية، تحول دون إرادة هذا المعنى، وليس الأمر كذلك .. إذ يرى الدكتور شفيح السيد أن إمكان إرادة المعنى الحقيقى ، أو عدم إمكانه ، لا ينبغى أن يكون فارقاً بين الأسلوبين ، ما دامت الخاصية الجوهرية لكل منهما واحدة ، وهى التعبير باللفظ عن معنى آخر غير معناه الموضوع له ، لعلاقة بين المعنيين ، ونمثل لذلك

(١) راجع :

- تحرير التحرير لابن أبى الإصبع المصرى ١٤٣ ، ط المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ؛
- الفوائد لابن القيم الجوزيه ١٢٦ ، ط السعادة ، القاهرة .
- التعبير البيئى: د. شفيح السيد ١٢٠ ، دار الفكر العربى، ط ٤ ، ١٤١٥هـ/١٩٩٥م.

يقول علي محمود طه عن آثار الحروب التي تخلف الدمار على الأرض^(١) :

أنقاضها تملأ وجه الثرى وكن بالأمس مثار الفتون
أتى على اليابس والأخضر الموج والنوء وسيل الحمم

ففى قوله (أتى على اليابس والأخضر) كناية عن صفة الدمار التي منيت بها الأرض بسبب الحرب وإذا كان الشاعر لا يريد حقيقة أن الموج والنوء وسيل الحمم أتى على اليابس والأخضر وإنما يريد العدو، فإنه يكنى عنه بالموج والنوء وسيل الحمم كناية عن موصوف ، فقد يقال إن ذلك تشبيه على سبيل الاستعارة الأصلية ، ولكن بالتدقيق فى المعنى نعلم أنه لم يقصد التشبيه وإنما قصد الكناية .

وأما قوله يصف ذكرى وقوفه على صخرة مع محبوبته وقد كان الظلام مخيماً^(٢) :

ليلة غوّرت بها الأنجم الزهُفُ — رُ وأضفت سوادف الظلمات

فإن غورت : غارت واختفت ، والزهر : البيض ، والسوادف : جمع السدفة وهى الظلمة^(٣) ، فالشاعر يكنى عن صفة ظلمة المكان ، بأن النجوم الزهر اللامعة اختفت وأن الظلمة قد سادت فى المكان .

ومن الكنايات الدارجة على الألسن والتي صار معروفاً لازم معناها قوله^(٤) :

(1) الديوان ، ٥٥ .

(2) الديوان ، ٥٨ .

(3) لسان العرب مادة (غور ، زهر ، سدف) .

(4) الديوان ، ٤٥ .

أقبل سلاح الجو إن عيوننا للفاك لم يغمض لها جفنان

فإن قوله (لم يغمض لها الأجفان) كناية عن السهر والسهد .

وعكس ذلك قوله^(١) :

رب ليل مُكوكب خطرت في — ه الدرارى وضيفة القسمات
ورمى البدر بالأشعة تبدو فوق وجه الرمال منعكسات

فالبیتان كناية عن صفة الضياء الذى عم الكون وألقى بأشعته على

الأرض .

وكذلك من الكناية عن صفة قوله يخاطب صخرة الملتقى^(٢) :

صخرة الملتقى أتيتك بعد الأ — ين أشكو من الحياة أذاتى
أنا ذاك الشادى الذى نسلت ريد — ش جناحيه هبة العاصفات

ففى البيت الثانى كناية عن صفة الأذى والألم الذى أصابه فى

الحياة فى قوله (نسلت ريش جناحيه هبة العاصفات) فهو لا يقصد

التشبيه إلا لإرادة المعنى وراء التشبيه ، إنه ذاك المعذب المهموم بسبب

ما تأذى منه فى هذه الحياة .

ومن ذلك أيضاً قوله عن طريق الحياة الصعب الوعر^(٣) :

أحياةً سمّتها صخرٌ ونار حفت الأشواك من يسلكه

(١) الديوان ، ٤٧ .

(٢) الديوان ، ٦١ .

(٣) الديوان ، ٧٢ .

والسمت هو الطريق ، ففي قول الشاعر (حفت الأشواك من يسلكه) يقصد أن يكنى عن صعوبة الحياة ووعورة العيش بها لما يمرُّ به الإنسان فيها من محدثات وعواقب ومجريات ، تعرقل مسيرته ، وتزيد من همومه وبلواه .

وكناية عن طول الليل يقول^(١) :

ويذهبُ النورُ ويأتي الظلام وتبزعُ الأنجمُ في نَسَقِه
حيرى تحومُ الليلُ كالمستهام أسهره النَّائرُ من شوقه
تبحثُ عن نجمٍ بتلك الرَّجَام هوت به الأقدارُ عن أفاقه

ففي البيت الثاني صورة تشبيهية يشبه هيئة الأنجم حيرى في الليل بهيئة المستهام أسهره النَّائرُ من شوقه والصورة يكنى بها عن طول الليل .

وقوله أيضاً^(٢) :

يارب ليل دبَّ في أحشائه منا لفيف سار إثر لفيف
نقتاف آثار الطيور شوارداً بين النخيل على رمالِ السيف
شادٍ هنا وهناك رنةُ مزهرٍ النجم في خفق له ورفيف

يصف الشاعر اجتماعه هو ورفاقه في الليل في الريف وقد تنقلوا من مكان لآخر بين النخيل ، ففي البيت الثاني يكنى بالشطر الأول (نقتاف آثار الطيور شوارداً) عن كثرة التجوال بالليل والتنقل من مكان

(1) الديوان ، ٧٨ .

(2) الديوان ، ٩٨ .

إلى آخر دون أن تكون لهم وجهة يقصدونها ، شوارداً فى الليل يتغنون
بأعذب الكلمات الشعرية .

وفى رثاء الفقيد الشاعر (محمد عبد المعطى الهمشرى) يقول^(١):

ضلَّ فى جُنح ليله زورقى الطا فى، وضاعَ المجدافُ من ملامحه
جُزَّتْ أنت فى خطى العاشق البا سم يهفو الحنينُ ملءً وشاحه

ويقصد الشاعر أنه ضل فى بحر الشعر وضاعت منه الكلمات ،
فى حين أن الفقيد كان أقدر على صياغة الشعر ، فصور ذلك فى البيتين
السابقين فكنى بالبيت الأول عن الصعوبة التى لاقاها على محمود طه
فى نظم الشعر ، وفى البيت الثانى يكنى عن قدرة الفقيد ونجاحه فى
التغنى بالشعر الجديد .

ومن الكناية عن صفة قوله يصف الأعداء فى الحرب^(٢) :

وترى زبانية الجحيم ببابها ضاقت بهم عُرفٌ ، وناء جدار
يتصارعون بأذرعٍ مخضوبةٍ والسقف فوق رؤوسهم ينهار

فالضمير فى (بابها) يعود على مدينة (ستالينجراد) التى حاصرها
العدو ، ودمرها ، ولكن النصر كان حليف شبابها وجنودها البواسل ،
والضمير فى (بهم) فى البيت الأول يعود على الأعداء فيكنى بقوله
(ضاقت بهم عُرف ، وناء جدار) عن دحرمهم وإخراجهم من المدينة
الباسلة وفى البيت الثانى يكنى بقوله (بأذرعٍ مخضوبة) عن كثرة ما
قاموا به من قتل وذبح لأهل المدينة وجنودها ، وقوله (والسقف فوق

(1) الديوان ، ١٦٤ .

(2) الديوان ، ٢٦٤ .

رؤوسهم ينهار) كناية عن الهزيمة التي لحقتهم ، وقد يراد المعنى الحقيقي .

وكناية عن صفة الانتصار للقائد يقول^(١) :

تاج البطولات على رأسه مؤتلق والغار فوق الجبين

والغار : شجر ينبت برياً في سواحل الشام ، يشكل منه إكليل يوضع على الرأس في مناسبات الاحتفال بنصر أو ما شابه ذلك .

ومن الكنايات البديعة قوله، عن الأمم المقهورة من ظلم الاستعمار^(٢) :
وطأطأت أمم مقهورة ، ورنّا أنصارُ حق على الجلى أو داءً

فقوله (طأطأت أمم) معناها خفضت رؤوسها ، والعبارة يكنى بها دائماً عن معنى التقليل من الشأن وحط من الأقدار .

كذلك قوله مخاطباً الشرق^(٣) :

يا شرقُ مجدك إن لم ترسِ صخرته يداك أنت ، فقد أخلتُه أهواء

فإن قوله (إن لم ترسِ صخرته) كناية عن صفة وهي دعم قوته، وإرساء دعائمه وحماية حرّيته .

ومن الكناية عن صفة - أيضاً - قوله في رثاء سعد زغلول^(٤) :

لم تنزل الأطيّارُ فئِ ظلالها أو تبن عُشاً ، أو تحمُ بغنّاء

(1) الديوان ، ٢٦٧ .

(2) الديوان ، ٣١٥ .

(3) الديوان ، ٣١٦ .

(4) الديوان ، ١٧٢ .

فيكنى عن شدة الحزن بأنه حتى الطيور لم تنزل الفياقى ولم تبين
عشاً أو تغنى ، وقد يراد المعنى الحقيقي ولكن لا يعقل أن يكون ذلك
بسبب حزنها على الفقيد ، لكن الشاعر أنزلها منزلة العاقل الذى يحزن
على فقد عزيز ، وقد كان هذا الأسلوب من سمات الشاعر إذ جعل
الطبيعة والمخلوقات غير العاقلة تتعاطف معه وتشاركه أحزانه .

وفى حفل تكريم الدكتور محمد حسين هيكل يقول^(١) :

فما ضفر الإكليل يوماً بمفرق ولا حل منه التاج يوماً بمقعد
أحبُّ إليه حين يفترش الثرى ويأوى لجذع النخلة المتأود
ويخصف نعليه ، وطوع يمينه مصاير هذا العالم المترغد

ففى البيت الأول يريد أن يكنى عن بعده عن الجاه والسلطان ،
وعدم رغبته فى اعتلاء المناصب فى قوله (فما ضفر الإكليل يوماً
بمفرق) أى لم يجعله على مفرقه ، والإكليل : التاج ، والشطر الثانى
تكرار لنفس المعنى .

ويكنى فى البيت الثانى عن تفضيله للحياة البسيطة البعيدة عن
بهرجة الأغنياء ، فيقول (يفترش الثرى) (يأوى لجذع النخلة) .

وفى البيت الثالث يكنى عن تقشفه وزهده عن مغريات الحياة
والرضا بالقليل فى قوله (يخصف نعليه) أى يخرزها بالمخصف ، ثم
يكنى عن قدرته على الحصول على كل ما يريد بقوله (وطوع يمينه
مصاير هذا العالم المترغد) أى الذى يحيا فى رغد من العيش .

(1) الديوان ، ١٧٧ .

والكنايات فى الأبيات الثلاثة يمكن إرادة معناها الحقيقى بالإضافة إلى لازم معناها كما ذكر .

والشاعر على محمود طه عندما يصف فى قصائده الخمر وليالى الأانس التى يحتفل فيها بالشرب والحب والعشق والافتنان إلى آخر هذه الأوصاف إنما يريد بهذه القصائد التعبير عن كونه شاعراً ينظم الشعر فى مسرح الطبيعة المترامى الأطراف ، يرشف من نبعها الصافى إلهاماته الشعرية فهو الذى يقول^(١) :

هذه خمرة أشعاً رى وحبى وغنائى
فى قصيدٍ مُحدثٍ أو فى حديث القدمات

فهو يبنى عن تأثره بالقديم واستحدثه للجديد فى آن واحد ، فشعره يتميز بالأصالة والتجديد معاً .
ومنه أيضاً قوله^(٢) :

هو الشرق ألقى عن يديه قيوده فلا تحسبى فى قيودٍ وأغلال

يبنى عن تحرر الشرق وامتلاك إرادته بقوله (ألقى عن يديه قيوده) عبارة مجازية لأنها تشخيص له على سبيل الاستعارة المكنية .
ومنه أيضاً قوله عن أطماع المستعمر^(٣) :

طماعيةً فيه أزال قناعها وما سترت وجهها ببنان
رمت عن يدٍ قفازها وتحفزت مخالِب ضارٍ أو برائن جانى

(١) الديوان ، ٢٤٧ .

(٢) الديوان ، ٣٨٢ .

(٣) الديوان ، ٣٩٥ .

فإن قوله (أزال قناعها) و (رمت عن يد قفازها) كناية عن انكشاف الأطماع ويكنى عن القوة بقوله :

وماذا يفيد الرأي لا سيف عنده وماذا يصيب القول يوم طعان

ففى قوله (لا سيف عنده) كناية عن عدم وجود القوة التى تدعم
الرأى فإن الرأى والقول لا بد وأن تحميه القوة فكنى بالسيف عنها .

ومنه قوله يصف جهاد (فوزى القاوقجى) الوطنى المناضل :

حوالك جلاله فحنيت رأساً ولم تخفض لجبارين هامة
طريق المجد كم أثر عليه لأهوال لقيت وكم علامة
وكم جبل هبطت برأسٍ وادٍ يعزُّ الجنُّ أن ترقى سنامه

ففى البيت الأول يكنى عن خشوعه لله تعالى بقوله (فجنيت رأساً)
ثم يكنى فى الشطر الثانى عن أنه ظل بكبرياء وشموخ لم يُرَلَّ للمستعمر
فيقول (ولم تخفض لجبارين هامة) . أما فى البيت الثالث فإنه كنى عن
ارتفاع الجبل الذى كان يرتقيه ذلك المناضل كما يكنى عن وعورته
وصعوبة تسلقه بقوله (يعزُّ الجنُّ أن ترقى سنامه) .

ومن الكناية عن صفة، ويجوز فيها إرادة المعنى الحقيقى قوله^(١) :

تخوضُ الدُّجى سهان والنجم حائر يُسائل: من ذاك الشقى المجازف؟
طريداً يفرُّ الوحش من وقع خطوه ويعزبُ عنه الصلُّ والصلُّ واجف

فالشاعر يجرّد من نفسه شخصاً يتحدّث إليه ، ففى البيت الثانى
يكنى عن إصراره خوض الصعاب واقتحام الأهوال والاستمرار فى
الطريق غير عابئ لمن يمرون فيه .. فهو الشاعر المؤمن بمواقفه

ومبادئه ، ويجوز إرادة المعنى الحقيقي عقلاً لقوله (يفر الوحش من وقع خطوه) (ويعزب عنه الصل) ، والمعنى كما عبر عنه الشاعر بهذا الأسلوب الكنائى أوقع وأبلغ من التصريح بالمعنى .

ثانياً: الكناية عن موصوف:

من ذلك قوله^(١) :

هاتفُ الفجرِ الذى راع النجوم وأطار الليل عن آفاقها
لم يزل يغرى بنا بنت الكروم ويثير الوجد فى عشاقها

فقد كنى عن الطير (الكروان) أو الديكة بـ (هاتف الفجر)، وفى البيت صورة استعارية رائعة يبنى بها عن ظهور نور الفجر وانقشاع ظلمة الليل ، فجعل هاتف الليل يروع ويخوف النجوم ويطير الليل عن آفاقها، ثم يبنى عن الخمر فى البيت الثانى بقوله (بنت الكروم) .

فى الواقع إن من يقرأ ديوان على محمود طه يستشعر أنه يعيش فى عالم سحرى من الأنوار والأضواء والألوان الزاهية ، إنه الشاعر المفرط فى أحاسيسه نحو الطبيعة الخلابة ، المتأمل لنجوم الليل، المتنبه لأصوات الطبيعة وهمساتها إنه العاشق المحب لهذا الكون بكل مظاهره وكما أسعفته الاستعارة والتشبيه فى تجلية المعنى وتوضيحه وتأكيد فقد كان للكناية كما هو واضح دورها المهم فى تشكيل المعانى ، بأسلوب أدبى بلاغى بديع ..

فمن الكناية عن موصوف حيث يصف الفلك التى هوت بالربان فى قاع البحر فى قوله^(٢) :

(1) الديوان ، ١١٥ .

(2) الديوان ، ١٢٣ .

ترصدتك مراميه ولو وقعت عليه عيناك لم تنقذه أقدار
يدب في مسبح الحيتان منسرباً والغور داجٍ وصدر البحر موارٍ

ففي البيت الثانى يكنى عن (المحيط) الذى غرقت فيه السفينة
بـ (مسبح الحيتان) كناية عن موصوف .
ومن ذلك قوله^(١) :

هى نبت السماء وهو من الأرض سليلٌ نما الترابُ عظامه

كنى عن الروح بـ (بنت السماء) كناية عن موصوف ، وذلك
من مبتكرات الشعر الحديث .

وكذلك عن الربان الذى انشغل بسفينته يقول^(٢) :

وأنت عنهن مشغول بجارية كأن أجراسها فى الأذن قيثار
صوت الحبيبة قد فاضت خوالجها ورنحتها من الأشواق أسفار

والضمير فى (عنهن) للأعاصير التى كانت تهز السفينة
وترنحها ، وقد كنى عن السفينة بـ (الجارية) وفى اللفظ تورية حسب
ما جاء فى معنى البيتين ، فالمعنى القريب هو : الحساء من النساء
الإماء ، والمعنى البعيد (السفينة) التى أبى الربان إلا أن يهلك معها ،
فلم يتركها تغرق وحدها .

ومنه أيضاً قوله^(٣) :

يا ربّ زاهية الأصل أحالها أفقاً أحَمَّ ولُجّة حمراءُ

(1) الديوان ، ٨٥ .

(2) الديوان ، ١٢٤ .

(3) الديوان ، ١٤٩ .

فيكنى عن الشمس بـ (زاهية الأصيل) يريد الشاعر أن الليل
أقبل فأحال الشمس ، وأصبح الأفق أسوداً وقد اختلطت لجة السماء
باللون الأحمر .

وكذلك قوله يرثى حافظ إبراهيم^(١) :

سلاماً، سلاماً، شاعر النيل: لم يزل خيالك يغشى كل نادٍ وسامرٍ

فقد كنى عن حافظ إبراهيم بـ (شاعر النيل) وهي كناية أطلقت
على الفقيه قبل مماته بحيث لو قيلت علم أنه هو المراد بها .

ومن الكناية عن موصوف والتي يمكن أن تُعد استعارة أصلية
ذكر الآرام والمراد الحسنات ، لأنه من المتعارف عند العرب أن
يذكروا (الآرام) دلالة على الحسنات مثل قوله^(٢) :

وادي الهوى ولت بشاشة دهره وخلصت مغانيه من الآرام

والشطر الأول كناية عن نسبه وهي أنه لم يعد الحال كما كان ولي
الفرح والبشاشة وأصبح الشاعر غارقاً في همومه ، أما الشطر الثاني
فإنه ذكر (الآرام) كناية عن موصوف : الحسنات باعتبار ما تعارف
العرب على تسميتهن بذلك .

والشعر الرومانسي بوجه عام غارق في الرمزية والإيحاء وهو
الأسلوب الكنائى الذى يعتمد على الخفاء ، فيحتاج لتحرى الدقة وإعمال
الفكر لدى المتلقى ليفهم مراد الشاعر .

(1) الديوان ، ١٦٣ .

(2) الديوان ، ٣٥ .

وفى رثائه لحافظ إبراهيم الذى أحيا تراث الأجداد من شعر
رصين ، يقول^(١) :

وما أنت إلا رائدٌ من جماعةٍ توالوا تباعاً بالنفوس الحرائر
صحت باديات الشرق تحت غبارهم على شدوأقلامٍ ولمع بواتر

يريد إن حافظاً شاعر من جماعة الشعراء الذين أحيوا الشعر
العربى القديم فى عصر النهضة فيكنى عن بلاد الشرق بقوله (باديات
الشرق) ، يريد إن الأمة العربية كلها استيقظت على وقع هذا الشعر
الذى يستمد روعته من شعر الأجداد التليد . وذكره للباديات لأن الشعر
أول نشأته كانت فى البادية .

ومنه أيضاً قوله^(٢) :

من ذات أجنحةٍ يخشى مسابحها غولٌ ، ونسرٌ ، وتنين ، وعنقاء

فإن قوله (من ذات أجنحة) كناية عن موصوف وهى الطائرة ،
يريد الشاعر أن حماية الشرق تكون بالطائرة التى لا يستطيع العدو
قهرها ، فهى التى توفر الحماية والأمان للأمة وقد كنى بالغول والنسر
والنتين والعنقاء عن الأعداء ، وهى من الاستعارة الأصلية من حذف
المشبه وذكر المشبه به ، ويمكن ملاحظة مراعاة النظير فكلها من
المهلكات .

ومن الكناية عن موصوف قوله عن موسوليني^(٣) :

(1) الديوان ، ١٦٣ .

(2) الديوان ، ٣١٦ .

(3) الديوان ، ٣٣١ .

يا أبا القمصان جمعاً وفرادى أحمت قمصانك السود البلادا

كنى عنه بأبى القمصان ، لأنه كان يرتدى هو وجنوده القمصان

السود والشاعر يتهم منه فى البيت التالى فيقول :

لم آثرت من اللون الأسود؟ لونها كان على الشعب حدادا

أى أن اللون الأسود كان نذير شؤم ، فالشطر الثانى يبنى به عن

ذلك المعنى .

ويبنى عن الكافر الذى دخل مع جماعة من الكفار على الرسول

صلى الله عليه وسلم ليلة الهجرة يريدون قتله فيقول (١) :

تقدم سليل النار ، ما الباب موصلد فماذا توقاه ، وماذا تجانبه

تأمل فهل إلا فتى فى فراشه إلى النور تهفو فى الظلام ترائبه؟

يسائلك الأشياح زاغت عيونهم وأنت حسير ضائع اللب ذاهبه

فيبنى عن الكافر بـ (سليل النار) وعن على بن أبى طالب

بقوله (فتى) ، وقوله : (إلى النور تهفو فى الظلام ترائبه) كناية عن

موصوف وهو نور الإيمان الذى غمره ليلة نام فى فراش الرسول

صلى الله عليه وسلم، والترائب عظام الصدر التى حفت بالنور . وفى

البيت الثالث كنايتان عن صفة الأولى (زاغت عيونهم) كناية عن أنها

كلت وتعبت ومالت عن القصد ، والثانية (حسير ضائع اللب ذاهبه)

كناية عن التعب والكلل وفقدان التركيز والتوهان .

(1) الديوان ، ٣٣٤ .

ويكنى عن فلسطين بقوله^(١) :

ألا يا ابنة الفتح الذى نَوَّرَ الثرى
لك الشرق، يا مهد القداسة والهدى
لك الشرق، يا أرض العروبة والعلی
وطهر دنيا من طغاة وضلال
قلوباً تلبى فى خشوع وإجلال
شعوباً تَفدَّى فىك ميراث أجيال

فكنى عنها بـ (ابنة الفتح) (مهد القداسة والهدى) (أرض العروبة والعلی) .

ويكنى عن دمشق بقوله^(٢) :

وجئت فيحاء أزجى الشعر مفتقداً
تحت الصفائح مقداماً ومغوار

فإن قوله (فيحاء) كناية عن موصوف وهو دمشق ، أما قوله (مفتقداً تحت الصفائح مقداماً ومغواراً) فإن أزجى الشعر : أسوقه ، فيكنى بقوله (تحت الصفائح) عن موصوف وهى العريض من الحجارة ، أو السيف .

ثالثاً: الكناية عن نسبة:

قد يكون مطلوباً من الكناية إثبات نسبة ، ويجوز أن يطلب بها ثبوت صفة أيضاً لأن اللفظ دال على المعية ، والمعية لازمة لاتصاف المراد ، فيكنى باللازم عن الملزوم^(٣) . وهذا اللون من الكناية لا يمكن حصره فى ديوان الشاعر لكثرتة وغموضه أحياناً لاحتوائه دائماً على اللفظ المجازى .

(١) الديوان ، ٣٨٢ .

(٢) الديوان ، ٤٢٠ .

(٣) راجع : الإشارات والتنبيهات ، ٢٤٣ .

ومثل ذلك قوله في وصف مكان كانت له فيه ذكريات قديمة :

كان هذا المكان روضاً نضيراً جر فيه الربيع بالأمس ذيلاً
كان فيه زهر فعاد هشيماً كان فيه طير ولكن تولى

في البيت الأول يكنى عن نسبة وهي زهو الربيع وانتشار الخضرة والورود في كل مكان بقوله (جر فيه الربيع بالأمس ذيلاً) فالمعنى مجازياً لا يمكن أن يراد المعنى الحقيقي وإنما أراد أن المكان كان روضاً نضيراً بفعل الربيع ، والواقع أن الشاعر ربما لا يقصد الربيع الحقيقي - أيضاً - لأن عادة الشاعر الرومانسي يرى الطبيعة حسب مزاجه العام ، فقد يكون المكان كما هو ، وقد يكون خالياً أصلاً من الرياض النضرة ، ولكن الشاعر هكذا كان يراه في حالة أنسه وسعادته ، والتعبير بالأسلوب الكنائى أكثر تحقيقاً للمعنى المراد بأسلوب المبدع ، حيث يعبر تعبيراً أدبياً يزيد المعنى وضوحاً وجمالاً وفيه زيادة مبالغة تنير المتلقى وتمتعه .

ومنه أيضاً يخاطب ذكريات مرت به تؤرقه وتفزعها فيقول :

فاسلمى من شقائه ودعيه وحده يصحب السكون المملا
وأطرقى غير بابه ، إن روحى أحكمت دونه رتاجاً وقفلاً

ففي البيت الأول يكنى نسبة صمته وسكونه بقول (يصحب السكون المملا) فإن مصاحبته للسكون ، تدل على أنه في حالة سكون ممل ، وفي البيت الثانى جعل الروح تحكم الرتاج والقفل دون الشفاء ، وهو بذلك يريد أن يكنى عن أنه لم يعد يشقى بالذكريات القديمة .

ومنه أيضاً قوله عن ضعف الرأي^(١) :

ذاك الضعيف الرأي لم يفعل
يَعْرِقُ حَدُّ السِّيفِ مِنْ لَحْمِهِ
إلا بما يوحى إليه الدمُ
ويحطمُ الصفوان بنيانه
وينخرُ الجرثومُ في عظمه
ومنه يُنمى القبر ديدانه

فإن (يعرق اللحم): أى يقطعه قطعاً بحدّة ، والصفوان : الصخر الأملس
فحين يقول إن حد السيف يقطع لحم فلان تقطيعاً والصفوان يحطم
بنيانه والجرثوم ينخر في عظامه فيريد أن يثبت ضعف رأيه من خلال
هذه الأوصاف المتلاحقة ، فلا يمكن إرادة المعانى الحقيقية لأساليب
الكنائيات السابقة لاستحالة ذلك عقلاً وواقعاً ، فهى نوع من المجاز ، لأن
إرادة المعنى الحقيقى تعنى أنه هلك ومات ، وذلك ليس المراد ، وإنما
المراد إثبات نسبة صفة ضعف الرأي إليه .

ومنه أيضاً ، يكنى عن أن الشر يخفى صنائعه فيقول^(٢) :

سيلبث السرُّ وراء الستارِ
فَرُوعَ الشَّاعِرِ مِمَّا رَأَاهُ
ويختفى الشَّلُو ويحمى الدَّمُ
وهامَ في الأرضِ على وجهه
أين ترى يا أرضُ يُلقى عصاه؟
وأى وادٍ ضَلَّ فى تيهه؟

فكما هو واضح فإن لشعراء الرومانسية الحديثة طريقتهم فى
إخفاء المعنى والكناية عنه، فإن قوله (سيلبث السرُّ وراء الستار) كناية
عن نسبة وهى أنه سيظل فى الكتمان لأن الأشرار دائماً يخفون جرائمهم
لذلك يقول فى البيت الثانى - فى نفس المعنى أيضاً - (ويختفى الشَّلُو
ويحمى الدَّم) والشلو بقايا الأعضاء ، وفى ذلك أيضاً كناية عن نسبة
وهى خفاء ما يرتكبون من آثام على الأرض ، أما فى البيت الثانى فإن

(1) الديوان ، ٤٧ .

(2) الديوان ، ٥٣ .

قوله : (وهام فى الأرض على وجهه) من الكنايات التى كثر تداولها حتى صارت كالحقيقة ، وهى كناية عن صفة الاضطراب والأسى والألم والحيرة التى ألمت بالشاعر ، أما البيت الثالث فإن سؤاله (أين يا أرض يلقى عصاه) كناية عن نسبة لأن إلقاء العصا عند العرب يصحبه الاستقرار والإقامة .

وكذلك كناية عن نسبة قوله عن انجذاب المسافر للسير فى الصحارى^(١) :

قد شجاه هوى اقتحام الصحارى والصحارى مثاراً الصبوات
رُب ناءٍ مدت إليه هواها فهوى فى شراكها القاتلات

فإن قوله فى البيت الثانى (فهوى فى شراكها القاتلات) كناية عن نسبة وهى انجذابه للسير فى الصحارى التى قد تودى بحياته ، وتفضى به إلى الهلاك ، والواقع قد نسلم بالكناية عن نسبة فى البيت السابق لو أن الشاعر يتحدث عن الصحراء الحقيقية ولكن نعلم أن الشاعر رومانسى وأن مصطلح (الصحراء) عندهم يعنى الحياة الفارغة من المبشرات أو يعنى الفضاء والفراغ الواسع الذى تعيش فيه نفسه ، فهو يريد أن الإنسان إذ أغرق نفسه فى حياة تعيسة مليئة بالهموم والأوجاع كمن يسير فى صحراء وعرة لا يصيبه فيها إلا الهلاك ، لذلك فإن هناك معنى وراء المعنى يريده الشاعر ، والتعبير بالأسلوب الكنائى أكثر إمتاعاً للمتلقى وأكثر بلاغة وجمالاً .

ومن الكناية عن نسبة قوله^(٢) :

(١) الديوان ، ٥٩ .

(٢) الديوان ، ٨٠ .

غداً ستطوى القلب أيدي البلى ويقنص النجم عقابُ الليال

فإن شطرى البيت يكنى بهما عن نسبة الموت .. ولا يمكن إرادة
المعنى الحقيقي لأن البلى ليس لها أيدي والعقاب لا يقنص النجم ،
والشاعر لا يريد من وراء هذا التعبير الأدبي البديع سوى التأكيد على
أن كل حي مآله إلى الموت ، والمنية لأبد مصيبتها .

أما قوله في رثاء حافظ إبراهيم مخاطباً الدنيا (١) :

املاى الأرض من حدادٍ وغيبه مال نجم البيان عنك وغرب
وخبا من مصابيح الفكر نور كان أمضى من الشهاب وأتق
وطوى الموت هالةً كان يُيمى كلُّ أفقٍ إلى سناها ويُنسب

ففى قوله (مال نجم البيان) (خبا من مصابيح الفكر نور)
(طوى الموت هالةً) كلها كنايات عن نسبه ، لأنه لا يمكن إرادة
المعنى الحقيقي ، ولكن أوجد الشاعر علاقة بين الموت وبين هذه
الأساليب التى ركبها بطريقة مخصوصة ، فمن المستحيل عقلاً وواقعاً
إرادة المعنى الحقيقي لذلك فهى أساليب مجازية يكنى بها عن معنى
الموت ، فهو لم يذكره صراحةً وإنما جاء بأساليب تثبت نسبة الموت
للفقيد ، فكان ذلك أوقع وأطف .

ومنه أيضاً قوله (٢) :

وأظننا الصمت الرهيب ونحن فى شك من الدنيا وحلمٍ ساحر

فقوله (أظننا الصمت الرهيب) كناية عن نسبة إذ المراد خيم
عليهما الصمت وفى ذلك إثبات نسبة الصمت له ولمن يرافقهم ، فتلطف

(1) الديوان ، ٨٠ ، ٨١ .

(2) الديوان ، ٨٨ .

إلى ذلك بأسلوب الكناية ولم يعبر عن حدوث صمتهم المخيف باللفظ الصريح وإنما جعله كالمظلة التي أظلتهم .

ومنه قوله عن امرأة كانت تسير آخر الليل وحيدة^(١) :

هذه الساعة تسعى امرأة حين لم يخفق جناح الطائر

ففى قوله (حين لم يخفق جناح الطائر) كناية عن نسبة، وهى أن الجميع نيام حتى الطيور نائمة، فإثبات عدم خفق الجناح دليل على النوم.

ومنه أيضاً قول الشاعر يخاطب فلسطين^(٢) :

هو الشرق ألقى عن يديه قيوده فلا تحسبيه فى قيود وأغلال
سليه ، تهج ما بين عينيك أرضه مخالبا نسر أو برائن رئبال
سليه ، يمج ما بين سمعك أفقه زئير أسود أو زماجر أشبال

ففى البيت الأول يكنى عن نسبة إثبات أنه شرق حر لا يتحكم فيه أحد فى قوله (ألقى عن يديه قيوده) والمعنى مجازى فيه أيضاً تشبيهه على سبيل الاستعارة والمراد منها الكناية عن نسبة . كذلك فى البيت الثانى كنى عن ثورة الشعوب فى الشرق إذا طلبت فلسطين منهم الجهاد وذلك من خلال قوله (تهج ما بين عينيك أرضه مخالبا ...) . والبيت الثالث أيضاً فى قوله (يمج بين سمعك أفقه زئير أسود ...) فكلها عبارات مجازية استعارية ، يكنى بها عن نسبة .

(1) الديوان ، ٢٤١ .

(2) الديوان ، ٣٨٣ .

الفصل الثالث

دائرة وجوه تحسين الكلام

- المبحث الأول : وجوه التحسين المعنوى .**
- المبحث الثانى : وجوه التحسين اللفظى .**

إن البديع من علوم البلاغة التي تحتل مكانة مرموقة عند النقاد منذ أن عرفوا دوره في الكلام ، إذ أنه يضيف على اللفظ جمالاً ويزيد من جلال المعنى ، وقد تنوعت فنونه التي برع في استخدامها الشعراء وولع بها النثر ، وتبارى العلماء في استكشاف الألوان المتنوعة في القرآن الكريم ، والأحاديث النبوية ، وغداً علماً يحتاج إلى قدرة وحنكة وذكاء لتوظيفه ، كما يحتاج إلى دقة ملاحظة واستجلاء نظر في استخراجها .

وبالرغم مما وُصِمَ به هذا العلم في العصور المختلفة من فساد تأتي من الإسراف في تناوله ، والإفراط في تزيين الكلام به ، فقد ظل البديع فناً يؤدي دوره المهم في الكلام شعراً ونثراً ، وظل مطلوباً في عصر النهضة الحديثة ، إذ من الملاحظ أن معظم الشعراء والنثر قد أكثروا من توظيفه دون إفراط وبلا تكلف ، فمن المعلوم أن تناول فنون البديع لابد أن يكون في حدود المعنى الذي يتطلبها وأن استخدامها بغرض الزخرف اللفظي دون إفادة في المعنى يعتبر عبثاً على الكلام .

وقد أوضحت الدراسة اهتمام الشاعر علي محمود طه لألوان البديع ، وقد كان التركيز على الفنون التي كثر توظيفها في دواوينه حتى صارت من سماته الشعرية .

البديع عند البلاغيين :

" يقال إن مسلم بن الوليد هو أول من أطلق كلمة البديع على هذا الفن وليس ابن المعتز ، فقد جاء مسلم بهذا الذي سماه الناس البديع " (١) .

(١) الأغاني . الأصفهاني ٣١/١٩ ، ط دار التأليف ، القاهرة .

" وجاء ابن المعتز (ت ٢٩٦هـ) فحاول جمع فنون البديع، وجمع منها سبعة عشر لوناً ، وعاصره قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) فجمع عشرين لوناً ، منها سبعة أنواع ذكرها ابن المعتز من قبل . ثم جاء أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ) وجمع سبعة وثلاثين نوعاً ، فأضاف إلى قدامة سبعة أنواع أخرى ، وأتى ابن رشيق (ت ٤٦٣ هـ) فأضاف إلى البديع حتى وصلت ألوانه خمسة وستين كما أشار السبكي " (١) إلى أن جاء ابن سنان الخفاجي (ت ٤٦٦) فلاحظ أن الألوان البديعية يتعلق بعضها بالألفاظ ويتعلق البعض الآخر بالمعاني . " فكانت هذه النظرة المتأملة الفاحصة مدخلاً للعلماء والمتأخرين أن يقسموا البديع إلى محسنات معنوية ومحسنات لفظية " (٢).

ثم يأتي دور الشيخ عبد القادر الجرجاني (ت ٤٧٨هـ) في كتابه أسرار البلاغة فتحدث عن البديع وكان له دور كبير في إبراز مدخل البديع في مطابقة الكلام لمقتضى الحال وربطه بالمقام والسياق .

ثم جاء ابن أبي الأصبع المصري (ت ٦٥٤هـ) وقف على أربعين كتاباً في هذا الفن ، وأخذ منها سبعين نوعاً ، استخرج عشرين " (٣) .

ثم جاء ابن منقذ (ت ٥٨٤ هـ) وصنف كتاب التفريع في البديع فجمع فيه خمسة وتسعين نوعاً (٤) .

(1) عروس الأفراح للسبكي ٤/٤٦٧ ، ط عيسى الحلبي .

(2) سر الفصاحة ١١٠، ١١٨ وما بعدهما. تحقيق على فودة ، ط ١ م الخانكي، ١٩٥٤م. وانظر فن البلاغة : د. عبد القادر حسين ص ٤٢ ، دار الشروق ١٤٠٣/١٩٨٣ .

(3) انظر مقدمة تحرير التعبير ٨٧ تحقيق د. محمد حنفي شرف ، ط المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ١٣٨٣ هـ .

(4) عقود الجمان للسيوطي ٢/٧٨ ، ط الحلبي .

ولكن عندما جاء السكاكى (ت ٦٢٦ هـ) لاحظ اختلاط فنون هذا العلم بفنون علم البيان وعلم المعانى ، فحاول أن يفصل بينهم ، ويضع كل فن فى بابيه ، ثم واصل الخطيب القزوينى (ت ٧٣٩ هـ) مسيرة تحديد علوم البلاغة فسار على نهج السكاكى ، واستقرت علوم البلاغة الثلاثة : المعانى ، والبيان ، والبديع ، وما جاء به الخطيب هو ما اتفق عليه الجمهور حتى الآن .

وإذا كانت دراسة البديع " لم تسلم من آفة الإفراط فى تقسيم الظواهر وتشقيقها ، إلى الحد الذى تنوء باستيعابه عقول الأذكياء من البشر بل إن هذه الآفة قد استشرت فى هذا الفرع من الدراسات البلاغية أكثر من الفرعين الآخرين - المعانى والبيان - فقد تبارى كثير من البلاغيين فى القرون الأخيرة فى تسجيل ظواهر بديعية زيادة على ما قدمه السابقون منها ، وعرف البحث البلاغى فى تلك المرحلة الأخيرة نفراً من هؤلاء الذين سموا بأصحاب (البديعيات) وهى منظومات شعرية تحوى تعريفاً بألوان البديع المختلفة على غرار ألفية ابن مالك " (١) ، ومن أشهر هؤلاء ابن حجة الحموى فى القرن التاسع عشر الهجرى ، وقد شرح بديعته شرحاً مطولاً فى كتاب يعرف باسم خزنة الأدب .

واتجاه البلاغيين الآن يتركز فى الاهتمام بفنون البديع على أساس أنه علم يؤثر تأثيراً عميقاً فى نصوص المبدعين ، وله دور فعال فى نسج الكلام وصياغة الصور ، وأداء المعانى التى يطرحها الشاعر والأديب بوجه عام .

(1) البحث البلاغى عند العرب ، تأصيل وتقييم د. شفيح السيد ٢٧٤ ، دار الفكر العربى ط ٢ ، ١٤١٦/١٩٩٦ .

ولننتقل لديوان علي محمود طه نستطلع ألوان البديع التي وظفها وكيفية توظيفها وهل وفق في ذلك أم كان متكلفاً .

ولإثبات أن شاعرنا قد استحضر الفنون البديعية حينما استدعاها الموقف وتطلبها المعنى :

حفل ديوان علي محمود طه بالنماذج المتنوعة من فنون البديع التي أثرت العمل الإبداعي وساعدت في تشكيل أبنية الكلام ، ورسم الصورة البيانية ، لذلك كان من الضروري عند دراسة هذه الظواهر البلاغية مراعاة دورها في عملية التعبير الفني .

فإذا كانت الدراسة تقوم على تحديد أهم فنون البديع التي وظفها الشاعر فلا يعنى ذلك عزلها عن سائر الأساليب الأخرى التي يستعين بها الشاعر في أدائه الفني ، كذلك من الضروري البحث عن عوامل شيوع ظاهرة بديعية معينة وتوارى ظاهرة أخرى ، وعلاقة ذلك بالمناخ الفكرى والنفسى للشاعر أو للعصر كله ، فمن المعروف أن شعراء الرومانسية قد احتفوا بالعديد من فنون البديع التي تعينهم على إبراز أفكارهم وتجلية آرائهم فى الحياة والكون والإنسانية .

فإنه من الملاحظ أن هناك " بعض الفنون البديعية تمثل وسيلة عميقة الأثر خصبة الدلالة ، لو التفت إليها الدارسون المحدثون ، وأخرجوها من ذلك القالب الذى وضعه فيها البلاغيون منذ ابن المعتز " (١) ، ويعنى الدكتور شفيح السيد بذلك (المقابلة) فيقول : " لقد تجمدت هذه الظاهرة الأسلوبية فى حدود المفهوم الذى صبها فيه

(1) البحث البلاغى عند العرب تأصيل وتقسيم ، ص ٢٧٧ .

البلاغيون القدماء ، لكن مع تطور الفن الأدبي واستحداث أساليب جديدة أصبح من الضروري تطويره وتوسيع آفاقه " (١) .

ومعروف أن علم البديع^(٢) من علوم البلاغة الذى دارت حوله الآراء من مُقلِّ لدوره وأهميته فى الكلام ، ومتحمسٍ له ومؤكّد على أهميته كعلم من علوم البلاغة .

ومن الملاحظ أن شاعرنا / علي محمود طه قد اهتم بتوظيف العديد من فنون البديع فى شعره ، فالقارئ يتلمس التابع الموسيقى النابع من استخدام هذه الفنون ، التى تشارك القافية والوزن فتشكل هذه المنظومة الموسيقية التى تثرى النص ، وتزيد من جماله الفنى .

(1) المرجع السابق ، بتصريف ، ص ٢٧٧ .

(2) هذا العلم من العلوم التى اهتم بها العلماء قديماً ، وقد ذكر الجرجاني العديد من ألوانه وفنونه ، وقد أوضح دوره فى المعنى ، وقيّمته الفنية والجمالية ، واعتبره من علوم البلاغة المهمة والتى لا يمكن أن يستغنى عنها الأدباء والشعراء ، ومن ذلك قوله : " وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيساً مقبولاً ، ولا سجعاً حسناً ، حتى يكون المعنى هو الذى طلبه واستدعاه ، وساق نحوه ، وحتى تجده لا تبتغى به بدلاً ، ولا تجد عنه حولاً ، ومن ههنا كان أحلى تجنيس سمعه وأعلاه ، وأحقه بالحسن وأولاه ، ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه ، وتأهب لطلبه ، أو ما هو - لحسن ملاءمته ، وإن كان مطلوباً - بهذه المنزلة وفى هذه الصورة ، وذلك كما يمثلون به أبداً من قول الشافعى رحمه الله تعالى وقد سئل عن النبيذ فقال : " أجمع أهل الحرمين على تحريمه " . [أسرار البلاغة - الشيخ الإمام أبى بكر ، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوى المتوفى عام ٤٧١ هـ ، تعليق : محمد محمود شاكر ، ط ١ ، ١٤١٢ هـ ، مطبعة المدنى ، القاهرة] .

ويستطيع القارئ تلمس ألوان البديع بوضوح في مثل قول الشاعر في
(أغنية الجندول) (١) :

أينَ منَ عينيَّ هاتيكَ المجالي يا عروسَ البحرِ، يا حلمَ الخيالِ
ذهبىُّ الشَّعرِ - شَرَقىُّ السَّماتِ مَرِحُ الأعطافِ ، حُلُوُ اللفاتِ
كَلما قُلْتُ لَهُ: خُذْ . قالَ : هاتِ يا حبيبَ الرُّوحِ يا أنسَ الحياةِ

أنا مَنْ ضيعَ في الأوهامِ عُمُرَهُ
نسىَ التاريخَ أو أنسىَ ذِكْرَهُ
غيرَ يَوْمَ لَمْ يَعُدْ يُذْكَرُ غَيْرَهُ
يَوْمَ أَنْ قابَلْتَهُ أوَّلَ مَرَّةٍ

نرى في هذه الأبيات أن الشاعر من خلال توظيفه الجيد لألوان
البديع، استطاع أن يعبر عن كثير من الرؤى التي ظلت قابضة في فكره،
تجول في خاطره ، يتذكرها فينتشى ، ويتخيلها فيشعر بالرغبة في أن
يكرر التجربة مرة أخرى لأنها كلها ذكريات حاملة ، تذكره بمدى ما
كان يشعر من نشوة الفرح والحب في تلك الزيارة .

