المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة طيبة
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية (دراسات أدبية)

البنية الأسلوبية في مقدمات أحمد شوقي الشعرية

رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير
في الأدب الحديث والنقد

إعداد الطالبة

ليلى حمود المغامسي

إشراف

د. حسام محمد أيوب

أستاذ البلاغة والنقد المشارك بجامعة طيبة
قسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية

١٤٣٥هـ – ٢٠١٤م

بسم الله الرحمن الرحيم

قرار توصية اللجنة

- o قُبول الرسالة والتوصية بمنح الدرجة.
- o قُبول الرسالة مع إجراء بعض التعديلات، دون مناقشتها مرة أخرى.
- o استكمال أوجه النقص في الرسالة، وإعادة مناقشتها.
- o عدم قبول الرسالة.

تعقيبات أخرى:

. . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

التوقيعات

مقرِّر اللجنة	عضو	عضو	عضو	عضو
الاسم:	.....	.....	.....	.....
التوقيع:	.....	.....	.....	.....

أنموذج رقم (١)

اهداء

إلى من أودعاني عطاء ومحبة والدي (رحمهما الله)

إلى من قدم لي كل عون ومساندة (زوجي)

إلى جنى، محمد (قرة عيني)

شكر وتقدير

أشكر الله عز وجل على حسن توفيقه ، وكريم عونه، وعلى ما منّ وفتح به عليّ لإنجاز هذه الأطروحة.

كما أتقدم بالشكر إلى أستاذي المشرف الدكتور: حسام محمد أيوب الذي لم يألُ جهدا في تقويمي وإرشادي وتوجيهي.

وإلى كل من قدم إليّ عونا، وأسدى إليّ نصحا.