يقول د. شوقي ضيف : " (أغنية الجندول) هي من خير الأمثلة
التي تدل على مهارته (٢) في استخدام الألفاظ الشعرية ، فإنك إذا حللتها
لم تجد فيها فكراً عميقاً ، ولا واسعاً ، وإنما نجد الألفاظ البراقة التي

(1) هذه القصيدة قيلت في زيارة الشاعر لمدينة فينسيا في صيف عام ١٩٣٨ م ، وقد

صادفت ليالى الكرنفال المشهورة . فأوحى هذا الجو الفاتن إلى الشاعر بهذه القصيدة

التي نظمها تخليداً لهذه الزيارة ، (شرح الديوان ، ١١٠) .

(2) يقصد به الشاعر علي محمود طه .

تروعك وتأسر لبك... " (١) . وفى ذلك نظر؛ لأنه لو تأملنا ألفظ الشاعر سنلاحظ أن ألفاظه ليست براقاة فحسب بل هي ألفاظ تعبر بصدق عن إحساس الشاعر فى تلك اللحظات وهو يسبح بجندوله فى مدينة البندقية بفينيسيا ، فى ليلة من لياليها ، التى حضر فيها الاحتفال بالكرنفال المشهور على صفحة مياهها الهادئة ذلك الجو الفاتن البديع أوحى إلى الشاعر بهذه الكلمات العذبة الصادقة الخالدة .

وسيتضح ذلك جلياً من خلال التحليل البلاغى للأبيات السابقة : فالشاعر يبدأ البيت الأول بقوله : (أين من عيني هاتيك المجالى) وهذا استفهام تجاهل العارف (٢) الذى سماه السكاكى (سوق المعلوم مساق غيره لنكتة) حيث يبالغ الشاعر هنا فى وصف فرحه وسروره ويسأل عن هذا الجمال الذى يراه أمام عينيه .

وفى البيت الأول (تصريح) (٣) حيث جعل الشاعر العروض مقفاة تقفية الضرب (المجالى - الخيالى) ، والشاعر يسير فى ذلك على نهج الشعر العربى فى توظيف التصريع فى افتتاحيات قصائدهم . ويتضح تناسب الجمل مما يعطى موسيقى خفية تزيد من جمال الأبيات فى قوله (٤) :

ذهبىُّ الشعرِ - شرقىُّ السماتِ مَرِحُ الأعطافِ ، حَلُوُ اللفاتِ

(1) الأدب العربى المعاصر فى مصر ، شوقى ضيف ، ص ١٦٣ ، ط ٧ ، بدون ، دار المعارف ، القاهرة .

(2) تجاهل العارف : هو سؤال المتكلم عما يعلمه حقيقة ، تجاهلاً منه لنكتة وله عدة أغراض بديعية كالمبالغة والتوبيخ والتحقير والمدح والتعجب . [جواهر البلاغة - السيد أحمد الهاشمى - تحقيق : د. محمد التونجى ، ط ١ ، ١٤٢٠ هـ ، مؤسسة المعارف بيروت] .

(3) التصريع : وهو جعل العروض مقفاة تقفية الضرب . [الإيضاح فى علوم البلاغة ، الإمام الخطيب القزوينى ، ص ٣٦٥] .

(4) شرح ديوان على محمود طه ، ص ١١٠ .

وهو ما يسمى (الموازنة)^(١) ، وزاد جمالها التصريح فى قوله :
(السمات - اللفات) ، وهناك جناس^(٢) بين كلمتى : (غير - غيره)
وبين : (نسي - أنسى) والمطابقة بين : (خذ - هات) . وهنا يظهر
مدى بلاغة توظيف الألفاظ التى استخدمها الشاعر ، وذلك لأنه لم
يقمها إقحاماً ، بل جاءت مطبوعة غير متكلفة ولا مصنوعة ، وكان
المعنى والمقام يستدعيها ولها أثر جميل فى الأسلوب لا يتحقق بدونها
فإذا خرجت عن هذا الحد كانت مجرد تلاعب بالألفاظ .

وتتناول الدراسة أهم المسائل البديعية التى وردت فى ديوان
الشاعر / على محمود طه للتعرف على سماتها الأسلوبية التى تميزت
بها ، ونبدأ البحث بتعريف علم البديع :

تعريف البديع :

هو : " علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية مطابقة
الكلام لمقتضى الحال ورعاية وضوح الدلالة " (٣) . أى بعد رعاية
ما يتطلبه علم المعانى وما يقتضيه علم البيان ، بحيث يفيد فى إثراء
اللغة الأدبية التى يستعملها المبدع لإنتاج أعمال أدبية وافية وخالدة .

(١) الموازنة : وهى تساوى الفاصلتين فى الوزن دون التقفية . [الإيضاح فى علوم
البلاغة ، الإمام الخطيب القزوينى ، ص ٣٦٦] .

(٢) الجناس : لغة : مصدر جانس الشئ بالشئ أى شاكله ، واتحد معه فى الجنس .
اصطلاحاً : تشابه الكلمتين فى اللفظ مع اختلاف فى المعنى .
وينقسم إلى قسمين : تام وناقص :

الجناس التام : هو ما اتفق فيه اللفظي نفي حركة الحروف وعددها ونوعها وترتيبها .
الجناس الناقص : هو ما اختلف فيه اللفظي نفي : واحد من حركة الحروف أو عددها
أو نوعها أو ترتيبها . [جواهر البلاغة ، السيد أحمد الهاشمى ، ص ٤٢٤ وما بعدها] .

(٣) الإيضاح ٣٠٠ . وانظر : البديع : د. أحمد النادى شعلة ١٩ ، دار الطباعة المحمدية
ط ١ ، ١٤٠٠/١٩٨٠ .

ثلاثية الدوائر البلاغية دراسة بلاغية أسلوبية لشعر علي محمود طه (٢٢٦)

وينقسم البديع إلى قسمين : قسم يرجع إلى المعنى ، وقسم يرجع إلى اللفظ .

ولنتوجه الآن إلى ديوان الشاعر نتحقق من وجود أهم وجوه تحسين الكلام التي تؤثر في تحقيق مطابقة الكلام لمقتضى الحال .

المبحث الأول

وجوه التحسين المعنوي

وهي الضرب الأول من ضربى البديع ، فالمعنوي : يرجع إلى تحسين المعنى أولاً وبالذات ، وإن كان بعضها قد يفيد تحسين اللفظ أيضاً ، كما في المشاكلة ، فالغرض فيها معنوي ، ويصحبه أيضاً الحسن اللفظي ، لما في المشاكلة من إيهام المجانسة (١) .

أولاً : المطابقة :

تمهيد :

وتسمى الطباق، والتضاد والتكافؤ، وهي: " الجمع بين المتضادين، أى متقابلين في الجملة " (٢) ، والمطابقة نوعان : حقيقي ومجازي ، " والمجازي أن تجئ الكلمة بمعنيين ، ويسمى التكافؤ " (٣) ، واعتبره الخطيب من إيهام التضاد ، وهو " ما كان التضاد فيه بين الظاهر من مفهوم اللفظين وإن لم يكن بين حقيقة المراد منهما تقابل ما " (٤) ، وهذا يعني أن تضاد اللفظين المجازيين ، يكون بينهما تضاد في المعنى أيضاً، لأن المراد في الغالب مقابلة معنى بآخر تخيلاً وليس في الواقع ، والمطابقة المجازية (التكافؤ) تكثر في دواوين الشعراء ، لاعتمادهم على الخيال في صياغة المعاني الشعرية .

(1) انظر المطول التفتازاني ٤١٧ ، ١٣٣٠ هـ ، والأطول ، العصام ١٨١/٢ ط إيران ،

وفن البديع : د. عبد القادر حسين ، ٣٣ دار الشروق .

(2) انظر الإيضاح ٣٠٠ .

(3) البديع في البديع لابن منقذ ٦٨ . تحقيق عبدأ . على مهنا ، دار الكتب العلمية بيروت

ط ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٧ م .

(4) هامش الإيضاح ٣٠٣ .

والمطابقة من أكثر فنون البديع توظيفاً في ديوان علي محمود طه - وربما في كثير من دواوين الشعراء قديماً وحديثاً - فلا تكاد قصيدة للشاعر تخلو من المطابقات المتنوعة ، حتى لتعد المطابقة سمة من سمات شعره ، فتمثل ظاهرة أسلوبية تدل على عقل الشاعر المدرك لقانون الحياة والوجود ، القائم على التضاد في كل شئ .

فقد خلق الله إبليس الذي أصبح فيما بعد رمزاً للشر المطلق ، وخلق الملائكة الذين هم رمز للخير المطلق ، ثم خلق الإنسان الذي ميزه بالخصلتين الخير والشر ، وجعل حياته قائمة على الشئ وضده ، إذاً المطابقة من أساسيات الفكر الإنساني وضوابطه .

عرف علي محمود طه أهمية المطابقة في شعره وأنه بالضد يُعرف الضد فوظفها في الكثير من جملة الشعرية وخاصة في المعاني الفكرية ، التي تأتي في كثير من الأحيان أشبه بالحكم المستخلصة من التجارب والأحداث ..

وقد تناول الشاعر كل أنواع المطابقة ، وبدا من الدراسة أن أكثرها شيوعاً المطابقة بالإيجاب بين الأسماء والأفعال ، وتفصيل ذلك كما يلي :

١ - المطابقة بين الأسماء :

كثر تناولها بصورة تلفت من يطالع ديوان علي محمود طه ، وحاولت الدراسة ذكر بعضها، ومما يلاحظ أن معظمها من النوع الخفي الذي يحتاج إلى دقة النظر ، وكثير منها أتى بلفظ مجازي ، وقد روعى التنويه عن المطابقة بين الأفعال إذا وجدت أثناء الحديث عن المطابقة بين الأسماء وذلك لضرورة ذكر بعض الأبيات مجتمعة لفائدة المعنى .

فمن المطابقة بين الأسماء في وصف علي محمود طه لبيانه حين

يقول (١) :

أنا مَنْ زَعَمْتُمْ ، غَيْرَ أَنِي شَاعِرٌ أَرْضِي الْبِيَانَ بِمَا يَصُوغُ وَيُرْسِمُ
إِنِّي بَنَيْتُ عَلَى الْقَدِيمِ جَدِيدَهُ وَرَفَعْتُ مِنْ بِنْيَانِهِ مَا هَدَمُوا
الشَّعْرَ عِنْدِي نَشْوَةً عَلْوِيَّةً وَشِعَاعُ كَأْسٍ لَمْ يُقْبَلْهَا فَمُ
وَلْحُونُ سِلْمٍ أَوْ مَلَا حِمٌّ غَارَةٌ غَنَى الْجِبَالَ بِهَا السَّحَابُ الْمَرْزَمُ

يطابق في البيت الثاني بين (القديم ، جديده) لأنه يجسد ويجعل له
كياناً جديداً وآخر قديماً واللفظان مجازيان لأنه يقصد من الشعر ما
كان في الزمن الماضي والحاضر، كما يطابق في الشطر الثاني بين
(رفعت ، وهدموا) والفعالان - أيضاً - مجازيان ، لأن الرفع والهدم
يكون للبناء يريد طورته وحسنه بعد إفساده في عصور التدهور .

كذلك في البيت الأخير يطابق بين إسمين (سلم ، وغارة) لأن قوله
(غارة) تشير إلى الحرب فتطابق السلم، واللفظان - أيضاً - مجازيان،
لأنه يصف شعره بأنه متنوع الأغراض ، وأنه قد يكون شعر سلم وقد
يكون تائراً عنيفاً .

ومن المطابقات الطريفة قوله في الحنين إلى العهد القديم مصوراً

قريبته (٢) :

غنىَّ بأودية الربيع وطوفى وصفى الطبيعة يا فتاة الريفِ
ولّى خريف العام بعد ربيعِهِ ولكم ربيع مرَّ بعد خريفِ
يا أخت طالعة الشمس تطلّعى للورد بين مفتح وكفيفِ

(1) الديوان ١٤٢ .

(2) الديوان ٩٧ .

فالشاعر يطلب من فتاة الريف التي استحضرها ونادها على عادة الشعراء في استحضار شخصيات يخاطبونها .

فيطابق في البيت الثاني بين (خريف وربيع) لما بينهما من تضاد معنوي ، فالخريف تتساقط فيه أوراق الشجر وتذبل أما الربيع فهو فصل النماء والأزدهار .

وفي البيت الثالث مطابقة بين (مفتح ، وكفيف) فهو يصف الورد بأن منه المفتح والكفيف واللفظ من المجاز ويقصد الذي لم يفتح ، وإن كان وصف الورد بالكفيف غير مستحسن ، لأن الورد في اعتقادي مما يثير البهجة والسعادة، ولفظ (كفيف) يستحضر معانى الحزن والأسى.

ثم يقول في موضع آخر^(١) :

أين الغديرُ عليه يخلع وشيةٌ صنُعُ الأنامل رائعُ التقويف
يا حبذا هو من مراحٍ للصبأ والكُوخ من مشتى لنا ومصيف

فيطابق بين (مشتى ، ومصيف) ، وكوخ الشعراء ذكره الرومانسيون كثيراً واحتفوا به وجعلوه موضع أسرارهم وأحلامهم ، ويبدو أن كوخ الشاعر كان حقيقى يذهب إليه صيفاً وشتاءً ، فقد تردد في شعره ووصفه بدقة في بعض أشعاره .

والشاعر في موضع آخر يقارن بين الكوخ رمز الفقر والمقاصف التي يراد بها أماكن اللهو والترف ، فيقول^(٢) :

هو الحق في الكوخ الحقير فحيه وليس بما تزهى هناك المقاصف
هنا تصدق الإنسان عاطفة الهوى إذا كذبت رب القصور العواطف

(1) الديوان ٩٨ .

(2) الديوان ٥٣ .

فهو يناقش قضية الفقر والغنى وصدق الحياة وكذبها حين تتغير النفوس وتتقلب الأهواء فيطابق بين (الكوخ ، والمقاصف) ، وتصوير الكوخ (بالحقير) ليس مستحسنًا لأن كوخ الفقير رغم تواضعه الشديد ، فإنه لا يعد حقيراً إلا في نظر بعض أصحاب القصور ، فكيف يراه الشاعر بعين الغنى ، الذي يعتبره حقيراً وضيعاً فهو يريد أن هذا الكوخ رغم صغره وتجرده فإن عاطفة الإنسان تكون فيه صادقة .

ويرى البعض أن " الشاعر قد بلغ من تأثره بالأدب الأفرنجي أنه نقل (جوه) معرضاً عن بيئته هو وطبيعة بلاده " (١) وهو كلام بعيد عن واقع الشاعر ، فإن علي محمود طه من الشعراء الذين صوروا الطبيعة في الريف وفي قريته خاصة وصوروا الطبيعة في فصولها الأربعة في مصر .

ومن المطابقات البديعة مخاطبته ليلة الوصل قائلاً (٢) :

وأنادى يا ليلة الوصلِ قُرِّى
إن بعد السُرِّى يطيب المقرُّ

فطابق بين (السرى ، والمقر) واللفظان مجازيان لأنه يخاطب ليلة الوصل . ولا يخفى ما في البيت من رد العجز على الصدر في (قرى ، والمقر) ، فهو يتمنى أن تدوم الليلة ويستمر الوصل ، فساعدت المطابقة على توضيح معاناة الشاعر قبل الوصل .

ومن المطابقة - أيضاً - بين اسمين قوله عن إفريقيا (٣) :

صوت إفريقيا ووحى صباها
ونداء القرونِ بَعْدَى وقبلى

(1) بين شاعرين : د. عبد المجيد عابدين ٣٣ . ط دار الكتب العلمية ، بيروت ط ١ .

(2) الديوان ١٠٢ .

(3) الديوان ١٢٥ .

فيطابق بين (بعدى وقبلى) ، كما يوجد مطابقة خفية بين (صباها والقرون) فإن وحى الصبَا ، يعنى الجديد ، ونداء القرون ، يعنى التلديد، والمطابقة مجازية معنوية .

ومنه أيضاً قوله يصف الشاعر إبراهيم ناجى فى حفل تكريمه^(١) :

عبقرى من النغم	رجعه الحب والألم
نبعه قلبُ شاعر	مشارف النور فى القمم
ورأى مولد الحيا	ة على شاطئ العدم
وقصير ومجده	بازخ كالضحى أسم

يصف إبراهيم ناجى بأنه عبقرى من النغم وأن أنغامه صدى للحب والألم معاً، فى البيت الثالث مطابقة خفية بين (الحياة ، والعدم) لأن الحياة تعنى الوجود الذى يناقض العدم . وفى البيت الأخير طابق بين (قصير وبازخ) مطابقة^(٢) خفية لأن بازخ تعنى مرتفع وفيه معنى الطول الذى يناقض القصر وهو من تقابل اللازم للفظ المقابل .

ومنه - أيضاً - قوله الذى يشبه حكمة الخبير مخاطباً الملك

فاروق فى عيد التتويج ، بعد وفاة إبراهيم^(٣) :

فاغفر لما صنع الزمان فإنها	بؤسى تمرُّ على الشعوب وأنعم
فالرفق من نبل النفوس وربما	يلحى النبيل بفعله ويذمم
إننا لفى زمن حديث دعائه	نُسكُ ، ولكن السياسة تأثم

(١) الديوان ٢٥٦ .

(٢) المطابقة الخفية : أن يكون ملزوماً للتقابل ، لتعلقهما بالمفعول به أو لتقابل لازم آخر غيرهما ، أو لتعلقهما بطرفين متقابلين ، وما عدا القسمين هو ما بين الظهور والخفاء .
الإشارات والتنبيهات : محمد بن الجرجانى ٢٦٢ ، تحقيق د. عبد القادر حسين ، دار نهضة مصر ، القاهرة .

(٣) الديوان ١٤١ .

فيطابق بين (بؤس وأنعم) يريد هكذا صنّع الزمان قد يكون فيه البؤس أو النعيم ، فلا بد من تقبل صنّعه ، وفي البيت الثاني يطابق بين اسم وفعل (نبل ويذمم) كذلك فى البيت الأخير مطابقة خفية بين (نسك ، وتأنم) فإن الناسك يمتثل لطاعة ربه ، والآثم مرتكب للخطايا، وواضح مجازية اللفظين لأنه يريد أن السياسيين فى زمنه يظهرون الصلاح والتقوى والدعوة إلى الخير والنماء، فى حين أنهم يرتكبون الآثام.

كذلك من المطابقات الخفية بين الأسماء قوله^(١) :

إن أنسى لا ينسى اليمين ويومه قلبى الطروبُ وجفنى المغرورق
فى البيت مطابقتان إحداهما بالسلب بين فعلين (أنسى ، لا ينسى) ومطابقة ففيه بين (الطروب ، والمغرورق) فهو يطابق بالخفاء بين (الطروب) أى الفرح (المغرورقة) أى العين الدامعة ، لأن الدموع دليل الحزن والألم وهو كذلك من تقابل اللفظ اللازم للمقابل .

ومن ذلك تشبيهه لنفسه بالعاشق الوافى فيخاطب القمر قائلاً :

أنا العاشق الوافى إذا جننى الدجى وراعيك بين النيرات الثواقب
فقد طابق بين (الدجى - والنيرات^(٢) الثواقب) أى المضيئة ، والضياء ضد الإظلام ، والدجى ظلام دامس ، فهى من المطابقات التى تحتاج تأمل ، فالشاعر يريد أنه متيقظ للرعاية والعناية فى كل وقت .

(١) الديوان ١٤٤ .

(٢) والثقوب : مصدر النار الثاقبة ، والكوكب الثاقب : المضئ ، وثقب : أضاء ، لسان العرب مادة (ثقب) .

ومن ذلك أيضاً قوله فى نفس القصيدة التى يتحدث فيها عن
أدعياء الحكمة والمعرفة ، ويرمز لهم بالقمر المظلم وضوء الشمس
الذى ينيره فيقول^(١) :

فألقي عليه الضوء نظرة حائر
أنا الموثق المكدود طالت طريقه
تجازبني طاحونة الشمس كلما
وما بسمتى إلا دموع من اللظى
وأعرض عنه بابتسامة ساخر
طريق أسير فى رعاية أسر
وقفت وتمضى بى سياط المقادر
قد التمعت فى وجه سهمان حاسر

ففى البيت الأول المطابقة (ألقى ، وأعرض) فاللقاء النظرة ضده
الإعراض عن النظر .

ويطابق بين (أسير وآسر) ، ويريد أن القمر أسير لتتابع الليل .
والآسر يقصد به (الشمس) التى تتحكم فيه وتسيره ، فهو كالمأثور لديها.
وفى البيت الثانى مطابقة معنوية مفادها أن القمر تجازبه طاحونة
الشمس كلما وقفت ويعنى كلما غربت ، فهو يظهر ، ثم تمضى به سياط
المقادر ليختفى مرة أخرى ، فالمطابقة بين حالى الظهور والخفاء وهى
مطابقة معنوية. ومن الملاحظ أن مثل هذه المطابقات كثيرة فى الديوان .
وفى البيت الثالث، يطابق بين (البسمة) وقوله(وجه سهمان حاسر)
والمطابقة خفية لأن قوله (سهمان حاسر) يعنى أنه متجهم حزين .

وقد كثرت المطابقة بين لفظى (القرب والبعد) مثال ذلك^(٢) :

ففى صفحات الماء نهزة عاشق يراك على بعد المزار قريباً

(1) الديوان ١٧٩ .

(2) الديوان ١٨٠ .

يطابق بين (بعد المزار وقريب) يريد أن المحب يرى وجه محبوبه على صفحة الماء فيراه قريباً وقد حققت المطابقة هذا المعنى بطرافة .

كذلك قوله فى نفس القصيدة مخاطباً القمر (١) :

فدع عالم الأفلاك ، واقنع بلجة وغازل من الأسماك كل غريرة

فطابق بالخفاء بين عالم الأفلاك ولجة البحر ، لأن الأفلاك فى أعالى السماء واللجة فى الأرض ، وهو يخاطب مدعى الحكمة والقول فيقول له : دع الإبداع للمبدعين واقنع بما تقدمه من فن سطحى والشرط الثانى يحمل تهكماً وسخرية .

وكذلك قوله (٢) :

تساوت كلاب تنبح البدر سارياً ونوام ليل أنكروا آية السنا

والمطابقة بين اسمين (ليل والسنا) لأن الليل يعنى الظلمة التى تناقض السنا (النور). وفى البيت اقتباس من المثل المعروف عن الكلاب التى تنبح ضوء القمر ظناً منها أنه قادم إليها ، والبيت يمثل سخرية الشاعر من هؤلاء الذين يدعون الحكمة والمعرفة ، فإنهم كالكلاب التى تنبح البدر والنوام الذين يجهلون قيمة النور ، وقد رمز لنفسه بالبدر .

ومن المطابقات الطريفة بين اسمين ، قوله عن (ربة الشعر) من قصيدة رمزية بعنوان (المعراج) يشير من خلالها إلى مذهبه التجديدى والذى كان نقلة من القديم إلى الجديد ، فيقول عنها (٣) :

مضت حرة من وثاق الزمان ومن قبضة الجسد الأسر

(1) الديوان ١٨٠ .

(2) الديوان ١٨٢ .

(3) الديوان ١٩٥ .

فطابق بين الاسمين (حرة وآسر) يريد أنه مضى ينظم شعره
بحرية بعيداً عن قيود الزمان والمادية التي كنى عنها بالجسد الآسر .
ثم يقول عن مشاهد الحياة ^(١) :

مشاهد شتى وعتها العقول وغابت صواها عن الناظر
وجودٌ حوى الروح قبل الوجود وماضٍ تمثل فى حاضر

فطابق بين اسمين (ماض ، وحاضر) مما يساعده على إبراز
المعنى المراد ، فهو يريد أن يؤكد على أن شعره فيه أصالة القديم
وإبداع الحديث ، وتلحظ فى البيت المطابقة المعنوية فى الشطر الأول
من البيت بين (وجود - وقبل الوجود) أى العدم كذلك من المطابقات
الطريفة فى مخاطبة (بلينيس ^(٢)) فيقول ^(٣) :

ألم تسمعى بفتى شاعرٍ يُحْمَلُّهَا عَبءَ أوزاره ؟
ترشفها خمرة فانتشى فألقمها مُرّاً أثماره ؟
أنالتهُ أجمل أزهارها فأهدى لها شرّاً زهاره ؟

والأبيات رمزية ، يخاطب فيها بلينيس ربة الشعر عند اليونان ،
يصور من خلالها كيف أن البشر يُحْمَلُّون حواء وزر خروج آدم من
الجنة ، فجاء توظيف المطابقة بالخفاء مفيداً وموضحاً للمعنى ،
فطابق بين (خمر ، ومر) لأن الخمر حسب اعتقاد شاربيها توصف
بالحلاوة. كذلك طابق بين (أجمل وشر) لأن الشر فيه القبح الذى
يناقض الجمال.

(1) الديوان ١٩٥ .

(2) بلينيس : هى الشاعرة الخرافية التى استلهمها إيداع الشاعر الفرنسى (بير لويس)
وأفرد كتاباً لأشعارها المزعومة باسم (أغانى بلينيس) . الديوان ١٩٢ .

(3) الديوان ١٩٥ .

ومن المطابقة أيضاً وصفه لحرب أبطال مدينة (استالينجراد) الذين دمروا أعداءهم الألمان وأفنؤهم داخلها فيقول (١) :

وخبث مدافعهم ، وذاب حديدهم والتلج يعجبُ واللظى المورّ

يطابق بالخفاء بين (التلج ، واللظى) ، فالتلج من الماء واللظى لهيب النار المتحرك . يريد أنهم كانوا يحاربون في أرض مكسوة بالتلج وقد اشتعلت من لظى المدافع فجاءت المطابقة مؤكدة لهذا العجب الذي تحدثه الحروب .

ويقول مخاطباً (الإسلام) بمناسبة العام الهجري الجديد ١٣٦٢ (٢) :

صوتك الحق فلا يأخذك ما فى نواحي الأرض من بغى وذام

فطابق بالخفاء بين اسمين (الحق ، والبغى) لأن البغى باطل فهو يرى أن الإسلام صوته حق ضد ما فى الأرض من بغى وظلم .

ويتحدث عن داعى الحق فيقول (٣) :

وبنى أول دنيا حرة برئت من كل ظلم وآثام

فطابق بين (حرة وظلم) وهى أيضاً خفية لأن الحر نقيضه المقيد، والقيد من ألوان الظلم .

ومن المطابقات التى تكررت وصفه للموج فى قوله (٤) :

وبات الموج فى فرّ حواليه ، وفى كـرّ

(1) الديوان ٢٦٤ .

(2) الديوان ٢٧٤ .

(3) الديوان ٢٧٥ .

(4) الديوان ٢٨٧ .

وواضح دور المطابقة في رسم الصورة الاستعارية من تشبيه الموج بالخيل ، يفر ويكر .

وكان على محمود طه دائماً يصور قدرته على التماسك ، والصمود أمام كل ما يواجهه في الحياة ويكدر صفوه ، وفي قصيدة يرد بها على رسالة من الحبيبة التي أحس أنها تحمله مسئولية الفراق وما يحدث لها من ألم فيقول (١) :

ونجمنا مازال طلق السنَى يُطالع الأفق ويلقى البطاح
إذا الغواشى السود مرت بنا ألقى لنا الضوء ومد الجناح

فيطابق بين (الأفق والبطاح) . وفي البيت الثاني بين (السود والضوء) فالضوء مستمد من النور والسواد مستمد من الظلمة ، ولفظ (السود) مجازي لأنه وصف للغواشى .

ومنه قوله (٢) :

ما كدرت من روحى المشرقة تلك الليالى القلْبُ المظلمات

والمطابقة بين (المشرقة ، والمظلمات) لأن الإشراق دليل النور المناقض للظلمة ، والمطابقة ساعدت في إبراز تفاؤل الشاعر الدائم في حياته ، فإن الليالى القلْبُ المظلمات لم تؤثر في إشراقه روحه وتفاؤله .

ومنه - أيضاً - قوله (٣) :

(1) الديوان ٣٠٥ .

(2) الديوان ٣٠٧ .

(3) الديوان ٣٠٨ .

أَيُّهَا النَّارُ هَذَا الْمَسَاءُ قَسَى بَرْدُهُ فَانْهَضِي وَاسْتَفِيْقِي
أَيَا نَارٍ كَفَايَ أَتَلَجُ مِنْهُ فَهَلَا بَعَثْتِ بَدْفَاءِ الْحَرِيْقِ

فالنار والتلج والبرد والدفء من المطابقات التي تكررت في
مناسبات مختلفة ، فمنه - أيضاً - قوله :

أَمَقْرورَةٌ ؟ أَمْ غَفَا وَانطَوَى عَلَى نَفْسِهِ اللَّهْبُ الْمَتَعَبُ ؟

فالمقرورة التي أصابها البرد ، فيطابق ذلك قوله (اللهب) لأن
فيه دفء وهي أيضاً مطابقة خفية .

ومما يوهم أنه مطابقة التي ألح عليها أكثر من مرة في وصف
الزهر (بالنضرة والجفاف) في مثل قوله (١) :

أَزَاهِيْرَ تُزْهِى بِهَا بَاقَةٌ ذَوْتُ نَضْرَةٍ وَأَصَابَتْ جَفَافًا

فإنه رغم وجود تضاد بين (نضرة ، وجفاف) فإن المعنى في
الشرط الثاني لا يراد به المطابقة .

ويطابق بين (عدو و صديق) في مخاطبته للأيام قائلاً (٢) :

عَدُوٌّ أَنْتَ لِمَنْ خَانَهُ حَظٌّ وَإِنْ كُنْتَ الصَّدِيقَ الْمَعِيْنَ

ثم يطابق بين الضعف والقوة في قوله :

لَمَسْتَ ضَعْفَ النَّائِي فِي عَالَمٍ قَوِيُّهُ لَا يَرْحَمُ الْمُضْعَفِيْنَ

ثم يقول :

(1) الديوان ٣١٨ .

(2) الديوان ٣١٩ .

وأنت يا أيامُ كلُّ الرضى تولينهم من كنزهِ كلَّ حين
فمن مريـرٍ علقمٍ كالوزين حلاوةً فى عيشهم تسكبين

فيطابق بين (مريـرٍ علقمٍ ، وحلاوة) ، ووصف العيش بالمرارة
والحلاوة من الأمور التي كثر تناولها على ألسن الشعراء ، ربما لا
يخلو ديوان منها وإن اختلفت الصياغات .

ثم يخاطب الأيام قائلاً (١) :

لديك ما يمحو عذابي ، وما يرقأ دمعى وهو هامٍ سخين
لديك ما يُغنى همومى ، وما يُبرئ قلبى وهو دامٍ طعين
لديك ما يشعرنى راحةً إن عقتى الود وخان اليمين
لديك ما يُنصفنى سلوةً إن ظلمَ الحبُّ وجار الحنين
لولاك لم أنس فنائى ، ولم أحلمُ بأنى خالدٌ فى السنين

يظهر من الأبيات السابقة مدى ما تحلى به الشاعر من قدرة على
صياغة المطابقات والمقابلات ، فهي مثال من أمثلة شتى ، أدار فيها
شعره على أساس أنه بذكر الضدِّ يُعرف الضدُّ .

ففى البيت الأول يطابق بالخفاء بين (يرقأ ، وهام) بين فعل
واسم لأن (رقأ الدمع) بمعنى سكن وجف ، و (هما الدمع) بمعنى
سال ، كما طابق فى البيت الثانى بين فعل واسم فى قوله (يبرئ قلبى ،
ودام طعين) ، يخاطب الأيام موضحاً أن لديها ما يشفى قلبه من الهموم ،
وحاله أنه دامٍ طعين من المطابقات المعنوية .

(1) الديوان ٣٦٤ بتصرف فى ترتيب الأبيات .

كذلك يطابق بالخفاء بين اسم وفعل (راحة وعقنى) لأن راحة نقيضها تعب ، و (عقنى) بمعنى خالفنى وفى المخالفة تعب وعناء ، كذلك جاءت المطابقة فى البيت الرابع بين فعلين (ينصفنى ، وظلم) لأن فى الإنصاف (عدل) المناقض للظلم . أما البيت الأخير فالشاعر يختتم قصيدته بقوله للأيام أنها تذكره باستمرار بأنه فانٍ وليس بمخلد ، وفى البيت ما يوهم التضاد بذكر (الفناء والخلود) لكن المعنى لا يفيد التضاد الذى هو شرط المطابقة .

وقد كثرت عند الشاعر المطابقة التى يختتم بها الأبيات مثل قوله يتحدث عن نفسه باسم (الملاح التائه) :

يقودهن على الأمواج من مرح	ملاحٍ وإدله بالتيه إغراء
زوته السنون السبع واختلفت	عليه من بعدها نعمى وبأساء
مغرباً فى ديارٍ من عشيرته	بها الأحبة حُسادٌ وأعداء
ما أفلتت من يدى غيداءٍ عاصية	إلا وعادت إليها وهى سمحاء
على الصخور الحوائى من مشارفة	ربات وحى ، وأشواق ، وأهواء
أقمن منتظرات ، ما شكون ضنى	وقد تعاقبت إصباح وإمساء

يطابق بين (نعمى وبأساء) ، (الأحبة وأعداء) و (عاصية وسمحاء) أى صعب ، وسهل ، وكذلك (إصباح وإمساء) ، والأبيات من الشعر الوجدانى التى يطوف من خلاله الشاعر بفكره ، فيعبر عما يشعر به تجاه حياته التى يصورها من خلال رحلة قام بها إلى لبنان على متن سفينة .

يطابق بين (العقيم ، ومنجبة) يريد أن ينفى عن أرض الريف العقم وينفى عنها إنجاب القناد أى الشوك . كذلك يطابق بين (ماء واتقاد) والمطابقتان وردتا بألفاظ مجازية فمن الملاحظ أن المطابقة تخدم الصورة ويلاحظ مراعاة التناسب لأنه لما ذكر (النجوم) ويكنى بها عن النبات القصير ، ذكر كونه (فى اتقاد) ، وهو يراعى بهذا اللفظ الغلال عند الحصاد تكون صفراء .

ويصور الناس الذين يعيشون فى القرى فيقول^(١) :

يأوى لها قوم يقا ل لهم جبابرة الجلاذ
وهمو ضعاف أو ثروا بقائهم بين العباد

فطابق بالخفاء بين (جبابرة ، وضعاف) لأن الجبابرة يتصفون بالقوة التى تطابق الضعف .

ومن المطابقات التى وظفت لتخدم التشبيه فى قوله^(٢) :

ودجى كالسُّخْطِ من بعد الرضى قد دعونا نجمَةً أن يُغمضا

فالمطابقة بين (السخط والرضى) من المجاز، لأن الدجى لا يوصف فى الحقيقة بذلك وإنما أراد الدجى والظلمة بعد نور النهار .

ثم يقول^(٣) :

يا شرعى طُفْ بهاتيك البقاع وتهيباً للقواء ووداع!

(1) الديوان ٣٢٤ .

(2) الديوان ٣٢٠ .

(3) الديوان ٣٢١ .

فيطابق بين (لقاء ووداع) . فالشاعر في كل تلك المطابقات ، يؤكد حقيقة واقعة وقانون للحياة لا يتبدل ، فالناس دائماً في هذه الحياة ما بين لقاء ووداع .

ومن مطابقة الأسماء أيضاً، تشبيهه لماء النهر باليابسة في قوله^(١):

مضيت كأنى على مائه أنيلُ الثرى قَدَمى عابر
لقد حال يابسةً ماؤه بسطان هذا الهوى الساحر

والبيت من قصيدة يتحدث فيها عن النهر الذى يفصل بينه وبين حبيبته ، فقد صار ماؤه كاليابسة ، لتعجله فى عبوره ، فيطابق بين (يابسه ، وماؤه) والبيت الأول يفيد نفس المعنى .

٢ - المطابقة بين فعلين :

كثر أيضاً ورود المطابقة بين فعلين ، ومنها ما ورد من خلال أسلوب القصر فى قوله^(٢) :

طال ليلى فما طويت هزيعاً منه إلا نشرت منه هزيعاً

والهزيع : هو الثلث أو الربع الأول من الليل ، والمطابقة بين (طويت ، ونشرت) والشاعر يريد أن يؤكد إحساسه بطول الليل وقد ساعدت المطابقة على تأكيد ذلك .

ومن أمثلة ذلك قوله^(٣) :

ما يُحزِنُ العالمُ أو يُبهِجُ إلا على قيثاره الشاعر

(1) الديوان ٣٢٩ .

(2) الديوان ٢٨٦ .

(3) الديوان ٥١ .

فإن فعلى (يحزن ويهيج) أديا المعنى المراد وهو أن قيثارة الشاعر من الرهافة لدرجة أنه يتأثر بما يحزن العالم وما يبهجه فيصوغ ذلك شعراً ، وواضح دور أسلوب القصر ، فى الجمع بين الضدين .
وفى مخاطبة شواطئ البحر يقول^(١) :

فاستعرضى سير الحياة ورددى ما سرّ من أنبائهن وساء
فإن (سرّ وساء) ضدان جمعتهما سيرة الحياة ، فدائماً إذا وجد ما يسرُّ ، يوجد ما يسوء .

ومن وصفه للخيال الشعري الذى يتراءى له يقول^(٢) :

دنوتَ فقأننا رؤى الحالمين فلما بعدت اتهمنا النظر
فطابق بين (دنوت وبعدت) محاولاً تجسيد الخيال وجعله كياناً متحركاً أمامه .

ويقول عن إفريقيا^(٣) :

باسمها الخالد امتشقتُ حسامى بيدٍ تخفض الحظوظ وتعلى
وشربت الحميم من كل شمس نارها تنضح الصخور وتبلى

فطابق بين (تخفض وتعلى) ، وطابق بالخفاء بين (تنضح وتبلى) والفعالان مجازيان ، وقد ساعدت المطابقة على إظهار التحولات التى تحدثها أشعة الشمس الحارقة فى الصخور .

(1) الديوان ١٤٩ .

(2) الديوان ١٥١ .

(3) الديوان ١٢٥ .

ولنتأمل قوله فى وصف الطائرة (١) :

تعلو وتتقض وشك اللحم صاعقة يكاد منها يصيب النجم إغماء

فالانقضاء يكون عند الانخفاض لذلك حسنت المطابقة مع (تعلو)
وفى البيت مبالغة وصلت حد الغلو بتصوير النجم بمن يكاد يصيبه
الإغماء من رؤية الطائرة .

وعن حقوق العرب فى فلسطين يقول (٢) :

أحلها ذهبُ الشارى وحرمها عصرٌ به حُرِّ القوم الأذلاء

فطابق بين فعلين (أحلها وحرمها) وبين فعل واسم (حُرِّ
والأذلاء)، يريد أن فلسطين أصبحت حلالاً لليهود المغتصبين، رغم أن
العالم فى ذلك العصر كان ينادى بحرمة وجرم الاستعمار والاحتلال.
ومن المطابقات الطريفة مخاطبته لامرأة يقول (٣) :

أقبلت أم أمنعت فى الإعراض إنى بحبك يا جميلة راضى

فإن الإعراض من (الإدبار) فيُطابق (الإقبال) طباقاً خفياً ،
والمطابقة ساعدت فى إبراز المعنى الذى يريده الشاعر ، فهو راض
بحبها فيسوى بين إقبالها وإمعانها فى الإعراض عنه .

ومنه وصفه لبيروت فاتنة البحر المتوسط فى لبنان ، يقول (٤) :

توسدت صخرة الأباد والتفتت ترعى سفائن من راحوا ومن جاءوا

(1) الديوان ٣١٦ .

(2) الديوان ٣١٧ .

(3) الديوان ٣٢٨ .

(4) الديوان ٣٦٥ .

يصور بيروت بمن توسدت : أى نامت على صخرة الآباد ، فهي
ترعى السفائن فيطابق بين الفعلين (راحوا ، جاؤوا) ، ليؤكد أهمية هذا
الميناء حيث يستقبل السفن الآتية ، ويودع الذاهبة .

٣ - المطابقة بين اسم وفعل والعكس :

مثل قوله عن هزيمة الشيطان فى قصيدة (من وحى الهجرة)^(١) :

فطِرَ أيها الشيطان ناراً أو انطلق دخاناً ، فأخسر بالذى أنت كاسبه

فالمطابقة بين فعل الأمر (أخسر) واسم الفاعل (كاسبه) ،

كذلك من طريف المطابقة قوله مخاطباً أبناء الشرق^(٢) :

وما حكمة الصمت فى عالم تضحُّ المطاعم فيه اقتتالاً

فيطابق بالخفاء بين الاسم (الصمت) والفعل (تضحج) ؛ لأن

الصمت فيه سكون ، والسكون نقيض الضجيج ، والشاعر يتساءل عن

قيمة الصمت فى عالم تكثر فيه المطاعم التى يقتتل الناس من أجلها ،

ولفظ (تضحج) مجازى بمعنى (تكثر) .

كذلك قوله فى الاحتفاء بالزعيم الوطنى مصطفى النحاس^(٣) :

دعا ، فلبوه، صوت من عروبتهم كما يلبي هتاف الأم أبناء

لا بل أهاب بهم يوم صنائعه من أمرها الناس أموات وأحياء

إن لم تصن فيه أيديهم تراثهم فقد تبدد ، والأيام أنواء

(1) الديوان ٣٣٤ .

(2) الديوان ٣٧٧ .

(3) الديوان ٣١٤ .

طاحت بناصية الضعفى، وسخرها كما يشاء الأشداء الألباء
أحرار دهرٍ هُمُو المستيقظون لها ومن غفوا فهمو الموتى الأرقاء

ففى كل بيت مطابقة وهى على التوالى (دعا ، فلبوه)، (أموات ،
أحياء) و (تصن ، تبدد) و (الضعفى ، الأشداء) و (المستيقظون ،
غفوا أو الموتى) فالشاعر يشيد بممدوحه . ويؤكد وطنيته ودعوته
الدائمة للشعب أن ينهض ويدافع عن حريته وقد استطاع الشاعر من
خلال المطابقة أن يبين ما قام به هذا الزعيم ، كما حاول أن يستنهض
الأمة لنيل الحرية .

وقد تنوعت المطابقات منها ما بين اسمين أو اسم وفعل ، ثم
ذكرها مجتمعة لبيان قدرة الشاعر على صياغة المطابقات التى تؤكد -
أيضاً - على ذكائه فى اللفظ ونقيضه .

ويقول عن الفتح الإسلامى ، مخاطباً فلسطين (١) :

ألا يا ابنة الفتح الذى نَوَّرَ الثرى وطَهَّرَ ديناً من طُغاة وضُلالٍ
وأكرمَ قوماً فيك كانوا أدلةً فحرَّره من بعد رِقٍّ وإذلالٍ

فطابق بالخفاء بين الفعل (أكرم) والاسم (أدلة) ، كما طابق بين
الفعل (فحرره) والاسم (إذلال) .

ويقول وقد شعر بالأسى والألم (٢) :

وغامت سمائى بعد صفو وأخرست مظاهر أحلامى ومات نشيدى

(1) الديوان ٣٨٢ .

(2) الديوان ٣٨٦ .

فيطابق بين الفعل (غامت) والاسم (صفو) ، والبيت تعبير عن حالة الكآبة التي اصابته صفو حياته .

٤ - المطابقة بالسلب^(١) :

وهي من المطابقات التي وظفها الشاعر بكثرة ، فقد أسعفته حين أراد أن يقارن بين الأحوال ، أو عند إثبات فعل في معنى ونفيه في معنى آخر ، ومن ذلك مخاطبته امرأة^(٢) :

ولقيت غيرك غير أن حُشاشتي لم تلق غيرَ الوقد والإرماض
ثم يقول :

كم رحت أغمض ناظري من دونها فأراه لا يقوى على الإغماض

فيطابق بين الفعل (لقيت) ، والفعل المنفى (لم تلق) ، وكذلك يطابق بين (أغمض) و (ولا يقوى على الإغماض) فالجملة تقيّد معنى (ولا يغمض) ، يريد أنه مسهد وعينه لا تغمض بسبب بعد محبوبته والمعنى سبق إليه الشعراء كثيراً ولكنه جدد صياغته بالمطابقة. ومنه قوله^(٣) :

أو ترضى بالذى ما كنت ترضى أى دنيا من عذابٍ وشقاء

(1) طباق السلب : وهو الجمع بين فعلى مصدرٍ واحدٍ مثبتٍ ومنفى ، أو أمرٍ ونهى .
الإيضاح ٣٠٢ .
(2) الديوان ٣٢٨ .
(3) الديوان ٣٢٦ .

فيطابق بين (ترضى، وما كنت ترضى)، والمطابقة بالسلب أتاحت
للشاعر أن يسأل نفسه مستكراً أن يظل يرضى العذاب والشقاء كسابق
عهده.

ثم يقول (١) :

أسرة الشمس اشتكت من أيدها كيف لا يشكو الأسارى المرهقون

فيطابق بين (اشتكت ، ولا يشكو)، والاستفهام تعجبي ساعد على
صياغة المطابقة السلبية ، يريد أن من ينعم بشمس الحرية يشكو من
شدتها، فمن الطبيعي أن يشتكى الأسارى المرهقون لأنهم أولى بالشكوى.

وقوله (٢) :

حبيبة قلبي نأت دارها ولم تتأ عنى وعن ناظري

يطابق بين (نأت، ولم تتأ) والمعنى مبتذل تكرر بصياغات مختلفة.

ومن بديع ذلك من قصيدة عن العام الهجرى الجديد ، يقول (٣) :

حاطم الأصناف : هل منك يدٌ تذرُ الظلمَ صديعاً من حُطام ؟
لم تُطِقْهَا حَجراً أو خشباً ويُطابقُ اليومُ أصنامُ الأنام !!

ويكنى بحاطم الأصنام الرسول الكريم ﷺ ، والنداء للتمنى ، وفى
البيت الثانى مطابقة بالسلب بين (لم تطقها ، ويطاق) ، والشاعر كما هو
واضح يوظف مشاهد التاريخ للتعبير عن الحاضر ، فإن رسول الله ﷺ

(1) الديوان ٣٢٦ .

(2) الديوان ٣٢٩ .

(3) الديوان ٢٧٥ .

لم يطق رؤية الأصنام من حجر وخشب فأمر بتحطيمها ، فيعجب لما يراه في عصره أصناماً من البشر ، تُوَلَّه ، وتُعَبَّدُ ، حين يستبد الطغيان ، ويقوى الشر ، فجاءت المطابقة مقارنة بين موقفين .

ومن قصيدة أخرى عن فلسطين يقول (١) :

ضلالاً رأوا أن يسألوا الشرق مجده وما هو بالغافى ، وما هو بالسالى

فيطابق بين (يسلو ، وما هو بالسالى) ، يريد أن يثبت عكس ما يظن العدو من أن الناس في الشرق تنسى فلسطين ومجد الأجداد الذين بنوا حضارة الأمة .

ومن قوله في الحنين إلى عهده القديم بقريته (٢) :

صدف الفؤاد عن الشباب ولهوه ومضى عن الأحباب غير صدوف

طابق بالسلب بين (صدف ، وغير صدوف) يريد أن فؤاده أعرض عما كان يستهويه في شبابه، ولكنه ظل على عهده مع الأحباب . ولا يخفى ما فى المطابقة من رد العجز على الصدر .

ومنه أيضاً مناجاته لسارية عند الفجر رآها أو ربما تخيلها ، ثم يقول لها (٣) :

إن نأت دارك يا اخت فما بعُدت دار الغريب العابر

ثم يقول :

(1) الديوان ٢٨٢ .

(2) الديوان ٩٨ .

(3) الديوان ٢٤٢ .

عُرْفَةُ آلِهَةِ الْفَنِّ بِهَا تَتَلَقَّكَ لِقَاءِ الظَّافِرِ
وَتُغْنِيكَ نَشِيدًا مِثْلَهُ مَا تَغَنَّتْ لِحَبِيبِ زَائِرِ

ويقصد عرفة آلهة الفن عند الإغريق ، وربما يكنى الشاعر بالأخت عن فكرة قد أبرقت في خاطره عند الفجر ، فيطابق في البيت الأول بالسلب بين (نأت ، وما بعدت) يريد أن البعيد قد يكون قريباً وله حق الإقامة في الدار ، ويطابق في البيت الثالث بين (تغنيك ، وما تغنت) ليعلن عن بهجته بقدمها وأنه يؤثرها بنشيد خاص ، وكثيراً ما يصور الشعراء الفكرة بالزائر المحبب إليهم .

ومنه أيضاً قوله في الغزل^(١) :

شبيهة بهذا الضوء نورُ جبينه على أنه في الناس من غير أشباه

فطابق بالسلب بين (شبيهه ، وغير أشباه) ، فالمطابقة زادت من بلاغة التشبيه المقلوب حين أراد أن يشبه الضوء بنور جبين المحبوبة من تشبيه الفرع بالأصل ، وجاء الشطر الثاني عكس المقصود .

ومثله قوله^(٢) :

ونزلت استندرى الظلال فعقنى حتى الغصون غدون غير غصون

طباق سالب بين اسمين (الغصون ، وغير غصون) واستندرى

بمعنى استتر .

(1) الديوان ١٧٩ .

(2) الديوان ٢٧ .

٥ - ومن المطابقة ما يسمى التدييح : " وهو أن يذكر المتكلم ألواناً بقصد الكناية بها أو التورية " (١) وهو من الفنون التي تناولها الشاعر ولكن قليلاً وإنما اهتم بألوان بعينها وهي (الأحمر والأسود والأبيض) وندر ذكر اللون الأصفر والأخضر والأزرق .

ومن ذلك قوله يصف الطبيعة في جزيرة (٢) :

ترامى حولنا الأضواء ء أطواقاً من الدررِ
فمن زُرُقٍ إلى صفرٍ إلى خضرٍ إلى حُمُرِ

والشاعر هنا لا يقصد بالأضواء المصابيح المضيئة وإنما هو يكنى عن ألوان الطيف التي تبدو في قوس قزح في السماء بدليل أنه يذكر الشمس في البيت التالي، وبدليل أنه كان يسرى بزورق في البحر.

ومن الملاحظ أنه لم تجتمع الألوان الأربعة إلا في البيتين السابقين، حيث يصف الأضواء في تلك الجزيرة والتي شبهها بأطواق من الدرر وأخذ يعدد ألوانها (زرق ، وصفر ، وخضر ، وحمر) وذكر الألوان هنا على الحقيقة يريد أن الأضواء بألوانها المختلفة كانت تترامى من حولهم أثناء عبورهم البحيرة .

كذلك من التدييح قوله على لسان الضوء (٣) :

أنا الفحمة البيضاءُ إن جننى الدُّجى أنا الحمة السوداء ، رَأد الظهيرة

(1) بديع القرآن لابن أبي الأصبع المصري ، نهضة مصر ٢٤٢ ، الاتقان للسيوطي

٨٩/٢ ط الشيخ عثمان عبد الرازق ، القاهرة ١٣٠٦ هـ .

(2) الديوان ٢٨٨ .

(3) الديوان ١٨٠ .

يشبه الضوء في قصيدته الرمزية الرائعة (العشاق الثلاثة) بأنه الفحمة البيضاء والحمة السوداء وهو يكنى عن أنه دائماً متوهجاً بفكره ولا يختلف النهار عن الليل فهو في حالة إبداع مستمر ودائم في نظم الشعر، وقد ساعد التدبيح في صياغة التشبيه الذي يكنى به عن حاله، يريد أنه يتوهج بالفكر في الليل، ويتوقف عند الظهيرة .

ومنه قوله يصف الزهرة ويقصد (القصيدة) التي نظمها (١) :

بيضاء أو حمراء تُزهى بها عرائس النرجس والأقحوان

والشاعر يكنى عن القصيدة التي تولد عند الفجر بالزهرة وأنها قصيدة يزهى بها البيان بدليل قوله في أول القصيدة (يا شعراء الروض أين البيان) فيذكر اللونين (بيضاء - حمراء) .

ومنه قوله - أيضاً - في قصيدة بعنوان (الزهرة الصفراء) (٢):

قالت تعاتبنى : أراك منعتنى من قطف هذه الوردة الصفراء
وسحر هذا اللون كم غنيتنى وهتفت بالشقراء والصبهاء

فذكر (الصفراء) و (الشقراء) ويريد بها البيضاء ، فيكنى بالوردة الصفراء عن الغيرة ويكنى بالشقراء عن الفتاة البيضاء .

ومنه - أيضاً - قوله عن الطائرات الحربية التي تضرب الأرض بالنيران (٣) :

شأت خطاها بساط الريح وانطلقت والأرض من هولها سوداء حمراء

(1) الديوان ٢٣٦ .

(2) الديوان ٣٧١ .

(3) الديوان ٣١٦ .

فأتى بالوصفين للأرض معاً ، فيكنى عن أنها سوداء من دخان
القنابل والخراب الذى يعمها وحمراء من دماء القتلى التى تراق عليها ،
وواضح أن استعمال اللونين الأسود والأحمر كثيراً ما جاء فى مقام
الحديث عن الحروب .

وكذلك قوله يصف القطب الشمالى :

فيه من صفرة الفناء وفيه من سواد النحوس لونُ الغداف

والتدبيج بين (صفرة وسوداء) والشاعر يصف القطب الشمالى
بما يشعر نحوه فإن ذلك المكان الذى ظل مجهولاً يصور مخاطره
بصفرة الفناء ، وسواد النحوس التى فى لون الغراب ، فالتدبيج ساهم
فى إبراز مشاعره .

ومن قصيدته عن العام الهجرى الجديد ، يقول (١) :

يا قلباً ضمها الشرقُ على	موردٍ للحق والحبِّ التُّؤام
وشعوباً جمعتها أمةٌ	بين مصرٍ وعراقٍ وشامٍ
وبطوناً من بقايا طارقٍ	فى البقاع الجردِ والخضرِ النوامى
ما شدا شعرى بها إلا هفتُ	بالقبابِ البيضِ أو حُمرِ الخيام

يكنى بالبقاع الخضر عن البلاد المفتوحة وما فيها من أراض
خضراء ، وبالقباب البيض وحمير الخيام عن الصحراء فى شبه الجزيرة
العربية ، وما كان فيها من شدو للشعر والتغنى به ، أى يتغنى بأمجاد
العرب ، وبالفتوحات والانتصارات التى سطرها التاريخ .

فإن العام الهجري الجديد يُذكَرُ الشاعر بالماضى التليد ، من بقاع
خضر فتحها الإسلام ، وقد تَذَكَّرَ القبابَ البيضَ وحمير الخيام في البادية،
والحضر ، فيطابق - أيضاً - في البيت الثالث بين (الجرد ، والخضر).
ومن الأمثلة السابقة يتضح أن الشاعر قد استعم باللون كوسيلة
موضحة لما يريد تشكيله من صور ، استخدم فيها الشكل والحركة
واللون ، وجاء تنويع اللون لإثارة مخيلة المتلقى .

٦ - ويدخل في المطابقة ما يُخص باسم^(١) المقابلة :

وهي أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معانٍ متوافقة على الترتيب ثم يؤتى
بما يخالفها ، وكما هو معروف فإن " الفرق بين الطباق والمقابلة ،
يكمن في عدة وجوه:

أحدهما : أن الطباق لا يكون إلا بالأضداد ، والمقابلة تكون
بالأضداد وبغيرها ، وإن كانت الأضداد أعلى رتبة وأعظم موقعاً .

والثاني : أن الطباق لا يكون إلا بين ضدين فقط ، والمقابلة لا
تكون إلا بما زاد عن ذلك وكلما كثر عددها كانت أوقع " (٢) .

والثالث : وهو الفارق الدقيق بين الطباق والمقابلة : أن في
الطباق حصول التوافق بعد التنافي . ففي قوله تعالى : ﴿ وأنه هو
أضحك وأبكى ﴾ جمع بين الضحك والبكاء بعد تنافيهما . بعكس المقابلة
ففيها حصول التنافي بعد التوافق ففي قوله تعالى ﴿ فليضحكوا قليلاً
وليبكوا كثيراً ﴾ فالضحك مع القلة متوافقان ثم أتى بما ينافيهما وهما
البكاء والكثرة فحدث التنافي بعد التوافق .

(1) انظر الإيضاح ٣٠٤ .

(2) فن البديع : د. عبد القادر حسين ٤٩ ، ٥٠ . ط ١ دار الشروق ١٤٠٣/١٩٨٣ .

ومن أمثلة ذلك قوله من قصيدة (فى القرية) التى نظمها فى
الحنين إلى العهد القديم مصوراً قريبته (١) :

يارب رسم من ربوعك دارس قصرُ النّواء به وطال وقوفى

فيقابل بين اثنين (قصر النّواء)^(٢) ، وطال وقوفى) ، يريد أن
مبانى القرية المتعمقة فى القدم ورسومها الدارسة قد أزهلتها فأطال
الوقوف بها يتأملها .

ومنه أيضاً وصفه لشعره فى قوله (٣) :

قيثارة تصدرُ فى فنّها عن عالم السرّ وندى الخفاء
على الصدى الحائر من لحنها يستيقظُ الفجر ويغفو المساء

فى البيت الثانى يقابل (يستيقظُ الفجر ، ويغفو المساء) ليؤكد
على أنها قيثارة دائمة العزف ، فيكنى بذلك عن أنه دائم التغنّى بشعره
لا يتوقف عن نظمه كلما وانتته الفرصة ليلاً أو نهاراً وأنه إذا نام المساء
فهو لا ينام .

ومن المقابلات الخفية قوله يعاتب من هجرته (٤) :

بدلتُ من عطفٍ لديك ورقةً بحنين مهجور وقسوة هاجر

(١) الديوان ٩٨ .

(٢) ثوا : النّواء : طول المقام ، وأثويت به : أطلت الإقامة به . لسان العرب مادة (ثوا) .

(٣) الديوان ٨٨ .

(٤) الديوان ٥٢ .

قابل بين (حنين مهجور وقسوة هاجر) ، وفى المقابلة خفاء لأن
(الحنين) فيه (لين) يطابق (القسوة) .

ومن المقابلات الطريفة الخفية أيضاً قوله^(١) :

أرمق الشاطئ البعيد بعين عكفت فى الدجى على التسكاب
فسواء فى مسمى من زراه صدحة الطير أونعيق الغراب
وسواء فى العين شارقة الفجـ ر أو الليل أسود الجلباب

فيقابل بين (صدحة الطير ، ونعيق الغراب) فمن المعلوم أن
غناء الطير نزير فال وأن نعيق الغراب نذير شؤم . كذلك قابل فى
البيت الثالث بين (شارقة الفجر ، والليل أسود) . والشاعر فى الأبيات
يسوى بين النقيضين ، فهو فى كلا الحالتين يعيش وحيداً تسكب عيناه
الدمع ، لا شئ يفرحه أو يبهجه .

وكذلك قوله من قصيدة (رجوع الهارب) :

ذهب النهار بحيرتى وكأبتى وأتى المساء بأدمعى وشجونى

حيث قابل بين (ذهب النهار ، وأتى المساء) ولعل ذكر النهار
والليل والفجر والشفق إلى غير ذلك من مسميات الزمن يكثر الشاعر
من ذكرها ، ولعل ذلك أيضاً من سمات الرومانسيين ، وقد تكون من
سمات الشعراء الوجدانيين بعامة .

كما يقول فى قصيدة (قلبى)^(١) :

وعرفت بين اليأس والأمل صحو الحياة وسكرة الموت

ويمكن ملاحظة المطابقة في الشطر الأول (اليأس والأمل) التي بنيت عليها المقابلة بين (صحو الحياة وسكرة الموت) فإن أحاسيس الشاعر مرتبطة بما يمر به من لحظات يأس أو أمل ، يشبهها بصحو الحياة وسكرة الموت .

هكذا نلاحظ دور التضاد في رسم الصور الفنية والتي أعانت الشاعر في إبراز المعانى المتقابلة والمتطابقة .

ثانياً : الإرصاد :

التمهيد :

ويسمى التسهيم والتوشيح ، وهو " أن يجعل قبل الفقرة أو البيت ما يدل على العجز إذا عرفت الروى " ^(٢) ، أى : " أن يكون مبتدأ الكلام ينبئ عن مقطعه ، وأوله يخبر عن آخره وصدوره يشهد بعجزه ، حتى لو سمعت شعراً أو عرفت رويه ثم سمعت صدر بيت وقفت على عجزه قبل بلوغ السماع إليه " ^(٣) .

ويمدحه عبد الله بن المقفع مؤكداً على أهميته ومراعاة الشاعر توشية شعره بالإرصاد فيقول: " ليكن في صدر كلامك دليل على حاجتك،

(1) الديوان ٣٨ .

(2) الإيضاح ٣٢٦ . وانظر نشأة الفنون البلاغية : د. حمزة الدمرداش زغول ٢٣٥ ط لطفى ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م .

(3) الصناعتين لأبي هلال العسكري ٣٧٢ ، ٣٧٣ . ط ٢ ، م صبيح ، القاهرة .

كما أن خير أبيات الشعر البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته " (١)

والإرصاد في شعر علي محمود طه يدل على براعة نظمه ، ودقة اختياره للألفاظ الدالة على المعنى المراد ، لأن الشاعر إذا كان قادراً على أن يجعل أول الكلام يدل على آخره فإن ذلك لشدة ارتباطه به ، وما فيه من الملاءمة الشديدة والتناسب الواضح .

إن من يطالع ديوان علي محمود طه يلحظ بوضوح مدى ثراء شعره باتفاق العجز مع ما قبله ، فكثيراً ما يوجد في البيت ما يدل على العجز خاصة بعد معرفة الروى ، حتى إن أغلب ما جاء من رد العجز على الصدر من نوع الإرصاد ، الذي ينتظم به إيقاع البيت ، وتمتلك به القصيدة نوعاً من التناغم الصوتي المتميز .

وقد يجد القارئ في القصيدة الواحدة أكثر من شاهد للإرصاد ومثل ذلك ما جاء في قصيدة (الأجنحة المحترقة) التي استقبل المصريون بها جثمانى بطلين مصريين احترقت بهما الطائرة في سماء فرنسا وهما في طريق العودة للوطن ، يقول فيها (٢) :

أدنا المزارُ وقَرَّتِ العينان ؟ وفرغتما من لهفةٍ وحنان ؟
وهزتما بالشوق كفَ مُسَلِّم وهفتُ إلى تقبيله الشفتان ؟

والإرصاد في البيت الثانى يدل على أنه لا تهفو إلى التقبيل سوى (الشفتان)، فالإرصاد في قوله (وهفت إلى تقبيله) فإن سماع صدر البيت ومعرفة الروى ، يجعل السامع يقف ببسر على عجزه قبل بلوغ نهايته .

(1) الصبغ البديعى : د. أحمد إبراهيم موسى ٣٧٣ ، دار الكتاب العربى ١٩٦٩م القاهرة.

(2) الديوان ٤٢ : ٤٥ .

كذلك قوله :

يَوْمٌ تَطَّلَعْتَ الْمُنَى لِصَاحِبِهِ وَتَحَدَّثْتَ عَنْهُ بِكُلِّ لِسَانٍ

فالإرصاد في قوله (تحدثت) ، فالتحدث لا يكون إلا باللسان ،
ولو قال (بكل لغة) لتغير الروى وفسد الوزن .

وكذلك قوله عن البطلين في رثائهما :

تَتَطَّلَعَانِ إِلَى السَّدِيمِ كَأَنَّمَا تَتَخَيَّرَانِ لَهَا أَعَزَّ مَكَانٍ

فإن في البيت ما يدل على نهايته ، لأن قوله (تتطلعان إلى السديم
كأنما تتخيران) دل على خاتمة البيت (مكان) ولو قيل (أعزّ مقام)
لتغير الروى ، فإن الإرصاد في بعض المواقف يراعى الروى أولاً
بالإضافة إلى المعنى ، فقد يوجد لفظ يؤدي المعنى لكن مراعاة الروى
تقتضى لفظ بعينه شرط أن يكون أوقع وأكمل في الإفادة .

كذلك يقول :

طَاشَ الزَّمَامُ فَلَا السَّحَابُ مَقَارِبٌ لَكَمَا وَلَا الْجِبَلُ الْأَشْمَ مَدَانِي

فإن (مدانى) هو اللفظ الذى يتفق مع المعنى والروى، والإرصاد
في (مقارب) ، والنفي في الشطر الثانى يدل على أن خاتمة البيت
(مدانى) لاتفاق الروى فى القصيدة لأنه لو قال (مبادئ) تغير الروى .

وقوله :

يَا مَلْهُمِ الشَّعْرَ هَذَا مَوْقِفٌ الشَّعْرَ فِيهِ فَوْقَ كُلِّ بَيَانٍ

فالإرصاد في قوله (الشعر فوق كل) والشعر لون من البيان
لذلك فإن لفظ (بيان) أسرع لخطوره فى الذهن ولاتفاقه مع الروى
والوزن ، لأنه لو قيل (فوق كل فن) اختلف الروى .

وقوله :

ووهبتُ قلبى للخطر ، فلهوى شطرٌ ، وللعياء شطرٌ ثانى

فالإرصاد فى قوله (فلهوى شطر) ، لأنه يدل على أن العجز لا بد أن يكون (شطر ثانى) .

وقوله :

هذا الدمُ الغالى الذى أرخصتمُ
تبنونَ للوطن الحياة وهكذا
مثلتما فى الموت وحدة أمة
مسحَ الهلالُ دمَ الصليب وضمدت
إن كان فى ساح الردى لكليكما
هو فى بناء المجد أول بانى
تبنى الحياة مصارعُ الشجعانِ
ذاقتُ من التفريق كل هوانِ
جرحَ الأهلهِ راحة الصلبانِ
مثلُ ففى ساح الفدا مثلانِ

فالإرصاد فى البيت الأول فى قوله (فى بناء) ، الذى دل على أن نهاية البيت تكون (أول بان) ، والإرصاد فى البيت الثانى فى قوله (مصارع) وفى معنى البيت كله دل على أن نهايته (الشجعان) ولو قيل (مصارع الأبطال) لتغير الروى .

أما البيت الثالث فإن الإرصاد فى قوله (ذاقت من التفريق) فختم البيت بـ (كل هوان) ولو قيل (كل ضعف) لاختل المعنى والروى معاً .
والإرصاد فى البيت الرابع فى قوله (دم الصليب) الذى يدل على أن عجز البيت لا بد أن يكون (راحة الصلبان) ويزيد من جمال البيت وجود العكس والتبديل .

والبيت الخامس الإرصاد فى قوله (مثلٌ) ، لأنه ذكر (فى ساح الردى للبطلين مثل) فاستوجب أن يريد فى ساح الفدا مثلان ، وخدم المعنى أسلوب الشرط الذى يؤكد مراد الشاعر ، ويعينه فى الفخر بهما .

وكذلك قوله :

ونمد للأيام كفَّ مُصافحٍ يَجْزى المُسَىَّ إليه بالإحسان

فإن الإِرْصاد في قوله (يجزى المسى) وكذلك في معنى البيت
كله ما يدل على أن نهايته تكون (بالإحسان) .

وقوله :

أقبل سلاح الجوِّ ، إن عيوننا للفاك لم يَغْمُضُ لها جَفَنان

فالإِرْصاد في قوله (لم يغمض) الذى دل على نهاية البيت ولأن
الجملة مما درج على اللسان .

كذلك قوله :

ليضن بالأعمار كل معاجزٍ وليخش حرب الدهر كل جبان

فالإِرْصاد في قوله (وليخش) لأن الذى يخشى هو الجبان ولو
قيل (كل خائف) لتغير الروى لذا وجب أن يكون نهاية البيت التى
تلائم الروى هكذا ولأن المراد تصوير الجبان و (خائف) لا يشترط
فيه أن يكون جبان .

وقوله :

ولئن حُرمت من متاع شبابكم إن النعيم ينال بالحرمان

فالإِرْصاد في (حرمت) الذى دل على أن نهاية البيت (بالحرمان) .

فالمتمل في الأمثلة السابقة التى وردت في قصيدة واحدة يتأكد
لديه أن الشاعر كان قوى الملاحظة ودقيق فى اختيار قوافيه ، حتى إن

القارئ لشعره يمكنه إكمال قافية البيت عند سماع أوله ، فإن لفظ القافية عنده يأتي متمماً للمعنى ، وليس عالةً عليه متكلفاً .

إن الشاعر حين يحسن التعبير عن تجاربه مدفوعاً إثرَ رغبةٍ ملحة للتعنى بالشعر مبدعاً فيه، يلحظ مدى انسجام معانى الأبيات مع قوافيها ، فيكثر الإرصاد ، لأنه دليل عمق الأفكار ، والدفق العاطفي والترابط المعنوي.

ومن الإرصاد أيضاً قوله من قصيدته (ميلاد شاعر) (١) :

فَزَها الفَجْرُ ما بدا وتَجَلَّى وازدهى بالوجود أى ازدهاء

فالإرصاد فى (ازدهى) ولو وقف الشاعر عند قوله : (وازدهى بالوجود أى) أتمه السامع بقوله : (ازدهاء) لما تقدم من الدلالة عليه ، وقد زاد من جمال الإيقاع فى البيت المجانسة بين الألفاظ .

وكذلك منه قوله (٢) :

قد وُلِدَتْ فى روضِكُمْ زهرةٌ يا حُسْنها بين الزهور الحسان

فلو عُرف الروى ، تأكد أن نهاية البيت من مادة الحسن ، لقوله :

(يا حُسْنها) .

ومنه أيضاً قوله من قصيدته (مأساة رجل) (٣) :

صور عرفتُ لُبَّابها ولحائها فكأنما خُلِّقتُ بغير لحاء
قد كنتُ تخلصُ لى الوداد فهاكهُ شعراً يصون مودة الخلاء

(1) الديوان ١٢ .

(2) الديوان ٢٣٦ .

(3) الديوان ١٧٥ .

فالإرصاد في (لحائها) وفي البيت الثاني في (تخلص) وذكر
اللفظين يدلان على النهاية في البيتين (بغير لحاء) و (مودة الخلاء).

ومنه - أيضاً - قوله في قصيدة (المدينة الباسلة) (١) :

قَهَرَ الطَّبِيعَةَ صَيْفَهَا وَشَتَاءَهَا حَتَّى أَتَاهُ شِتَاؤُكَ الْقَهَّارُ

والإرصاد في أول البيت (قهر) ، لأن المعنى في القصيدة يدل
على بلفظه معادته على أن العجز من مادة القهر ، وقد زاد من جمال
الإرصاد وجود المطابقة بين (صيفها وشتاءها) وتجسيد الشتاء على
سبيل الاستعارة المكنية في اسم الفاعل (القهار) .

كذلك يقول في قصيدته (الشوق العائد) (٢) :

رَحْمَةً يَا نَوَازِعَ الشُّوقِ بِالْقَلْبِ — بَ فَمَا يَسْتَطِيعُ بَعْدَ نَزْوَعًا

فالإرصاد في (نوازع) كما يدل معنى البيت أنه لا يستطيع قلبه
نزوعاً ، فجاءت نهاية البيت من مادته .

وأمثلة الإرصاد في ديوان علي محمود طه ، تثبت مقدرة الشاعر
البلاغية ، وذكائه اللماح في استحضر ألفاظ في أثناء كلامه تدل على
نهاية البيت ، وهو بذلك يستطيع أن يفهم المتلقى لشعره المعنى إذا
وصل إلى اللفظ الذي يشير إلى عجز البيت .

كما أنه يجعل المتلقى شديد الحرص على فهم المعنى ، لينعم بلذة
استنباط خاتمة البيت ، كذلك يثير الإرصاد فيه الرغبة في المتابعة ،

(1) الديوان ٢٦٣ .

(2) الديوان ٢٨٥ .

وتذوق ما يسمع بحس مرهف وعقل يفكر ، فيسرع خاطره لمعرفة المادة التي يختم بها الشاعر كلامه قبل أن يقولها .

يقول أبو هلال العسكري : " وخير الشعر ما تسابق صدوره وأعجازه ، ومعانيه وألفاظه ، فتراه سلساً في النظام ، جارياً على اللسان ، لا يتنافى ولا يتنافر ، كأنه سبيكة مفرغة ، أو وشى منمنم ، أو عقد منظم ، من جوهر متشاكل ، متمكن القوافي غير قلقة ، ألفاظه متطابقة ، وقوافيه متوافقة ، فإذا نقض بناؤه ، وحل نظامه ، وجعل نثراً لم يذهب حسنه ، ولم تبطل جودته في معناه ولفظه ، فيصلح نقضه لبناء مستأنف ، وجوهره لنظام مستقل " (١) .

ثالثاً : تجاهل العارف :

تمهيد :

سماه السكاكي : " سوق المعلوم مساق غيره لنكتة " (٢) وهو أن تسأل عن شيء موهماً أنك لا تعرفه وأنه مما خالجتك الشك فيه " (٣) .
وقال صاحب الطراز : " هو مقصد من مقاصد الاستعارة نقل إلى فنون البديع ويبلغ به الكلام الذروة العليا ، ويحله في الفصاحة المحل الأعلى " (٤) .

والواقع أن هذا اللون من الاستفهام يستعمل مجازياً للعديد من الأغراض التي يخرج إليها ، ومن المستحسن أن يدرس من خلال

(١) الصناعتين ٣٧٢ ، ٣٧٣ .

(٢) مفتاح العلوم للسكاكي ٤٤٥ دار الكتب العلمية ، والإيضاح ٣٢٩ ،

والبديع في البديع ١٤١ .

(٣) فن البديع ص ١٠٠ .

(٤) الطراز للعلوي ٨٠/٣ ، م المقتطف .

الاستفهام الطلبى فى باب الإنشاء ، على اعتبار أن له صورة خاصة من حيث تجاهل العالم وادعائه عدم العلم وذلك يكون لأغراض متعددة كالمدح والذم والتهكم والسخرية والتهويل والتحقير إلى غير ذلك من أغراض تستنبط من المعنى .

هذا الفن من الفنون البديعية التى كثر تناولها فى ديوان على محمود طه ، وإذا كان الاستفهام من الأساليب التى تكثر فى دواوين شعراء المدرسة الحديثة فإن تجاهل العارف من أهم ألوان الاستفهام ، وخاصة فى المواقف التى أراد الشاعر من خلالها أن يعبر عن حيرته وتشاؤمه أحياناً وألمه ويأسه وبؤسه أحياناً أخرى يطرح الأسئلة على كل ما حوله من أحياء وجمادات ، حتى الأمور المعنوية ، وقد يجرد من نفسه شخصاً يسأله أو يتخيل صاحباً له يسأله ، سؤال العالم الذى يدعى عدم العلم لفائدة بلاغية ، فيمنح معانيه بهذا الأسلوب الحيوية ، والتمكين فى النفس ، والتنبيه إلى المعنى المراد دون الإفصاح عنه سواء كان للمدح أو الذم ، أو لرفع الشأن أو التحقير ، أو للتعريض والتوبيخ إلى غير ذلك من فوائد ، وقد دل وروده فى شعر على محمود طه على غزارة فكره ، وخياله الواسع ودقة مسلكه فى التعبير ، وجاء ذكر لأغراض مختلفة نذكر منها ما يلى :

١ - المدح :

ومنه ما جاء فى قصيدته (من قارة إلى قارة) عن طارق بن زياد يمدحه ويمدح جيشه وسفنه التى أبحرت إلى الأندلس لفتحها ، يقول فى مطلعها (١) :

(1) الديوان ٢٥١ .

أشباح جن فوق صدر الماء تهفو بأجنحةٍ من الظلماء ؟
أم تلك عقبان السماء وثبن من قنن الجبال على الخضم النائي ؟
لا بل سفين لُحْنٌ تحت لواء لمن السفينُ ترى وأى لواء ؟
ومن الفتى الجبارُ تحت شرعها متربصاً بالموج والأنواء ؟

فالشاعر يتساءل على سبيل المدح والتعظيم من شأن طارق بن زياد وسفنه التي عبأها للفتح المبين ، فيدعى عدم علمه ، ويسأل ليضع عدة احتمالات أن يكون ما فوق صدر الماء أشباح جن ، أو عقبان السماء ، ولكن يجيب بعد تساؤله بأنها (سفن لحن تحت لواء) ، ثم يعود ويسأل عن صاحب تلك السفن ولكنه لا يجيب بل يسترسل فى وصف ذلك الفتى الجبار الذى قاد سفنه للنصر والفتح ولم يذكر اسمه ، وفى الأسئلة افتتاحية مشوقة للسامع ومثيرة للانتباه ، وفرصة لاستلهام الصور من نسج الخيال .

فالشاعر يعلم أن الفتى هو طارق بن زياد لكنه تجاهل وادعى أن الأمر قد اشتبه عليه ، فأخذ يسأل معدداً صفاته فى الأبيات التالية من القصيدة ، من قوة وشكل ولون وجرأة ، على سبيل المدح .

ومنه فى مدح أبطال مدينة استالنجراد فى الحرب العالمية الثانية،
إذ يقول (١) :

ياربة الأبطال لاهان الحمى وسلمت أنت وقومك الأحرار
أ أقول أبناء الوغى أم جنة ؟ وأقول آلهة أم الأقدار

فالشاعر يتجاهل علمه بأنهم أبناء استالنجراد الذين حرروها ،
فى معركة خالدة على مر الزمان ، فيقارن بين حصار هذه المدينة
الباسلة وحصار (طروادة) وما سجله التاريخ من بطولات ، وقد تحير
فى معرفة إن كانوا أبناء الوغى أم جنّة ، أم آلهة أم الأقدار ، وفى قوله
(آلهة أم الأقدار) إشارة إلى الآلهة فى أسطورة (هومير) الشهيرة
(الإلياذة) .

ومن مدح ذكرى ليلة الهجرة يقول منبهاً السامعين إلى أحداث تلك
الليلة العظيمة فيقول (١) :

يا شرقُ أى ليلةٍ بعثتها من غابرِ
حقيقةٌ تلوح لى أم ذاك حُلْمِ شاعرٍ ؟

ويكرر البيتين فى القصيدة معدداً مآثر تلك الليلة، فيتجاهل معبراً عن
حيرته ، وفى ذلك إحياء لذكرى هذه الليلة المباركة بالتبنيهِ والإشارة إليها .

٢ - السخرية : حيث يصب جام غضبه على دعاة الحروب

الذين يصدرون الموت للأرض وللناس التعساء فيقول بغرض السخرية
من هذا العالم الذى لا يساق فيه للموت إلا التعساء (٢) :

وعجيبٌ ، فـيـم للمـو ت يساق التعساء ؟
فى سبيل الخبز ؟ والخبـ زُ اكتسابٌ ورضاءُ
فى سبيل الحق ؟ والحق لـدى القوم طلاء
فى سبيل المجد ؟ والمجـ دُ من البغى براء
أوفى المجزرة الكبـ رى تتال المجد شاء

(١) الديوان ٢٦٨ .

(٢) الديوان ٢٧٢ ، ٢٧٣ .

فالشاعر يدعى عدم علمه ويتعجب لماذا يساق للموت التعساء
ويقصد البسطاء من الناس الذين لا حول لهم ولا قوة ، ثم يستمر فى
التساؤل هل يساقون للموت فى سبيل الحصول على الخبز ، أم فى سبيل
نيل الحق ، أم فى سبيل المجد ، ثم يأتى بيته الأخير بتساؤل فيه معنى
السخرية والتهكم ، فيشير إلى المجزرة الكبرى ويقصد الحرب العالمية،
هل يموت التعساء لنيل المجد ...

٣ - الأسى والأسف : فمنه ما يعبر به عن وضاعة وحقارة

الدنيا الفانية، مهلكة الأبرياء الذين يقعون فريسة الشر والغدر فيقول (١):

يا أرض ما كنت لنا منزلاً ما أنت إلا موبق الأبرياء
أفى سبيل العيش هذا الصراع ؟ أم فى سبيل الخلد والآخرة ؟
وهؤلاء البائسون الجياع تطعنهم تلك الرُحى الدائرة

ينادى الشاعر الأرض ويسألها وهو يعلم أنها لن تجيب ،
وهو أيضاً يعلم أن الصراع بين البشر إما للعيش فى حياة فانية أم للخلد
والآخرة ، ولكنه تجاهل ذلك وادعى أن الأمر قد اشتبه عليه من كثرة
صراع الناس على حطام الدنيا .

٤ - التحقير : حيث يشير إلى حقارة الإنسان بعد أن يصبح

رميماً نهب التراب فيقول (٢) :

أيصبح الإنسان هذا الرميم والجيفة الملقاة نهب التراب ؟

(1) الديوان ٤٦ .

(2) الديوان ٥٠ .

أيستحيل الكون هذا الهشيم والظلمة الجائئ فيها الخراب ؟
لمن إذاً تبدعُ تلك العقول؟ أفى الردى تدرك ما فاتها ؟
أم فى غدٍ تنوى بتلك الطلّول ويسحق الدهر بواقيتها ؟

يتساءل الشاعر متجاهلاً علمه بحقيقة الحياة التى يعيشها الإنسان هل يصبح الإنسان هذا الرميم ؟ وهل يستحيل الكون هشيماً وظلمة يجثم فيها الخراب ؟ ولمن إذا تبدع العقول ؟ وهل تدرك عند الهلاك ما فاتها أم فى غدٍ تنوى بهذه الطلّول ؟

هذا ويفيد تجاهل العارف فى تفجير طاقات الشاعر الفكرية وتحويل المعلوم إلى مجهول يسأل عنه بغرض التحقير من شأن هذه الحياة التى دنسها الإنسان ونشر فيها الخراب بكثرة حروبه وصراعاته.

٥ - الشكوى : إذ ينادى رحمة ربه ، قائلاً (١) :

يا رحمة الله اهبطى وانظرى ما حصد الموت ودكّ العدم
أيستحقُّ الناسُ هذا العقاب أم حانت الساعة من نعمتك

فالشاعر يعلم أن هناك من الناس من ظلّموا وماتوا فى الحرب ، ولكنه يتجاهل ذلك فيما حدث وأن الأبرياء فقط هم كبش فداء الحروب ، ولكنه يتجاهل ذلك ويتساءل بغرض إظهار بشاعة الحرب وقسوتها وأنها لا تحصد إلا أرواح الضعفاء من عامة الناس ، ويستشف من كلامه أنه يشكو إلى ربه ما حصد الموت ودكّ العدم وأن الإنسان لا يستحق هذا العقاب .

ويستمر في تساؤلاته ، حيث اشتبه عليه الأمر في الأسباب التي
دعت العالم تطحنه الحروب ، فيقول^(١) :

أعبرة تذكرها كل حين	للعالم الذاكر إمان نسي ؟
أم ضربات قياسات تلين	بهن قلبَ الفظِّ والأشرسِ ؟
أم موجة الطُّهرِ التي تغسل	مآثم الكون وتمحو أذاه
يا رب ضفنا بالذى نحملُ	فحسبنا آلامنا في الحياة
ألم تُطهِّرْ ذلك العالمَا	من كل عاصٍ أو غوىٍّ جمُوح

يسوق الشاعر المعلوم مساق غير لإثارة المشاعر وتخفيف الأنفس
بطريق غير مباشر فيقول : هل ما يحدث من موت وخراب يكون
للعبرة والعظة أم لكي يلين قلب الفظِّ الأشرس ، أم أنها موجة الطهر
تغسل العالم من الآثام ، ثم يتوجه إلى ربه بسؤال تقريرى ، الغرض
منه التمنى أن يرى العالم طهوراً من كل عاصٍ أو غوى ، وهو فى ذلك
كله يحاول من خلال ذلك إثارة المتلقى وحفزه لذم الحروب ، والعيش
فى سلام ، والرجوع إلى الخالق الباقي ونبذ القسوة .

٦ - الاشتياق : حيث يخاطب نسائم الشمال التي كانت تعبت

برغو الماء حينما كان فى القارب مع محبوبته^(٢) :

أنت يا من شهدت فجر غرامى	ووعيت الغداة سرَّ الدهور
أين أخفيت أمسياتى اللواتى	نزعتها من يد المقدور ؟
أمحاهما الزمان ؟ أم حجبتهما	من عواديه ماحيات البدور

(1) الديوان ٥٦ .

(2) الديوان ٧٥ .

هو يعلم أن النسائم لن تجيبه وأنها لم تخفى أمسياته ، وأن الزمان لم يحوها وأن ماحيات البدور لم تمحها ، ولكنه يتجاهل ذلك ويسأل ، لإفراغ ما فى نفسه من مشاعر الشوق والتنفيس عما يعانيه من ألم الفراق .

٧ - التعجب : ومنه ما جاء عن القطب الشمالى فى قوله (١) :

حدثينى يا شمسُ منتصف الليلى	ل فليس الحديث عنك بخافٍ
أى أفقٍ من عالم الأرض هذا	شاحب اللون باهت الكفافِ ؟
فيه من صُفرةِ الفناءِ وفيه	من سوادِ النحوسِ لونِ الغدافِ ؟
أهو القطبِ ؟ فتنة الأبدِ الخا	لى ومغذىِ الظنونِ والأرجافِ ؟
أم هو العالمُ الذى جهلوه	وشأى أوجهُ على الكشافِ ؟
أى سرِّ للجاذبيةِ فيه	يأخذ الأرضِ نحوهً بانحرافِ ؟
أى نجمٍ فى أفقه رصَدوه	لمسارٍ حول الثرى ومطافِ ؟

والشاعر كان قد رأى بعض مشاهد القطب الشمالى فهاله ما فيه من تلوج متراكمة ، وبرد وزمهير ، وكيف أن الشمس تطلع فى الليل فى ضوء شاحب باهت فأخذ يتساءل بطريقة تجاهل العارف لإثارة انتباه المتلقى ورفع درجة تأثره وافتتانه بهذا القطب الذى كان مثاراً للدهشة والانبهار حين شاهدوه لأول مرة .

٨ - التعظيم : ومنه وصفه لبحيرة (كومو) الإبطالية ، فيقول:

بابل ؟ أم بحيرة ؟	أم قصورٌ من الدرر
أم رؤى الخلد فى الحيا	ة تمتلن للبرشر

يتجاهل معرفته للبحيرة ، فيتساءل ليشبهها مرة ببابل وأخرى بقصور من الدرر ، ثم أخيراً يصفها برؤى الخلد فى الحياة ، فيشعر المتلقى أن الأمر قد اشتبه عليه ، وبذلك يصل إلى المبالغة فى الوصف المؤثر الذى يترك انطباعاً رائعاً عند المتلقى .

وهكذا تكثر الأغراض التى عبر عنها الشاعر من خلال أسلوب تجاهل العارف وتكثر تساؤلاته التى تعد من سماته ومن سمات شعراء عصره بوجه عام ، فهو أسلوب يفسح المجال للشاعر بطرح أفكاره بمزيد من المبالغة بهدف إثارة الانتباه وإبعاد السأم عن المتلقى .

رابعاً : مراعاة النظر :

التمهيد :

وتسمى التناسب والتوافق ، والائتلاف والمؤاخاة ، وهى : " أن يجمع فى الكلام بين أمرين متناسبين أو أمور متناسبة ، لا بالتضاد ، فخرج بقوله (لا بالتضاد) الطباقي " (١) .

يحفل ديوان على محمود طه بهذا الفن البديعى ، وهو من الفنون التى تحتاج المبدع الذكى الذى يتمكن من مؤاخاة الألفاظ ، وائتلافها ، وتناسبها لتؤدى دورها فى إبراز المعنى وتجليته ، فإن الجمع بين المتناسب فى المعنى من دلائل غزارة فكر الشاعر وقدرته فى التوفيق

(1) انظر الإيضاح ٣٠٥ . والطراز للعلوى ٧٨/٣ ، ٧٩ . م المقتطف .

بين المتآلف ، فيستقيم المعنى ، وترتفع درجة التأثير عند المتلقى ، فإن مراعاة النظائر من دواعي إنجاز العمل الإبداعي .

وقد لوحظ أن مراعاة النظير يساهم كثيراً فى إبراز الصور التشبيهية والاستعارية ويحقق به الشاعر روعة الخيال ، ودقائق التفاصيل ، ويمكن ملاحظة هذا الفن البديعى بقوة فى شعر على محمود طه ، فهو يؤاخى اللفظ مع المعنى ، واللفظ مع اللفظ ، فالشاعر الحذق الذى تتفق الآراء حول قدرته الإبداعية لابد وأن يكون ممن يهتمون بتناسب الألفاظ مع معانيها .