الفهرس

المقدمة ١-٦

التمهيد: مقدمة القصيدة العربية بين النقد القديم والنقد الحديث ٧-٤٢

أ -اتجاهـــــات مقدمة القصيدة العربية ٨

ب -أراء النقاد القدماء والمحدثين في مقدمة القصيدة ٣٣

الفصل الأول: مقدمات شوقي الشعرية بين الإبداع والاتباع ٤٣-١٢١

١ -المقدمة الطللية ٤٧

١ -١ التجديد في البعد الرمزي للطلل..... ٤٩

١ -٢ نمطية النسق والتجرد من الرمز..... ٦٢

٢ -المقدمة الغزلية ٦٥

٢ -١ المقدمة الغزلية في شعره الذاتي..... ٦٥

٢ -٢ المقدمة الغزلية في المدائح النبوية..... ٧٤

٣ -المقدمة الخمرية ٧٩

٣ -١ التجربة الصوفية..... ٧٩

٣ -٢ التجربة النواسية..... ٨٥

٤ -المقدمة التأملية ٩٠

٤ -١ حتمية الموت..... ٩٤

٤ -٢ ذم الدنيا..... ١٠

٤ -٣ مابعد الموت..... ١١٣

٤ -٤ بكاء الشباب..... ١١٧

الفصل الثاني: بنية اللغة الشعرية في المقدمات الشعرية ١٢٢-٢٢٨

١ -بنية الجملة في المقدمات

١ – ١ الفعل في المقدمات..... ١٢٣

١ – ٢ تنوع المعجم الشعري في مقدمات الشوقيات..... ١٤٩

١ – ٣ الحذف ١٦١
١ – ٤ التقديم والتأخير ١٦٧
٢ -الصورة الفنية
٢ – ١ الصورة التشبيهية ١٧٢
٢ – ٢ الصورة الاستعارية ١٨٠
٢ – ٣ الصورة الكنائية ١٨٤
٢ – ٤ الصورة السينمائية ١٨٦
٣ -الإيقاع الشعري
٣ – ١ الإيقاع الخارجي ١٩٠
٣ – ٢ الإيقاع الداخلي ٢٠٦
٣ – ٢ – ١ فاعلية التقفية ٢٠٦
٣ – ٢ – ٢ فاعلية الترصيع ٢٠٨
٣ – ٢ – ٣ بنية الجناس ٢٠٩
٣ – ٢ – ٤ فاعلية التكرار ٢١٣
٤ -بنية النص: أنماط البنيات الدلالية في المقدمات
٤ – ١ الثنائية الضدية ٢١٧
٤ – ٢ الثنائية الضدية مع الانتهاء بحل(المصالحة) ٢٢١
٤ -٣ عنصر واحد مهيمن على عناصر عدة ٢٢٥
الخاتمة ٢٢٩
الملخص ٢٤٣
المراجع ٢٤٦

مستخلص

البنيات الأسلوبية في مقدمات أحمد شوقي الشعرية

إعداد الطالبة: ليلى حمود المغامسي

يهدف البحث إلى دراسة مقدمات أحمد شوقي الشعرية بين الإبداع والاتباع، والكشف عن البنية الأسلوبية للغتها الشعرية، والبنيات الدلالية التي تنتظم بها المقدمات.

تقوم هذه الدراسة على مقدمة وتمهيد وفصلين وخاتمة، تناولت في التمهيد مقدمة القصيدة العربية بين النقد القديم والنقد الحديث، وعرضت أبرز اتجاهات مقدمة القصيدة العربية في العصور الأدبية، وأبرز آراء النقاد القدماء والمحدثين في مقدمة القصيدة العربية.

وتناول الفصل الأول مقدمات شوقي الشعرية بين الإبداع والاتباع ، درست فيها أنواع المقدمات ،وقد تناولت في المبحث الأول المقدمة الطللية وأبرز مظان التجديد في البعد الرمزي للطلل، فضلاً عن النسق النمطي الذي اتبعه الشاعر في بعضها، وتناول المبحث الثاني المقدمة الغزلية بين شعر أحمد شوقي الذاتي والمدائح النبوية، وفي المبحث الثالث درست المقدمة الخمرية و أبرز الأنماط في نسقها الشعري، وتناول المبحث الرابع المقدمة التأملية، درست فيه رؤية الشاعر للموت، وفلسفته الوجودية، والبعد الميتافيزيقي في مقدماته التأملية فضلاً عن السيكولوجية التي بكى بها الشباب.

وتناول الفصل الثاني بنية اللغة الشعرية في المقدمات الشعرية، درست في المبحث الأول بنية الجملة في المقدمات، وفي المبحث الثاني الصورة الفنية، وتناول المبحث الثالث الإيقاع الشعري بنوعيه الخارجي، والداخلي، ودرست في المبحث الرابع بنية النص، وأنماط البنيات الدلالية في المقدمات.

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين...

مسوغات البحث:

مقصد الكاتب لا يمكن أن يفهم إلا من خلال تلقي الآخرين لعمله الأدبي، وبذلك تكون وحدة العمل الأصلية متشتتة في تحققات مختلفة إلى درجة قد تصل إلى التناقض.

إن الكيفية التي تنتظم بها المادة الأدبية هي كيفية ذات طبيعة دلالية، ومن هنا لا بد من إعطاء العنصر المهيمن في وحدة العمل الشكلية (كالمقدمة) عناية كبيرة لكون الوحدة الدلالية قائمة عليه.

ويختلف مفهوم البنية الدلالية عن دراسة المضمون الشعري فهي لا تتعدى كونها دعوة أو توجيهاً للمتلقي كي يتخذ موقفا شبيها في إبداعه بموقف الفنان، على اعتبار أن الفنان يثبت ذاته إزاء العالم من خلال عمله الإبداعي، ولذا فإن البنية الدلالية تبث الوحدة في شتى العناصر دون أن تشكل دلالة نهائية وتخلق نظرة الإنسان إلى الكون.

ثمة فاعلية تتحرك باتجاه انفتاح بنى السياق الشعري لتشكل بنية القصيدة بعد مرورها بعدد من الإشارات المركزية تستلزم من الدارس الإحاطة بالمحرك الانبعاثي، والأولي لها.