١ - فمن تناسب اللفظ مع اللفظ قوله عن مجد الإسلام (١) :

ذاك مجدٌ لم ينله أهله بالتمنى ، والتغنى ، والكلام
بل بالآلم ، وصبرٍ ، وضنى ودموعٍ ، ودمٍ حُرٍّ سجام

ففى البيت الأول جمع بين ثلاثة أمور متناسبة (التمنى ، والتغنى ، والكلام) وفى البيت الثانى جمع بين خمسة متناسبة (آلم ، وصبر ، وضنى ، ودموع ، ودم) يريد أن مجد الإسلام لن يتحقق بالأمانى وإنما بالصبر والآلم وبذل الدم الغالى .

ومنه مخاطبته لمحبوته التى يشبهها بالزهرة فيقول :

هى أنت ، أحلامٌ تغازل ناظرى وتصب حُلُو حديثها فى مسمعى
هى أنت ، أطياف تعانق مهجتى وتفرُّ حين تحس حرقة أضلعى

جمع بين كل متناسب (أحلام وأطياف) و (تغازل وتعانق) و
(ناظري ، ومهجتى ، وأضلعى) فإن مراعاة النظير ساهمت فى
صياغة الصور وانسجام الألفاظ فى البيتين .

ومن الجمع بين أمور تتناسب من حيث أنها رموز للصعاب يقول
مادحاً الزعيم سعد زغلول (١) :

يمشى على قدمٍ جبارةٍ هزأتُ بالصخرِ والموجِ والنيرانِ والأسلِ

والأسل (النبل والرماح) ، فنراه يجمع بين أمور متناسبة كلها
ترمز للصعاب التى تحول بين الإنسان وبين وصوله لغايته ، فالمشى
ليس على الحقيقة والصعاب مرموز إليها بـ (الصخر والموج والنيران
والأسل) وهو من الجمع بين أربعة نظائر ، من حيث الصعوبة .
وقوله من قصيدته (ميلاد شاعر) (٢) :

هذه ليلة يشف بها الحس — من ويهفو بها الضياء اختيالاً
جوها عاطر النسيم يثير الـ — شجو والشعر والهوى والخيالا

وهو من الجمع بين أربعة (الشجو ، والشعر ، والهوى ، والخيال)
وكلها من المتناسب المتألف جمع بينها الشاعر ليؤكد أن ليلته هذه جوها
يحفز لقرض الشعر .
ومنه قوله (٣) :

قربت للنور المشع عيونى ورفعتُ للهبِ الأحْمِ جبينى
ومشيتُ فى الوادى يُمزق صخره قدمى ، وتدمى الشائكات يمينى

(1) الديوان ١٧٠ .

(2) الديوان ١١ .

(3) الديوان ٢٥ .

جمع بين كل اثنين متناسبين (النور والذهب) و (العيون والجبين)
ثم جمع فى البيت الثانى بين (قدم ويمين) .
ثم يقول :

يا صبح : ما للشمس غير مضيئة يا ليل : ما للنجم غير مبين ؟
يا نار : ما للنار بين جوانحى يا نور : أين النور ملء جفونى ؟

فقد جمع بين كل اثنين متآلفين (صبح وليل) و (شمس ونجم)
و (نار ونور) و (جوانح وجفون) .

ومنه قوله يصف الشاعر^(١) :

يقطع الدهر وحده ذاهلاً تائه القدم
يسأل الليل والكوا كب والسحب والديم

جمع بين أربعة (الليل والكواكب والسحب والديم) من مظاهر
الطبيعة التى يناجيهما الشعراء ، وقد جمع بينها فى البيت الثانى لأن بينها
تناسب .

وكلها ألفاظ تتناسب مع معانى الشوق واللهفة فى انتظار الحبيب
لرقتها .

ومنه أيضاً وصفه للإسكندرية يقول^(٢) :

يا درة البحر التى لم يتسم جيد البحار بمثلها والمعصم

فلما ذكر الجيد ذكر المعصم مراعاة للنظير لأن الجيد والمعصم
موضع تعليق الدرر .

(1) الديوان ٢٥٧ .

(2) الديوان ١٣٩ .

ومنه أيضاً قوله فى رثاء ربان حاملة الطائرات (كارجيس) التى
أغرقتها غواصة ألمانية^(١) :

بوغتَ بالقدر المكتوب فانسرحت عيناك تقرأ ، والأمواج أسطار

فإنه لما قال (عيناك تقرأ) فقد وجد ما يلائم القراءة فقال
(والأمواج أسطار) مفرد سطر .

ومنه - أيضاً - قوله يخاطب الخيام شاعر الرباعيات المشهورة^(٢) :

حُجِبَ عن ناظرى مَرَقَّتْهَا فرأيت العيش برقاً وسراباً

فقد راعى النظير من حيث أن البرق والسراب كلاهما مطمع
وكلاهما مخيب للأمال .

ويقول الشاعر عن نفسه^(٣) :

كالبلبل الشاكى رَوَيْتِ صَبَابَتِي لِحناً تَمْشِي فى دَمِي وَعِظَامِي

جمع بين اثنين متناسبين (دمي ، وعظامي) ، والشاعر يصور
نفسه بالبلبل الشاكى الذى يروى صبابته لِحناً تَمْشِي فى دمه وعظامه ،
وقد زاد الائتلاف بين الألفاظ من جمال المعنى وأكد أن الشاعر يندمج
بكل كيانه مع ألقانه الشعرية .

ومنه مخاطبته للأشباح التى تلاحقه وهو مسهد حيران فيقول^(٤) :

واطرقى غير بابيه ، إن روحى أحكمت دُونَه رتاجاً وقُفلاً

(١) الديوان ١٢٤ .

(٢) الديوان ١١٧ .

(٣) الديوان ٣٢ .

(٤) الديوان ٧٨ .

والضمير في (بابه) يعود على الشاعر على سبيل التجريد ، وهو يريد إن روحه أحكمت دونه باباً وقفلاً فلن تتال منه تلك الأشباح التي تطارده فنتقله بمشاعر الوحشة والغربة .

ومنه وصفه للورد في قوله (١) :

حتى إذا ما المساء ظلّني سرّيتُ بين الورد سهراناً
أشربُ أنفاسَها وقد خَفَقْتُ صُدُورُها للربيعِ تمناناً

فلما ذكر (الأنفاس) راعى النظير فذكر (خفق الصدور تمناناً)، مما يساهم في ترشيح الصورة، وإبراز جمال الورد التي تجسدت في الخيال.

ومن مراعاة النظير قوله (٢) :

طال انتظارك في الظلام ولم تزل عيناى ترقبُ كل طيفٍ عابر
ويطير سمعى صوب كل مُرِنَةٍ في الأفق تخفقُ عن جناحَي طائر
وترف رُوحى فوق أنفاسِ الرُّبَا فلعلها نفسُ الحبيبِ الزائر
ويخفُّ قلبى إثرَ كلِّ شعاعةٍ في الليل تُومضُ عن شهابٍ غائر

لاحظ كيف جاءت الألفاظ متألّفة متآخية جمع بين النظائر (العين ، العين الروح ، أنفاس ، قلبى) ، وكذلك (يطير ، وتخفق ، وترف ، ويخف) .

وكلها ألفاظ تتناسب مع معانى الشوق واللهفة في انتظار الحبيب لرفقتها .

(1) الديوان ٧٧ .

(2) الديوان ٣٤ .

ومنه أيضاً يخاطب البحر قائلاً^(١) :

ويك يا بحرُ ما أنينك في اللي — ل أنين المُرَّوع الهباب
امض عبر السماء واطغ على الأ — فلاك واغمر في الجو مسرى العقاب

جمع بين ثلاثة (السماء ، الأفلاك ، الجو) وكلها من المتناسب،
يريد أن يسقط على البحر من أحاسيسه ومشاعره فهو يخاطب البحر
ويريد نفسه الشاعرة المتألّمة ، يتمنى أن تتماسك وتقوى وتقتحم
الصعاب .

ومنه - أيضاً - وصفه للطائرة ، يقول^(٢) :

ومن ذات أجنحةٍ يخشى مسابحها — غولٌ ، ونسرٌ ، وتنينٌ ، وعنقاءٌ

جمع بين النظائر في الشطر الثاني ، ليصور قوة الطائرة التي
يخاف منها الغول والنسر والتنين والعنقاء وكلها مما يرمز بها إلى القوة.
وفي البيت تشبيه ضمني ، وفيه معنى القلب لأنه يريد أن الطائرة أقوى
لذلك يُخشى منها .

أما تناسب اللفظ مع المعنى ، فيظهر جلياً في قدرة شاعرنا على
توظيف اللفظ المتناسب مع المعنى ، فإذا وصف الطبيعة جاءت ألفاظه
عزبة رقراقة .

فمن ذلك قوله في مدح فاروق ملك مصر^(٣) :

وطوى البحار على شراع خياله — يرتادُ عاليةَ الذرى ويؤمم

(1) الديوان ٨٩ .

(2) الديوان ٣١٦ .

(3) الديوان ١٤٢ .

فإنه لما ذكر البحار شبه الخيال بما يلائمها وهو الشراع ، ثم قال يرتاد عاليةً الذرى يريد الأمواج .

كذلك فى قوله عن الطبيعة فى ريف مصر (١) :

شادٍ هنا وهناك رنةٌ مزهرٍ النجمُ فى خفق له ورفيفٍ
والبدرُ نقبه الغمامُ كأنه وجه تألّق من وراء نصيفٍ
والنهر سلسال الخيرِ كأنه قيثارٌ سحريةٌ التعزيفِ
قومى عذارى الريف والتمسى الربى نضراً وغنىً بالغديرِ وطوفى

والنصيف : غطاء الرأس ، والمزهر : العود الذى يضرب ،
والرفيف : البريق .

وقد كان الشاعر مغرماً بالطبيعة الخلابة فوظف التعبير عنها بما يتناسب من اللفظ مع المعنى فلنتأمل قوله عن الشادى ، ورنه المزهر ، وخفق ، ورفيف النجم ، تنقيب الغمام للبدر ، وتألّق وجهه من وراء نصيف ، والنهر السلسال الخير ، والقيثار سحرية التعزيف ، وعذارى الريف تلتمس الربى وتغنى بالغدير وتطوف ، وهكذا تلمين الألفاظ وترق لتتناسب المعنى ، ومن الواضح أن الشاعر قد وفق فى اختيار الألفاظ التى تألفت مع المعنى ، لذلك جاءت مقطوعاته الشعرية فى معظمها أعمالاً إبداعية خالدة .

أما إذا أراد أن يصف العدو ودعاة الحرب ، فكان يوظف الكناية والرمز ويأتى بكل لفظ جزل شديد ، يقرع الأذان ويهز العقول ، ومثل ذلك قوله (٢) :

(١) الديوان ٩٨ ، ٩٩ .

(٢) الديوان ٢٧٦ .

أنت أيتها الشمس اطلعى من وراء الليل والغيم الرُّكام
سددي بالنار قوساً واصرعى ما وراء الشر بمشبوب السهام
ضلت الأرض بليل داهم يحذر النجم دجاء المترامى
دميت أعيننا فى جُحجه واشتكت حتى خفافيشُ الظلام

ومنه أيضاً وصفه للصراع القائم فى الكون يقول^(١) :

والكون ملحمة كبرى جوانبها دمٌ ، ونارٌ ، وإعصار ، وظلماءُ

فقد جمع فى الشطر الثانى بين أمور يرمز بها لقسوة الحرب
وتبعاتها من دمار وخراب وموت .

وهكذا يكثر فى شعره ذكر الأمور المتناسبة والمتناظرة مما يدل
على غزارة علم وقوة ملاحظة .

يرمز بالشمس إلى الجهاد ومقاومة الأعداء ، فيأتى بألفاظ
وعبارات قوية تثير الحماس وتلهب النفوس (النار ، القوس ،
واصرعى ، ومشبوب السهام ، وخفافيش الظلام) .

وقد لا يراعى الشاعر النظير أحياناً مثل قوله فى فاروق ملك مصر^(٢):

الأرض تعرفه وتشهد أنه سيل إذا لمع الحديد وقشعم

فإنه لما وصف جيشه بالسيل كان من الأوقع أن يأتى بما يلائم
السيل ، ولكنه ذكر الحديد والقشعم وهو من أسماء الأسد وهو يريد أن
يشبه جيشه بالسيل المدجج بالسلاح ، وهو أيضاً كالقشاعم .

(1) الديوان ٣١٦ .

(2) الديوان ١٤١ .

خامساً : التجريد :

تمهيد :

" وهو أن ينتزع من أمر ذي صفة أمر آخر مثله في تلك الصفة ،
مبالغة في كمالها فيه " (١) . ويقول ابن جنى (٢) : " اعلم أن هذا فصل
من فصول العربية طريف حسن وضرب من العربية غريب ، وقد وجد
أستاذه أبا علي الفارسي مولعاً به معيناً " .

وقد لوحظ أن علي محمود طه كان أكثر اهتماماً بنوع من التجريد
بمخاطبة الإنسان نفسه كأن يأتي بكلام يكون ظاهره مخاطبة الغير في
حين هو يخاطب نفسه ، كذلك قد يوجه الخطاب لنفسه على جهة
الخصوص دون غيرها ، والأمثلة غزيرة ، ويبدو أن هذا الفن من
الفنون البديعية التي يلجأ إليه الشعراء غالباً لمحاكاة النفس وإخراج
مكنون المشاعر ، وفرصة للتعبير وطرح الأفكار ، وقد يكون فرصة
لعتاب النفس أو حثها على الصبر أو مواساتها إلى غير ذلك من أمور
يناجي الشاعر نفسه فيطرح العديد من القضايا والأفكار .

ويبدو أن علي محمود طه من شدة غرامه بالتجريد جاءت معظم
قصائد تشتمل على خطاب يعود الضمير فيها عليه ولنتأمل أول قصيدة
في ديوانه بعنوان (ميلاد شاعر) يقول (٣) :

(1) " وهو أقسام : منه أن يكون بمن التجريدية الداخلة على المنتزع منه ، أو بالياء ، أو
بالياء ، أو بفي ، أو بدون حرف " . راجع الإيضاح ٣١٨/٢ . الطراز ٧٣/٣ .
والبرهان في علوم القرآن للزركشى ٤٤٨٣ ط عيسى الحلبي . وعلم البديع : د. عبد
عتيق ١٩٠ : ١٩٤ دار النهضة العربية ، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م .
(2) الخصائص لابن جنى ٤٧٣/٢ ط دار الكتب . عقود الجمال ١١٣/٢ .
(3) الديوان ١٨ .

أيها الشاعر اعتمد قيثارك واعزف الآن منشداً أشعارك
واجعل الحب والجمال شعارك وادعُ رباً دعا الوجود وبارك

وكذلك نراه يسمي نفسه (الملاح التائه) ويخاطبه ، حتى أنه
سمى ديواناً فيما بعد بنفس الاسم ، يقول^(١) :

أيها الملاحُ قم واطوِ الشُّراعا لِمَ نظوى لُجَّةَ الليلِ سِراعا
جَدِّفِ الآنَ بنا في هِينةٍ وجهة الشاطئِ سيراً واتباعاً
فغدأ يا صاحبي تأخذنا موجة الأيامِ قذماً واندفاعاً

والتجريد منح الشاعر في تلك القصيدة فرصة إفراغ شحنات
نفسية والتفكير بحرية .

ثم يخاطب نفسه معبراً عن حالة من حالات الاكتئاب والشجن
فيقول^(٢) :

أيها الشاعر الكئيب مضى الليلى ل ومازلت غارقاً في شجونك
مُسليماً رأسك الحزين إلى الفكـ ر ، وللسُّهدِ ذابلاتِ جفونك

ومن التجريد بحرف (من) وذلك عندما هوت طائرة في سماء
فرنسا وعلى متنها بطلين من سلاح الجو المصرى ، وهما في طريقهما
إلى الوطن ، فيخاطب فرنسا قائلاً^(٣) :

واسيتِ مصر فما هوى نجمٍ لها إلا ومثك عليه صدر حانى

(1) الديوان ٢٢ .

(2) الديوان ٢٤ .

(3) الديوان ٤٤ .

فيجرد من فرنسا صدراً يكون حانياً على كل بطل يهوى وقد
شبهه بالنجم ثم يخاطب سلاح الجو فيجرد بحرف (الباء) قائلاً^(١) :
وإذا دعتك الحادثات فلبها بحمية المستقل المتفانى

يطلب من سلاح الجو أن يجرد منه حمية المستقل المتفانى .

ومنه أيضاً قوله عن الإنسان الضعيف الفانى^(٢) :

ويُنخِرُ الجُرثومُ فى عظمه ومنه ينمى القبر ديدانه

والشاهد فى (ومنه ينمى القبر ديدانه) يجرد منه غداءً ينمى

الديدان ، وكذلك قوله مخاطباً (ربه) ، وينفى الشاعر أن يكون له يد

فى خلقته التى خلقها الله فيقول^(٣) :

طبيعته فى الخلق ركبتهما وما أدرى لى فى بناها يدا

فهو ينفى أن يكون له يد فى بناء طبيعة خلقه التى ركبها الله

وبناها .

ومن التجريد الذى يراد منه صورة استعارية قوله^(٤) :

لو يعلم الزهر سرَّ عاشيقه أفرد لى من هواه بستاناً

وفيه التفات من ضمير الغائب الذى يعود على الشاعر فى (عاشقه)

إلى ضمير المتكلم فى (لى)، يجرد من هوى الزهر بستاناً يُهدى للشاعر .

(1) الديوان ٤٥ .

(2) الديوان ٤٧ .

(3) الديوان ٤٨ .

(4) الديوان ٧٧ .

ومنه وصفه لشعره فيقول^(١) :

وَعَنَّتِ الرِّيحُ بِهِ فِي الْجَبَلِ فَحَرَّكَتْ مِنْهُ جَلَامِيدَهُ

والجلمود : الصخرة العظيمة الصماء .

يريد أن الجبل تحرك عندما غنت الريح بأشعاره ، فجرد من الجبل جلاميده ، على سبيل المجاز بالاستعارة المكنية في (حركت) .

ومنه أيضاً قوله في رثاء حافظ إبراهيم الذي يصفه الشاعر بأنه من بناء نهضة البلاد فيقول^(٢) :

لو شهدتم غداة ثورتها الكبـ
لرأيتم في ثورة النفس منه
لم يزل منه في المسامع صوت
رى لجأح النفوس وهي تلهَّب
مُحْنَقاً من قساورِ الغيلِ مُغْضَب
تتوقى الطُّبى صداه وترهب

يجرد من الشاعر الفقيد محنقاً في ثورة النفس كما يجرد منه صوتاً لم يزل في المسامع .. يريد أنه قد تبقى منه حنقه وغضبه المتمثل في شعره الوطني الذي كان يصبه على العدو صلباً ، وكذلك صوته مازال يتردد صداه .

ومنه أيضاً قوله في الرثاء^(٣) :

ومشى بالشهيد للوطن الثا كلِ بحراً من الدموع الهتونة

(1) الديوان ٨٠ .

(2) الديوان ٨٣ .

(3) الديوان ٩٤ .

والضمير في (مشى) يعود على النيل فالشاعر يببالغ في الحزن على الفقيد حتى أن ما جرى في النيل كان من الدموع الهتونة فيجرد منه بحراً من الدموع ، وربما كان ذلك كناية عن شدة حزن أبناء النيل وما أزرّفوه من دموع على الفقيد .

سادساً : المبالغة :

تمهيد :

وهي " أن يدعى لوصف بلوغه في الشدة أو الضعف حداً مستحيلاً أو مستبعداً ، فلا يظن أنه غير متناه في الشدة أو الضعف " (١) .

يقول الإمام عبد القاهر : " إن الشعر يكفى فيه التخيل ، والذهاب بالنفس إلى ما تحتاج إليه من التعليل " (٢) .

وتنقسم المبالغة إلى ثلاثة أقسام : التبليغ ، الإغراق ، الغلو .

وتكثر المبالغة وتتنوع في ديوان علي محمود طه، والواقع أنها فن يتعلق أكثر ما يتعلق بالصورة ، لذلك فإن الشعر يقوم في المقام الأول على المبالغة ، ولكن تتفاوت درجات التناول من شاعر لآخر، ويبدو أن الغلو من أكثر الأقسام شيوعاً في ديوان شاعرنا ، وبيان ذلك كما يلي :

١ - **التبليغ** : وهو أن يكون الوصف المدعى ممكناً عقلاً وعادة.

ومثل ذلك يقول الشاعر في قصيدته (الطريد) (٣) :

طريداً يفرُّ الوحشُ من وقع خطوه ويعزب عنه الصلُّ والصلُّ واجف

(1) الإيضاح ٣١٩ . وانظر المثل السائر لابن الأثير ١٦٣/٢ وما بعدها ، نهضة مصر .

(2) أسرار البلاغة ٢٤٢ .

(3) الديوان ٩٢ .

والطريد هو الشاعر ، يتحدث عن نفسه بأسلوب التجريد ، و فرار
الوحش من وقع خطوه ، وابتعاد الحية خوفاً ، أمر ممكن عقلاً ، قد
يحدث عادة .

ولأن شعره يعتمد أكثر ما يعتمد على الخيال ، وتجسيد غير
العاقل والمعنويات فإنه يندر وجود التبليغ ويقل الإغراق ويكثر العلو .

٢ - الإغراق: وهو أن يكون الوصف المدعى ممكناً عقلاً لا عادة.

ومنه قول علي محمود طه^(١) :

والأرض ضاق فضاؤها الرحب وخلصت فلا أهل ولا سكن
حال الهوى وتفرق الصحب وبقيت وحدك أنت والزمن

فإن خلو الأرض من الأهل والسكن ، وتفرق الصحب ، وبقاء
الشاعر وحده وصف مقبول عقلاً لا عادة .

ومنه وصفه لطارق بن زياد ، عند فتحه لبلاد الأندلس ، يقول^(٢) :

ووثبت فوق صخورها وتلمست كفاك قلباً ثائر الأهواء
فكأنما لك في ذراها موعدٌ ضربته أندلسية للقاء

فإن ضرب الموعد مع أندلسية فوق ذرا أندلس أمر مقبول عقلاً
لا عادة لأنه لم يذهب في الواقع للقاء وإنما للفتح المبين ، كما أن لقاء
المحب فوق الذرا أمر لا يمكن عادة ، فهو يباليغ في اندفاع طارق
ووثوبه ليصل إلى اليابسة ، فيشبه بمن ضرب موعداً مع الحبيبة على
ذرا أندلس .

(1) الديوان ٤١ .

(2) الديوان ٤٠ .

ومنه أيضاً في القصيدة ذاتها وصفه للسفن التي سار بها طارق بن زياد إلى الأندلس ومقولته الشهيرة (البحر خلفي والعدو أمامكم)، فيقول (١):

البحرُ خلفيُّ والعدو إزائي ضاعَ الطريقُ إلى السفينِ ورائي
قد أحرقَ الرُّبانَ كلَّ سفينةٍ من خلفه إلاً شرع رجاء

فإن إحراق جميع السفن أمر مبالغ فيه ، وتركه لشرع الرجاء مجاز بالاستعارة .

فإن إحراق طارق لسفنه كلها أمر مقبول عقلاً لا عادة ، وإنما أراد الشاعر أن طارق بن زياد وضع جيشه في موقف الذي لا يمكن فيه التراجع .

ومنه أيضاً قوله (٢) :

الكون يبدو وادعاً هائئاً كأنه الفردوس في أمنه

فإن تشبيه الكون بالفردوس من الأمور الممكنة عقلاً لا عادة ، وإن كانت قد جرت العادة على تصوير الطبيعة الساحرة على الأرض بالفردوس مجازاً في حدود إدراك الإنسان لهيئة الفردوس .

٣ - الغلو : وهو أن يكون الوصف المدعى غير ممكن عقلاً ولا عادة .

وهذا النوع من المبالغة يكثر في دواوين شعراء التجديد في العصر الحديث ، فإن شعرهم لا يكتفى بالتحليق في سموات الخيال ،

(1) الديوان ٢٥٣ .

(2) الديوان ٥٢ .

وإنما يعتمد تشكيل الصور بوصف الشيء بما يستحيل وقوعه وقد يكون من الغلو المقبول بما فيه من طرفة، وقد يكون مردوداً لقبه وتجاوزه. لذلك يجب اجتنابه حتى إن ادعى البعض أنه ينطلق من مبدأ حرية الفكر والتعبير التي ينادى بها الشعراء ، فإن حرية الفكر لا تعنى الخروج عن الأدب واللياقة فيما يتعلق بالعقيدة الدينية ، وعلاقة الإنسان بخالقه ، مما يؤول بصاحبه إلى الكفر والألحاد ، وأحسن الغلو ما دخل عليه ما يقربه إلى الصحة مثل : كاد ، ولو ، ولولا ، وأداة التشبيه .

(أ) فمن الغلو المقبول ما تضمن تخيلاً حسناً مثل وصف

الشاعر للحرب في معركة (استالينجراد) الشهيرة ، يقول (١) :

حرب إذا ذكرت وقائع يومها شاب الحديد ، لهولها ، والنار

فقد غالى في وصف قسوة وشدة الحرب واستعمال أسلوب الشرط الذى يفيد المقاربة جعل الوصف رغم استحالته عقلاً وعادة مقبولاً ، لأنه في مقام المبالغة في الوصف ، فإن الحديد والنار لا يشيها من ذكر الحرب ووقائعها .

ومنه أيضاً قوله في وصفه لقوة العدو الغاشم (٢) :

يستنفذونك من برائين كاسرٍ ما جت به الآجام والأغوار
متربص السطوات تختبئ الرُّبى وتفرُّ من طُرقاتِه الأشجارُ

فإنه يصف قوة وقسوة ذلك العدو الذى شبهه بالحيوان المفترس ويغالى في ذلك فيصفه بدون أداة تقرب الوصف إلى الصحة ، فيذكر أن

(1) الديوان ٢٦١ .

(2) الديوان ٢٦١ .

الرُّبى تخبئ والأشجار تفرُّ من طرقاته لأنه متربص السطوات ، وهذا أمر يستحيل عقلاً وعادة .

وكذلك من الغلو ما يأتى بدون أداة وهو كثير أيضاً وخاصة فى

وصف الجمادات ووصف المعنويات وخاصة الطبيعة ومن ذلك قوله^(١):

موسلىنى^(٢) قف على أبواب روما وتأملها طولاً ورسوما
قف تذكرها على الأمس نجومها وتتنظر ما على اليوم رجوما
أضرمت حولك فى الأرض التخوما تقتقى شيطانك الفظ الغشوما

فى البيت الأخير ، يصف الشاعر موسلىنى بمن يقتقى شيطانه ،

وهو من الغلو لاستحالة ذلك فى الواقع . ولا يخفى ما فى الأبيات من
تصريح حيث تتفق القافية فى شطرى الأبيات .

ومنه أيضاً قوله^(٣) :

ضلَّت الأرض بلبيل داهم يحذرُ النجمُ دجَاهُ المترامى
دميت أعيننا فى جنحه واشتكت حتى خفافيش الظلام

فمن غير الواقعى المستحيل عقلاً وعادة ، أن تضل الأرض ،

ويحذر النجم دجاءه، وأن تشتكى خفافيش الظلام ، وقد يكون قوله (دميت
أعيننا من الشكوى) إغراق لأن ذلك مما يكون ممكناً عقلاً لا عادة .

(ب) ومنه ما دخل عليه ما يقربه من الصحة والإمكان :

(1) الديوان ٧٨ .

(2) موسلىنى زعيم الفاشية الإيطالية بعد أن أصبح سجيناً تمثلت أمام الشاعر حياة هذا
المتعطرس بكبرىائه الخادع . راجع مقدمة القصيدة بالديوان ٣٣٠ .

(3) الديوان ٢٧٦ .

ومنه أيضاً قوله في مدح (فاروق) ملك مصر^(١) :

واتطلعت عبر المدائن والقُرى مُهَجَّ يَكَادُ خُفُوقَهَا يَتَكَلَّمُ
تُصْغِي لَصَوْتِكَ فِي السَّحَابِ وَرَجْعِهِ لَحْنٌ عَلَى أوتارهنَّ يُنْغَمُّ

فإن خفوق المهج وإصغائها لصوت الممدوح من الغلو المقبول في مقام المدح، ودخول (يكاد) تقريب للوصف ، وتأكيد على أنه من المستحيلات .

ومنه أيضاً قوله مخاطباً سلاح الجو المصرى^(٢) :

أقبل سلاحِ الجوِّ ، إن عيوننا للفاك لم يغمض لها جفنان
أقبل سلاحِ الجوِّ إن قلوبنا كادت تطير إليك بالخفقان

فالوصف في البيت الأول من التبليغ المقبول عقلاً وعادة لأنه من الممكن ألا يناموا من فرحة لقاء الممدوح ، أما في البيت الثاني فمن الغلو لأن القلوب لا تطير وإنما جاء توظيف (كاد) تقريب للوصف وجعله كالممكن ، ويمكن ملاحظة الشطر الأول في البيتين الذي جاء فيه الكلام على نسق واحد مع تكرار أوله وكذلك التشطير بأن جعل لكل شطر في البيتين قافية .

ومن الغلو المقترن بأداة التشبيه قوله^(٣) :

الأرض من أقطارها راجفةٌ كأنما طاف عليها المنون

(1) الديوان ١٤٣ .

(2) الديوان ٤٥ .

(3) الديوان ٥٤ .

تضجُ في أرجائها العاصفةُ كأنما الناسُ بها يحشرون

فإن طواف المنون ، والناس الذين يحشرون ، من المبالغات المستحيلة عقلاً وعادة ، وإنما ذكرت أداة التشبيه لتقريب المستحيل وجعله كالممكن ، ويمكن أيضاً ملاحظة التشطير إذ جاء شطرى البيتين على قافيتين مختلفتين ، وكذلك يمكن ملاحظة التزامه الواو قبل النون .

ومنه أيضاً قوله^(١) :

وما لى كأنى أبصرُ الليل فوقهُ يرفُ كطيفٍ فى السماوات حائر

والضمير فى فوقه للبحر ، والشاعر يتخيل الليل طيف يرف فى السماوات حائر فوق البحر ، وفى ذلك غلو ، الغرض منه الوصف حين طغى البحر وأغرق الأكواخ بساكنيها .

ومنه قوله عن البحر^(٢) :

ولِعْ بتخطيطِ الرمال كأنه عرّافةٌ ، تستطلعُ الأنباء

فإن البحر بفعل المد والجزر يحدث خطوطاً فى الرمال ولكن الشاعر يصوره مبالغة بالعرافة التى تنقش فى الرمال لاستطلاع الأنباء ، والذى جعل الكلام مقبولاً وجود الأداة (كأن) التى تقرب المستحيل لإدراكه بالتخيل .

ومنه أيضاً قوله عن الأنجم^(٣) :

(1) الديوان ٤١ .

(2) الديوان ١٤٨ .

(3) الديوان ٧٨ .

ويذهب النور ويأتي الظلام وتبزع الأنجم في نسقه
حيرى تحوم الليل كالمُستهام أسهره الثائر من شوقه
تبحث عن نجم بتلك الرجاء هوت به الأقدار عن أفقه

فإن حيرة الأنجم وهي تحوم كالمستهام الذي أسهره الثائر من شوقه غلو مقبول لأنه في مقام الوصف ، والمراد بـ (النجم) في البيت الثالث الشاعر ، من التجريد ، والتصوير ، فهو يصور الأنجم بالمستهام الذي يبحث عن عزيز له هوى عن أفقه ، وفي الأبيات تشطير إذ اتخذ الشاعر لكل شطر قافية مختلفة .

(ب) الغلو المرفوض : يؤخذ على الشاعر أنه غالى فى المدح

لدرجة لا يمكن قبولها، فمن الغلو المرفوض ، ذكره للأنبياء فى مواضع من شعره لا يحسن التمثيل بهم إجلالاً لمكانتهم وإعظاماً لشأنهم وتقديساً لأرواحهم، ومن ذلك قوله (١) :

إذاً فما للناس ضلُّو الهدى ؟ وأخطأوا اليوم سبيلَ الرشاد ؟
لعل نوحاً أخطأ المقصداً فأغرقَ الخيرَ ، ونجى الفساد

فمن القبح تصوير نوح ~~الملك~~ بمن أخطأ المقصد فأغرق الخير

ونجى الفساد ، لمجرد أنه يريد أن يصور تفشى الفساد فى الأرض .

وكذلك قوله مبالغة فى مدح الملك فاروق (٢) :

لو رُدَّ فرعون وسحرُ دعائه وتساءلوا بك مجمعين وأحدقوا
لَقَفَتْ عَصَاكَ عَصِيَّهم فتصايحوا لا سحرَ بعد اليوم ، أنت مصدق

(1) الديوان ٥٦ .

(2) الديوان ١٤٣ .

فمن الغلو تشبيه الممدوح بموسى عليه السلام، حتى وإن كان في مقام المدح.

كذلك قوله في مدحه - أيضاً - في عيد التتويج^(١) :

خشعت له النسמת وهي هوازج وتتصت العصفور وهو يهينم
وصغت سنابلٌ مثلما أوحى لها تأويلُ يوسف فهي خضرٌ تنجم

فمن الغلو غير المقبول التمثيل بالسنابل في تأويل يوسف عليه السلام ،
في مقام المدح حتى خشوع النسמת في البيت الأول غلو مردود .
ومن ذلك أيضاً قوله في المدح^(٢) :

المسجد الأقصى يود لو أنه أسرى إليه بك الخيال الشيق
كم وقفة لك في الصلاة كأنما عمرٌ تحفُّ به القلوب وتخفق
لما وقفت تلتفت المحراب من فرح ، وأنت لديه حانٍ مطرق

ففي الأبيات كما هو واضح مغالاة غير مستحبة من وصف
المسجد الأقصى بمن ودَّ أن يسرى الخيال بالممدوح إليه ، وفي البيت
الثاني تشبيه الممدوح بعمر وهو واقف في الصلاة ، وفي البيت الثالث
غلو مردود في تصوير المحراب بمن يتلفت من فرح والممدوح لديه .
ومنه أيضاً وصفه لخمرة الشعراء، التي هي سحر الطبيعة يقول^(٣):

لو خلا من كرميتها فلك نوح أخطأ الجودي ، أو بات غريقا

(1) الديوان ١٤٠ .

(2) الديوان ١٤٥ .

(3) الديوان ٣٢٥ .

فقد تمادى الشاعر فى الغلو غير المقبول ، والواقع أن مثل ذلك كثير عند شعراء التجديد ، وهى مبالغات مرفوضة ، وإن ادعوا أنها من دواعى الفكر ، فإن التمثيل بالأنبياء لا يكون هكذا .

سابعاً : حسن التعليل :

وهو : " أن يدعى لوصف علة مناسبة له باعتبار لطيف غير حقيقى " (١) ، فهو " كما أوضح العلماء استنباط علة للشئ غير حقيقية مخالفة لعلته الأصلية، وشرطها أن تكون على وجه لطيف يحصل بها زيادة فى المقصود من مدح أو غيره، ويجئ على وجهين: الأول: أن يأتى التعليل صريحاً باللام ، والثانى : أن لا يكون التعليل صريحاً فى اللفظ " (٢) وإنما يؤخذ من جهة السياق والنظم والمعنى . ويذكر عبد القاهر الجرجانى أن " هذا اللون مستلمح لما فيه من الظرافة والطفرة والإعجاب والإغراب ، وكذلك لما فيه أيضاً - من حسن التحير لمواقفه اللطيفة مع شدة احتياجه إلى الرفق والحدق " (٣) .

وذلك بأن يأتى المبدع إلى العلة الحقيقية للشئ فينكرها أو يضمها ، ثم يذكر علة أخرى طريفة تناسب المعنى الذى يريد توصيله للمتلقى ، وقد وجد هذا الفن البديعى فى شعر على محمود طه ولكن ليس بغزارة ، وقد وظفه أكثر فى وصف الطبيعة من ذلك قوله (٤) :

(١) انظر الإيضاح ٣٢١ ، أنوار الربيع لابن معصوم ١٣٦/٦ ، سر الفصاحة ٣٢٧ ،

خزانة الأدب لابن حجة الحموى ٤١٦ ط١ ، نهاية الأرب للنويرى ١٢١/٢ دار الكتب .

(٢) انظر حسن التوسل فى صناعة التوسل - شهاب الدين الحلبي ط الوهبيية ١٣٥٥

وطراز الحلة ٥٦٣ ، ونفحات الأزهار على نسيمات الأسحار : عبد الغنى النابلسى

١٦٨ ، م وهبة القاهرة .

(٣) انظر اسرار البلاغة ١٢٨/٢ ، عبد القاهر الجرجانى تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى

م القاهرة ، وللمزيد من المعرفة عن حسن التعليل راجع حسن التعليل تاريخ ودراسة :

د. لطفى السيد قنديل ، م وهبة ط ١٤١٦ هـ / ١٩٩٦ م .

(٤) الديوان ٢٨٨ .

كَأَنَّ الشَّمْسَ حِينَ رَأَتْ
زَهَاها العُرَى واستحيتُ
فجاءتُه محجبةً
صَبَّأها أولَ الدهرِ
عُيونَ الناسِ فى البحرِ
على تياره تسرى

فإن تحجب الشمس له سبب معروف وهو تكاثر الغيم فى السماء ،
ولكن الشاعر وجد لها سبباً أدبياً طريفاً وهو أنها استحيت أن تراها
العيون عارية فجاءت محجبة ، وهذا السبب ليس علة فى الواقع ، وإنما
أراد الشاعر أن يعبر عن تكاثر الغيوم التى تحجب الشمس فلجأ إلى هذا
التعليل الطريف .

ومنه أيضاً قوله عن نواح الطير فى الشتاء :

والطيرُ هَدَّارٌ فَأَفْقٌ أَكْدَرُ
لَهْفَانٍ يَرْتَادُ الجَدَاوِلَ بَاكِيًا
أهدى الشتاءُ إليه من نغمِ الأسي
يرمى الغمامَ به وأفق يوفى
من كلِّ طيفٍ للربيعِ لطيف
صخبِ الرياحِ وأنة الشادوف

فإن نواح الطير طبيعى وفُسر بأنه بكاء مجازاً ، وقد وجد الشاعر
له علة حسنة وهى أنه فى الشتاء مع تكاثر الغيم فى الأفق يبكى حينما
يرى أطياف الربيع الذى ولى ، وقد يكون الضمير فى (لهفان) عائداً
على الغمام ، بدليل قوله (صخب الرياح) فيجد تعليلاً مناسباً لنزول
المطر ، وهو أنه يبكى كلما رأى طيفاً للربيع لطيف يقصد كلما تحركت
الرياح تساقطت الأمطار .

ومنه أيضاً ، فى مناسبة العام الهجرى الجديد ، يصف الهجرة فى
قوله^(١) :

(1) الديوان ٢٧٥ .

هجرةً كانت إلى الله ، وفي خطوها مولدُ أحداثِ جسام
أخطأ الشيطانُ مسراها ، فيا ضلَّةَ الشيطانِ في تلك الموامي
آب بالخبيبة من غايته وهو فوق الأرض ملعون المقام

فإن هجرة الرسول ﷺ قد تمت وكتب الله لها النجاح ، ويذكر الشاعر تعليلاً طريفاً ، لها وهو أن الشيطان قد أخطأ مسراها ، فلم يتمكن من وقفها ولم يحقق غايته ، فإن تمام الهجرة كان بتوفيق من الله لكن الشاعر ذكر لها علة أخرى ، وربما أراد بالشيطان الكفار ممن كانوا يسعون وراء الرسول لقتله .

ثامناً : العكس والتبديل :

تمهيد :

وهو : " أن يقدم في الكلام جزء ثم يؤخر ، ويقع على وجوه " (١) . وهو أيضاً من الفنون التي ندر توظيفها في الديوان ، والواقع أنه فن يحتاج إلى شاعر صناع يصنع الكلام ويقصد إلى هذا الفن قصداً ، ولذلك فإن ما وجد عند علي محمود طه يكاد يكون عفويًا ، لم يتعمده . ومن وجوه العكس والتبديل قوله (٢) :

ذاك مأواي في تخوم الفيافي طَلَلٌ واجمٌ عليكِ أطلا
قد تخليتُ عن زمانى فيه وهو بى عن زمانه قد تخلى

(1) الإيضاح ٣١٠ . والألوان البديعية: د. حمزة الدمرداش زغلول ١٠٤ ، ط ٣ ٢٠٠٢م.

(2) الديوان ٣٤ .

ففى البيت الثانى عكس وتبديل ، والبيتان من قصيدة يخاطب فيها الأشباح التى تؤرقه فيخبرها أنه قد جعل مأواه فى تخوم الفيافي بعيداً ، رغبةً فى الابتعاد عن كل ذكرى تفرعه .

كذلك منه أيضاً قوله^(١) :

وما أُسمى فتى شتى مناقبه إن المناقب للفتيان أسماء

يريد أن الفتى لا يُسمى بالمناقب، إنما المناقب هى التى تسمى به، فإن الفتى هو صانع المناقب بعمله الذى يعرف به . وكذلك قوله^(٢) :

ولى خريف العام بعد ربيععه ولكم ربيع مر بعد خريف

يريد الشاعر أن يقول أن هكذا تتابع الفصول وتتوالى على مر الزمن .

فالخريف يكون قبل الربيع ، والربيع قد يمر بعد خريف وهكذا لا يعرف السابق من اللاحق .

ومنه أيضاً ، عن وحدة الأمة فى الشدائد ، حيث يقف المسيحي بجوار المسلم للدفاع عن الأمة يقول^(٣) :

مثلتما فى الموت وحدة أمةٍ ذاقت من التفريق كل هوان
مسح الهلال دم الصليب وضمدتُ جرح الأهله راحة الصلّبان

ففى البيت الثانى عكس وتبديل يوضح من خلاله الشاعر وحدة الأمة ، مسلم ومسيحي يمثلان جبهة واحدة عند الشدائد .

(١) الديوان ٣١٧ .

(٢) الديوان ٩٧ .

(٣) الديوان ٤٤ .

ومنه ما وقع بين لفظين فى طرفى جملتين كقوله^(١) :

آه دعنى من أحاديث الصراع ضاع عمرى، ويح للعمر المضاع

فالشاهد فى الشطر الثانى (ضاع عمرى ، ويح للعمر المضاع) .

كذلك قوله عن الطريد^(٢) :

يخاف الثرى مسراه وهو يخافه وبينهما يسرى الدجى وهو خائف

فى الشطر الأول عكس وتبديل بين (يخاف الثرى - وهو يخافه) أى والثرى يخافه ، ولا يخفى الإحصاء فى قوله (وهو يخافه) ، الذى جعل خاتمة البيت تكراراً للجملة وقد يسمى رد العجز على الصدر فإن الدجى حين يسرى بينهما لأبد أن يكون خائفاً - أيضاً - والغلو زاد من جمال التصوير وطرافته .

(١) الديوان ٣٢١ .

(٢) الديوان ٦٢ .

المبحث الثالث

وجوه التحسين اللفظي

وهي الضرب الثاني من أضرب البديع ، واللفظي : يرجع إلى تحسين اللفظ أولاً وبالذات، وإن كانت المحسنات اللفظية تفيد المعنى أيضاً، لأنه إذا عبر بلفظ حسن استحسّن معناه تبعاً ، وكذلك إذا كان المعنى حسناً تبعه حسن اللفظ الدال عليه^(١) . وقد ولع بها الشعراء قديماً وحديثاً ، وقد ثبت دورها الهام في نظم الشعر الذي يراعى فيه الشعراء انسجام اللفظ مع المعنى ، بالإضافة إلى وجود الإيقاع الموسيقي الذي يشارك الوزن والقافية في تكوين لوحات فنية غنية وزاخرة بالإبداع الفني المتناغم والمنسجم .

أولاً : الجناس^(٢) :

وهو تشابه الكلمتين في اللفظ ، ومن الجناس التام ، وهو أن يكون اللفظان متحدين في أربعة أمور: عدد الحروف، وهيئتها، وترتيبها ونوعها.

والجناس غير التام وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة السابقة . ومهمة البحث هي الوقوف على الشواهد التي من خلالها يتضح دور هذا المحسن اللفظي في إبراز المعاني وتحقيق التناسق والانسجام الصوتي في الأبيات .

(١) راجع المطول للتقازاني ٤١٧ ، ١٣٣٠ هـ والإيضاح ٢٠٠ ، وفن البديع ٣٣ .
(٢) راجع الإيضاح ٣٣٧ . والدر النفيس لشمس الدين النواجي ٣٥٤/١ تحقيق د. حمزة الدمرداش زغلول ، المطبعة الإسلامية الحديثة ١٤٠٨/١٩٨٧ ، وفن البديع ١٠٩ .