يتعين من هذه الرؤية التي تتفاضل بمقتضاها الأساليب الشعرية فهم تركيبة العلامات اللغوية التي تتداخل بالتناوب ،وما ترتبط به بموجب الوظيفة الدلالية لتصبح المنظومة النصية إزاء خاصية مزدوجة ،إذ أن الانصياع للمنهجية البنائية للقصيدة التراثية

لا يفرض بالضرورة معيارا قيميا ومعرفيا لها، بل من شأنها أن تستوعب فروضا لانهائية يمكن للمنشئ أن يتعامل معها بقسط أوفر من الحرية فضلا عن ما تسمح به من استيعاب عناصر الدهشة، والمفاجأة، والصراعات الجدلية.

مشكلة البحث:

حاول شوقي جاهدا التخلص من قيود الصنعة والتقليد اللذين ظلا يثقلان كاهل الشعر العربي قرونا عدة، ولكن الغريب أن هذا الشاعر المجدد مازال يحتفظ بهذا التقليد الأدبي "المقدمة" في سدس قصائده (٥٢) قصيدة من أصل (٣٠٠) قصيدة.

لقد شعر شوقي بأن هذا التقليد الأدبي ليس قيدا أو صنعة، وإنما هو مكون أصيل من مكونات عمله الفني، لذا عمل على اختزال فكرة القصيدة في مقدماته، كما اختزل المتنبي ثيمة القصيدة في مطالعه وحكمه. فثمة إيماءة دلالية تطل برأسها في كل قسم من أقسام القصيدة "كالحبكة" في القصة ، تعمل على ربط كل أجزاء القصيدة ،ولكنها مختزلة إلى أبعد الحدود وتأخذ أشكالا متنوعة في كل قصيدة.

أخلص شوقي لشعر المناسبات فعاش وفيا لوطنه، ووالدته، وأصحابه فجاءت مقدمة القصيدة مناط عدد من التساؤلات عن دور التحولات التي تطرأ على هيكلها النصي وحجم اشتقاق ثيمتها من التجربة الفردية للباث، فضلا عن مدى نشدانه فيها سبيلا للاطمئنان، والخلاص مما يعزز سياقه الأكبر على مستوى التركيب والدلالة .

وبالرغم من النزعة الرومانتيكية في شعر شوقي إلا أنه لم يعول على الحدث الفني والجمالي فحسب في بناء هيكله النصي، بل رفض الانزياح عن التشكيل النسقي للمقدمة في سدس ديوانه .

تتعمق هذه الأزمة بفعل محاولة الإلمام بالمزية التي يجدها الشاعر في النظم حسب الرؤيا التقليدية في المنظومة النصية، وإخلاصه للتشكيل الهيكلي لها، فضلا عن

فرض علة (معقولة) للتدرج في تباين استعانة الشاعر ببنية المقدمة على المستوى التركيبي.

تبرز المقدمة بوصفها مكونا نسقيا أوليا ومبدأ رئيسا ذا إمكانات متاحة للتأثير في المتلقي ، يمثل الخاصية الأولى للقول الشعري ، والاهتمام به في لحظة زمنية معينة بمعزل عن (المناسبة) هي زمن النص ضمن تشكيلية ذاتية يتمدد فيها السياق بالقدر الذي تفرضه عليه هذه السلطة المرجعية لبنية المقدمة.

كما تُشكل المحتوى الأيديولوجي لوجدان الشاعر، تتعد قيمها التعبيرية وتأثيراتها العفوية، أو القصدية الناتجة عن الحراك الفكري، والشعوري للمنشئ، واكتناهها يحتم الاعتناء بمعايير مسارها التكويني(اللغوي، التركيبي، والدلالي) ليكشف عن آفاق طباق، متوالية التجليات المعرفية في تطور نظري ومفاهيمي من شأنه تفسير المدرك القيمي لبنية المقدمة.

منهج البحث:

سأعمد إلى توظيف المنهج **الأسلوبي** في دراسة بنية اللغة الشعرية للمقدمات، فالأدب بناء لغوي، وتعد دراسة طبيعة هذا البناء قضية جوهرية في الدراسة الأدبية، وتجنبا للاتكاء على الحس اللغوي وحده في إثبات خصائص هذا البناء سعت الأسلوبية إلى الكشف عن العلل الموضوعية التي يقوم عليها هذا الحس اللغوي، وتُعْنى الأسلوبية بدراسة الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية، فهي على ذلك دراسة منهجية للتعبير الأدبي يقتصر تفكيرها على النص.

كما سأعمد إلى توظيف المنهج **البنيوي** في الكشف عن البنيات الدلالية التي تنتظم قصائد شوقي، وكيف عملت على إيجاد التماسك والترابط مهما تعددت المواضيع، فالبنية الدلالية واحدة سواء أكانت ثنائية ضدية، أم ثنائية ضدية متحولة، أم ثنائية ضدية تنتقل إلى عنصر ثالث ،أم تجانس مجموعة من الوحدات التي يضمها عنصر مهين مشترك، أم مجموعة من الوحدات المنتظمة بنهاية واحدة.

مدونة البحث:

أما مدونة الدراسة فتتمثل في ديوان أحمد شوقي الأعمال الشعرية الكاملة الواقع في أربعة مجلدات، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨م. أما القصائد التي اشتملت على المقدمات وهي موضوع الدراسة فهي (٥٢) قصيدة من أصل (٣٠٠) قصيدة أي بمعدل سدس الديوان .

الدراسات السابقة:

ثمة دراسات كثيرة تناولت موضوع مقدمة القصيدة العربية، وقد أوردت كثيرا منها في قائمة المصادر والمراجع، وما يهمني منها تلك التي عرضت لظاهرة مقدمة القصيدة في شعر مدرسة الإحياء بعامة أو شعر شوقي بخاصة وهي:

١ -عبد العزيز بن عياد الثبيتي– مقدمة القصيدة عند شعراء مدرسة الإحياء، رسالة ماجستير ، جامعة أم القرى، ١٤٣١هـ -٢٠١٠م إشراف الدكتور إبراهيم الكوفحي ٢٣٣ صفحة.

وهي دراسة عامة لهذه الظاهرة في شعر مدرسة الإحياء تناول فيها الباحث مقدمة القصيدة العربية القديمة، وأنواع المقدمات في شعر مدرسة الإحياء، والتشكيل الفني لهذه المقدمات وعلاقتها بالنص.

٢ -إبراهيم السعافين – مدرسة الإحياء والتراث وتقوم على دراسة الأثر القديم في الشعر الإحيائي بمصر، إلا أنه لم يتناول المقدمات الشعرية الإحيائية في مبحث مستقل، فضلا عن دراسته للشعراء الإحيائيين على وجه العموم.

وعلى هذا يمكن القول: إنه لا توجد دراسة علمية في حدود ما اطلعت عليه تناولت بالدرس مقدمة القصيدة في شعر أحمد شوقي. فالدراستان السابقتان أولاهما لم تخص المقدمات في شعر الإحيائيين بمبحث، وأخراهما درست الظاهرة في شعر الإحيائيين دون أن تقتصر على شاعر معين مما انعكس سلبا على التعمق في الظاهرة.

وتتكون دراستي من مقدمة وتمهيد وفصلين وخاتمة كالآتي :

مقدمة: توضح أهمية البحث والمنهج المتبع في الدراسة.

التمهيد: مقدمة القصيدة العربية بين النقد القديم والنقد الحديث

تناول التمهيد أبرز اتجاهات مقدمة القصيدة العربية في العصور الأدبية، واستجلاء الآراء النقدية عند القدماء والمحدثين في مقدمة القصيدة العربية.