والواقع أن القارئ لديوان علي محمود طه يلحظ أن الجناس من أكثر الفنون البديعية اللفظية توظيفاً ولعل هذه الظاهرة نراها قد تفتشت في دواوين المدرسة التجديدية في العصر الحديث ، فقد مالوا باستمرار إلى توظيف الألفاظ المتجانسة وتوظيف الألفاظ المتشابهة من الجناس غير التام، أما التشابه في الجناس التام فنادر ، والحقيقة أنه لم يكن من المفيد ذكر الشواهد حسب أقسام الجناس على الترتيب لمراعاة اكتمال المعنى في الشواهد ، التي تحتوى على أكثر من جناس .

وفي الواقع فإن الوقوف على دلالة الجناس وقيمته في الكلام أولى بكثير في تصنيف الأنواع وتحديد كل نوع ، فما المفيد في معرفة إن كان الجناس من المضارع أو اللاحق مثلاً ، المهم دور هذا الفن في شعر الشاعر وهل استطاع توظيفه دون تكلف ليعين على فهم المعنى المراد ، ومن الملاحظ غالباً أن الجناس يكمل الصورة التي ينسجها الشاعر ، ويشارك الفنون الأخرى ، فإن الجناس كما يقول الإمام عبد القاهر الجرجاني : " إن المعاني لا تدين في كل موضع لما يجذبها التجنيس إليه إذ الألفاظ خدم المعاني والمصرفة في حكمها ، وكانت المعاني هي المالكة سياستها ، المستحقة طاعتها ، فمن نصر اللفظ عن امعاني كان كمن أزال الشئ عن جهة ، وأجاله عن طبيعته وذلك مظنة من الاستكراه ، وفقه فتح أبواب العيب والتعطن للشين " (١) .

فمن الجناس قول الشاعر عن طائفة احترقت (٢) :

(١) أسرار البلاغة ٥ .

(٢) الديوان ٤٣ .

وهو الجناحُ فلا الرياحُ خوافقُ فيه ولا الأرواحُ طوغُ عنان
يا ملهمي الشعر هذا موقف الشعر فيه فوق كل بيان

فجانس بين (الرياح والأرواح) من الناقص ، لما بين الكلمتين
من فرق عدد الحروف ، ثم جانس بين (موقف ، وفوق) جناس قلب
مع زيادة حرف الميم .

ومن الجناس أيضاً قوله^(١) :

بَعَثْتَهُ طَيْرًا خَفُوقَ الْجِنَاحِ على جِنانِ ذاتِ ظِلٍّ وماءِ
أَطْلَقْتَهُ فِيهَا قُبَيْلُ الصَّبَاحِ وَقُلْتُ : غنَّ الأَرْضَ لحنَ السماءِ
فَهَامَ فِي آفاقِها الواسِعةِ النورُ يهفو حولَهُ والندي
مَصْفَقًا لِلصَّحوةِ الساطِعةِ ومنشداً ما شاء أن ينشدا

ففي البيت الأول جانس بين (الجناح ، وجنان) وهو من الناقص
حيث انفردت كل عن الأخرى بحرف ، وفي البيت الثالث بين (فهام ،
ويهفو) بالقلب باشتراك اللفظين في حرفي الهاء والفاء ، وفي البيت
الرابع بين (منشداً ، وينشدا) من المغاير بين اسم وفعل واختلاف في
الحرف الأول .

والجناس يكون مستحسنًا ومفيدًا للمعنى بشرط ألا يكون متكلفًا
ويؤدي دوره في إثراء المعنى ، يقول الإمام عبد القاهر الجرجاني :
" أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظين إلا إذا كان موقع معنيهما
من العقل موقعاً حميداً ، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً ...
فقد تبين لك أن ما يعطى التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة

المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه إلا مستحسن ، ولما وجد فيه معيب مستهجن، ولذلك ذم الاستكثار منه والولوع به " (١) .

ومن الناقص أيضاً قوله عن ويلات الحروب(٢) :

سـيـلـبـث السـرُّ وراة السـتار ويختفى الشلُّو ويُمحى الدم

فجانس بين (السر- والستار) ، ثم يقول :

ما بين ميلادك والمصرع ما بين نابي ذلك الأرقم

فجانس بين (بين ، نابي) بزيادة الألف وهو من القلب .

ومن الناقص مخاطباً الأرض ليجانس بين (الشراع ، وشعاع)

بزيادة أكثر من حرف فيقول (٣) :

وابقى كما أنتِ على موجه تمزقُ الأنواءُ منك الشراع
يقذفك التيار في لُجِّه عشواء لا يهديك فيه شعاع

ومن القلب مع انفراد كل كلمة بحرف وقوله عن صخرة الملتقى(٤) :

وجدا الملتقى عليها فقرا بعد آباد فرقته وشتات

جانس بين (فقرا وفرقة) بالقلب في حرف الراء بزيادة ألف في

الأولى ، وتاء في الثانية .

ومن طريف الجانس ينادى أخاه العربي قائلاً (٥) :

(1) أسرار البلاغة ٤ ، ٥ . عبد القاهر الجرجاني ، صححه محمد رشيد رضا ، دار

المعرفة بيروت .

(2) الديوان ٥٣ .

(3) الديوان ٥٦ .

(4) الديوان ٥٨ .

(5) الديوان ٣٨٦ .

أخى إن جفاكَ النهْرُ أو جفَّ نبعه مشى الموت فى زهرى وقصَّ عودى
فكيف تلاحينى وألحاك ؟ إننى شهيدك فى هذا ... وأنت شهيدى
حياتك فى الوادى حياتى ، فإنما وجودك فى هذى الحياة وجودى

فى البيت الأول (جفاك ، وجف) بزيادة حرفين فى اللفظ الأول،
والبيتين التاليين من جناس الاشتقاق ، مما يدل على براعة الشاعر فى
توظيف التجانس بين الألفاظ ، بما يخدم المعنى ويزيد من جمال الإيقاع
الموسيقى المتناغم .

ومن الناقص أيضاً قوله عن الصحارى : (١) :

رُبْ ناءٍ مدتْ إليه هواها فهوى فى شراكها القاتلات
جانس بين (هواها - فهوى) بزيادة بعض الحروف .

ثم يقول :

كلما هاجت الرياحُ صُراخى هددتْ فى هزيمها صرخاتى
وفى البيت الثانى جناس بين (هاجت، وهدجت) باختلاف حرف،
فى الوسط كذلك يوجد رد العجز على الصدر بين اسمين (صراخى ،
وصرخاتى) بالاشتقاق .

ومن اللاحق باختلاف فى حرفين غير متقاربين فى المخرج
قوله (٢) :

ما أثارَت حرارة الجسد المشـ —تاق إلا مرارة الحرمان

(1) الديوان ٥٩ .

(2) الديوان ٣٥٣ .

ففى (حرارة ، ومرارة) اختلف الحرفان فى أول اللفظين واتفقا فى الحركة .

كذلك يقول عن القطب الشمالى^(١) :

هو الشاطئ الذى فى حفاف —————
كل لحن من الملاحين مهما
فإليه يصوب فى سدف اللي —————
ليت شعرى أيستحيل صدى فى
فيه تُقرُّ الأنغام بعد طوافِ
أبدعته أنامل العُزَّافِ
ل ويثوى صداه بين الحفاف
لُجه أم يقرُّ فى الأصداف

ففى البيت الثانى جناس بالاشتقاق بين (لحن ، والملاحين) ،
وفى البيت الثالث والرابع تكرر حرف الصاد أربع مرات ، فأحدث ذلك
الصدى المتردد فيهما، وجانس بين (صدى ، والأصداف) بزيادة أكثر
من حرف.

ومنه قوله^(٢) :

يا شاعراً ما جمعتى به كواكب الليل وشمس النهار
لكنه الشرق وفى حبه ينأى بنا الشوق وتدنو الديار

ففى البيت الثانى جناس بين (الشرق ، والشوق) باختلاف فى
حرف واحد .

ومنه أيضاً فى رثاء أحمد شوقى^(٣) :

ورأيت الجمال فى شعب الوادى يُنادى بطاحه وإكمامه

(1) الديوان ٦٥ ، ٦٦ .

(2) الديوان ٧٩ .

(3) الديوان ٨٦ .

ثم يقول :

قُلْتُ يَا كَرَمَةَ ابْنِ هَانِي سَلَامًا لَيْسَ لِلْمَرْءِ فِي الْحَيَاةِ سَلَامَةٌ

ففى البيت الأول جانس بين (الوادى، ينادى) وفى البيت الثانى
جانس بين (سلاماً ، سلامه) وهو أيضاً من رد العجز على الصدر .
ومن جناس القلب مع زيادة حرف قوله^(١) :

أَثَارُ عَمْرٍ مُرْعَدٍ مَبْرَقٍ تَعْصَفُ فِيهِ أَرْوَعُ الْحَادِثَاتِ
فإن (عمر) قلبت حروفها مع زيادة الدال فى (مرعد) .

ومنه أيضاً قوله عن شهيد ميسلون القائد السورى (يوسف
العظمة)^(٢):

أى الملاحم بين أبطال الوغى فَجَبَّتْكَ بِالشُّوقِ الْمَلْحُ الْبَارِحِ

فإن (الملاحم) من الملحمة وهى الحرب الشديدة، و (الملح)
من لحح أى ألح فى الطلب ، والبارح : الذى يبرح بصاحبه ، والشاعر
يمدح هذا البطل بأن كفاحه كان ملحمة فجانس بالاشتقاق بين (الملاحم
والملح) .

- ومن مراعاة الانسجام بين الحروف يقول عن الطريد ويعنى به
نفسه^(٣) :

شَقِيٌّ أَجْنَتُهُ الدِّيَاجِي السُّوَادِفُ سَلِيْبُ رِقَادِ أَرْقَتُهُ الْمَخَاوِفُ

فتكرر حرف الجيم فى (أجنته ، الدياجى) ، وتكررت الراء
والقاف فى (رقاد ، أرقته) .

(1) الديوان ٣٠٥ .

(2) الديوان ٤١٦ .

(3) الديوان ٣٣٥ .

ومنه أيضاً قوله عند البحيرة^(١) :

وسمعا حفيف أجنحةٍ تهـ فو بها الريح من كهوف الليالى

فإن (تهفو ، وكهوف) جناس قلب مع اختلاف الحرف الأول .

ومن القلب أيضاً قوله عن طارق بن زياد^(٢) :

أنت المصاول عن حماك فصف لنا حرب الفدائيين من أنصاره
والأرض كيف تصد عن رحمائها والكون كيف يضيق عن أحراره

فإن (رحمائها) و (أحراره) نفس الحروف مع اختلاف فى التركيب وزيادة (الراء) .

ومنه أيضاً قوله عن الطير^(٣) :

لهفان يرتاد الجداول باكياً من كل طيفٍ للربيع لطيف

فجناس بين (طيف ، لطيف) بزيادة اللام واختلاف فى حركة الطاء .

ومن الجناس المحرف قوله^(٤) :

أأجلس يا نارُ وحدى هنا أراعيك وهناً وأستطلع

فإن (هنا ، ووهناً) اتفقت فيهما الحروف واختلفتا فى الهيئة أى

الحركة.

(1) الديوان ٤١٥ .

(2) الديوان ٩١ .

(3) الديوان ٩٧ .

(4) الديوان ٩٩ .

ومنه أيضاً قوله^(١) :

ليت شعري أهكذا نحن نمضى فى عبابٍ إلى الشواطئ غمضى
ونخوض الزمان فى جنح ليلٍ أيدى يُضنى النفوس وينضى

ففى البيت الأول جانس بين (نمضى ، وغمضى) ، من الجناس
اللاحق لاختلاف الكلمتين فى الحرف الأول .

وفى البيت الثانى بالقلب بين (يضنى ، وينضى) .

أيضاً من الجناس قوله عن الخيام فى رباعياته^(٢) :

ذاك سيرُ الشاعر المُستهتر وفتون الفيلسوفِ العالم
ذاك سيرُ النغمِ المسترسل والصفاء السلسلِ المطرد

فجانس بين (المستهتر ، والمسترسل) باتفاق فى الحركة
واختلاف فى بعض الحروف، وبين (المسترسل والسلسل) بتكرار
حرف (السين) فى البيتين ، مما يزيد من جمال الإيقاع المتناغم .

وفى رثائه لحافظ إبراهيم يقول^(٣) :

حافظُ الودِّ والذمامِ سلاماً لم يعدْ بعدُ من يودُّ ويصحب

جانس بين (يعد ، وبعد) باختلاف فى الهيئة والحرف الأول .

ومن الجناس باختلاف فى الحركة قوله يصف زهرة^(٤) :

(١) الديوان ٩٩ .

(٢) الديوان ١١٨ .

(٣) الديوان ٨٣ .

(٤) الديوان ٢٣٧ .

تَظَلُّ تُصْغَى وتُظِلُّ الرُّبَى والعُشْبُ ، والجداول والشاطآن
فذكر (تَظَلُّ ، وتُظِلُّ) فقد اتفقت اللفظتان فى عدد الحروف
واختلفتا فى الهيئة .

ومن الجنس فى الهيئة وبعض الأحرف قوله عن الأفكار^(١) :
الشاردات الواردات مع الضحى الطاردات وراء كل ظلام

اختلف اللفظان (الشاردات الواردات) وكذلك (الطاردات) فى
بعض الأحرف واتفقت فى الهيئة والحركة .
وجناس الاشتقاق فهو من أكثر الأنواع وروداً فى شعر على
محمود طه وخاصة بين الفعل والاسم ، ومن ذلك قوله^(٢) :
ما على مغتربى أهل ودار إن أدارا ها هنا كأس مدام
فإن لفظى (دار ، أدارا) من مادة واحدة هى (دور) من
الجناس بالاشتقاق .

ومن جناس الاشتقاق ، أيضاً قوله فى قصيدة (قيثارتي)^(٣) :
فاروى أغانى القدامى وأنفثى فى الليل من نفثات قلبى الدامى
جانس بين الفعل (أنفثى) والاسم (نفثات) وكلاهما من مادة
(نفث) .

ومنه أيضاً قوله عن المستبد^(٤) :

(١) الديوان ٣٢٨ .

(٢) الديوان ٣٧٠ .

(٣) الديوان ٣٣ .

(٤) الديوان ٣٨٨ .

أحال ضياء الصُّبحِ حولي ظلمةً بها الحزن إلفى والهناء فقيدي

فإن كلا اللفظين (أحال ، حولي) من مادة (حول) .
وكذلك قوله (١) :

وإذا الشاطئُ الضَّحوكُ تغنىَّ حوله الطيرُ بالأغاني العذابِ

يجانس بين (تغنى ، والأغاني) من مادة (غنن) .

ومثله ما جاء بلفظين مختلفين رغم كونهما من مادة واحدة من
قوله في إحدى وجدانياته (٢) :

أو حقاً ذنيك زهرٌ وخمرٌ وغوانٍ فواتنٌ وغناء ؟

فإن (غوان ، وغناء) من مادة (غنا) وما بين (غوان وفواتن)
من جناس ناقص .

وكذلك من الاشتقاق قوله عن حافظ إبراهيم (٣) :

كنت نعم الصديق في كل أن حين يُرجى الصديق أو حين يطلب
وضميرٌ لا يبلغُ المالُ منه وبلوغُ النجوم من ذاك أقرب

يجانس بين (يبلغ ، وبلوغ) وكلاهما من مادة : بلغ ، والبيت
كناية عن طهارة يد الفقيد . وكذلك قوله عن الغرب المخادع (٤) :

ويا أيها الغربُ المواعدُ لا تزدُ كفى الشرقُ زاداً من وعودٍ وأقوال

(1) الديوان ٩٠ .

(2) الديوان ٣٥٣ .

(3) الديوان ٨٣ .

(4) الديوان ٣٨٣ .

فإن (تزد ، زاداً) من مادة (زيد) و (المواعد ، وعود) من مادة (وعد) أما شبه الاشتقاق بمثل قوله عن حافظ - أيضاً - (١) :

فُجعت نهضة البلاد ببانٍ شدَّ رُكْنَيْهَا وشاد وطنَّ بُ

فإن (شدَّ) من مادة : شدد ، و (شاد) من مادة : شيد .

كذلك قوله عن صخرة الملتقى (٢) :

رُبَّ ناءٍ مدت إليه هواها فهوى فى شراكها القاتلات

فإن (هواها) من مادة (هوى) والمراد هوى النفس وإرادتها ، واللفظ الآخر (فهوى) من مادة (هوا) أى سقط .

ومنه أيضاً قوله عن المستبد (٣) :

غداة تمنى المستبدُ فراقنا على أرض آباءٍ لنا وجدودٍ
وزُفَّ لنا زيف الأمانى عُلالةً لعل بناحِبَّ السيادة يودى

ففى البيت الثانى (زُفَّ) من مادة : زفف ، و (زَيْفُ) من مادة : زيف ، من جناس شبه الاشتقاق ، كما يوجد جناس قلب بين (علالة ، ولعل) بزيادة حرفين فى اللفظ الأول من القلب الجزئى .

ومنه - أيضاً - قوله يتحدث عن دم الفدائيين أيام الاحتلال (٤) :

علام إن أريق بكلٍ وادٍ فأرَقَّ مُجَدَّبٌ وأنار خِصبُ ؟

(1) الديوان ٨٣ .

(2) الديوان ٥٩ .

(3) الديوان ٣٨٧ .

(4) الديوان ٣٩١ .

فإن الفعل المبني للمجهول (أريقَ) من مادة : ريق ، والفعل
الماضي (أورك) من مادة : ورق .

وكذلك قوله مخاطباً ملوك الشرق^(١) :

إليكم ملوكَ الشرق كم عنْ مقالَةٍ ثنائى حياىى والوفاء دعانى
أشدتُ بما شدتُم فرادى ، وكلكم يفاخرُ جيلٌ بالذى هو بانى

ففى البيت الثانى يُظن أن (أشدتُ ، وشدتم) من مادة واحدة
ولكن كل منهما من مادة مختلفة، فالفعل (أشدت) من مادة : شود ، أى
أشاد ذكره فى الخير والفعل (شدتم) من مادة (شيد) أى شاد البناء .

ومن الجناس المكرر الذى يتفق فيه اللفظان فى الحركة قوله
مادحاً بطل العروبة (فوزى القاوقجى)^(٢) :

حوارىُّ على كَفَيْهِ قلبٌ أبى غير الشهامة والكرامة

فجانس بين (الشهامة والكرامة) فى الهيئة والبيت كناية عن نسبه
حيث يمتدح البطل بشامته وكرامته ، وهو الذى أبى الضيم والذل أمام
المستعمر كما يلاحظ مراعاة النظير بين اللفظين .

ومن الجناس التام وهو نادر قوله فى رثاء الزعيم سعد زغلول^(٣):

سعد أهل به وسعدٌ جاءكم بالحق أبلغ فى سماء دياره

فالمراد (بسعد) الأولى من السعد والفرح والسرور ، و (سعد)
الثانية الزعيم الذى أهل بموكبه .

(1) الديوان ٣٩٥ .

(2) الديوان ٣٩٧ .

(3) الديوان ٤١٥ .

ومنه أيضاً قوله عن القائد السوري يوسف العظمة^(١) :

جلا عن الشرق ليل البغى حين جلا عروبةً فيك تلقى الأهل والدارا

فإن (جلا) الأولى بمعنى (أبعد عن الشرق ليل البغى) و (جلا) الثانية من جلاء السيف ، والمعنى أن هذا القائد قد أبعد الظلم والبغى عن البلاد حين أيقظ شعوبها .

ثانياً : رد الأعجاز على الصدور :

تمهيد :

ويسمى التصدير ، ويكون في النثر والشعر .

" وهو فن له موقع جليل من البلاغة وله في المنظوم خاصة محل خطير " (٢) .

وينقسم هذا الفن إلى أربعة أقسام هي على التوالي : ورود اللفظين مكررين ، ولفظين جمعهما اشتقاق ، والمتجانسين ، والملحقين ، وقد وردت جميعها في ديوان علي محمود طه ولكن مع التفاوت من حيث القلة والكثرة ، وبيان ذلك كما يلي :

١ - اللفظان المكرران على أن يتفقا في اللفظ والمعنى :

ومنه قوله في الرثاء^(٣) :

فزرع النيل بالظنون إليه فتحدى رجاءه وظنونه

(١) الديوان ٤٢٠ .

(٢) انظر الصناعتين ٣٨٥ .

(٣) الديوان ٩٦ .

فذكر (الظنون ، وظنونه) .

وكذلك قوله^(١) :

وعجوز بالصبا موعودة ويعمر الدهر موعود صباها

فإن (موعوده وموعود) و (الصبا وصباها) تكرر لفظاً

ومعنى .

وكذلك قوله عن وعود المستعمر^(٢) :

سئمنا هتاف الخادعين بعالم جديد ، ولما يأتنا بجديد
وجفت حشاشات وعدت بمائه فلما دنا ألفت سراب وعود

فإن لفظاً (جديد) تكرر لفظاً ومعنى ، وفي البيت الثاني ذكر من

الاشتقاق (وعدت ، وعود) .

ومنه ما جاء عن عبد الكريم الخطابي حين نفاه المستعمر فيصف

حزن الشمس عليه فقال^(٣) :

فاضَ السحابُ لها دماً - مذ شيعتُ شمسَ النهارِ - فخالطته سوادا
رأتِ الحدادَ به على أحيائها أترأهُمُ صبغوا السماءَ حداداً

ففي البيت الثاني تكرر لفظ (حداد) .

كذلك قوله عن قيثارته^(٤) :

يا ربة الألحان هل من رجعة لقديم لحنك أو قديم هيامي ؟

(1) الديوان ٢٩٢ .

(2) الديوان ٣٨٧ .

(3) الديوان ٤٠٦ .

(4) الديوان ٣٣ .

فقد تكرر لفظ (قديم) وانفقا لفظاً ومعنى ، وكذلك من الاشتقاق ذكر (الألمان ولحنك) .

ومنه أيضاً قوله يمدح يوسف العظمة (١) :

من النوابع أعماراً إذا قصرت مد النبوغ لهم في الخلد أعماراً

فإن لفظ (أعماراً) تكرر بمعناه ، وفي البيت جناس بالاشتقاق بين (النوابع والنبوغ) ، يريد أن عمر هذا البطل رغم قصره فقد نقش اسمه في سجل الخالدين .

٢ - اللفظان جمعهما الاشتقاق :

وهو ما يلحق بالجناس ، أن يتفق اللفظان في أصل الحروف وأصل المعنى ، وذلك بأن تتشابه الكلمتان في الحروف والأصول ويجمعهما أصل لغوي واحد ، ويسميه الرمانى جناس المناسبة ، " وهى تدور في فنون المعانى التى ترجع إلى أصل واحد " (٢) .

وهو أكثر الأقسام وروداً في الديوان ، ومنه على سبيل المثال لا الحصر قول الشاعر في رثاء أمين عثمان باشا مخاطباً مصر (٣) :

كم شهيد فيك مهذور الدماء لا تراعى ، أنت أم الشهداء
كلُّ غالٍ من متاعٍ ودمٍ لك يا مصرُ ، وما عزَّ الفداء
إيه يا مصرُ ، خذى ما شئتِه ولداعى المجد منا ما يشاء

(1) الديوان ٤٢٠ .

(2) انظر النكت في إعجاز القرآن للرمانى ، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن تحقيق محمد خلف ، ود. محمد زغلول ، ط ٢ دار المعارف ١٩٦٨ م ، وانظر الإعجاز البلاغى . د. محمد أبو موسى ص ١٥١ م وهبة ط ٢ ، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م .

(3) الديوان ٤٢٧ .

قيل أودى بأمين قاتل كيف يودى ببنيك الأماناء
كمن الغدر له ، ثم رمى عن يد عسراء شعواء الرماء

ففي البيت الأول ذكر (شهيد ، والشهداء) وفي البيت الثالث (ما
شئته ، وما يشاء) ، وفي البيت الرابع (أمين ، الأماناء) ، وفي البيت
الخامس (رمى ، والرماء) ووضح كيف استطاع الشاعر من خلال
رد العجز على الصدر تناسق الكلام وتتابع إيقاعه مع إثراء في المعنى.
ومن ذلك قوله يخاطب قيثارته (١) :

فاروى أغاني القدامى وأنفثى فى الليل من نفثات قلبى الدامى

فذكر فى الصدر فعل الأمر (انفثى) بمعنى ناجى ، وذكر فى
العجز (نفثات) جمع نفثه ، وهو بذلك يتمنى أن ينظم من الشعر ما
يخفف به عن صدره ويروح به عن نفسه .
ومنه حديثه عن الشاعر (٢) :

مضى يبتُّ الدهر فى خفتهِ شكاية الخلق إلى الخالق

فذكر (الخلق - والخالق) وهو يريد أن الشاعر هو من يعبر عن
متاعب الناس وهمومهم فى الحياة ، واللفظان فى الشطر الثانى قد أحدثا
الإيقاع المنسجم .

وعن نفسه يقول (٣) :

ولم أكن أول مغرى بما أغرت به حواء أو آدماء

(1) الديوان ٣٣ .

(2) الديوان ٤٧ .

(3) الديوان ٤٨ .

إرثٌ تمشَّى في دمي منهما ميراثه ينتظمُ العالما
وما أرى؟ هل في غدٍ لي ثواء بالخلدِ؟ أم مثنوى نارُ الجحيم

ذكر في البيت الأول (مغرى ، وأغرت) وفي البيت الثاني
(إرث، وميراثه) وفي البيت الثالث (ثواء ، ومثنوى) والأبيات صورة
لما يصيب الشعراء أحياناً من قلق واضطراب نفسى وحيرة .

وقوله عن القطب الشمالى (١) :

وأراهم في زعمهم قد أسفوا بك يا قطب أيما إسفاف
تشهد الكائنات أنك أمسيه ت وتمسى سيرَّ الوجود الخافى

فالفعل (أسفوا) ، فى الصدر و (إسفاف) فى العجز ، وكلاهما
من مادة واحدة وكذلك (أمسيه ، وتمسى) .

وكذلك قوله (٢) :

وأنا الشاعر الذى افتن بالحس من وأذكت يدُ الحياة افتنايه

ومنه ما يجىء فى الشطر الثانى مثل قوله (٣) :

موجةَ السحرِ من خفىَ البحورِ أغمرى القلبَ بالخيالِ الغميرِ

فذكر الفعل (اغمرى) فى أول الشطر الثانى و(الغمير) فى آخره.

كذلك قوله فى رثاء أحمد شوقى (٤) :

(1) الديوان ٦٦ .

(2) الديوان ٧٠ .

(3) الديوان ٧٤ .

(4) الديوان ٨٦ .

نَسَى النَّاعِمُونَ فِيهِ صِبَاهَهُمْ وَسَلَا الْمَغْرَمَ الْمَشْوِقُ غَرَامَهُ
فَامسَحَى الدَّمْعَ وَابَسَمَى لِلْمَنَايَا إِنَّ دُنْيَاكَ دَمْعَةٌ وَابْتِسَامَةٌ

ففى البيت الأول فى الشطر الثانى جاء اللفظان (المغرم، وغرامة)
وفى البيت الثانى ذكر الفعل (وابسمى) والمصدر (ابتسامه) .
كذلك قوله فى عدلى يكن (١) :

يا شهيد الأحرار لا كان يومٌ كم تمنى فى الغيب ألا يكون
فذكر (كان ، ويكون) اشتقاقاً ، وزاد من جمال التركيب وروده
بصيغة القصر .

ويتحدث عن شقاء التعساء فى الأرض مخاطباً الزمان قائلاً (٢) :
يا زماناً يمرُّ كالطير مهلاً طائرٌ أنت ؟ ويك قف طيرانك
أهناً الساعات تجرى وتعدو نا عطاشاً قف بنا جريانك
ففى البيت الأول (كالطير - طائر - وطيرانك) وفى البيت
الثانى (تجرى - جريانك) وكلها مما يشتق من مادة واحدة .
ثم يقول (٣) :

كلهم ضارع إليك يُرجيك فأسرع ، أسرع ، إلى الضارعينا
وافترس مُشقيات أيامهم وامـ ضىرحى تطحن الشقاء طحونا
فذكر فى البيت الأول (ضارع - الضارعينا) وفى البيت الثانى
(تطحن - طحونا) حيث ورد لفظ القافية مفعولاً مطلقاً مؤكداً للمعنى
فى الفعل .

(١) الديوان ٩٦ .

(٢) الديوان ١٠١ .

(٣) الديوان ١٠١ .

وكذلك قوله (١) :

وأنادى يا ليلة الوصل قرى إن بعد السرى يطيب المقرُّ

ذكر الفعل (قرى) والمصدر (المقر) والنداء للتمنى .

وعن بيروت تتحدث عن نفسها يقول :

وتقول: ياربة الحسن انظرى وصفى أفوق واديك مثلى اليوم حسناء

فقد ذكر (الحسن ، وحسنا) ونداء ربة الحسن يحرك الصورة

ويزيد من روعتها وجمالها .

ويقول مخاطباً فاروق ملك مصر آنذاك (٢) :

ظنوك أقصيت عنها فهي نائمةٌ وكيف، هل فى ربوع القدس نوام

والضمير فى (عنها) لفلسطين، وقد جاء اللفظان (نائمة -

ونوام) تأكيداً على اليقظة والانتباه لما يفعله اليهود ظناً منهم أن فلسطين

قد غفل عنها وتركها العرب أصحاب الأرض وغفل عنها ملك مصر

آنذاك فيؤلد الشاعر أنه لم يغفل عنها .

ومنه أيضاً عن المستعمر (٣) :

كذبت مودات الشفاه ولم أجد رغم العداوة كالسيوف وداداً

فإن (مودات - وودادا) من مادة واحدة (ودد) أى أحب .

(1) الديوان ١٠٢ .

(2) الديوان ٣٨٥ .

(3) الديوان ٤٠٨ .

٣ - ما يلحق بالاشتقاق :

وهو قليل وجوده في الديوان ، وأكثره من الجناس ، مثل قوله (١):

ما بكاء على الذى اتخذ الأوطان دنياه فى الحياة ودينه

فإن (دنياه) من مادة (دنا) و (دينه) من مادة (دين) (٢) .

ومثل قوله عن العلم فى الشرق (٣) :

توغل فى ملكوت الشعاع وصاد الكهارب فيه اغتيالاً

فى البيت الأول اشتقاق بين (خطأ ، وخطى) ورد العجز فى

(توغل - اغتيالاً) فالأول من (وغل) والثانى من (غال) (٤) .

ومنه أيضاً (٥) :

فإننا شعوب من سلالة آدم لنا فى مراقى العلم والفن سلم

والمراد (بالسلالة) أى من نسل آدم ، من مادة (سلل) ، والسلم

من مادة (سلم) (٦) ، يمدح أبناء الشرق ، بأنهم من نسل آدم الذين كانت

لهم المراقى العلا فى العلم والفن قديماً .

٤ - اللفظان المتجانسان :

ويندر وجود المتجانسان ، مثل خطابه للمستعمر الغاشم وموقفه

من المجاهدين يقول لهم (٧) :

(١) الديوان ٩٦ .

(٢) لسان العرب مادة (دنا) و (دين) .

(٣) الديوان ٣٧٧ .

(٤) لسان العرب مادة (وغل) و (غال) .

(٥) الديوان ٤٠٧ .

(٦) لسان العرب مادة (سلل) و (سلم) .

(٧) الديوان ٤١٢ .

حتى إذا أوهى القتالُ جلاذكم ومضى أشدَّ بسالةً وجلادا
جئتم إليه تهادنون سيوفه وسيوفُهُ لم تسكن الأغمادا

فاللفظان من مادة واحدة (جلد) ولكن اللفظ الأول يراد به جميع
الجسد ، واللفظ الثانى معناه : قوة المدافعة والمضاربة .

ثالثاً : التصريح :

" وهو جعل العروض مقفاة تقفية الضرب " (١) ، وقد وظفه
الشاعر فى معظم قصائده ، سواء كان فى القصيدة كلها أو فى بعض
أبياتها ، والتصريح من فنون السجع الذى يختص بالشعر .
والواضح لمن يطالع شعر المدرسة الحديثة يلحظ ولوع الشعراء
بهذه المحسنات سواء المعنوى منها أو اللفظى ، بما يؤكد تأثرهم
بالشعراء المحدثين فى العصر العباسى ، فإذا جاز أن يطلق عليهم النقاد
شعراء البديع فإنه من الجائز أن نطلق هذا المسمى أيضاً على شعراء
التجديد فى عصر النهضة .

فمن التصريح قول الشاعر وقد جرد من نفسه شخصاً أطلق عليه
اسم الملاح التائه ، يخاطبه قائلاً (٢) :

أيها الملاح قم واطوِ الشراعا لمَ نطوى لُجة الليل سراعاً

والبيت يفتتح به القصيدة ، فيوظف التصريح الذى جعله لازمة
لكل افتتاحية على عادة الشعراء القدامى، كما يلاحظ جناس الاشتقاق
بين (اطوِ ونطوى) .

(1) الإيضاح ٣٤٣ .

(2) الديوان ٢٢ .

وقد يبدأ كل مقطع من القصيدة بالتصريح كما في قصيدته (ميلاد شاعر) إذ يبدأ المقطع الأول بقوله :

هبط الأرض كالشعاع السنى بعصا شاعر وقلب نبى

وهكذا حتى تنتهى مقاطع القصيدة مع تغيير القافية مع بداية كل مقطع ، وربما لا تبدأ بعض قصائده بالتصريح ، ويأتى بيت واحد فى خلالها مصرعاً مثل ذلك ما جاء فى قصيدته (انتظار) حيث يقول عن الربيع الذى يرمز إليه بفتاة جميلة ينتظرها (١) :

أقبلت بالبسمات تملأ خاطرى سحراً وأملأ من جمالك ناظرى

فهو البيت المصروع الوحيد وسط القصيدة .

ومن بديع التصريح قصيدته الشهيرة (أغنية الجنود) حيث وردت أبيات القصيدة كلها مصرعة ، مع تنويع فى القافية ومثل ذلك قوله فى أولها (٢) :

أين من عيني هاتيك المجالى يا عروس البحر يا حُلم الخيال
أين عُشاقك سُمار اللىالى أين من واديك يا مهد الجمال
موكب الغيد عيد الكرنفال وسُرى الجنود فى عرض القنال

ومن التصريح ما يراعى فيه الشاعر المجانسة فى مثل قوله (٣) :

ماذا قدومهما والغيث مدرار لا صاحبُ الدار طلاعٌ ولا الدار

(1) الديوان ٨٨ .

(2) الديوان ١٠٩ .

(3) الديوان ٣٤٩ .

فإن (مدرار - الدار) وهو من جناس شبه الاشتقاق ، فالأول من مادة (درر) والثانى من مادة (دير) (١) .

كذلك قوله عن الليل (٢) :

ألا ما لهذا الليل تَدَجَّى جوانبهُ على شفق دام تَلَطَّى نوائبهُ

ففى (جوانبه، ونوائبه) جناس فى الحركة . وكذلك (تَدَجَّى - تَلَطَّى).

وكذلك قوله عن الدجى :

جثم الرُّعبُ عليه فنمضا لرجاً سوداً وظلاً مقبضاً
كلما عودُ ثقب أومضاً دفع النيل وأرغى ومضى

ففى قوله (نمضا - مقبضاً) جناس ناقص، وكذلك (أومضاً - ومضى) جناس ناقص بزيادة حرف فى الأول كما يلاحظ التصريح الذى منح أبيات القصيدة إيقاعاً موسيقياً عذباً .

رابعاً : التشطير :

" وهو أن يجعل كل من شطرى البيت سبعة مخالفة لأختها " (٣)

ومثل ذلك قوله عن حانة الشعراء (٤) :

هى حانةٌ شتى عجائبها معروشةٌ بالزهر والقصب

(1) لسان العرب مادة (درر) و (دير) .

(2) الديوان ٣٣٣ .

(3) الديوان ٣٤٣ .

(4) الديوان ٢٣٨ .

فِي ظِلْمَةٍ بَاتَتْ تَدَاعِبُهَا أَنْفَاسَ لَيْلٍ مَقْمَرِ السُّحْبِ
وَزَهَتْ بِمَصْبَاحِ جَوَانِبِهَا صَافِيِ الزَّجَاجَةِ رَاقِصِ اللَّهْبِ

فقد جعل قافية الشطر الأول (الهاء الممدود) والتزم قبلها (الباء)
كما جعل الشطر الثاني قافيته (الباء) وهكذا في القصيدة كلها مع تغيير
القافية في الشطرين مع كل مقطع .

ومنه أيضاً قوله أثناء رحلته إلى لبنان (١) :

وَاسْتَقْبَلْنَا طَيُورًا فِي مَنَاقِرِهَا شِدْوً ، وَزَيْتُونَهُ لِلشَّرْقِ خَضْرَاءَ
تُرْقِصُ المَوْجَ إِنْ مَسَّتْهُ أَجْنَحُهَا كَقَلْبِ آدَمَ إِذْ مَسَّتْهُ حَوَاءَ

فقد جعل للشطر الأول قافية (الهاء الممدودة) والشطر الثاني
(الهمزة بعد المد) .

ومنه أيضاً ما جاء في قصيدته (خمرة الآلهة) وهي من
وجدانياته ، التي تتزاحم فيها الأفكار والرؤى ، والأحلام ، ويحمل فيها
الشاعر معاناته، ومنها قوله (٢) :

إِنْ يَكُنْ قَدْ أَصْبَحَ البَدْرُ الوَضِيُّ حَجْرًا ، وَالنَّجْمُ غَازًا أَوْ حَدِيدَ
فَسَلَامًا أَيُّهَا الجَهْلُ البَرِيُّ وَعِزَاءً أَيُّهَا الكَوْنُ الجَدِيدَ

وقد بنيت القصيدة كلها على التشطير ، بأن جعل لكل بيتين
سجعتين في الشطرين ، تخالفان البيتين التاليين ، وهكذا إلى آخر
القصيدة .

(1) الديوان ٣٦٥ .

(2) الديوان ٣٢٤ .

خامساً : لزوم ما لا يلزم :

ويقال له الإعنان ، والتضييق والتشديد ، وقد أكثر منه أبو العلاء المعري حتى أنه أفرد له ديواناً سماه (اللزوميات) .

وهو أيضاً من ألوان السجع ، وهو أن يجيء قبل حرف الروى وما فى معناه من الفاصلة ما ليس بلازم فى مذهب السجع^(١)، وقد وظفه الشاعر - أيضاً - كثيراً. ومنه قوله فى قصيدته (عاصفة فى جمجمة)^(٢):

أطلق الجنَّ يرفرف لائذا بالرُّبَا يصرخ من خلف الرموس
أيها الأحياء ما الكونُ إذا تُتَشَرُّ الشُّهْبُ وتَدَكُّ الشموس
أحياءٌ سمَّتْها صخر ونار حَفَّت الأشواكُ من يسلكه
تنقضى الآجال فيه والسفار أبديٌّ ويحَ مَنْ يُهْلِكه

فقد التزم (الواو) قبل الروى (السين) ، كما التزم (اللام والكاف) قبل الهاء .

وكذلك قوله فى رثاء محمد صبرى زعيم المعارضة^(٣) :

أصغى إليك، عميق الفكر، ملتمعاً فى منطق جهورى الصوت رنان
كالغيث يلمع فى الآفاق بارقة وفى الثرى منه زهرٌ ، فوق أفنان

التزم (النون والمد) قبل (نون) الروى ، وقد منح المد للقصيدة هذا العمق والقوة فى مقام الرثاء ، فإن مد الصوت يلائم ذلك .

(1) انظر الإيضاح ٣٤٥ . وطراز الحلة وشفاء الغلة لأبى جعفر الغرناطى . تحقيق د.

رجاء السيد الجوهري ٢٤٤ مؤسسة الثقافة الجامعية ، الإسكندرية .

(2) الديوان ٦١ .

(3) الديوان ٤٢١ .

كذلك من الالتزام قوله^(١) :

من كل حُرٍّ ، نافض مما اقتنى يده ، وهَّابُ الحشاشة مانع
أو كلِّ فادٍ بالحياةٍ عشيره لا القول في خُدَعِ الخيالِ السانح

التزم (النون) قبل الحاء .

وهكذا نجد الالتزام منتشرًا في الديوان وكأنه أراد أن يثبت براعته في النظم المتناغم المتألف إيقاعاً ومعنى . فقد تأتي القصيدة كلها على نسق واحد بالترام حرف قبل الروى أو حرفين وقد تأتي القصيدة مقسمة إلى أبيات يجعل لكل عدد منها قافية مختلفة وحرف قبلها لازم ، حتى أصبح الالتزام - أيضاً - من سمات شعره .

وبعد فإن ما ذكر قليل من كثير حفل به ديوان علي محمود طه ، ويجد المتلقى دائماً أنه أمام لغة ذات إيقاع منسجم ومعانى راقية، سامية، نذر أن يخونه الفكر فيما عدا ما جاء من مبالغات مردوده ، فإن اللفظ عنده يناسب المعنى بل ويرقى به في مواطن كثيرة ، وصدق عبد القاهر الجرجاني حين قال : " إنك لا تجد تجنيساً مقبولاً ، ولا سجعاً حسناً ، حتى يكون المعنى هو الذى طلبه واستدعاه وساق نحوه ، وحتى تجده لا تبتغى به بديلاً ، ولا تجد عنه حولاً ، ومن هنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه ، وأحقه بالحسن وأولاه : ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه ، وتأهب لطلبه ، أو ما هو لحسن ملامته - وإن كان مطلوباً - بهذه المنزلة وفي هذه الصورة " (٢) .

(1) الديوان ٤١٨ .

(2) أسرار البلاغة ٧ .

سادساً : الإبتداء ، التلخص ، الإنتهاء :

وهذه الفنون الثلاثة لم يجعلها الخطيب القزويني ضمن وجوه التحسين اللفظي ، وإنما أفرد لها مع السرقات وموضوعات أخرى باباً في آخر الإيضاح ، في حين عدها كثير من البلاغيين^(١) من فنون التحسين اللفظي وبعضهم^(٢) عدها من فنون التحسين المعنوي .

قال البلاغيون: " ينبغي للمتكلم التأنق في ثلاثة مواضع من كلامه، حتى تكون أعذب لفظاً ، وأحسن سبكاً وأصح معنى " (٣) .

بدى من الضروري فحص المواضع التي وجب على الشاعر أن يتأنق فيها ويبرع في صياغتها حتى تكون أعذب لفظاً وأحسن سبكاً ، وأصح معنى^(٤) بمراجعة ابتداء القصيدة وانتهائها ، وكيفية التلخص من معنى إلى آخر ، وقد لوحظ أن الشاعر كان في قصائده يهتم بهذه المواضع وتفصيل ذلك كما يلي :

أولاً : الإبتداء :

أنه كما يقول الخطيب القزويني : " أول ما يقرع السمع ، فإن كان كما ذكرنا ، أقبل السامع على الكلام فوعى جميعه ، وإن كان بخلاف

(١) انظر البديع في البديع لأسامة بن منقذ ٤٠٠ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ؛ وانظر

القول البديع في البديع للشيخ الإمام مرعي المقدسي الحنبلي ، تحقيق عوض

الجميبي ، دار التراث ص ٤٩ ، ١٤٢٠ هـ / ١٩٩٩ م ، مكة المكرمة .

(٢) انظر الإشارات والتنبيهات ٣٢١ .

(٣) المرجع السابق في رقم (١) (٢) .

(٤) راجع الإيضاح للخطيب القزويني ، ص ٣٦٩ وما بعدها ؛ والقول البديع في علم ،

البديع ص ٤٩ .

ذلك، أعرض عنه ورفضه وإن كان في غاية الحسن " (١) . ويسمى
الابتداء الحسن (براعة استهلال) حيث يأتي الشاعر بما يناسب
المقام (٢) .

(أ) فقد يبدأ على محمود طه بما يثير التشويق ويخطف الانتباه
كما قال في بداية قصيدة الملاح التائه (٣) :

هبط الأرض كالشعاع السنّي بعصا ساحرٍ وقلب نبى
لمحةً من أشعة الروح حلت فى تجاليد هيكل بشرى

والشاعر هنا ، يثير المتلقى ، ويدفعه إلى التفكير فيمن هبط من
السماء والعبارة فيها مجاز ، لأنه يقصد نفسه فهو الذى يتغنى بأشعاره
فيسعد الألباب ويناجى الأرواح ، ومن الواضح أن الشاعر أحسن ابتداء
القصيدة بما يناسب المعانى والأفكار التى برع أيضاً فى عرضها من
خلال القصيدة.

وتوصف قصائد على محمود طه غالباً ببراعة الاستهلال ذلك لأنه
بذكاء الشاعر يبدأ دائماً قصائده بما يشد الانتباه ويثير المتلقى ليفكر
ويعمل عقله ، فكان يبدأ أحياناً بأسلوب الشرط ويأتى بالجواب بعد عدة
أبيات مما يجعل المتلقى متشوقاً لمعرفة الجواب مثل افتتاحه لقصيدة
(أغنية ريفية) يقول (٤):

(1) المرجع السابق ٣٦٩ .

(2) القول البديع فى البديع ٤٩ .

(3) الديوان ، ١١ .

(4) الديوان ، ١٣ .

وغازلت السحب ضوء القمر
خوافق بين الندى والزهر
تتاجى الهديل وتشكو القدر
يقبل كل شراع عبّر
مفاتن مختلفات الصور
إذا داعب الماء ظل الشجر
وردت الطير أنفاسها
وناحت مطوقةً بالهوى
ومر على النهر ثغر النسيم
وأطلعت الأرض من ليها

ثم يأتي الجواب في قوله :

هناك صفصافة في الدجى
أخذت مكانى في ظلها
كأن الظلام بها ما شعر
شريد الفؤاد كئيب النظر

تأمل كيف جاء الشرط وكيف استرسل الشاعر في الوصف ليجعل المتلقى يجول بعينيه في أنحاء تلك الطبيعة المبهجة ثم يفاجئه بجواب الشرط الذي يدل على أن الشاعر شريد الفؤاد كئيب النظر، وما هذه الأبيات إلا نموذجاً لمواقف كثيرة ومتنوعة اتبع فيها نفس الأسلوب المشوق.

كذلك قد يبدأ أول القصيدة بصورة تشبيهية تجعل المتلقى يعمل فكره فيما يقصد الشاعر حين افتتح قصيدته (قلبي) بقوله^(١) :

كالنجم في خفق وفي ومضٍ متفرداً بعوالم السُدُم

ثم تتتابع الأبيات مسترسلاً في الوصف إلى أن يقول^(٢) :

يا قلبُ : مثلُ النجم في قلقٍ والناس حولك لا يحسونا

(1) الديوان ، ٣٦ .

(2) الديوان ، ٣٧ .

وكذلك نلاحظ تكرار مثل هذا الاستهلال في شعر علي محمود طه.
كما يوظف الاستفهام في أول قصائده مما يدفع السامع متشوقاً لجواب ،
مثل قوله في قصيدته (الأجنحة المحترقة) يقول^(١) :

أدنا المزار وقرت العينان؟ وفرغتما من لهفةٍ وحنان؟

ويظل يتساءل في ستة أبيات متتالية ، فالقصيدة يحكى الشاعر من
خلالها قصة بطلين من سلاح الجو قد احترقت بهما الطائرة وحملت
الجثتان لتعودا إلى أرض الوطن .

ومن الملاحظ أن الشاعر لم يبدأ قصائده بما يتطير منه الممدوح
إذا مدحه ، أو أن يبدأ بما يثير غضب المتلقى أو يجعله يتشام ويشر
بكرامة ما يقرأ ، بل على العكس جاءت ابتداءاته دائماً حسنة تناسب
المقصود ففي قصيدته (الله والشاعر) يبدأ بقوله^(٢) :

لا تفزعي يا أرض ، لا تفرقي من شبح تحت الدجى عابر
ما هو إلا آدمى شقى سموه بين الناس بالشاعر

فلو بدأ بـ (شبح تحت الدجى عابر) لظن المتلقى أنه يتحدث
عن شخص ضعيف هزيل أو ما شابه ذلك أو أنه يتحدث عن شبح خيل
له ، لكنه بدأ بالنهاى عن الفزع والخوف وذلك من حسن الابتداء .

ومن الابتداءات القوية البديعة قوله^(٣) :

(1) الديوان ، ٤٢ .

(2) الديوان ، ٤٦ .

(3) الديوان ، ٤٠٦ .

لا السيف مرّ ولا المحاربُ عادا ويح البشر ، بأى سلمٍ نادى ؟
الأرض من أجساد من قُتلوا بها تجنى العذاب وتنبت الأحقادا

والبيتان من قصيدته يُكرم بها الشاعر البطل العربي عبد الكريم الخطابي كان زعيماً لقبيلة (ورياغل) من أكرم وأقوى لقبائل العربية بمراكش ، دفعته حميته وإياؤه إلى الثورة على الاستعمار الأسباني فى بلاده ، فى حرب أشبه ما تكون بأساطير الأبطال الأولين ، فمزق الجيش الأسباني وأسر قائده ، وألقى به إلى البحر " (١) .

فكما هو واضح استهل الشاعر القصيدة ببداية قوية رائعة . ومن براعة الاستهلال أيضاً قوله (٢) :

سحائبُ حمراءُ ؟ أم سماءٌ تضرّمُ أم الشمس يجرى فوق صفحتها الدم؟
على مشرق الإصباح من أندونيسيا سيوف تغنى أو حتوف ترنم

والقصيدة كتبها الشاعر يحيى بها هؤلاء الملايين من المسلمين المجاهدين فى جزر أندونيسيا ، وينعى على الغرب الجائر هذا العدوان المسلح على شعب مسلم مسالم ، الذى خاض معركة المصير ضد العدو الغاشم .

هكذا لو مرّ المتلقى على قصائد الديوان واحدة تلو الأخرى لوجد الشاعر قد أحسن ابتداءها ، وبرع فى استهلالها .

(1) انظر مقدمة الديوان ، ٤٠٥ .

(2) الديوان ، ٤١٠ .

حسن التخلص :

وهو "الانتقال مما شبيب به الكلام من تشبيب أو غيره إلى المقصود مع رعاية الملازمة بينهما"^(١).

ويقول الشيخ مرعي المقدسي الحنبلي : " اعتنى به المتأخرون دون العرب لا لعجزهم ، بل كانوا يؤثرون عدم التكلف ولا يرتكبون من فنون البديع إلا ما خلا عن التعسف وإلا فهم أهل هذا الشأن ، والسابقون بالمعاني الحسان " ^(٢) .

نلاحظ أن الشاعر قد أتقن التخلص من غرض ليدخل في المقصود بحرفة الصانع الماهر ومثل ذلك في قوله من قصيدة بعنوان (يوم فلسطين) حيث يستهل الشاعر القصيدة ببراعة فيبدأ باسم فلسطين مخاطباً إياها ^(٣) :

فلسطين لا راعتك صيحةً مغتال

سَلَمَتِ لأخيالٍ وعشتِ لأبطال

ويستمر في مخاطبتها ثم يقول في حسن تخلص :

ولا عزك الجيل المفدى ولا خبت لقومك نارٌ في ذوائب أجبال
صحت باديات الشرق تحت غبارهم على خلجات الروح من تُربك الغالى

(1) الإيضاح ، للخطيب القزويني ، ١٥٣

(2) القول البديع في البديع ، للشيخ الإمام مرعي المقدسي الحنبلي ، ص ٥٠ ، مكة المكرمة

، ١٤٢٠هـ

(3) الديوان ، ٣٨١ .

فينتقل إلى الحديث عن الأبطال العرب الذين حاولوا الدفاع عنها
فيقول (١) :

فوارس يستهدى أعنة خيلهم دمُ العرب الفادين والسؤدد العالى

فقد خلص من الخطاب ، إلى الغرض المقصود وهو مدح بنى
العرب الذين خاضوا القتال دفاعاً عن فلسطين .

ومن التخلص الحسن قول الشاعر مخاطباً (كرمة ابن هانى)
وهى الحديقة التى كان فيها بيت أمير الشعراء أحمد شوقي (٢) :

قلت يا كرمة ابن هانى سلاماً ليس للمرء فى الحياة سلامة
نحن لو تعلمين أشباح ليلٍ عابرٍ ينسخ الضياء سلامه

فمن الواضح كيف انتقل إلى الغرض من الخطاب ، ليعبر عن
حالة القلق والاضطراب التى يشعر بها الشعراء .

وقوله يمدح حافظ إبراهيم فى الاحتفال بذكره (٣) :

قيادة لم يحوها تاج قيصر ولا انتظمت إلا مفارق شاعر
لمست حديد القيد فانحل نظمه وأطلقت أسرى من برائن أسر

فى الكلام حسن تخلص لأن القصد من مدح حافظ إبراهيم الانتقال
إلى مدح شعره الذى اعتبره السهل الممتع الذى نظمه الشاعر فاستطاع
أن يطلق كل المعانى الرائعة الحبيسة التى تغنى بها .

(1) الديوان ، ٣٨١ .

(2) الديوان ، ٨٦ .

(3) الديوان ، ١٦٢ .

حسن الاختتام :

يمكن القول أن علي محمود طه كما برع في الاستهلال وأحسن التلخيص في أبياته بمعاني بديعة تكمل المعاني وتدل على المقصود فإنه أيضاً أحسن اختتام قصائده ، ومن ذلك انتهاء قصيدته الطويلة الرائعة (الله والشاعر) والتي بلغت ٤١٦ بيتاً أفرغ فيها الشاعر أحاسيسه ومشاعره وأفكاره حول الإنسان والحياة وما يصطرع فيها من خير وشر ، فينهي قصيدته بمخاطبة الأرض التي يعيش عليها البشر بكل صراعاتهم ومشاكلهم ، فيقول^(١) :

يا أرض ناديت فلم تسمعي أنكرت صوتي وهو من قلبك
لا تفرقي مني ولا تفرعي من شاعرٍ شكٍ إلى ربك
أيتها المحزونة الباكية لا تيأسي من رحمة المنقذ

إلى أن يختم القصيدة بقوله :

وقدمى التوبة ، واستمطرى بين يديه عبرات الندم

والخطاب إلى الأرض ولكنه يقصد من يعيشون على هذه الأرض، ويمكن ملاحظة ما يسمى (الأقواء) وهو اختلاف روى القافية وقد اعتاد الشاعر على ذلك كما فعل كثير من الشعراء الرومانسيين ، وكما فعل بعض من الشعراء الأقدمين عن قصد .

فمن الملاحظ أن الشاعر دائماً يأتي بأحسن خاتمة لقصائده وأهمية ذلك كما قال البلاغيون " إنها آخر ما يبقى في الأسماع ، وربما حُفظت

(1) الديوان ، ٥٧ .

دون سائر الكلام ، وربما جبرت ما سبق من التقصير ، وإلا كان بالعكس، وربما أنس المحاسن " (١) .

ومن بديع حسن الانتهاء في قصيدته (رجوع الهارب) يتحدث عن الهاربين من حكم الردى وقيوده ، وهو واحد منهم ، يعاف البعد والنوى فيعود للأسر وهو راضٍ فيخاطب الوكر القديم ملتقى العشاق عند الرومانسيين فيقول (٢) :

وأعد إلى أسر الصبابة هارباً قد آب من سفر الليالى الجون
عاف الحياة على نواك طليقة وأتاك ينشدها بعين سجين

والشعراء الرومانسيون يتميزون كما نعلم بالرمزية في شعرهم ، ولعله لا يقصد الصبابة بمعناها الحقيقى ، فقد كانت لهم لحظات يكتنبون فيها ويرغبون عن الحياة ، ثم تأتيهم لحظات تفاؤلية يعودون لممارسة الحياة ومسايرتها .

وفي لحظة من لحظات الكآبة التى يمر بها الشاعر يخاطب قيثارته على عادة الشعراء الرومانسيين ، ويقصد بها غناءه بالشعر ، فحينما يشعر أنه فارغ من الشعر لا يقدر على نظمه يعتب على قيثارته فيقول فى أول القصيدة (٣) :

بددت يا قيثارتي أنغامى ونسيت لحن صبابتي وغرامى

ثم ينهى القصيدة بقوله :

مالي أراك جمدت بين أناملى وعصيت أنأتى ودمعى الهامى

(1) القول البديع فى البديع ، ٥١ .

(2) الديوان ، ٢٧ .

(3) الديوان ، ٣٣ .

خرساء لا تتلو النشيد ولا تعى سر الغناء ولا تعيدُ كلامي
يغرى الكأبة بي ويكشف خاطري أنى أراك حبيسة الأنغام

هكذا ختم قصيدته بعد أن عرض همومه ومبكياته .

ولنتأمل ختام قصيدته الرائعة التي نظمها بعنوان (النيل) يوجهها
من ابن النيل في الشمال (مصر) إلى ابن النيل في الجنوب (السودان)
فيقول في الختام بعد عرض أحوال الشعبين وكيف استطاع المستعمر
بمحاولاته المستمرة الفصل بينهما يقول^(١) :

ألا يا أخى واملاً كؤوس محبة مقدسة موعودةٍ بخلود
إذا هي هانت فانع للشمس نورها وللقمر السارى بروج سعود
وقل : يا سماء النيل ويحك أفلعى ويا أرض بالشَّم الرواسخ ميدي
وغيضى عيون الماء أو فتفجرى لظى، وإن استطعت المزيد فزيدي

هكذا ختم القصيدة بهذه الكلمات القوية ، والمعنى الرائع ، الذى
يظهر من خلاله تأثيره بأى القرآن الكريم فى قوله تعالى : (وَقِيلَ يَا
أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكَ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءِ وَقُضِيَ الْأَمْرُ
وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ) (هود : ٤٤) .

وبعد فإن ما ذكر قليل من كثير حفل به ديوان على محمود طه ،
ويجد المتلقى دائماً أنه أمام لغة ذات إيقاع منسجم ومعانى راقية، سامية،
نذر أن يخونه الفكر فيما عدا ما جاء من مبالغات مردوده ، فإن اللفظ
عنده يناسب المعنى بل ويرقى به فى مواطن كثيرة ، وصدق عبد
القاهر الجرجانى حين قال : " إنك لا تجد تجنيساً مقبولاً ، ولا سجعاً

(1) الديوان ، ٢٨٩ .

حسناً ، حتى يكون المعنى هو الذى طلبه واستدعاه وساق نحوه ، وحتى تجده لا تتبغى به بديلاً ، ولا تجد عنه حولاً ، ومن هنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه ، وأحقه بالحسن وأولاه : ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه ، وتأهب لطلبه ، أو ما هو لحسن ملامته - وإن كان مطلوباً - بهذه المنزلة وفى هذه الصورة " (١) .

الفصل الرابع

قصيدة : من قارة إلى قارة

طارق بن زياد فى طريقه إلى الأندلس

(الأنموذج التطبيقى)

لقد وقف الشاعر على محمود طه كثيراً على أبواب الماضي التليد ،
وذلك عندما يخالجه الإحساس المرير بأن أمته الإسلامية يتمزق شملها ،
وتتفرق كلمتها ، ولا يكون لها كيان قوى يقف صامداً أمام العدوان الذى
يكتنفها .

ولعل شاعرنا يعمد إلى ذلك ليحقق من خلاله لذة شعرية ترقى إلى
طموحه الذى يعجز عن تحقيقه على أرض الواقع مما يجعل لذلك مجالاً
خصباً للإبداع والتألق الشعري ، " فإن للماضى وجهين يتصل أحدهما
بشخص الشاعر وتجاربه وذكرياته الخاصة ، ويتعلق ثانيها بماضى أمته
وما يتضمن من عراقة وبطولات وأمجاد " (١) .

والحق أن هذا الجانب الثانى شديد الصلة بالشعور القومى ، لكنه
يتميز عنه بأن للتأريخ والبطولات سحراً خاصاً عند الشاعر إذ يحقق من
خلاله التغنى بها فيكثر من طموحه الذى يعجز عن بلوغه فى مجتمعه
ولحظته الحاضرة " (٢) .

كما يتيح هذا الجانب للشاعر البعد الزمنى ، " وما يغلف الزمنُ
التاريخ به من جو شبه أسطورى، مجالاً للخيال والإبداع. ويشد إحساس
الشاعر الوجدانى العربى بالتاريخ ويزداد تعلقه ببطولاته كلما ألح عليه

(1) الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر : د. عبد القادر القط ، ٢٧٩ ، دار النهضة

العربية ، ط ٢ ، ١٩٨١ ، القاهرة .

(2) المرجع السابق ص ٢٧ .

الشعور بأن حاضر أمته لا ينهض إلى مستوى ماضيها العريق . وكما ضاق بما يشهد في بلاده من تفرق الكلمة أو ضعف الهمة أو نسيان تلك البطولات والأمجاد " (١) وهذا ما نجده عند علي محمود طه في هذه القصيدة التي تحتاج إلى وقفة طويلة لتحليلها بلاغياً .

لأنها تمثل بوضوح حنين الشاعر إلى الماضي بما فيه من بطولات وأمجاد يحاول من خلالها أن يظهر عظمة المسلمين وقوتهم في نشر الإسلام وإعلاء كلمة لا إله إلا الله ، فقد تذكر الشاعر قصص كفاح الأجداد لنصرة الإسلام وفتح البلاد فتراءى له أن ينظم قصيدة سماها (من قارة إلى قارة) عن طارق بن زياد في طريقه إلى الأندلس .

وقد قدم الشاعر لقصيدته بقوله : " ذاع حديث موائى الغزو في بدء هذه الحرب ، ولعل أعظم وأروع هذه الغزوات في الحروب القديمة بدأت من " طنجة " الميناء الأفريقي الذي خرج منه القائد العظيم " طارق بن زياد " في أسطول يُقل اثني عشر ألف محارب منذ أكثر من ألفى ومائتى عام " (٢) .

سار طارق بن زياد بالجيش " إلى الصخرة الشماء التي نزل بها جيشه الفاتح وسميت باسم ذلك القائد العظيم الذي أتاحت له عبقريته الحربية في هذه الغزوة نصراً منقطع النظير في أجمل وأغنى وأقوى بقاع القارة الأوربية وهي الأندلس " (٣) . فيقول :

(١) المرجع السابق ٢٨ .

(٢) الديوان ، ٢٥١ .

(٣) المرجع السابق ، ٢٥١ .

أشباحُ جنِّ فوقَ صدرِ الماءِ
 أم تلكَ عُقْبَانُ السَّمَاءِ وثبنَ من
 لا ، بل سفينٌ لَحْنٌ تحتَ لواءِ
 ومن الفتى الجبارُ تحتَ شِراعِها
 يُعلَى بقبضته حَمائلَ سَيفِهِ
 وينيلُ ضوءَ النَجْمِ عَالِيَ جبهةِ
 ذَهَبٌ ببوتقةِ السَّنَى منْ ذوبِهِ
 لونٌ جَلَّتْ فِيهِ الصَحَارَى سحرها
 وسماءُ ما تطامن موجُهُ
 بحراً أساطيرُ الخيالِ شطوطُهُ
 ومدائنُ سَحْرِيَّةٌ شارفنه
 ومعابدُ شُمِّ وآلهةٌ على
 أبطالُ يونانِ على أمواجه
 يتجادبون الغارَ تحتَ سَمائِهِ
 مازالَ يرمى الرُّومَ وهو سليلُهُم
 حتَّى طَلَعَتْ بِهِ فكنْتَ حديثُهُ
 ويسائلونَ بِكَ البروقَ لوامعاً
 منْ عَلمِ البدوىِّ نشرَ شِراعِها !
 أينَ القِفَارُ مِنَ البَحَارِ وأينَ من
 يا ابنَ القبابِ الحُمرِ ويحك! من رَمَى
 تغزُو بعينيكَ الفضاءَ وخلفهُ
 جُزُرٌ مُنَوَّرَةٌ الثغورُ كأنَّها

تَهْفُوُ بأجنحةٍ من الظَّمَاءِ ؟
 فننِ الجبالِ على الخضمِّ النَّائِي؟
 لمنَ السَّقِينُ تُرى وأىُّ لواءِ؟
 مُتْرَابِصاً بالموجِ والأنواءِ
 وَيَضُمُّ تحتَ الليلِشِ فَضْلَ رِداءِ
 مَنْ وَسَمِ إفريقيَّةِ السمرَاءِ
 مَسَحَتْ مُحيَاهُ يَدُ الصَّحراءِ
 تحتَ النجومِ الغُرِّ والإيحاءِ
 مِنْ قَبْلِ لابنِ الواحةِ العذراءِ
 ومَسابِحِ الإلهامِ والإيحاءِ
 بِنَخيلِها وضيافِها الخضراءِ
 سُنُنُ ذواهبَ بينهنَّ جَوائِي
 يطوونَ كلِّ مفازَةٍ وفضاءِ
 يتناشدونَ ملاحِمَ الشعراءِ
 ويديِّلُ من قرطاجةِ العَصَمَاءِ
 عجباً ! وأىُّ عجائبِ الأنبياءِ
 والموجِ في الإزبادِ والإرغاءِ
 وهداهُ للإبحارِ والإرساءِ!
 جِنِّ الجبالِ عرائسُ الدَّامَاءِ؟
 بِكَ فوقَ هذى اللُّجَّةِ الزرقاءِ؟
 أُفُقٌ مِنَ الأحلامِ والأضواءِ
 قَطراتُ ضَوْءٍ في حَفافِ إناءِ

والشرقُ من بُعدِ حقيقةٍ عالمٍ
ضحكت بصفحته المنى وتراقصت
ووثبتَ فوقِ صخورها وتلمستُ
فكأنما لك في ذراها موعِدٌ
ووقفت والفتيان حول، وانبرت
هذي الجزيرة إن جهلتم أمرها
البحرُ خلفي والعدو إزائي
.. وتفتتوا فإذا الخضمُّ سحابةٌ
قد أحرق الربانُ كلَّ سفينة
ألقي عليه الفجرُ خيطَ أشعةٍ
وأتى النهارُ وسارَ فيه طارقٌ
حتى إذا عبرتُ ليالٍ طوّفتُ
يرعى على الأفق المرصع قريةً
مدَّ المساءُ على خلجانها

والغربُ من قُربِ خيالةٍ رائئ
أطيافُ هذي الجنةِ الخضراءِ
كفاك قلباً ثائرَ الأهواءِ
ضاربتُهُ أندلسيةٌ للقاءِ
لك صيحة مرهوب الأصداءِ
أنتم بها رهطٌ من الغرباءِ
ضاع الطريقُ إلى السفينِ ورائئ!
حمراءُ مطبقةٌ على الأرجاءِ
من خلفه إلا شراعَ رجاءِ
بيضاءَ فوق الصخرة الشمَاءِ
يبني لملك الشرقِ أيّ بناءِ
أحلامه بالبحرِ ذاتَ مساءِ
أعظم بها للغزو من ميناءِ
ظلاً ، فنامت فوق صدرِ الماءِ

إنها قصيدة طويلة ، ولعل أول ما يجذبنا إليها ، أسلوب الشاعر الذي جنح إلى المزاجية الرائعة بين لغة الشعر القديم والأساليب والصور الحديثة ، ينتقى منها ما يعينه على نظم شعره ، فيوظف كل ما تفرزه قريحته معبراً عما يتردد في نفسه من معانٍ وما يجول بخاطره من أفكار ، وما تنسجه مخيلته من صور .

فكما يتضح من القراءة الأولية للقصيدة أنها تتميز بالوحدة العضوية التي تشير إلى وحدة الأجزاء في القصيدة ، أي أن كل لفظة في البيت

تترتب على حسب ما قبلها ، وأن المعانى تتلاقى لتشكل موضوعاً واحداً هو فتح طارق بن زياد لبلاد الأندلس ووصف هذا الفتح المبين .

إن الشاعر لم يخرج عن الفكرة التي بدأها حتى النهاية ، ومن قراءة القصيدة عدة مرات يتضح أنه سار على نهج الحداثة وأخذ يبتكر صوراً جديدة ، يظهر من خلالها براعته الفنية وموهبته الفذة .

" ويذهب بعض النقاد المعاصرين إلى أن الوحدة العضوية تتمثل في وحدة الصور التي تعبر عن وحدة الإحساس المهيمن ، وثمة من يرى أن الوحدة العضوية تكمن في وحدة الجو النفسى " (١) وهذا ما تميز به الشاعر على محمود طه حيث تغلب على قصائده وحدة الجو النفسى ويتضح ذلك جلياً عند قراءة قصائده حيث يشعر القارئ بترابط رائع بين الأبيات حتى أنها تبدو وكأنها بيت واحد مما يشعره بالجو النفسى الغالب على القصيدة . وعلى محمود طه من الشعراء الذين يجيدون المزج بين التراث والأساليب الشعرية الحديثة ويجمعون فى شعرهم بين رصانة القديم وطرافة الحديث . فهو يوظف الصور والصياغات القديمة توظيفاً رائعاً بما يضيفه عليها من لمسات الحداثة .

إنه الشاعر الذكى الذى استطاع المزج بين ذلك التراث القومى القديم وبين ما يزخر به الشعر الحديث من صور وأساليب " وكما يجنح شعر الوطنية والحرية إلى طبيعة الشعر القديم فى إيقاعه ورصانته الغالبة ، كذلك يفعل شعر البطولات والأمجاد الماضية .

وإن استطاع الشاعر أن يحقق فى الإطار التقليدى الغالب مزيداً من السمات الوجدانية فى المعجم والصور والجو الخيالى فنستطيع أن نتلمس

(1) فى النقد الأدبى الحديث، محمد صالح الشنطى، ط ١ ، ١٤١٩ هـ ، دار الأندلس، حائل.

هذا بوضوح فى شعر على محمود طه " (١) وهذا ما يؤخذ عليه - أحياناً - من ولعه بالتراث ونقله للصياغات والصور دون ابتكار .

رؤية بلاغية تحليلية للقصيدة :

يحاول على محمود طه فى هذه التجربة الشعرية أن يتلمس خطوة جديدة للتعبير عن النماذج الإنسانية الفريدة من أحداث الإسلام ووقائعه الأولى وشخصياته المعروفة متمثلاً فى البطل الإسلامى (طارق بن زياد) حيث وجد فيه شاعرنا " مثلاً لوجدانه الذى يعشق المثل العليا ويحن إلى الآفاق الروحية الأولى " (٢) .

وقد مزج الشاعر بين القديم والحديث مزجاً رائعاً مما أتاح له تشكيل بديع لأن الشاعر سار على النهج القديم ولكنه تأثر بالخط الرومانسى فى الحداثة المتجددة الأشكال والمعانى للمبنى الأسلوبى ، والإيحاء الخيالى ، والقصيدة التزم فيها على محمود طه الروى الواحد والقافية الواحدة والبحر العروضى الواحد وهو [البحر الكامل] (٣) .

وتدور القصيدة حول ثلاثة أفكار وهى :

١ - تصوير الشاعر لقوة الجيش الإسلامى .

(١) الاتجاه الوجدانى ، د. عبد القادر القط ، ص ٣١٩ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٣٢١ .

(٣) البحر : هو الوزن الخاص الذى على مثاله يجرى الناظم ، وسمى [بالكامل] لأن له تسعة ضروب لم يحصل عليها بجزء آخر . وله ستة أجزاء وهى متفاعِلُنْ متفاعِلُنْ متفاعِلُنْ متفاعِلُنْ متفاعِلُنْ متفاعِلُنْ ، ميزان الذهب فى صناعة شعر العرب ، السيد الهاشمى ، ٥٠ - ٥٣ ، ط ٣ ، بدون ، مؤسسة الكتب الثقافية ، بيروت .

٢ - التعريف بالقائد العظيم (طارق بن زياد) ووصفه وتصوير
مواجهته لجيش الروم .

٣ - وصف لفتح الأندلس وبناء حضارة للمسلمين فيها بحركة درامية
حية حتى أنها تبدو كالمشاهدة التمثيلية لقصة من التراث الإسلامي .
ويوضح من خلال الأفكار السابقة الفكرة الأساس وهي [قوة العربى
المسلم] الذى أتى بدينه وإسلامه وعراقة أصله لهزيمة العدو فى عقر داره
ورفع راية الإسلام خفاقة .

وسوف تبدأ الدراسة بتحليل بلاغى للأبيات ثم يُعقَّب بمراجعة بلاغية
أسلوبية للقصيدة بوجه عام أى سوف تلقى الدراسة الأضواء على الفنون
البلاغية والخصائص الأسلوبية التى تميزت بها القصيدة مدار البحث .

أشباحُ جنِّ فوقَ صدرِ الماءِ تهفُّ بأجنحةٍ من الظلِّماءِ ؟
أم تلكَ عُقبانُ السماءِ وثبنَ من فننِ الجبالِ على الخضمِّ النَّائى ؟
لا ، بل سفينٌ لحنٌ تحت لواءِ لمن السَّقِينُ ترى وأى لواءِ ؟

يبدأ الشاعر القصيدة على طريقته فى بدايته لكثير من قصائده وهى
أسلوب تجاهل العارف (أشباحُ جنِّ فوقَ صدرِ الماءِ ؟ .. أم تلكَ عُقبانُ
السماءِ ؟ ..) حيث يستفهم عن أمور هو يعلمها ، ولكنه يتجاهلها لإثارة
انتباه المتلقى وتشويقه إلى معرفة الجواب أو ربما ليقوم المتلقى بالتفكير
معه وإعمال عقله فيما يقرأه أو يسمعه .

فيبدأ فى الأبيات الثلاثة الأولى باستفهامات متتالية يقصد منها تصوير
قوة جيش طارق بن زياد وكيف أنه كان يخوض البحار مع جيشه فى جنح
الليل وشمس النهار حتى وصل إلى حدود الأندلس متحملاً هو وجيشه

أعباء السفر والمغامرة في البحر كل ذلك يهدف إرضاء الله - سبحانه وتعالى - ونشر دينه في أرجاء العالم .

فيتساءل متجاهلاً هل ما يراه في البحر أشباح جن تهفو فوق صدر الماء في الظلماء أم أنها عقبان من السماء وثبن من أعالي الجبال وسقطن على الخضم النائي البعيد .

ثم يوضح أن هذه ليست أشباح ولا عقبان وإنما هي سفن لجن تحت لواء قائد مغوار فيتساءل من يا ترى صاحب هذا اللواء .

واستخدام الشاعر لقوله (لا ، بل) ضيقت معنى الاستفهام السابق وهي لغة صحافة أو لغة مقالية وليست لغة شعرية .

وما يلاحظ أنه من خلال استفهام تجاهل العارف يوظف التشبيه حيث شبه جيش طارق بن زياد بأشباح جن فوق صدر الماء فاستعار (صدر) للماء على سبيل الاستعارة التبعية بمعنى فوق صفحة الماء .

ثم شبه هذه الجيوش بقوله (تهفو بأجنحة من الظلماء) ، ثم يشبها بالعقبان التي تسبح في السماء وقد وثبن من قنن الجبال وأعاليتها على الخضم البعيد المترامى الأطراف .

وقد بدأ الشاعر بالتصريح في البيت الأول على عادة الشعراء القدامى^(١) في قوله (الماء .. الظلماء) والبيت مقدمة رائعة توحى بما

(١) وقد فعل ذلك المتقدمون والمحدثون حتى إن بعضهم ربما صرع من القصيدة الأبيات يدل بذلك على اقتداره وسعة تجربته ودقة فكره ورحب باعه ، وتوقد ذكائه ، ويدلل على ذلك قول أبي تمام . وإنما يروكك بيت الشعر حين يصرع (قانون البلاغة ، أبي طاهر البغدادي، تحقيق: د. حسن عياض، ص ١٢٩ ، ط ٢ ، ١٩٨٢ ، مؤسسة الرسالة بيروت.

يريده الشاعر من تصوير لقوة جيش طارق بن زياد ، وقد زاد من جمال المعنى أسلوب تجاهل العارف الذى أحدث نوعاً من التشويق والتثبيته والبدء بلفظ (نكرة) وهو (أشباح) ساعد على الإبهام الذى يستدعى الفكر وانشغال العقل لمعرفة المعنى فيما وراء اللفظ المبهم .

ومن الفتى الجبارُ تحتَ شِراعِها مُتْرَابِصاً بالموجِ والأنواءِ
يُعلَى بقبضتهِ حمائلَ سَيفِهِ وَيَضُمُّ تحتَ الليلِشِ فَضْلَ رِداءِ
وينيلُ ضوءَ النُّجمِ عالىَ جبهةِ مَنْ وَسَمِ إفريقيَّةِ السمرِاءِ

ثم يعود الشاعر ويتساءل فى البيت الرابع بقوله (ومن الفتى الجبار) ويصوره بمن يتربص بالموج والأنواء ليكنى بذلك عن قوة جأشه وقدرته على خوض البحار ، ومعرفة مسالكها .

ثم يأخذ فى البيت التالى بتعريف هذا القائد الذى يقصد به طارق بن زياد فيقول (يعلى بقبضته حمائل سيفه) والبيت كناية عن قوته وجسارته ثم يكنى بقول (وينيل ضوء النجم عالى جبهة) عن شموخ طارق ورفعته بحيث يقابل ضوء النجم بجبهته العالية ، وفى قول (من وسم إفريقية السمراء) كناية عن سمرة وجه طارق بن زياد لأنه أفريقى ، والجمل كلها لا تخلو من المجاز الذى منح المعانى مبالغة وقوة فى التعبير وزاد من جمال الكناية المجازية .

ثم تتوالى الأبيات فى مدح القائد العظيم ابن زياد فيقول :

ذَهَبُ بِيوتِقَةِ السَّنَى مِنْ ذَوْبِهِ مَسَحَتْ مُحْيَاهُ يَدُ الصَّحراءِ
لَوْنٌ جَلَّتْ فِيهِ الصَّحارى سحرها تحتَ النجومِ الغُرِّ والإيحاءِ
وسماءٍ ما تطامن موجُهُ مِنْ قَبْلِ لابنِ الواحةِ العذراءِ

لقد كان الشاعر موفقاً في رسم صورته التي أراد أن يعبر بها عن قوة وشكيمة طارق بن زياد وعن صفاته الخلقية فقد حاول شاعرنا تصوير لون بشرة هذا القائد وامتداحها ، ولكن قد اعتبرت لغته بعضاً من التعقيد حيث برزت عنده ظاهرة (الغموض الفني) في هذه الأبيات أدى إليها تعقيد الصورة فيقول :

(ذهب ببوتقة السنى من ذوبه) فماذا يريد على محمود طه بـ(ذهب) إنها صورة معقدة حقاً ولعل استعمال الضمائر عنده قد أحدث نوعاً من الغموض بحيث يجعل المتلقى في حيرة من حيث نسبة الفعل إلى فاعله ، فالضمائر عنده تحتاج إلى كثير من التركيز والتفكير حتى يستطيع القارئ أن ينسب الفعل لفاعله ، وربما أراد أنه كالذهب ببوتقة السنى من ذوبه ، ففي العبارة تشبيه تمثيلي من تشبيه المحسوس بالمحسوس .

أو أن ما يرى من سنى ذهبي من ذوب طارق بن زياد ، فلعله أراد بها وصف للون بشرة طارق بن زياد للدلالة على أنه من أبناء الصحراء وليس له دراية في البحار وحروبها . أو لعله أراد أن يصف البحر الذي خاضه والمدن التي فتحها طارق بن زياد .

وللمتلقى أن يختار ، فالعمل الفني هو الذي يعطى أكثر من رؤية للصورة الواحدة . ولعل وفرة الرؤى وتعدد الاحتمالات للصورة الواحدة هي ما شغل الباحثة كثيراً عند تحليل بعضاً من صور الشاعر على محمود طه فالعمل الفني هو الذي يثير أكثر من رؤية بحسب موقف الرائي من الصورة ، ولكن بوجه عام فإن غموض الصور عنده نادر بالمقارنة بالصور عند شعرائنا المعاصرين الآن فإن غموض الصور وشيوع

الضمائر التي يختلف القارئ في نسبتها لصاحبها أ مر شائع في الشعر الحديث الذي يرمى إلى الإبهام والإغراب .

ففي البيت كما هو واضح تشبيه وجه طارق بن زياد بالذهب وفي قوله (محست محياه يد الصحراء) استعارة حيث استعار (يد) للصحراء على سبيل الاستعارة المكنية التي حذف فيها المشبه به وذكر شئ من لوازمه وهو (اليد) وهو يكنى بها عن وضاحة وجهه رغم سمرته فإن وجهه كان وضاحاً وهي من الصور الغريبة والبديعة . ثم يصور لونه الأسمر بأن الصحارى جلت فيه سحرها على سبيل المبالغة الطريفة (لون جلت فيه الصحارى) على سبيل الاستعارة المكنية أيضاً حيث شبه الصحارى بمن يجلو لون طارق ويلمعه بمزيد سحرها الأخاذ .

ثم يشبه سطح الماء بالسماء لشدة زرقتة التي تشبه زرقة السماء في هدوئه وسكونه ، فيقول (وسماء ما تطامن موجةً من قبل) .

وقد زاد من توضيح الصورة تلك الكناية الرائعة في الشطر الثاني من البيت (لابن الواحة العذراء) كناية عن طارق بن زياد وهي كناية عن موصوف .

بحراً أساطيرُ الخيال شطوطُهُ	ومسابحُ الإلهام والإيحاء
ومدائنُ سحريةٍ شارفنه	بنخيلها وضفافها الخضراء
ومعابدُ شُمِّ وآلهةٍ على	سُننِ نواهبٍ بينهنَّ جَوائى

ثم يصف البحر الذي خاضه طارق بن زياد ويذكر أنه على هذا البحر رويت أمجاد الإسلام والمسلمين .

فيشبهه شطوط البحر الذى ركبه البطل الغازى بـ (أساطير الخيال) من تشبيه المفرد بالمفرد كما شبه الشطوط بمساح الإلهام والإيحاء من تشبيه المتعدد ونوعه تشبيه الجمع ، فقد جعل البحر أساطير الخيال ومسبح للإلهام والإيحاء ، مبالغة فى التصوير البديع .

وفى البيت تقديم وذلك للاهتمام بالمقدم فى قوله (بحر أساطير الخيال شطوطه) فقدم المضاف والمضاف إليه شبه الجملة الخبر لأن الخبر لا يكتمل بلفظ (شطوطه) والترتيب الصحيح للبيت هو (بحر شطوطه أساطير الخيال) .

والواو استئنافية فى (ومدائن سحرية شارفنه بنخيلها وضافها الخضراء) ليدل على أنه مازال يصف الجزيرة التى دخلها طارق ابن زياد وجيوشه بعد مواجهته للبحر والصعاب التى خاضها فيه .

ثم وصوله للجزيرة التى وقف عليها واطلع على جمالها الساحر بنخيلها وخضرتها وكأن الشاعر يعرض لنا صورة مفعمة بالحركة .

فيجد المتلقى نفسه يعيش مع الشاعر الرحلة لحظةً بلحظةً فينقلنا الشاعر عبر أثير ألفاظه لينخرط معه فى النسيج الإبداعي للقصيدة حتى وكأننا دخلنا الأندلس مع (طارق بن زياد) " فمن أهم ما يميز الأسلوب فى الأدب الصورة والحركة ، لتزيد من أثر الجمال فى النفس " (١) .

(١) الموجز فى دراسة الأسلوب والأسلوبية ؛ د. عدنان النحوى ، ص ٩١ ، ط ١ ، ١٤٢٤ هـ ، دار النحوى ، الرياض .

ويمكن اعتبار الواو عاطفة ، فيعطف (ومدائن) (ومعابد)
(ومسابع) على (أساطير الخيال) ولكن الاستئناف فى (ومدائن) أوقع
للمعنى وقوله (ومعابد) معطوف عليه .

ثم يستمر الشاعر فى تصويره للجزيرة ، فيصف معابدها بأنها عالية
ومرتفعة ثم يتطرق إلى الرمز الذى يضعه سكان الجزيرة على سفنهم وهو
ما يرمز (للاله) لديهم حيث يضعون ذلك على سفنهم وفى قوله (سفن
ذواهب بينهن جوائى) وهى صورة مبتذلة ودارجة على السنة العامة لذلك
فقدت تأثيرها وجمالها .

وكان ينبغي على شاعرنا وهو من المجددين أن ينتقى عبارة أكثر
قوة وتأثيراً فى أداء المعنى ولكن مما أعطى للبيت جمالاً المطابقة فى قوله
(ذواهب .. جوائى) .

ولعل شاعرنا مغرم باختيار الاشتقاقات النادرة سواء فى هذه القصيدة
مدار الدراسة أو فى غيرها من القصائد ، مثل قوله (جوائى) وقد يكون
اضطر لذلك لضرورة القافية .

أبطالُ يونان على أمواجه يطوون كل مفازة وفضاء

ويقطع الشاعر الكلام ثم يستأنف حديثه فى فكرة أخرى ، حيث
يصف أبطال يونان بأنهم أبطال وقد استعار لفظ (يطوون) ليشبه قطع
المفازة وهى الصحراء - بالطى بمعنى يقطعون الصحارى على سبيل
الاستعارة التبعية فى الفعل . أو تشبيه الصحارى بالصحيفة تطوى على
سبيل الاستعارة المكنية وفى ذلك كناية عن صفة وهى سرعة اجتياز
الصحارى والانتقال السريع من مكان إلى آخر

وهؤلاء الأبطال (يتجاذبون) وهو لفظ مجازى بمعنى (يتنافسون) لنيل التتويج بالإكليل وهم يتناشدون ويطلبون ملاحم الشعراء أى كل يتنافس لنيل العزة والرفعة بالتتويج وتخليد الشعراء لهم بقول القصائد فيهم ومع تلك القوة إلا أن طارق بن زياد قد غلبهم .

وفى قوله (يتجاذبون) (يتناشدون) فصل ، والفصل بين الجملتين رغم الاتحاد فى الفعلية والزمن والخبرية ، وذلك لأن الواو سوف تكسر الوزن فإن حق الكلام الوصل .

لذلك قال :

يتجاذبون الغارَ تحتَ سَمائه يتناشدونَ ملاحِمَ الشعراءِ

والغار : شجر ينبت برياً فى سواحل سوريا ، دائم الخضرة يصلح للترزين .

ففى كلمة (يتجاذبون) قوة وشدة تدل على قوة هؤلاء الأبطال اليونانيين وأن المعركة معهم لم تكن بالسهلة ولا الهينة ، فإنهم كانوا يتصارعون من أجل النصر لتوضع على رؤوسهم أكاليل الغار وهو تقليد تعود عليه الرومان عند تتويج القائد المظفر ويبدو التصريح فى (يتجاذبون ويتناشدون) .

ويتضح من ذلك أن للإيقاع الصوتى أثره الفعال فى نقل المتلقى ليعيش أبعاد الحالة التى يعيشها الشاعر وأثناء عملية الإبداع فإن " ثمة تراسلاً بين المشاعر وبين التأثيرات الحسية التى تصدرها اللغة ، والانطباعات الصوتية محكومة بما لبعض الأصوات من قدرة - مهما تكن

درجتها - على إحداث تأثيرات معينة عندما تتوافق القيم الصوتية مع حركة الشعور عند المتكلم أو عند السامع الفاهم (١) .

ما زالَ يرمى الرومَ وهو سليلُهُم ويديلُ من قرطاجةَ العصماءِ
حتَّى طلعتَ به فكنتَ حديثُهُ عجباً ! وأىُّ عجائب الأنبياءِ

ويديل : يغلب عليها ، والعصماء : المنبوعة القوية .

يوضح شاعرنا أن القائد البطل المسلم (طارق بن زياد) ما زال مستمراً في قتاله مع الروم فالفعل (ما زال) يدل على الاستمرارية رغم أن طارقاً كان رومياً في الأصل وهذا ما أراد توضيحه الشاعر من استخدامه للقصر عن طريق ضمير الفصل في قوله (وهو سليلهم) قصده أنه سليل الروم . وفي (يرمى الروم) إيجاز بالحذف لأنه يريد (يرمى الروم بالسهم والرماح) ، وفي (عجباً ، وعجائب) جناس اشتقاق .

إن هذا القائد المغوار قد قاتل حياً في رفعة الإسلام والمسلمين بعيداً عن التعصب للعرق . ولذلك قطع الشاعر واستأنف ولم يعطف الفعل الناقص (ما زال) على ما قبله لأنه أراد توضيح معنى آخر غير المعنى السابق .

وقد عطف الشاعر الفعلين (يرمى ويديل) لأن الفعلين متتاليين وخبرين وفي زمن واحد وهو الزمن المضارع الذي يدل على استمرارية قتال (طارق بن زياد) للروم .

(1) اتجاهات البحث الأسلوبى ، د. شكرى عياد ، ص ١٧٠ .

وفى قوله (حتى طلعت) إلتفات من ضمير الغيبة لضمير المتكلم ،
فالخطاب عن طارق بن زياد بعد أن كان بضمير (الغيبة) التفت إليه
وخاطبه بضمير المخاطب فى (طلعت) وفى ذلك تنبيه للسامع يجعله
يتابع دون أن يشعر بملل وهذا الالتفات مطلوب فى سرد الحكايات .

ولا يخفى ما فى قوله (عجباً .. عجائب) من جناس الاشتقاق الذى
يؤكد به الشاعر أن طلوع هذا الفارس هو أعجوبة من الأعاجب .

ويسائلون بك البروق لوامعاً والموج فى الإزباد والإرغاء

وفى هذا البيت تساءل غريب حيث توجد مناظرة طريفة بين البروق
فى السماء والموج فى البحر حيث أن الشاعر يريد أن هذا البطل قد
عرفت أمجاده فى السماء فى شدة ظلمتها حيث تتضح فيها البروق اللوامع
الواضحة وأيضاً عرف ذلك الأمواج فى حال اضطرابها أو هدوئها .
و(الإزباد ، والإرغاء) فيهما مراعاة نظير لأنهما من صفات الموج لذلك
عطف بالواو .

فهو يريد أن يكنى عن أن هذا القائد بطل مغوار طالت بطولاته عنان
السماء وأمواج البحر فالكل يسمع عن بطولاته ويسألون عنه ويصبح هذا
المعنى أكثر وضوحاً فى البيت التالى :

مَنْ عَمَّ الْبِدْوَى نَشَرَ شِرَاعَهَا ! وَهَدَاهُ لِلإِبْحَارِ وَالإِرْسَاءِ!

والضمير فى (شرعها) للسفينة ولأنه معلوم أن الشراع لا يكون
إلا للسفينة لذلك جاء مضمراً .

إن علي محمود طه قد ركز على فكرة أن القائد المسلم (طارق بن زياد) يعيش في الصحراء وقد قضى حياته في محاربة أعداء الإسلام في البر ولم يكن على دراية بالبحر وأمواجه وأسواره ومع ذلك خاض البحر ليفتح البلاد وينشر الإسلام ففي قوله (من علم البدوى) استفهام بلاغى خرج عن معناه الحقيقى إلى معنى التعجب والدهشة من هذا القائد فهو أسلوب مدح بما يشبه الذم .

لأنه قد يفهم من الاستفهام أن ذلك تقليل من شأن (طارق بن زياد) .

لكن المعنى الحقيقى الذى قصده الشاعر هو أن هذا البدوى الذى تعامل مع الصحراء كان بسبب رغبته الشديدة وإصراره على فتح (الأندلس) ورفع راية الإسلام بها قد قام بمغامرته لخوض البحار وفى ذلك دليل واضح على شجاعته وجسارته وإقدامه غير متردد للإبحار والإرساء فى أرض الأندلس .

لذلك جاء الاستفهام فى (من علم البدوى) استفهاماً معبراً ودقيقاً هو كناية عن عدم درايته بالبحر وفيه إيجاز رائع فبدلاً من أن يقول أنه لم يكن له دراية فى البحر وأنه عاش فى الصحراء وقد خاض البحار ، أوجز كل هذا فى قوله (من علم البدوى) وفى الأبيات التفات فبعد أن قال (ويسائلون بك) بضمير المخاطب قال (من علم البدوى وهداه) بضمير الغيبة .

وقد زاد من جمال البيت المطابقة فى قوله (الإبحار ... والإرساء) وهذا دليل على أنه كان فى قمة شجاعته وإصراره على نشر الإسلام ولعل فى ذلك (تعريض) لأبناء المسلمين فى الدول الإسلامية الذين تفرقت كلمتهم ونهبت أراضيهم وهم يجلسون مكتوفى الأيدي لا يفعلون شيئاً .

أَيْنَ الْقَفَارُ مِنَ الْبَحَارِ وَأَيْنَ مِنَ جَنَّ الْجِبَالِ عَرَائِسُ الدَّأْمَاءِ؟

يتساءل الشاعر متعجباً (أين القفار) ليكنى بذلك عن أن خوض البحار أصعب بكثير وأكثر عرضة للمهلكة من القفار وقد زادت المطابقة بين (القفار .. البحار) البيت توضيحاً للمعنى وجمالاً .

وقد أثرت المقابلة الخفية المعنى فى قوله (جن الجبال ... عرائس الدأماء) والدأماء : البحر وذلك لتأكيد المعنى فى أن صعوبة المعارك فى الصحراء تقل كثيراً عن صعوبتها وخطورتها فى البحار وخصوصاً أن القائد كان يخوض المعارك عبر البحار للمرة الأولى .

يا ابن القباب الحمر ويحك! من رمى بك فوق هذى اللجة الزرقاء؟
تغزو بعينيك الفضاء وخلفه أفق من الأحلام والأضواء

وقد برع شاعرنا فى عقد مناظرة بين كون (طارق بن زياد) ابن الصحراء فى قوله (يا ابن القباب الحمر) وهى كناية عن المكان الذى عاش فيه البطل طارق بن زياد فى الصحراء ، حيث يعيش الأفارقة فى بيوت تشبه القباب الحمر ، فيتساءل الشاعر ما الذى أتى بك فوق هذه (اللجة الزرقاء) كناية رائعة عن البحر .

يريد أن يوضح عبقرية هذا البطل المسلم الذى لم يسبق له أن ركب البحر وقد عاش فى الصحراء كيف تسنى له خوض البحار فالنداء هنا (يا ابن القباب) للتنبيه على الطبيعة التى عاش فيها هذا القائد .

ففى هذا البيت مناظرة^(١) بين (القباب الحمر) و (اللجة الزرقاء)
والشاعر يدبج شعره باستخدام الألوان وهى (الحمر ... الزرقاء) .

وفى البيت الثانى صورة جميلة فى قوله (تغزو بعينيك الفضاء)
كناية عن حلم (طارق بن زياد) فى النصر بفتح الأندلس وقد شبه الشاعر
تفحص طارق بن زياد للفضاء وهو على السفينة بهيئة من يغزو بعينه
الفضاء ، وفى الواقع فإنه كثيراً ما تأتى الصورة سواء استعارية أو
تشبيهية يريد بها معنى يكنى عنه بها .

يريد أنه يُقَلَّبُ الفضاء نظراً وتحديقاً أملاً فى رؤية الأرض أو ربما
أن الشاعر يريد أن (طارق بن زياد) يهيب نفسه للحلم الذى تمناه وهو
رؤية اليابسة ودخول الأندلس لذلك قال (خلفه أفق) ثم يصف هذا
الأفق بقوله :

جُزُرٌ مَّنُورَةٌ الثَّغُورُ كَأَنَّهَا قَطْرَاتُ ضَوْءٍ فى حِفَافِ إِنَاءِ

والثغور : جمع ثغر وهو المدينة المطلة على الشاطئ ، وحفاف
الإناء جانبه .

لقد نجح الشاعر فى تصوير هذه الجزر تصويراً رائعاً ومبتكراً لم
يسبقه إليه أحد من الشعراء حسب علم الباحثة فهو تشبيه غريب حيث شبه
الجزر منورة الثغور بهيئة قطرات الضوء فى حفاف أو جوانب الإناء وهو
تشبيه مقيد بكون القطرات فى جوانب الإناء فهذه صورة بديعة ووصف
دقيق رائع للجزر ، فقد جعل القطرات من الضوء بدلاً من الماء ، وبذلك
يشبه قطرات الماء فى صفائها ولمعانها بقطرات الضوء .

(1) اتجاهات البحث الأسلوبى ، د. شكرى عياد ، ص ١٧٠ .

فالشاعر هنا راعى الشكل مع الاختلاف الكبير فى حجم الجزر وحجم القطرات فليس هناك وجه للمقارنة بين قطرات الضوء والجزر المنورة سوى أن يرسم لها صورة فى الخيال وهذا دليل على أن لشاعرنا ملكته الخصبة التى أمدته بخواطر وصور مبتكرة فقد أعجب بالطبيعة وقد وقف طويلاً فى تصويرها بكل طاقاته الإبداعية وأفكاره المتعمقة ومن ذلك تصويره لتلك الجزر تصويراً دقيقاً .

ومن الدقة قوله (قطرات ضوء) ولم يقل (قطرات ماء) ليتناسب ويتوافق مع المعنى فى قوله (جزر منورة) . وقد جاءت (حفاف إناء) مناسبة لقطرات (ونقول فى وصف اللفظ والمعنى : انقادت له الألفاظ البديعة وانتالت عليه المعانى الدقيقة السريعة ، لفظ للمعنى طبق وللمراد وفق) (١) .

والشرقُ من بُعدٍ حقيقةً عالمٍ والغربُ من قُربِ خيالةٍ رائئِ

وقد وفق الشاعر غاية التوفيق فى أن يضيف على شعره موسيقى محببة حين لاعم بين تراكيبه اللغوية ملائمة جعلته شعراً تتلذذ به الألسن وتصغى له الأذان وتدركه الأذهان .

والقارئ يحس بلذة فنية عند قراءته لأبيات على محمود طه لما فى شعره من تقطيع صوتى وتناسق فى الألفاظ مما ينتج عنه موسيقى ظاهرة وخفية .

(1) مجمع البلاغة ، الإمام أبى القاسم الحسين الراغب الأصفهاني ، تحقيق : د. عمر الساريسى ، ص ٩٤ ، ج ١ ، ط ١ ، ١٤٠٦ هـ ، مكتبة الأقصى ، الأردن .

ويزيد من جمال الأبيات المقابلة بين شطري البيت السابق ، التي توضح الفرق بين الشرق الإسلامي والغرب حيث أن الشرق فى نظر (طارق بن زياد) رغم بعده عنه هو عالم حقيقى لما فيه من تمسك أبناؤه بالإسلام وتعاليمه ، أما الغرب فرغم قربه بالنسبة له فيعتبره خيال لا وجود له لعدم دخول الإسلام فيه ، فقابل بين (شرق ، بعد ، حقيقة) و (غرب ، قرب ، خيالة) .

ويقول بعد ذلك :

ضـحـكـتـ بـصـفـحـتـه	أطـيـافُ هـذـى الجـنـةِ الخـضـراءِ
الـمـنـى و تـراقـصـت	كـفـاك قـلـباً ثـائـراً الأهـواءِ
و وثـبـت فـوق صـخـورـها و تلمـسـت	ضـرـبـتـه أندلسـيـةً للـقـاءِ
فـكأنـما لك فـى ذرأها مـوعـدٌ	

إن لشاعرنا خيالاً خصباً وقريحة مبدعة فيها هو ذا يستعير لفظى (الضحك..والرقص) فى تصويره لفرحة البحر به وبجيشه ومما زاد جمال البيت تأخير قوله (وتراقصت) للإسراع بالإخبار عن الضاحك للتشويق وترتيب البيت هو (ضحكت وتراقصت المنى بصفحته) والبيت صورة استعارية أراد منها أن البحر والأرض قد فرحا بمقدم (طارق بن زياد) ، فشبه المنى بالإنسان يضحك ويرقص لقدم عزيز لديه على سبيل الاستعارة المكنية .

وقد عطف الشاعر (ضحكت .. تراقصت) للاشتراك فى الخبرية وزمن الفعل وللدلالة على أن كلاً من البحر والبر فرحان بمقدم هذا البطل المظفر .

ثم استأنف شاعرنا البيت التالي بالواو لبيان أن فرحة البحر والبر بطارق بن زياد يتزامن معها فرحة طارق بن زياد بوصوله إلى الجزيرة لفتحها ونشر الإسلام فيها .

وقوله و (ثبت) للدلالة على السرعة والفرحة معاً ، فالوثب فوق الصخور ليس سهلاً وإنما الفرحة بالنصر أعانته .

وقد كنى بذلك عن حماسة طارق بن زياد وثورته ورغبته في تحقيق الحلم العظيم وهو فتح الأندلس في قوله (قلباً ثائر الأهواء) .

وقوله (تلمست كفاك) تعبير عن أمر معنوي بأمر حسي ، وقد يراد أنه وضع كفه على قلبه يستمع دقاته الثائرة السريعة من شدة الفرحة والرغبة في قهر الصعاب لفتح هذه البلاد .

ثم يستمر في طبيعته المتدفقة حينما يلح على الصورة فيرسم كل جوانبها فما هو ذا يرسم صورة للقاء المحبوب بمحبوبته حيث أنث الشاعر لفظ الأندلس في قوله (أندلسية) ليتخيل القارئ هذا اللقاء الحميم بين المحبوبين ويعيش هذا الجو الجميل الذي أفعمه اللقاء بالحيوية والحركة ، فيشبه موعده للنصر ودخول الأندلس بهيئة من ضرب موعداً لحبيبته وتم اللقاء من تشبيه التمثيل الذي يضع المعقول في صورة المحسوس .

وقوله (أندلسية) ناسب اللفظ التأنيث حتى يتسنى مع عقد الموعد بين القائد وبين هذه البلاد . وقال (ضربته) ليستشعر القارئ وكأن (طارق بن زياد) على موعد مع محبوبته للقاء .

وقد ظهر في هذه الأبيات اعتماد الشاعر على (أسلوب الالتفات) (١) كثيراً لأن الشاعر ينتقل ينتقلت من ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب ثم الغائب وهكذا ، والتنقل بين الضمائر قد يكون لفائدة ، وقد يكون نوعاً من التعقيد اللفظي .

ولعل اعتماد الشاعر على ذلك لما في هذه الظاهرة البلاغية من توليد الانتباه حيث يجعل القارئ منتبهاً ومتعاشياً مع أبيات القصيدة .

ويواصل وصف طارق بن زياد عند وصوله إلى الأندلس ودخوله ووقوفه على أرضها فيقول :

ووقفت والفتيان حول، وانبرت
هذى الجزيرة إن جهلتم أمرها
لك صيحة مرهوب الأصداء
أنتم بها رهط من الغرباء
البحر خلفي والعدو إزائي
ضاع الطريق إلى السفين ورائي!

يصور الشاعر مشهداً رائعاً وهو التفاف الجنود حول القائد العظيم (طارق بن زياد) في قوله (ووقفت والفتيان حولك) والفتيان كناية عن الجنود الشجعان ، والواو في (وانبرت) استئنافية وليست عاطفة لأن الموصوف مختلف ، فإن (وقفت) يعود الضمير على (طارق) ، أما انبرت فيعود الضمير على (الصيحة) ، ثم صور الخطبة التي قالها (طارق بن زياد) لجنوده في قوله (صيحة مرهوبة الأصداء) كناية عن شدتها وقوتها التي ترهب بصدائها من يسمعها وفيها إيجاز بالحذف والمراد ثم قلت : (أيها الناس أين المفر ؟ البحر من ورائكم والعدو أمامكم وليس

(١) الالتفات عند ابن المعتز : هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وما يشبهه ذلك (البديع ، ابن المعتز ، ص ٥٨) .

لكم إلا الصدق والصبر، واعلموا أنكم فى هذه الجزيرة أضيع من الأيتام
فى مأدبة اللئام...^(١) وفى ذلك التفات على رأى ابن المعتز^(٢) .

وفى قوله (هذى الجزيرة) زيادة تعريف باسم الإشارة للتنبية ولفت
الذهن إليها . وقد قوى معنى البيت التصريح فى قوله (إزائى .. ورائى)
ومن ذلك يتضح ما لهذا الشاعر من قدرة فائقة على التعبير عما يختلج فى
نفسه من مشاعر صادقة ،

.. وتلفتوا فإذا الخضمُّ سحابةً حمراء مُطبقةً على الأرجاء
قد أحرق الربانُ كلَّ سفينة من خلفه إلا شِراعَ رَجاءٍ
ألقي عليه الفجرُ خيطَ أشعةٍ بيبضاء فوق الصخرة الشَّماءِ

ففى قوله (وتلفتوا) كناية عن الحيرة والتعجب لما يحدث وقد جاءت
(إذا) الفجائية^(٣) التى أدت دورها فى إحداث المفاجأة والتعجب والدهشة
حين تفاجأ الجيش بإحراق السفن .

وتتضح عبقرية على محمود طه الفذة حيث وصل بتصويره إلى
القمة فهما هو يشبه الخضم (وهو البحر) بالسحابة الحمراء من كثرة السفن
المحروقة والنيران المشتعلة فى السفن المطبقة على كل النواحي والجوانب
من التشبيه التمثيلى محسوس بمحسوس ، ويكنى بذلك على إحراق القائد
السفن التى اصطفت على شاطئ البحر وهو تشبيه بدون أداة ، (وقد)

(١) الديوان ، ٢٥١ .

(٢) الالتفات عند ابن المعتز هو انصراف المتكلم عن مخاطبة إلى الإخبار وما يشبهه ذلك
(البديع : ابن المعتز ، ٥٨) .

(٣) إذا الفجائية : تكتفى بالدخول على الجمل الاسمية ولا تحتاج إلى جواب ، وتعرب الفاء :
استئنافية مبنية على الفتح لا محل لها من الإعراب ، إذا : ظرف زمان مبنى على السكون
فى محل نصب مفعول فيه للفعل (تلفتوا) (المعجم الوسيط ، د. نايف معروف و د.
مصطفى الجوزو ، ص ٣٨) .

حرف توكيد وظفه الشاعر لينبه القارئ بقوة قرعة بعد أن كان يسبح مع الشاعر في وصف رحلة (طارق بن زياد) .

تأتى (قد) فتقطع هذا الحبل الموصول وتنبه المتلقى لحديث جديد وتنقله نقلة أخرى وهي لوصف إحراق القائد العظيم للسفن الحربية المصطفة على شاطئ البحر .

وقد قوى المعنى الاستعارة في قوله (شراع رجاء) حيث أثبت للرجاء شراع وهذا ليتناسب الشراع مع حرق كل سفينة من تشبيه الرجاء بالشراع وكأنه أحرق السفن الحقيقية وأبقى على الشراع الذى هو الرجاء فاستثنى شراع الرجاء لعدم اليأس .

وفى قوله (أحرق الربان) مجاز عقلى من إسناد الفعل لغير فاعله لأن الربان لا يحرق السفن وإنما ساعده أعوانه فى ذلك .

وفى قوله (ألقى عليه الفجر) تقديم الجار والمجرور (عليه) للاهتمام بالمقدم والمراد ألقى الفجر على طارق بن زياد خيط أشعة أى طلع عليه الفجر ، والبيت كله كناية عن النصر . فشبه الفجر بمن يلقى خيط أشعة على سبيل الاستعارة المكنية فى الفعل (ألقى) .

وأتى النهارُ وسارَ فيه طارقُ	يبنى لملكِ الشرقِ أىّ بناءِ
حتى إذا عَبَرَتْ لِيالٍ طَوَّفَتْ	أحلامُه بِالبحرِ ذاتَ مساءِ
يرعى على الأفقِ المُرصَعِ قريةً	أعظمُ بها للغزوِ مِنْ ميناءِ
مدَّ المساءُ على خُجانها	ظلاً ، فنامتُ فوقَ صَدْرِ الماءِ

وقد استغل شاعرنا جميع طاقاته الفنية للتعبير عن انتصار(طارق بن زياد) وفتحته للأندلس وبناء حضارة إسلامية عظيمة استمرت لعدة قرون

ويتضح هذا من قوله (أتى النهار) وهو كناية عن صفة وهى تحقيق النصر والفتح المبين وقد وظف من خلال الكناية الاستعارة فى قوله (أتى) على سبيل الاستعارة المكنية من تشبيه النهار بمن يأتى ثم حذف المشبه به وذكر شيئاً من لوازمه وهو الفعل (أتى) .

ثم وضح فى البيت أن النصر والفتح كانا على يد القائد العظيم (طارق ابن زياد) وقد قدم الشاعر الجار والمجرور للتشويق حتى يتشوق المتلقى لمعرفة من الذى سار فى هذا الفتح والترتيب المنطقى (سار طارق فيه) .

وفى قوله (بينى) مجاز عقلى من إسناد الفعل لغير فاعله لأن الذين بينون هم الفاتحين ، وربما أراد بـ (بينى) أى يشيد حضارة على سبيل الاستعارة المكنية من تشبيه الحضارة بالبناء .

ثم يوضح الشاعر أن هذا القائد المظفر قد بنى حضارة إسلامية فى الأندلس وقد ساعد فى إبراز المعنى رد الصدر على العجز فى قوله (بينى ... بناء) وقوله (أى بناء) كناية عن أنه بناء مدهش عجيب ليس كأى بناء . وأى : للتعظيم .

ثم يستمر الشاعر فى تصوير حالة (طارق بن زياد) بعد دخوله للأندلس فيها هو يتذكر تلك الليالى الماضية بصعوبتها وشدتها وقد طافت به أحلامه فى إحدى الليالى تذكره بما مضى ، ففى قوله (عبرت ليالٍ) بمعنى (مرت) على سبيل الاستعارة التبعية فى الفعل ، وقوله (طوفت أحلامه) استعارة مكنية من تشبيه الأحلام بالطائر يطوف ويحوم ، ثم حذف المشبه به وذكر شيئاً من لوازمه وهو (طوف) وتطويف الأحلام من العبارات التى تكررت فى ديوان الشاعر فى مناسبات مختلفة .

ولكنه اليوم (يرعى على الأفق المرصع قرية) وهى كناية عن الأندلس وقد بدا الأفق فيها مرصعاً بالنجوم فشبه النجوم بالآلئ اللامعة الزاهية التى رصعت الأفق وفيها تقديم للاهتمام بالمقدم والترتيب المنطقى لها (يرعى قرية على الأفق المرصع) ، وقوله (قرية) من ذكر الجزء وإرادة الكل لأنه كان يرعى قرى كثيرة ، وقوله (قرية) للدلالة على أن الأندلس صارت كالقرية الواحدة بعد الفتح .

وقد امتدح الشاعر أهمية (الأندلس) لكونها ميناءً للمسلمين للقيام بالمعارك الإسلامية فى أوربا فقال (أعظم بها للغزو من ميناء) .

ثم يختتم الشاعر قصيدته بقوله (مد المساء على خلجانها) وفيها استعارة جميلة فى قوله (مد) من تشبيه المساء بمن يمد ظلاً على خلجانها على سبيل الاستعارة المكنية ، وتشبيه الظل بشئ يمد على سبيل الاستعارة التصريحية .

وفى قوله (على خلجانها ظلاً) تقديم للجار والمجرور للتوكيد والمعنى (مد المساء ظلاً على خلجانها) وهذا تعبير جميل وصورة مبتكرة سبق لها شاعرنا ، وفى (مد المساء ظلاً) كناية عن شدة سواد الليل .

وقد وفق الشاعر توفيقاً كبيراً عندما أحسن التخلص فى قوله (نامت فوق صدر الماء) فيكنى بذلك على أن القائد العظيم (طارق بن زياد) عندما دخل الأندلس استتب فيها الأمن وهدأت الحياة واطمأن الناس ولما قال (نامت) جعل النوم على (صدر الماء) ولم يقل (صفحة الماء) والنوم على الصدر هو أكثر مكان يكنى به عن الطمأنينة والهدوء والاستقرار ،

وفى ذلك مبالغة وصلت حد الغلو المقبول والذي أبدع الشاعر فى تركيبه ،
والنوم على الماء كناية عن شدة الطمأنينة التى حظى بها الشعب ..

وهذا تعبير جميل من تصوير الجزيرة بأنها نامت فوق صدر الماء
للدلالة - أيضاً - على أن الماء يحيط بها من كل جانب .

وفى تكرار عبارة (فوق صدر الماء) فى أول بيت من القصيدة فى
السطر الأول ثم ختم القصيدة فى السطر الثانى فى البيت الأخير بنفس
العبارة لم يكن تكرارها مصادفة وإنما يتضح أن الشاعر قد قصد إليها ،
فإن ذكرها فى أول القصيدة وسبق بالاستفهام بقوله (هل هى أشباح جن)
وذلك قبل الفتح وقبل دخول الأندلس ليؤكد أنهم أبطال أقوياء لا يستعصى
عليهم شئ فهم كأشباح الجن (فوق صدر الماء) قد صمموا وعزموا على
خوض البحار للوصول إلى الأندلس وفتحها .

ثم جاء تكرار العبارة فى آخر سطر من القصيدة مسبوقه بالفعل
(فنامت) ليدل على حالة الهدوء والاستقرار التى باتت عليها الخلجان
وبالبلاد بعد الفتح المبين واستتباب الأمن برعاية (طارق بن زياد) .

وبهذه القصيدة يتضح مدى براعة على محمود طه فى تصويره لفتح
الأندلس على يد القائد العظيم (طارق بن زياد) وبذلك استطاع الشاعر أن
يكون سجلاً فنياً حافلاً للجهد بين المسلمين والروم .

وقد كانت الأفكار فى مجملها صورة للدعوة إلى استعادة أمجاد
المسلمين التى ضاعت من يد الأمة الإسلامية فالشاعر يريد أن تستيقظ
الأمة وتجمع شتات شملها وتوحد كلمتها لإعادة تلك الأمجاد الضائعة .

... وهكذا جاءت القصيدة لوحة فنية بالصور المتتابعة والتراكيب اللغوية الرائعة والألفاظ الرقيقة والجمل المتراسة التي أدت المعنى الذى أراد الشاعر التعبير عنه .

ولعل القارئ يحس أن الشاعر لم يتكلف الصور والأخيلة بل انثال عليه الشعر انثيالاً بكل دقة وصدق .

وبدا واضحاً أن على محمود طه لم يكن يعمد إلى ذلك بل إن المعانى كانت تواتيه وتنساب على لسانه نظماً بديعاً من نبع إحساسه الصادق وعاطفته الجياشة دون تكلف وصدق من قال : (اعلم أن ملاك الأمر ، ترك التكلف ، وطرح التعمل ، والاسترسال للطبع وتجنب الحمل عليه ، والعنف فيه) (١) .

مراجعة بلاغية أسلوبية :

يرتبط على محمود طه بأتمته وماضيها المجيد ارتباطاً شديداً ، وقد اتضح هذا من قصيدته وما تتضمنه من أمجاد وبطولات إسلامية أراد الشاعر إيقاظ المشاعر الإسلامية فى نفوس أمتة ليلتئم الصدع ويجتمع الشتات وتتحد الكلمة ، وربما كان الشاعر يحاول الوصول إلى طموحه الذى عجز عن بلوغه فى أتمته فى الوقت الراهن .

إنه الشاعر الذى استطاع أن يستوعب تاريخ البشرية الزاخر فى فكره واستطاع بعبقريته أن يستمد من هذا السجل الحافل الأحداث والقصص والصور المعبرة .

(1) قانون البلاغة ، أبى طاهر البغدادي ، تحقيق: د. حسن عياض ، ص ١٥٤ ، ط ٢ ، ١٤٠٩ هـ ، مؤسسة الرسالة ، بيروت .

وقصة (فتح الأندلس) زاخرة بالدلالة ومازالت مستقرة في نفوس أبناء المسلمين ، فشاعرنا فجر كل طاقاته التعبيرية ليصف هذه المعركة (كان الشعر في مطلع التاريخ منبر الإنسان الملهم للتعبير عن مشاعره المختلفة التي لا تستطيع اللغة العادية الإحاطة بها) (١) .

وقد برز شاعرنا بنهج شعري جديد وثقافة واسعة ، ورغبة في التعبير عن مشاعره فهو لم يواجهنا بفكرته بل تسلل بها إلينا في النهاية برقة وسلاسة عجيبة حتى لنحس أنها انبثقت من أعماق قلبه منذ أول بيت في القصيدة إلى آخر بيت .

وعلى محمود طه في هذه القصيدة تعمد استعمال لغة المجاز فأخرج بذلك التراكيب اللغوية من معانيها القاموسية إلى معاني جديدة ، وتراكيب مستحدثة عُرف بها شعراء الرومنطقية الحديثة ومع ذلك برزت عنده ظاهرة بلاغية جديدة وهي (تناصية اللغة) (٢) أى عملية التأثير والتأثر التي تحدث عنها عبد القاهر الجرجاني في باب السرقات ..

أى أن شعره كان حلقة وصل للقديم بالجديد بما يحمله من عبارات موروثية مع ما ابتكره من صياغات وصور وتراكيب حديثة مما يدل على عبقريته الفذة في المزوجة بين الشعر القديم والشعر الحديث مزوجة رائعة ويمكن للمتلقى ملاحظة ذلك من خلال ما يأتي :

(1) الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد، د. أحمد بسام ساعى ، ٣٠-٣١ ، ط ١ ، ١٤٠٥هـ، دار المنارة ، جدة .

(2) التناص : من المصطلحات المستحدثة التي يراد بها تداخل النصوص وقد ناقشها العلماء قديماً تحت مسمى (السرقات)، قضايا الحدائثة عند عبدالقاهر الجرجاني، د. محمد عبد المطلب، ١٣٦ - ١٣٩ ، ط ١ ، ١٩٩٥ ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونغمان ، مصر .

اللفظ :

لقد وظف الشاعر الألفاظ السهلة الواضحة وقد استطاع أن يحمل لغته تلك الرقة التى تناسب الصور والسلاسة التى تنطلق مع إيقاعات لحنه الشجى.

وقد عالج أفكاره بأسلوب سلس وألفاظ رقيقة بعيدة عن الألفاظ الغامضة أو الخشنة أو الغربية وغير المستساغة على السمع .

وقد اختار من قاموسه اللغوى المفردات التى تخدم اتجاهاته الرومانسية ، فقد وضع الألفاظ الجديدة والصيغات المستحدثة فى قالب رومانسى خاص به .

ووضع الألفاظ فى هذا القالب المختلف فجر لديه معانى مجازية جديدة ومبتكرة مثل (أساطير الخيال) ، (جن الجبال وعرائس الدماء) (قطرات الضوء) (مد المساء) (فنامت فوق صدر الماء) إلى آخر هذه القوالب اللفظية المستحدثة .

وقد عنى الشاعر عناية شديدة بموسيقى شعره مما ظهر فى الملائمة بين أصوات الكلمات والحروف والمعانى التى تمثلها وكذلك فى الملائمة بين اللفظة وما قبلها وما بعدها أى أن ألفاظه كانت كالحلقة المتصلة بعضها يودى إلى بعض فى ترتيب وتعقيب متناغم منسجم بديع .

وقد نبعت موسيقاه أيضاً من تكرار اللفظة ذات النغمة الخاصة فى البيت أكثر من مرة وكل ذلك كان يرد عفو خاطر دون تكلف (لهذا كان من حقنا أن نحاسب كل كاتب أو شاعر إذا تكررت لديه الهياكل الفنية

نفسها والصور نفسها والأفكار نفسها وطريقة استعمال الألفاظ نفسها (١) .
فالتكرار عنده لم يكن متكلفاً أو مملاً ، وإنما أدى دوره في أداء المعنى .

وقد اهتم الشاعر باللفظ الفصيح الذى جعل لغته ترتقى إلى لغة
الشاعر المثقف (فاللغة تعمل كأداة للفكر الراقى) (٢) .

وشاعرنا استطاع بعبقريته اللغوية الفذة ، وقاموسه الغزير بالألفاظ
الفصيحة البعيدة عن الوحشة والغرابية يصل بسهولة إلى عناصر الجمال
الفنى فى قصيدته (فاللغة العربية هى أغنى لغات الأرض جمالاً وأوسعها
ميداناً وأكثرها خيراً ، ويكفيها أن الله سبحانه وتعالى اختارها على لغات
الأرض .. فهى مصدر غنى من مصادر الجمال يهب عناصر الجمال الغنى
حظها من الجمال ، ويهبها حظاً من الصورة والحركة) (٣) .

وقد يستخدم الشاعر أحياناً كلمات ليست شعرية فى مثل قوله (لا ،
بل سفين) فهو من كلام العامة ، حيث ظهر عدم دقة الشاعر فى اختيار
اللفظ المناسب للمقام لغير علة جمالية أو ضرورة شعرية .

وقد يستخدم الشاعر - أحياناً - اشتقاقاً نادرة لم يتداولها الشعراء
قبله ومن ذلك قوله (بينهن جوائى) ، ولعل الشاعر استخدمها للضرورة
الشعرية فى القافية أو ربما أنه يريد أن يثبت إحاطته بقاموس اللغة
واشتقاقاتها وقدرته على استخدام ألفاظ المعجم النادرة الاستعمال كنوع من
الدلالة على ثقافته الواسعة .

(١) الواقعية الإسلامية فى الأدب والنقد ، ص ٣٥ .

(٢) أسس علم اللغة ، ماريوباي ، ترجمة : د. أحمد مختار ، ص ٤٢ ، ط ٣ ، ١٤٠٨ ،
عالم الكتب ، القاهرة .

(٣) الأدب الإسلامى (إنسانيته وعالميته) ، د. عدنان على النحوى ، ص ٣٨٥ ، ط ٣ ،
١٤١٥ هـ ، دار النحوى ، الرياض .

ولعل شاعرنا استطاع أن ينهج أسلوباً خاصاً من خلال الصياغة الفنية التي تساعده في الوصول إلى غايته (والصياغة الفنية ^(١) لا تقف عند اللفظة وحدودها ولكنها تبتدئ بها ثم تمتد مع العمل الفني حتى يكمل كله ، وتمضى مع كل جزء منه . إنها تكاد تكون عملاً متكاملًا) ^(٢) .

الجملة :

من الواضح أن الشاعر سار بجملة على النسق اللغوي النحوي الصحيح وكانت جملة في الغالب مرتبة ترتيباً منطقيًا يعتمد على القاعدة النحوية ، ولكنه - أحياناً - يكثر من الضمائر التي تؤدي إلى تعقيد المعنى وتحدث العديد من أنواع الغموض بحيث يجعل المتلقى في حيرة من حيث نسبة الفعل إلى فاعله فكانت الضمائر في ديوانه بوجه عام بحاجة إلى كثير من الدقة والتركيز حتى يستطيع المتلقى فهم المراد دون جهد ، وهذا أمر غير مستحسن ولا مستساغ في الشعر لأن ذلك يؤدي إلى وقوف القارئ وعدم قدرته على الاسترسال .

وهذه الظاهرة موجودة عند شعراء الرومانسية في كثير من أشعارهم لأنهم يهتمون بالمعاني المعنوية التي ربما لا يمكن قياسها بمقياس العقل أو بالترتيب المنطقي وقد أوقعهم ذلك في متهاتات التعقيد ومزالق الإفهام .

وإن المتأمل للنص يجد أن (لغة المجاز) قد سيطرت على أغلب جمل الشاعر ، فقد أخرج معظم جملة وتراكيبه من وضعها المعجمي إلى مواضع مجازية أبرزت إبداعات وقدرات علي محمود طه .

(١) الصياغة الفنية : هي انتقاء الألفاظ والكلمات ثم ربطها والانتقال بها من مرحلة إلى مرحلة حتى تصل الصورة الكاملة المطلوبة من مقالة أو قصة أو قصيدة أو غير ذلك ... (الأدب الإسلامي ، د. عدنان علي النحوي ، ص ٥٤) .

(٢) المرجع السابق ، ص ١١٥ .

ولأن الشاعر كان يطمح إلى عودة الأمة الإسلامية إلى سالف مجدها فقد جاءت جملة الفعلية المضارعة تؤكد هذه الرغبة مثل (تهفو بأجنحة ، يعلى بقبضته ، ويضم تحت الليل ، وينيل ضوء النجم ، يطوون كل مغارة ، يتجاذبون النار ، يتناشدون ملاحم ، يرمى الروم ، يذيل من ، تغزو بعينيك ...) إلى غير ذلك من الجمل الفعلية التي بدأت بالفعل المضارع والتي هيمنت على جو النص وسيطرت عليه لإثبات وجهة نظر الشاعر وطموحه المستمر حاضراً ومستقبلاً .

ورغبته الكبيرة في إفراغ شحنة التحدى والطموح التي ملأت القصيدة من أول بيت حتى آخر بيت فيها بالقوة والإصرار النابعين من قوة العاطفة وصدقها .

كما يوظف الشاعر جملة الفعل الماضى التي لم تقل عن سابقتها أهمية وقد جاءت لتؤكد أن أمجاد المسلمين الماضية سوف تعود باتحاد كلمة المسلمين وتوحيد صفوفهم (مسحت ، حتى طلعت ، نشر شراعها ، من رمى ، ضحكت بصفحته ، ألقى عليه البحر ، وأتى النهار ، وسار فيه ، مد المساء ، فنامت فوق) .

ولم يكن لجملة (الأمر) نصيبها الأوفر في القصيدة ، برغم ورود أفعال الأمر بغرض النصح والإرشاد والوصف في ديوانه .

ويلى ذلك توظيف الجمل الاسمية في النص ، وقد وظفها الشاعر ليدل بها على طموحه الدائم ورأيه الثابت الذى سيجعله يبلغ مراده وهو إعلاء كلمة المسلمين فى مشارق الأرض ومغاربها تحت راية (لا إله إلا الله) ويتم ذلك بجمع كلمة المسلمين لإعادة أمجاد وبطولات المسلمين الأوائل ومن ذلك قوله (وسماء بحر متطامن موجه ، ومدائن سحرية

شارفنه ، وجزر منورة الثغور ، والشرق من بعد حقيقة عالم ، البحر خلفي
والعدو إزائي) إلى غير ذلك من الجمل الاسمية التي أفادت الدوام والثبات
فالشاعر يطمح إلى عودة المسلمين إلى سالف عصرهم المجيد .

ولعل بناء القصيدة على الجمل الفعلية المضارعة أفاد حالة
الاستمرارية والتجدد للشاعر عند عرضه لأفكاره وترجمته لحاجات نفسه
وتلمسه للمعاني المراد التعبير عنها وقد وظف الشاعر جملة الفعلية - غالباً
- توظيفاً مجازياً أراد بها التوكيد على أمجاد المسلمين واستمرارية أثرها
في نفوسهم .

والقصيدة رغم اعتمادها على لغة المجاز وعلى التصوير والخيال إلا
أنه اهتم فيها بسرد قصة الإبحار مما أفقد القصيدة في بعض الأحيان
روعة التصوير ربما لأنه اعتمد في القصيدة على (الوصف) حيث
وصف السفن ووصف البطل القائد (طارق بن زياد) ووصف الأجواء
التي عاش فيها فترة ذهابه إلى الأندلس .

فمن الملاحظ أيضاً أن القصيدة خاوية من الروعة التصويرية التي
كان من الممكن أن تكون أداة الشاعر لتصوير المعركة أو لتصوير دخوله
وكيف استقبله الناس ، فقد كان من الممكن أن ينحى بالقصيدة منحى آخر
من التصوير الذي يعتمد على الحركة التصويرية .

ويبدو أن علي محمود طه كان مغرماً بالبحر لذلك أكثر من وصفه
ووصف أمواجه وكان دائماً يقابل بين البحر والصحراء ، الصحراء
بصفرتها والبحر بزرقته ، وهذا واضح في العديد من قصائد الديوان ،
ووصف البحر والصحراء أمر شائع بين الرومانسيين .

كان دائماً يناظر بين البحر والبر وبين الموت والحياة وبين البقاء والفتاء ، فالبر سبيل النجاة والبحر سبيل الهلاك ، هذه المناظرة لم تبتعد عن ذهنه ، دائماً كان يتلمسها كلما أتت له الفرصة .

فالسماء عنده رمز للاتساع والتي يستوحى من النظر إليها أفكاره وأحلامه وإلهاماته ، لذلك نلاحظ أن القصيدة يركز فيها الشاعر على الماء والبحر والسماء والصحراء والنجوم .

والشاعر في كل أساليبه وأفكاره كان متأثراً بشعراء الرومانسية ولعل القصيدة مدار البحث مثال صادق على هذا التأثير .

فشاعرنا حمل مشعل التجديد في الصياغة والمعنى وذلك بتوظيفه لمصطلحات جديدة كقوله (فضل رداء ، وسم أفريقية السمراء ، مسابح الإلهام والإيحاء ، قلباً تائر الأهواء) كل هذه القوالب اللفظية وغيرها من تراكيب وصياغات مستوحاة من شعراء الرومانطية .

الهمزة وتأثيرها على النص :

إن المتأمل للقصيدة يتلمس تفتش حرف الهمزة (١) في النص وقد ناسب هذا الروى جو القصيدة حيث تفيد في إثبات حالة الإصرار لدى الشاعر في بلوغ طموحه في استعادة أمجاد المسلمين والتي سيطرت على عقله وفكره وجعلت من النص صرخة مرهوبة الأصداء للجيل الجديد فالشاعر قال في بداية القصيدة :

أشباحُ جنِّ فوقَ صدرِ الماءِ تَهفُوُ بأجنحةٍ من الظلِّماءِ ؟

(1) الهمزة صوت شديد مهموس مرقق ، ينطق بإغلاق الأوتار الصوتية إغلاقاً تاماً ، يمنع مرور الهواء ، فيحتبس خلفهما ثم تفتح فجأة ، فينطلق الهواء متقجراً (المدخل إلى علم اللغة، د. رمضان عبد التواب، ٥٦-٥٨ ، ط ٣ ، ١٤١٧ هـ ، مكتبة الخانجي، القاهرة).

فقد تكررت الهمزة أربع مرات في (أشباح، الماء ، أجنحة، الظلماء). وكل ذلك ساعد شاعرنا إلى إبراز قوة جيش المسلمين وتحديهم للعدوان وقد ساعدت الهمزة في التجانس والتوازن الموسيقي الذي أعطى الألفاظ قوة تعبر عن تحدى المسلمين وإصرارهم على التغلب على العدو . وبذلك كان للهمزة دور فعال في كل بيت من أبيات القصيدة وكأنه يفجر طاقاته الإبداعية في التعبير عما يختلج في نفسه من قوة الجيش الإسلامي التي ظهرت في معركة (فتح الأندلس) على يد القائد العربي المظفر (طارق بن زياد) .

التجانس بتكرار الحرف :

وقد استطاع علي محمود طه أن يضيف على شعره موسيقى محببة حين لاعم بين الكلمات وحروفها وذلك بتكرار الحرف في العبارات المتجاورة مما ينتج عنه لونا من التجانس الذي يساعد في إحداث نوع من التوازن الموسيقي (فإن تكرار الصوت في الكلمة أو الكلمات ، أو تكرار الكلمات أو الجمل أو أشباهها بما فيها من أصوات يعقد تقانة من التقانات التي اعتمدها الشعراء العرب منذ القديم ، حتى أن هذا التكرار أصبح على يد الشاعر المعاصر تقانة صوتية بارزة) (١) .

ويجد المتلقى هذا التجانس بين الحروف في قوله :

(لمن السفين) ، (مسحت محياه) (الصحارى سحرها)

(ضفافها الخضراء) ، (نشر شراعها) (الفقار من البحار)

(جن الجبال) ، (منورة الثغور) (فنامت فوق) .

(1) الاتجاه الأسلوبى البنيوى ، د. عدنان قاسم ، ١٧٢ ، ١٤١٢ هـ ، الدار العربية للنشر والتوزيع ، مدينة نصر ، جمهورية مصر العربية .

وبهذا استطاع على محمود طه أن يجعل من ألفاظه منبعاً يفيض
بالأنغام، وكذلك نجح الشاعر في إحداث الموسيقى الخفية النابعة من
التقسيمات الداخلية التي يحدثها في شعره في مثل قوله :
والشرق - من بعد - حقيقة - عالم ... والغرب - من قرب - خياله
- رائى .

فالمتمأمل للبيت يلاحظ المماثلة في الشطرين، فكلا الشطرين متساويين
في الترتيب والوقف ولعل لهذه المماثلة والتنسيق بين الجمل مذاق صوتي
خاص لدى الشاعر .

فقد برع شاعرنا في هذه الطريقة الصوتية في قصائد أخرى مع
وجود فروق في طريقة توظيفه للتكرار الصوتي الخاص الذي يميز قصيدة
عن أخرى .

وقد نبه (أرشيبالد ماكليش) عن أهمية التجانس الصوتي بتكرار
الحروف بقوله (إن القصيدة توجد في العلاقات بين الكلمات كأصوات
ليست إلا ، وأن معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما
يثيره بناء الكلمات كمعان ، وذلك التكشف للمعنى الذي نشعر به في أية
قصيدة أصيلة إنما هو حصيلة بناء الأصوات) (١) .

و (لهذه الأصوات دور فعال في الأداء الفني والتعبير الأدبي إذ تأتي
صدى انفعالات الأديب المبدع) (٢) .

(1) الشعر والتجربة ، أرشيبالد ماكليش : ترجمة سلمى الخضراء ، ص ٢٣ ، ط ١ ، ١٩٦٣ م ، دار اليقظة العربية ، بيروت .

(2) البلاغة العربية وسائلها وغايتها ، د. ربيعي محمد على ، ص ١٣ ، ط ١ ، ١٩٨٩ م ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية .

عطف المتناسب والمتناقض :

لقد اهتم الشاعر بالعطف بين المتناسب والمتناقض الذي أسهم فى إحداث نوع من التوازن الموسيقى الذى أعطى للأبيات جمالاً وروعة يساعد فى سهولة حفظها ، ومن أمثلة عطف المتناسب بالواو قوله :

(متربصاً بالموج والأنواء) ، (مسابح الإلهام والإيحاء)

(والموج فى الإزباد والإرغاء) ، (أفق من الأحلام والأضواء)

ومن عطف المتناقض قوله :

(يطوون كل مفازة وفضاء) ، (وهذا للإبحار والإرساء .

ولقد استطاع شاعرنا بهذا أن يثبت قدراته المعجمية غير المحدودة وثقافته الواسعة التى تمكنه من مراعاة النظائر ، وقدرته الفذة فى إيصال اللفظ بما يلائمه ليكون المعنى أشد عمقاً وأكثر تأثيراً على المتلقى .

التصريع :

يلحظ المتلقى جمال التصريع فى البيت الأول بتكرار قافية الهمزة

فى قوله :

أشباح جن فوق صدر الماء .. تهفو بأجنحة من الظلماء .

فقد جاء التصريع فى قوله (الماء ... الظلماء) .

وهذا يؤكد على قدرة شاعرنا فى المزوجة بين الشعر القديم والحديث فما هو يبدأ قصيدته بالتصريع على عادة الشعراء القدماء بافتتاح قصائدهم بالتصريع لما يضيفه من نغم يثير الانتباه منذ البداية .

ثم عاود التصريع فى البيت التاسع والعشرون فى قوله :

البحر خلفى والعدو إزائى .. ضاع الطريق إلى السفين ورائى !!
التصريح فى قوله (إزائى .. ورائى) ليعطى نغمة موسيقية رائعة
للبيت مع التأكيد على حالة الرعب التى عاشها الجنود عند حرق السفن .

الالتفات :

ويتضح من النص أن الشاعر كان كثير الالتفات ، ولعل لهذا الفن
فائدة عظيمة فى إبعاد الملل عن القارئ وإثارة التشويق الدائم لمتابعة
مجريات الأحداث ، فالشاعر يتحدث عن فرحة البحر والبر بمقدمه فى قوله
(ضحكت بصفحته المنى وتراقصت) يلتفت إلى طارق بن زياد بقوله :
(ووثبت فوق صخورها وتلمست) ثم يلتفت مرة أخرى ليصف وقوف
القائد لعظيم بين جنوده ونصحه لهم بقوله: (ووقفت والفتيان حولك، وانبرت).
ويستمر الشاعر فى كلامه حتى يلتفت مرة أخرى ليبين الحال التى
أصبحت فيها الجزيرة من أمن وسلام بقوله :
(مد المساء على خلجانها ظلاً .. فنامت من فوق صدر الماء) .

التكرار وتنوع دلالاته :

إن المتأمل للقصيدة يجد أنها غنية بأساليب التكرار اللفظى مثل :
تكرار ظرف المكان (فوق - تحت) :
فقد تكرر ظرف المكان (فوق) فى قوله :
(فوق صدر الماء) (بك فوق هذى اللجة الزرقاء)
(ووثبت فوق صخورها) (فوق الصخرة السماء)

(فنامت فوق صدر الماء) مرة أخرى .

وتكرر ظرف المكان (تحت) فى قوله :

(لحن تحت لواء) (الفتى الجبار تحت شراعها)

(ويضم تحت الليل فضل رداء) (تحت النجوم الغر والأنداء)

(يتجاذبون الغار تحت سمائه) .

ومن المصادفة العجيبة أن يتكرر ظرفا المكان (تحت - فوق) بالتساوى خمس مرات لكل منهما .

وقد يدل ذلك على أن فكر الشاعر ورؤيته فى القصيد محصور فى المكان حيث البحر الذى خاضوه بسفنهم والبر المتمثل فى موطنه الأسمى (بلاد الأندلس) .

أيضاً كرر الشاعر لفظ (فضاء) مرتين فى قوله :

(يطوون كل مغارة وفضاء) ، (تغزو بعينيك الفضاء)

ولعل على محمود طه أراد أن يوضح اتساع أفق وبعد نظر هؤلاء الجنود فهم يفكرون فى اقتحام هذا الفضاء الواسع لفتح بلاد (الأندلس) .
ولعل فى ذلك إثبات لاتساع مداركهم وحبهم للجهد حتى فى البلاد البعيدة عنهم إلى ذلك حبهم لرفع راية الإسلام خفاقة فى مشارق الأرض ومغاربها .

وأيضاً كرر لفظ (لواء) مرتين فى قوله :

(تحت لواء) ، (أى لواء) .

ليؤكد على أنهم تحت لواء واحد وهو لواء الإسلام .

وكرر لفظ (شراعها) مرتين في قوله :

(تحت شراعها) ، (نشر شراعها)

لينبه على أن (طارق بن زياد) القائد العظيم كان جاهلاً بالبحر وبقيادة السفن ومع ذلك قاد جيش المسلمين لفتح الأندلس عن طريق البحر يدفعه إلى ذلك شجاعته وقوة شكيمته وليؤكد على أنه رغم قلة خبرته بالبحر إلا أنه قاد هذه المعركة بقوة وجدارة .

وكرر الشاعر لفظ (الموج) أربع مرات في قوله :

(وسماء بحر متطامن موجه) ، (والموج فى الإزباد والإرغاء)

وهذا ليؤكد على شدة المعركة وقوتها لأنها كانت على أمواج البحر فكان من الطبيعي أن يتكرر اللفظ .

وكرر الشاعر المضاف إليه (الخضراء) مرتين في قوله :

(وضافها الخضراء) ، (الجنة الخضراء)

ليؤكد على تغير حال الجزيرة بعد دخول (طارق بن زياد) وفتحها لأنها زخرت بالدين الإسلامى وتعاليمه وآثاره ، فقد أصبح كالجنة الخضراء بعد دخول المسلمين .

وكرر أيضاً لفظ (الجبال) مرتين في قوله :

(قنن الجبال) ، (جن الجبال)

لينبه على قوة هذا الجيش الإسلامى بقيادة (طارق بن زياد) .

وكرر الشاعر لفظ (الخضم) مرتين في قوله :

(على الخضم النائى) ، (فإذا الخضم سحابة)

ولعل الشاعر كرر كل المفردات التي تعبر عن البحر ليثبت بذلك مدى قوة هذه المعركة لأن البحر كان مكاناً غير مألوف للجيش الإسلامي لأنها أول معركة بحرية للمسلمين بقيادة (طارق بن زياد) فالشاعر كرر كل تلك الألفاظ المتعلقة بالبحر حتى يوضح المعنى المراد ويأتي عليه من جميع جوانبه .

وكرر أيضاً لفظ (المساء) مرتين في قوله :

(ذات مساء) ، (مد المساء) .

وقد أراد الشاعر بذلك أن يؤكد على حالة الهدوء والاستقرار التي أمست عليها الجزيرة بعد الفتح العظيم لها .
وكرر الشاعر لفظ (السفين) في قوله :

(لا ، بل سفين) ، (لمن السفين) (ضاع الطريق إلى السفين)

(قد أحرق الربان كل سفينة)

وقد أراد أن يصف تلك الجارية التي استطاع بها الجنود دخول الأندلس ولقد نبه لذلك إلى أن القوة والشجاعة هي التي ساعدت على هذا الفتح .

وكرر أيضاً لفظ (البحر) خمس مرات في قوله :

(وسماء بحر) ، (بحر أساطير الخيال) ، (أين القفار من البحار) ،

(البحر خلفي) ، (أحلامه بالبحر) .

والشاعر بذلك يوضح رؤيته التي شغلت فكره وهي رؤية البحر ولعل حبه وتعلقه (بالبحر) جعله يكرر ذكره عدة مرات ليوضح علاقته

به وأنه دليل الغموض والصعوبة ولعل هذا التكرار يبين أن هذه المعركة كانت شديدة الصعوبة لكونها قد جرت على البحر ومع ذلك كان الجنود المسلمين في قمة شجاعتهم وقوتهم .

وكرر الشاعر لفظ (السماء) ثلاث مرات في قوله :

(عقبان السماء) ، (وسماء بحر) ، (تحت سمائه) للدلالة على الاتساع والرحابة وإثبات بعد الجزيرة (الأندلس) عن بلاد المسلمين ومع ذلك خاضوا غمار هذه الحروب .

وكرر الشاعر لفظ (الجن) مرتين في قوله :

(أشباح جن) ، (جن الجبال) .

ولعل الشاعر قصد بذلك قوة بأسهم وشدتهم فالجنود المسلمين وهم يعبرون البحر على سفنهم يبدون كأشباح الجن في هيأتهم لأنهم متحمسين للمعركة وقد جاءوا لهدف هو الفتح فقط .

وكرر أيضاً الشاعر جملة (فوق صدر الماء) مرتين في قوله :

(أشباح جن فوق صدر الماء) في أول شطر من البيت الأول

(فنامت فوق صدر الماء) في الشطر الثاني من البيت الأخير .

ولعل تكرار العبارة مرتين على هذا النحو قد قصد إليه الشاعر وذلك لعقد مناظرة بين حال جنود المسلمين قبل دخول الجزيرة وتصميمهم على الفتح وقوتهم ورباطة جأشهم وحال الجزيرة بعد دخول المسلمين إليها وفتحها وحلول الأمن والاستقرار فيها .

فالشاعر أراد أن يأتي على بعض المعانى ويوضحها ويثبتها فى ذهن المتلقى حتى يشحذ النفوس إلى إعادة أمجاد الأمة الإسلامية ، فجاء التكرار هنا لفائدة عظيمة وهى التوكيد والتنبيه لفكرة أراد الشاعر إبرازها بدقة .

فالتكرار أتاح للشاعر فرصة الإطناب بالشرح والتفصيل وبيان قوة الجيش الإسلامى بقيادة (طارق بن زياد) وشدة بأسه مع صعوبة المعركة لأنها انطلقت عبر البحر وهم لم يكن لهم أدنى خبرة بالأجواء المقبلين عليها .

ولهذا الفن (التكرار) سحر رائع له أثر فعال فى إعطاء القصيدة مزيداً من التآلف والجرس الموسيقى المتوازن مع الإلحاح على المعانى لتوضيحها فلم يشعر القارئ بالملل والسأم بل جعله يواصل قراءة القصيدة ومراجعتها عدة مرات للاستمتاع بما فيها من جمال موسيقى يعطى انتعاش وراحة نفسية لقارئها .

المضاف إلى معرفة :

والمتأمل للقصيدة يلحظ أن على محمود طه قد اهتم اهتماماً كبيراً بالمضاف إلى معرفة كأسلوب أسعفه فى صياغة القافية وزيادة التوضيح فى مثل قوله :

(يد الصحراء) ، (ملاحم الشعراء) ، (عجائب الأنبياء) ، (عرائس الدماء) ، (تائر الأهواء) ، (مرهوبة الأصداء) ، (صدر الماء) .

وهذا الأسلوب يدل على أن لدى شاعرنا قدرة كبيرة فى تعريف النكرات وما تضيفه على النص من وضوح ، وبذلك تكون التراكيب أكثر عمقاً وأشد تأثيراً فى المعانى مما ينعكس على نفس المتلقى ويشعره بالنشوة

والارتياح والارتباط النفسى بالقصيدة ومما يزيد فى جنال القافية وروعيتها هو الاهتمام بالمضاف إلى نكرة من مثل قوله : (فضل رداء) ، (حفاف إناء) ، (شراع رجاء) ، (ذات مساء) .

وهذا ساعد على استحضر القافية المناسبة ويتضح مدى براعة الشاعر فى استعمال هذا الأسلوب بما يوحيه من معان قوية معبرة يدل عليها الغموض والتكثير ثم التعريف .

الصفة :

ومن الأساليب التى ساعد الشاعر على استحضر القافية المناسبة توظيفه للصفة ، مما يدل على اهتمام على محمود طه بالوصف الدقيق والعميق للمعانى التى تجول فى خاطره ومن ذلك قوله :
(الخضم النائى) ، (أفريقية السمراء) ، (الواحة العذراء) ،
(ضفافها الخضراء) ، (قرطاجة العصماء) ، (اللجة الزرقاء) ، (الجنة الخضراء) ، (الصخرة السماء) .

فقد توالى الصفات مع توالى الأبيات مما ساهم فى تنويع الألوان والحركات والأشكال ما بين الخضم البعيد النائى وأفريقية السمراء والواحة العذراء التى لم يسبق لأحد من المسلمين دخولها ومدينة قرطاجة العصماء المنيعة واللجة بزرققتها والجنة ويقصد بها جزيرة الأندلس بخضرتها والصخرة السماء المرتفعة .

وتنوع واحتلاف هذه الأشكال والألوان والحركات نبضت الحياة فى النص مما أتاح للمتلقى المتعة والبهجة بتنقله داخل أجواء القصيدة بما خيم عليها من أطياف الخيال الرائع .

التقديم :

من قراءة النص عدة مرات نلاحظ اعتماد الشاعر على أسلوب التقديم كتشكيل فنى هام لبناء القصيدة ، فشاعرنا يترك لنفسه الحرية فى التعبير عما يختلج فى نفسه كيفما أراد ويقدم ما حقه التأخير للتخصيص أو للاهتمام بالمقدم .

ولعل التغيير فى ترتيب الجمل يساعد القارئ فى إعمال عقله والتفكير فى استنباط المعنى بعد النظر والتحصيص مما يزيد من المتعة المحصلة من إدراك المعنى بعد كد وتفكير ومن الأمثلة على ذلك كقول الشاعر :

(يعلى بقبضته حمائل سيفه) من تقديم الجار والمجرور (بقبضته)
وقوله (ويوضح تحت الليل فضل رداء) من تقديم ظرف المكان (تحت الليل)
وقوله (لون جلت فيه الصحارى سحرها) من تقديم الجار والمجرور (فيه)
وقوله (بحر أساطير الخيال شطوطه) من تقديم المضاف والمضاف إليه (أساطير الخيال)
وقوله (أبطال يونان على أمواجه يطوون) من تقديم الجار والمجرور (على أمواجه) .

وقوله (ضجكت بصفحته المنى) من تقديم الجار والمجرور (بصفحته) ،
وقوله (وأتى النهار وسار فيه طارق) من تقديم الجار والمجرور (فيه)
وقوله (يرعى على الأفق المرصع قرية) من تقديم الجار والمجرور (على الأفق)
وقوله (مد السماء على خلجانها ظلاً) من تقديم الجار والمجرور (على خلجانها) .

إلى غيرها من تلك الجمل التى أعطت القصيدة مذاقاً خاصاً يحسها القارئ عند إعادة القراءة للنص مرات ومرات والتقديم فى كل الأحوال كان بغرض التأكيد على الاهتمام بالمقدم والتوضيح خوفاً من وقوع اللبى .

الصدق الفني :

إن المتأمل للقصيدة يجد فيها صدقاً فنياً بارزاً من دقة استخدام الشاعر للأساليب الفنية والصور والأخيلة بعيداً عن الغلو المرفوض الذي يصل إلى حد (الكذب) .

وقد استطاع الشاعر المزوجة بين توظيفه للأساليب الرومانطيقية الحديثة والأنماط العربية الكلاسيكية وهو في ذلك اتجه للتعبير عن هموم مجتمعه بل هي هموم الأمة الإسلامية عامة في نسيج شعري رائع .

منطلقاً من تأثيره بالمدرسة الرومانطيقية الحديثة في لغة تناصية رائعة الجمال .

سخر علي محمود طه كل طاقاته الإبداعية من خيال وعاطفة من أجل (الصورة الشعرية) التي جاءت ذات أبعاد شعرية نفسية تأملية معاً . وقد كان للصورة دور فعال ساعد في إدراك الفكر شعورياً وتفتح طاقات الشاعر الدلالية التي ساعدت في تفتح نفسية وإعمال عقل المتلقى . وقد اهتم شاعرنا بالصورة وجعلها ركناً أساسياً من أركان قصيدة ، ودعمها مع بقية الأركان لتعطي الملمح الكامل للفكرة التي اعتنقها الشاعر وتغلغلت في نفسه وعقله فتلبس بها شعره حتى أنه صورها كما أحس بها شعوره وترجمها خياله المبدع فإن (العمل الفني يبلغ أعلى درجاته في الجمال الفني ، حين ينجح في تقديم هذه العناصر الأربع : النغمة الحلوة ، والصورة الجميلة ، والحركة الحية ، والفكرة الموحية المؤثرة معاً في وقت واحد ، فجمع جمال إلى جمال ، وبتداخل جمال في جمال حتى يكون

الجمال الكلى فى قوة ووضوح وإشراق وحين يتم ذلك تكون مصادر
الجمال الفنى قد عملت كلها ، وتدفق ربيها ، ونما غذاؤها (١) .

وعند تحليل الصور اتضح مدى علاقتها القوية بالبنية التركيبية من
أساليب نحوية وبلاغية عمد الشاعر إليها فأصبحت تلك الصور جزء لا
يتجزأ من شكل القصيدة الحديثة ولعلها بعدت بعض الشئ عن اعتمادها
على (طرفين أحدهما يشبه الآخر) (٢) .

فشاعرنا لم يتخلص تماماً من الصورة القديمة التى تعتمد الصلة بين
المشبه والمشبه به والمتعارف عليه بـ (وجه الشبه) بل جعل لها دوراً
فعالاً ومؤثراً فى العمل الأدبى المتمثل فى قصيدته والتى صدرت عنه
بعفوية مطلقة فى مثل قوله : (جزر منورة الثغور كأنها ... قطرات ضوء
فى حفاف إناء) ، (فكأنما لك فى ذراها موعد ضربته أندلسية للقاء) ،
(صيحة مرهوبة الأصداء) ، (فإذا الخضم سحابة حمراء) .

والحقيقة أن البنائية التصويرية فى قصيدة (من قارة إلى قارة) لم
تكن تراكمية ينفصل بعضها عن بعض ولم تكن زخرفاً من القول بل كانت
نتيجة الصدق الفنى الذى ربط الصياغة الشعرية بحقيقة المشاعر التى
أنتجتها (فالكلمة إذا خرجت من القلب وقعت فى القلب ، وإذا خرجت من
اللسان لم تتجاوز الآذان) (٣) .

(1) الأدب الإسلامى (إنسانيته وعالميته) ، د. عدنان على رضا النحوى ، ص ٣٨٤ .

(2) دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى ، د. حسين مروة ، ص ٥٨ ، ط ٢ ، ١٩٧٦ م ،
دار الفارابى ، بيروت .

(3) البيان والتبيين ، الجاحظ ، ٨٣ ، تحقيق د. محمد مندور ، دار النجم الساطع ، القاهرة .

وقد نجح الشاعر فى توظيف الصورة الشعرية توظيفاً رائعاً لم يخرجها عن وظيفتها العذبة التى تنقلنا من هذا العالم إلى عوالم خيالية على أجنحة رموزها وكنياتها " (١) .

كما اتضح من تحليل الصور فقد جاءت القصيدة مليئة بالصور الاستعارية والتشبيهية كما تم توضيحه .

وعلى الجملة فإن هذه الدراسة أثبتت أن الشاعر قد استطاع أن يحافظ على مستوى النص ضمن مسار عاطفى يسير باتجاه محدد وقد برزت لحظة التكتيف الشعورى منذ اول بيت (أشباح جن فوق صدر الماء ...) إلى نهاية القصيدة (فنامت فوق صدر الماء) فقد وفق على محمود طه فى تحديد هذه اللحظة الشعورية وبناء القصيدة من خلالها بناءً أسطورياً خالداً حدد أبعادها ودلالاتها . فاستطاع جذب انتباه القارئ إلى جو القصيدة حتى تعايش معها وكأنه بطل من أبطالها .

(١) روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ، إلياس أبو شبكة ، ص ٣٥ - ٣٨ ، ط ٢ ، ١٩٤٥ ، دار المكشوف ، بيروت .

الخاتمة والنائج

وبعد فإن الدراسات البلاغية التطبيقية لنتاج شاعر من الشعراء من أهم الدراسات التي تطلع القارئ على لغة عصره الذي عاش فيه ، ومدى التطور الذي حدث في الاستعمالات اللغوية ، فإذا كان شعراء عصر النهضة قد أحيوا الشعر وأعادوه إلى سابق عهده في عصور الازدهار في العصر الأموي والعباسي ، فإنهم لم يتمكنوا من التجديد وبلوغ الجوهر والصميم إلا فيما ندر .. ومع ذلك فإن شعراء المدرسة التجديدية قد استطاعوا بلوغ جانب من التطور والتجديد .

وشاعرنا الذي تعايشنا معه خلال البحث قد أحرز شيئاً من هذا التجديد في الصياغة والتصوير ، فكان مجدداً في شعره ، ومن الواضح أنه تناول فنون البلاغة ببراعة ودقة لا تُعهد إلا عند أكبر الشعراء ، فقيمة على محمود طه البلاغية تكمن فيما قدمه من أشعار منظومة وصلت في نظمها أعلى درجات الفصاحة والبلاغة ، والجودة والاتقان .

المبتكرات :

وقد خرج البحث بنتائج هامة عن الخصائص البلاغية التي تضمنها شعر علي محمود طه ، والمبتكرات التي تحسب له ، ويمكن إيجازها فيما يلي :

١ - صياغته الشعرية جديدة غير تقليدية بعدت بقدر كبير عن الأساليب والصياغات الموروثة ، وقد استفاد بقدر كبير - أيضاً - من النزعة التجديدية التي شهدتها عصره . لذلك نراه يبتكر صياغات جديدة في

قمة الجودة والإحكام اللغوي ، وبذلك فهو قد سائر عصره من حيث الاستخدام الجديد للأساليب اللغوية والمصطلحات الحديثة .

ويمكن ملاحظة ذلك في كثير من قصائده مثل : الأجنحة المحترقة ، وعاصفة في جمجمة ، وقبر شاعر ، وهزيمة الشيطان ، وغير ذلك من قصائد تبدو بوضوح كما عرض البحث ، ما ابتكره الشاعر من صياغات جديدة تلائم عصره .

٢ - لوحظ تميز جمل الشاعر بالوضوح سواء أكانت جملاً اسمية أو فعلية مركبة أو بسيطة ، مع ميله كثيراً إلى الصياغة الإنشائية ، وخاصة (الاستفهام ، والأمر ، والنداء) ، مما يدل على ولع الشاعر بأسلوب الحوار وإثارة الانتباه ، والتشويق ، كما تبين أن أكثر أساليبه الطليعية موجهة لغير العاقل وللطبيعة والمعنويات ، مما يدل على تبحر الشاعر بخياله في عالم الجمادات والمعنويات يلبسها رداء الأحياء ، ليبث في شعره الحركة والحياة .

٣ - أما جملة المركبة ، فقد جاءت مؤدية دورها في إبراز عمق المعنى ، وإثبات أدق جزئياته ليصبح تاماً ، فكان للقصر دوره حين يتضافر مع الصورة البيانية ، فأنتج الشاعر جملاً رائعة وبليلة في معانيها .

٤ - كما كثر في شعره تتابع الأفعال نظراً لميله الشديد إلى الإيضاح والإفهام ، والتفسير والتعليل ، وقد جاءت تلك الجمل مرتبة متقنة الأداء ، برع في هندستها وتوزيعها .

٥ - كما استخدم الشاعر الجمل الحالية أحياناً بشكل أكثر وضوحاً وخاصة في القوافي ، كذلك الصفة ، وعطف المترادفات والمضاف

إليه فقد أعانه ذلك على حسن التخلص فى آخر الأبيات ليلتزم بقافية البيت .

٦ - لوحظ أنه كان يغير فى القافية فى القصيدة الواحدة فلم يكن يلتزم قافية واحدة وجاء ذلك نموذجاً لما تفشى عند شعراء التجديد ، فالقصيدة تحتوى على أكثر من قافية ومع ذلك يلتزم الشاعر فيها بوحدة الموضوع .

٧ - وقد لوحظ ورود كثير من الجمل مفصولة ، لأنها جاءت إما أخباراً متعددة ، أو صفات متعاقبة ، أو أحوال ، أو جملاً مستقلة مستأنفة .

٨ - وقد حرص الشاعر على تقديم ما حقه التأخير للإبانة والتوضيح ، لذلك كثر تقديم المسند إليه على الفعل ، وتقديم الجار والمجرور (المفعول) على الفعل وفاعله ، وتفاوتت الغرض من التقديم بين القصر والاهتمام والتقوية ، وكان مرجع ذلك إلى السياق الذى يستدل به الشاعر على الغرض الحقيقى من التقديم .

٩ - كثرة الإيجاز بالحذف والقصر عند علي محمود طه وخاصة حذف الفعل وجواب الشرط ، والخبر ، إذا دل السياق على المحذوف .

١٠ - كثرة التكرار فى اللفظ والحرف ، والفعل ، وهذا يظهر غزارة فكر الشاعر وسعة عقله ، وقدرة قاموسه اللغوى على استحضار اللفظ المناسب. حيث أن التكرار فى كثير من المواضع يحمل معنى جديداً ، فكان التكرار لوناً من ألوان الإطناب للتوكيد والتقرير .

١١ - استخدامه للمفعول المطلق فى القوافى والجمل الشرطية ليؤكد معانيه، ويوضح المراد منها .

- ١٢ - وعن الصور البيانية فقد أثبت البحث أن الشاعر ، مبتكر ومجدد في كل من التشبيه والاستعارة والكناية .
- ١٣ - وقد ظهر ولوع الشاعر بالتشبيه التمثيلي بالأداة ، والتشبيه المقيد والمتعدد وخاصة (تشبيه الجمع) ، كذلك ظهر ولوعه بالتشبيه البليغ بدون أداة .
- ١٤ - وبدا باستمرار مصاحبة الكناية للصور التشبيهية والاستعارية وخاصة الكناية عن نسبه - الكناية المجازية - كما لوحظ ابتعاد الشاعر عن الكناية الموروثة والتي فقدت تأثيرها الجمالي من كثرة تداولها .
- ١٥ - كما أثبت البحث اهتمام الشاعر بتوظيف فنون البديع ، مما يدل على أهمية هذا العلم ، فى بناء الألفاظ والجمل التى تساعد على تحسين المعنى بعد مطابقة مقتضى الحال ووضوح الدلالة .
- ١٦ - وقد تبين أن المحسن البديعى أسعف الشاعر ليتمكن من التعبير عما فى نفسه بسلاسة ودقة، دون أن يكلف المعنى من الألفاظ ما لا يطلبه. مما أكسب شعره إشراقاً وجمالاً . كما ثبت أن هذه الفنون البديعية لها دور كبير فى صياغة الصور التى يريد الشاعر تشكيلها .
- ١٧ - كما لوحظ أنه رغم كثرة توظيفه لمحسنات بعينها إلا أنه لم يسرف ولم يتكلف ، فقد تحقق الغرض المنشود من كل محسن وظفه .
- ١٨ - ومن الهنات التى وقف فيها الشاعر أحياناً (الغلو) غير المستحب والمرفوض أحياناً - وخاصة فى المدح وقد بدا ذلك فى الأمثلة التى وردت فى الغلو المردود .

التوصيات :

١ - نظراً لأهمية هذا العصر الذى نشأ فيه على محمود طه والذى تمثلت فيه النزعة التجديدية فى جميع ميادين الفن من أدب وبلاغة ونقد ، وتجديد فى الشعر وأساليبه ، يقترح البحث الاهتمام بشعراء هذه الفترة وعقد الموازنات البلاغية والتركيز على الدراسات التطبيقية التحليلية ، وإن كانت هناك دراسات متعددة فى الحقل الأدبى ، لكن الحقل البلاغى يحتاج مزيد اهتمام ، خاصة أن الدراسات البلاغية تعطى نتائج دقيقة ، بعد التحليل والفحص والتمحيص ، فهى دراسات لا تدع مجالاً للأحكام المتسرعة والعشوائية .

٢ - كما اقترح أن تدرس اللمسات البلاغية عند شعراء التجديد والتي ابتكروا فيها ، ليأخذ شعراء هذه الحقبة ومنهم على محمود طه ما يستحقون من الاهتمام .

٣ - كما يوصى البحث أن يلتفت الباحثون ، لعمل دراسات بلاغية تطبيقية لفنون البديع ، عند الشعراء التجديديين ، لأن الاهتمام دائماً يتعلق بعلمى المعانى والبيان ، ويبدو أن العزوف عن علم البديع سببه كثرة فنونه وصعوبة جمعها وإحصائها ، وهذا أدعى إلى الاهتمام بالبحث فيها ، خاصة بعد صدور الدراسات المتعددة التى تؤكد على قيمة هذا العلم ودوره فى إبراز الجمال الفنى فى الشعر ، ودوره فى صياغة الكلام وحاجة المبدع إليه باستمرار .

وأخيراً فإن البحث رحلة كانت صعبة لكنها ممتعة ، احتاج إلى الوقت والجهد والإلمام بقواعد الفنون البلاغية ، لتتوفر القدرة على

استخراجها وتحليلها وإحصائها ومعرفة دورها في صياغة النص الشعري وبلوغه درجة عالية من الإفهام مع الإبداع الفني الراقى ، ولا بد للدارس أن يكون مدركاً لأهمية مثل هذه الدراسات التي تنمى الذوق العام وتساعد في تطوير وتحديث علوم البلاغة ، بما تقتضيه متطلبات العصر . والتغير المستمر الذى يطرأ على الصور والصياغات الشعرية المستحدثة .

والله أسأل أن يفيد به طالب العلم ، وأن يكون البحث لبنة في بناء الدراسات البلاغية التطبيقية ، وإن كان فى الدراسة تقصير فمن الباحث ، وإن كان هناك فضل تقديم شئ جيد فبتوفيق من الله .

المصادر والمراجع

القرآن الكريم .

١. أبو شادي وحركة التجديد في الشعر الحديث ، كمال نشأت ، بيروت ، لبنان .
٢. الاتجاه الأسلوبى البنىوى ، د. عدنان قاسم ، الدار العربية للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٤١٢هـ .
٣. اتجاهات البحث الأسلوبى ، د. شكرى عياد ، ط بدون ، دار صادر .
٤. الاتجاه الوجدانى فى الشعر المعاصر ، د. عبد القادر القط ، دار النهضة العربية ، ج ٢ ، القاهرة ، ١٩٨١ .
٥. الإتقان فى علوم القرآن للسيوطى ، ط ١ ، تحقيق الشيخ عثمان عبد الرازق ، القاهرة ، ١٣٠٦ هـ .
٦. أخبار أبى تمام لأبى بكر محمد بن يحيى الصولى ، تحقيق خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندى ، ط لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٧٣ .
٧. الأدب الإسلامى (إنسانيته وعالميته) ، د. عدنان على النحوى ، ط ٣ ، دار النحوى ، الرياض ١٤١٥ هـ .
٨. الأدب الأموى (صورة رائعة من البيان العربى) د. إبراهيم على أبو الخشب ، الهيئة المصرية للكتاب .
٩. الأدب العربى الحديث ، د. محمد صالح الشنطى ، ط ٢ ، دار الأندلس ، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م .

١٠. الأدب العربي المعاصر فى مصر لشوقى ضيف ط ٧ ، دار المعارف ، القاهرة .
١١. أساليب بلاغية ، د. أحمد مطلوب ، ط ١ ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، ١٩٨٠ م .
١٢. أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ، تعليق محمد محمود شاكر ، ط ١ ، مطبعة المدنى ، القاهرة ١٤١٢هـ ؛ ونسخة أخرى أخرى تصحيح محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت .
١٣. أسس علم اللغة ، ماربوباي ، ترجمة د. أحمد مختار ، ط ٣ ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٤٠٨ هـ .
١٤. الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية ، د. عبد القادر الجليل ، ط ١ ، دار صفاء ، عمان ١٤٢٢هـ/٣٠٠٢ م .
١٥. الإشارات والتبهيهات ، د. محمد بن على الجرجاني ، تحقيق د. عبد القادر حسين ، دار نهضة مصر ، القاهرة .
١٦. الأطول . عصام الدين الحنفي (شرح تلخيص مفتاح العلوم) تحقيق : الدكتور عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان
١٧. الإعجاز البلاغى ، دارسة تحليلية لتراث أهل العلم ، د. محمد أبو موسى ، م وهبة ، ط ٢ ، القاهرة ، ١٤١٨هـ/١٩٩٧ م .
١٨. الأغاني للأصفهاني ، ط دار التأليف ، القاهرة .
١٩. الألوان البديعية، د. حمزة الدمرداش زغلول، ط ٣، القاهرة، ٢٠٠٣ م .
٢٠. أنوار الربيع لابن معصوم ، ج ٣ ، ٦ ، بدون .
٢١. الإيضاح للخطيب القزويني ، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي ، مؤسسة المختار ، ط ١ ، القاهرة ، ١٤١٩هـ/١٩٩٩ م .

٢٢. البحث البلاغى عند العرب ، تأصيل وتقييم ، د. شفيح السيد ، دار الفكر العربى - ط ١٤١٤هـ/١٩٩٤م .
٢٣. البديع ، د. أحمد النادى شعلة ، دار الطباعة المحمدية ، ط ١ ، القاهرة ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م .
٢٤. بديع القرآن لابن أبى الأصبع المصرى ، نهضة مصر .
٢٥. البديع فى البديع لابن منقذ ، تحقيق عبدأ ، وعلى مهنا ، دار الكتب العلمية ، ط ١ ، بيروت ، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م .
٢٦. البديع لابن المعتز .
٢٧. البرهان فى علوم القرآن للزركشى ، ط عيسى الحلبي .
٢٨. بكائيات المدرسة الحديثة دراسة بلاغية نقدية ، د. عزيزية الصيفى ، القاهرة ، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م .
٢٩. البلاغة العربية وسائلها وغاياتها ، د. ربيعى محمد على ، ط ١ ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٨٩ .
٣٠. البيان العربى ، الدكتور بدوي طبانة ، ط ٤ ، بدون ، مكتبة الأنجلو الأنجلو المصرية، مصر
٣١. البيان العربى ، د. محمد عبد الرحمن شعبان ، القاهرة ، بدون .
٣٢. البيان فى ضوء أساليب القرآن ، دز عبد الفتاح لاشين ، دار المعارف.
٣٣. البيان والتبيين للجاحظ ، تحقيق د. محمد منصور ، دار النجم الساطع ، القاهرة .
٣٤. بين شاعرين ، د. عبد الحميد عابدين ، ط ١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت .

٣٥. التجديد الشعري في ديوان الشابي ، د. عزيزة الصيفي ، ط الإسلامية ، القاهرة .
٣٦. تحرير التعبير لابن أبي الأصبع المصري ، تحقيق محمد حنفي شرف ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ، ١٣١٨هـ .
٣٧. التصوير الفني في القرآن الكريم ، سيد قطب ، دار الشروق .
٣٨. التعبير البياني ، د. شفيع الدين السيد ، دار الفكر العربي ، ط ٤ ، ١٤١٥هـ/١٩٩٥م .
٣٩. الجمان في تشبيهات القرآن ، لابن نايقا البغدادي ، ط بغداد .
٤٠. جواهر البلاغة ، السيد أحمد الهاشمي ، تحقيق د. محمد التونجي ، ط ١ ، مؤسسة المعارف ، بيروت ، ١٤٢٠هـ .
٤١. حسن التعليل تاريخ ودراسة ، د. لطفى السيد قنديل ، م وهبة ، ط ١ ، القاهرة ، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م .
٤٢. حسن التوسل في صناعة التوسل ، شهاب الدين الحلبي ، ط ١ ، الوهبية ، ١٣٥٥هـ .
٤٣. دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، د. حسن مروة ، ط ٢ ، دار الفارابي ، بيروت ١٩٧٦ .
٤٤. الدر النفيس لشمس الدين النواجي ، تحقيق د. حمزة الدمرداش زغلول ، ط ١ ، المطبة الإسلامية الحديثة ، القاهرة ، ١٤٠٨هـ/١٩٨٧م .
٤٥. دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني ، تحقيق السيد محمد رشيد رضا ، ط ٦ ، ١٣٨٠هـ/١٩٦٠م .
٤٦. دلالات التراكيب ، محمد أبو موسى ، ط ٢ ، م وهبة ، القاهرة ، ١٤٠٨هـ/١٩٨٧م .

٤٧. ديوان أبي شادى . النبيوع ، دار مصر للطباعة ، القاهرة .
٤٨. ديوان امرئ القيس ، دار النهضة العربية ، القاهرة .
٤٩. روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ، إلياس أبو شبكة ، ط ٢ ، دار المكشوف ، بيروت ، ١٩٤٥ .
٥٠. سر الفصاحة للخفاجى ، تحقيق على فودة ، ط ١ ، الخانكي ، ١٩٥٤م .
٥١. شرح المختصر للتفتازانى ، ج ٢ ، بدون .
٥٢. شرح ديوان على محمود طه ، تحقيق د. محمد نبيل طريف ، دار الفكر العربى ، بيروت ، ٢٠٠١ م .
٥٣. شروح التلخيص للقزوينى ، ج ٤ ، ط عيسى الحلبي .
٥٤. الشعر والتجربة ، أرشيبالد ماكليش ، ترجمة سلمى الخضراء ، ط ١ ، دار اليقظة العربية ، بيروت ، ١٩٦٣ م .
٥٥. الصبغ البديعى ، د. أحمد إبراهيم موسى ، دار لكتاب العربى، القاهرة، ١٩٦٩ م .
٥٦. الصناعتين لأبى هلال العسكرى ، ط ٢ ، م صبيح ، القاهرة .
٥٧. الصورة البيانية ، د. حبنى شرف ، نهضة مصر .
٥٨. الصورة البيانية ، د. هاشم محمود ، دار مصر للطباعة .
٥٩. الصورة الفنية فى شعر حافظ إبراهيم ، د. عزيزة الصيفى ، ١٩٩٢ .
٦٠. الطراز للعلوى ، ج ١ ، تصحيح سيد بن على المرصفى ، القاهرة ، ١٣٣٢هـ/١٩١٤م .

٦١. طراز الحلة وشفاء الغلة لأبي جعفر الغرناطي ، تحقيق د. رجاء السيد الجوهري ، مؤسسة الثقافة الجامعية ، الإسكندرية .
٦٢. عروس الأفراح بهاء الدين السبكي، ج ٤ ، ط عيسى الحلبي، القاهرة.
٦٣. عقود الجمان للسيوطي ، ج ٢ ، ط الحلبي ، القاهرة .
٦٤. علم البديع ، د. عبد العزيز عتيق ، دار النهضة العربية ، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م .
٦٥. علم المعاني تأصيل ودلالة، د. حسن طبل، ط ١، م الإيمان بالمنصورة، ١٩٩٩ م .
٦٦. فن البديع ، د. عبد القادر حسين ، دار الشروق .
٦٧. فن البلاغة ، د. عبد القادر حسين ، دار الشروق، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م .
٦٨. الفوائد (المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان) لابن قيم الجوزيه ، ط السعادة ، القاهرة ، ١٣٢٧هـ .
٦٩. في النقد الأدبي الحديث ، محمد صالح الشنطي ، ط ١ ، دار الندلس ، حائل ، ١٤١٩ هـ .
٧٠. قانون البلاغة ، أبي طاهر البغدادي ، تحقيق د. حسن عياض ، ط ٢ ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٨٢ م .
٧١. القرآن والصورة البيانية ، د. محمد حسن شرشر ، دار المنار ، القاهرة .

٧٢. قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، د. محمد عبد المطلب ، ط ١ ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونغمان ، مصر ، ١٩٩٥ .
٧٣. القول البديع في البديع للشيخ الإمام مرعي المقدسي الحنبلي ، مكة المكرمة ، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م .
٧٤. لسان العرب لابن منظور ، دار المعارف ، ١٩٧٩ م .
٧٥. مجمع البلاغة . الإمام أبي القاسم الأصفهاني ، تحقيق د. عمر الساريسي ج ١ ، ط ١ ، مكتبة الأقصى ، الأردن .
٧٦. المثل السائر لابن الأثير ، ج ٢ ، نهضة مصر .
٧٧. مختار الصحاح للرازي ، م لبنان .
٧٨. المدخل إلى علم اللغة ، د. رمضان عبد التواب ، ط ٣ ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٤١٧هـ .
٧٩. المطول للتفتازاني ، بدون ، ١٣٣٠ هـ .
٨٠. المعاني في ضوء أساليب القرآن ، د. عبدالفتاح لاشين ، ط ٢ ، دار المعارف ١٩٧٧م .
٨١. معترك الأقران للسيوطي ، تحقيق محمد الجاوي ، دار الفكر العربي ، القاهرة .
٨٢. المعجم الوسيط ، إبراهيم أنيس وآخرون ، أشرف على الطبع : حسن علي عطية ، الناشر : مجمع اللغة العربية ، القاهرة ، مصر ، ١٩٩٢م .
٨٣. مفتاح العلوم للسكاكي تحقيق : د. عبد الحميد هنداوي ، ط ١ ، الحلبي ، ١٣٥٦هـ/١٩٣٧م ، دار الكتب العلمية ، بيروت .

٨٤. الموجز فى دراسة الأسلوب والأسلوبية ، د. عدنان النحوى ، ط ١ ، دار النحوى ، الرياض ، ١٤٢٤هـ .
٨٥. ميزان الذهب فى صناعة شعر العرب السيد الهاشمى ، ط ٣ ، مؤسسة الكتب والثقافة ، بيروت .
٨٦. نشأة الفنون البلاغية، د. حمزة الدمرداش زغلول، م لطفى، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م .
٨٧. نفحات الأزهار على نسيمات الأسحار ، عبد الغنى النابلسى ، م وهبة ، القاهرة .
٨٨. النقد الأدبى الحديث ، د. محمد غنيمى هلال ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر .
٨٩. النقد المنهجى عند العرب ، د. محمد مندور ، دار نهضة مصر .
٩٠. النكت فى إعجاز القرآن للرمانى ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن ، تحقيق محمد خلف الله أحمد ود. محمد زغلول سلام ، ط ٢ ، دار المعارف ، ١٩٦٨ .
٩١. نهاية الأرب للنويرى ، دار الكتب .
٩٢. الواقعية الإسلامية فى الأدب والنقد ، د. أحمد بسام ساعى ، ط ١ ، دار المنارة ، جدة ، ١٤٠٥ هـ .
٩٣. الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضى الجرجانى ، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل ، ط عيسى الحلبي .

The Kingdom Of Saudi Arabia
The Ministry Of High Education
Taibah University
Girls Educational College
Al- Madinah Al- Munawarah
Arts Sections



A rhetorical Study For The Poetry Of Poet Ali Mahmood Taha.

A master degree thesis forwarded to the Arabic Language Section To Accomplish
the requirements to get a master degree rhetoric and critique specialization.

Presented by:

Hanan Ayed Owayed Al-Sohami

Supervised by:

**Dr. Aziza Abed Al-Fatah Al-Saefi
Head Department and professor of rhetoric and
critique Al-Azhar University**

**Academic Year
1430 H – 2009 M**

ABSTRACT

The tripartite rhetorical circles A rhetorical, stylistic study for Ali Mahmood Tahas poetry

Prepared by researcher Hanan Ayed Owayed Al-Sehaimi

The researcher aims, through this study, to achieve several goals. Of these are the following:-

(1) To explore the rhetorical tokens of Ali Mahmood Tahas poetry. This is done by a rhetorical, stylistic study and combining ancient rhetoric and what the stylistic offers for the benefit of the contemporary rhetoric.

(2) To focus on the technical innovation of the poet for increasing and deepening the comprehension of the literary work. More over the applied rhetoric is useful in studying the artistic text in details. This results in a precise outcome which highlights the stylistic tokens and the potential relationships between the rhetoric arts. otherwise this might have been treated hastily by arts critique.

The tripartite rhetorical circles will be studied through the stylistic method. The researcher may use any other method dictated by the nature of the study.

Through the research and my reading of Ali Mahmood

most prominent of these are:-

(1) The poets formulation is new, not traditional. It is far from the inherited styles and formulations. He made use of the renovation trend of his era.

(2) The change of the rhyme in the same one poem. He does not stick to one rhyme. This is a model which is commonly adopted by the renovation poets. Although the poem contains more than one rhyme, the poet sticks to the unity of the subject of the poem.

(3) I observed that the sentences of the poet are distinguishable for their clarity and his tendency towards the demand style. This is outstanding particularly in the inquiry and appeal styles. This shows how fascinated the poet is with the dialogue style and arousing attention and suspense.

(4) It is clear that most of his appeal styles are directed towards the inanimate and nature. This shows how the poet sails imaginatively in the world of the inanimate and abstract, coating them with the dress of the living. This creates motion and life in his poem.