الفصل الأول : مقدمات شوقي الشعرية بين الإبداع والاتباع

تناول الفصل أبرز علاقات البنى الدلالية، والثقافية، والاجتماعية في المقدمات للكشف عن علاقة أنساقها الشعرية بالموروث، وأبرز مظاهر تطوير الرؤى التجديدية للبنى التوليدية فيها، جاء في أربعة مباحث:

المبحث الأول: المقدمة الطللية

المبحث الثاني: المقدمة الغزلية

المبحث الثالث: المقدمة الخمرية

المبحث الثالث: المقدمة التأملية

الفصل الثاني: بنية اللغة الشعرية في المقدمات الشعرية

يتناول الفصل بنية اللغة الشعرية في المقدمات للكشف عن فاعلية بنية اللغة الأسلوبية فيها، وأبرز أنماط البنية في منظومتها النصية، في أربعة مباحث:

المبحث الأول: بنية الجملة الشعرية

المبحث الثاني: الإيقاع الشعري

المبحث الثالث: الصورة الفنية

المبحث الرابع: مقدمة القصيدة وبنية النص (نماذج مختارة)

خاتمة: أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

إن هذه الدراسة والنتائج التي تصلها تشكل جهدا متواضعا في (الأدب الحديث والنقد)، أرجو ان أكون وفقت، والله خير موفق.

التمهيد

مقدمة القصيدة العربية بين النقد القديم والنقد الحديث

أ - اتجاهات مقدمة القصيدة العربية.

ب -آراء النقاد القدماء والمحدثين في مقدمة القصيدة العربية.

أ -اتجاهات مقدمة القصيدة في العصر الجاهلي

١ – ١ المقدمة الطللية:

مقدمة الوقوف على الطلل ما انفكت تثبت جدارتها وأصالتها كلما تقدم علم الأدب والنقد، إن الطاقات الإبداعية الهائلة المنبثقة من الأطلال جعل منها قضية تستحق التأصيل، وتكوين تصورات مترابطة تربط العلة بالمعلول.

يقول ابن رشيق: "وكانوا قديماً (أي العرب) أصحاب خيام يتنقلون من موضع إلى آخر، فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار فتلك ديارهم، وليست كأبينة الحاضرة..."(١)

لقد حاول الشاعر الجاهلي التغلب على رتابة العيش وعلى ضعفه إزاء ما يحيط به من مظاهر، و عبر عن تلك الرغبة في الانتصار المؤقت وتوكيد الذات بطرق شتى، "وعناية الشاعر الجاهلي بالطلل لا تخفى، وهو الذي حمل على عاتقه ما يحمله الجغرافي المتخصص، وذلك بتحديده تحديداً دقيقاً."(٢)

يرى الآمدي أن "العرب لا تقصد الديار للوقوف عليها، وإنما تجتاز بها، فإن كانت على سنن الطريق قال لصحبه أو أصحابه، قف وقفا وقفوا، وإن لم تكن على سنن الطريق قال: عوجا وعرجا وعرجوا."(٣)

---

(١) القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق (ت٤٥٦هـ) – **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محيي الدين، ط٥، دار الجيل، دمشق، ١٩٨١م، ج:١، ص: ٢٢٦

(٢) مقدادي، زياد محمود – **المقدمة الطللية عند النقاد المحدثين**، ط١، عالم الكتب الحديث، الأردن، ٢٠٠٩م، ص:١٨

(٣) الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر (ت٣٧٠هـ) – **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**، ط١، المطبعة الجوائب بالآستانة العليا، ١٢٨٧، ص:١٧٦

وهذا التصور الذي أضفى نظرة علائقية، ربطت بين حياة ذلك الباث وبين ما ينظم، في سلسلة من المقاربات تظهر تلك المزية التي اختلفت بها عن غيرها، حتى بقيت تراثا حاضرا، وإنجازاً نصياً ما زال المتلقي يتذوقه حتى العصور الحديثة.

وتعترض هنا قضية الأولية في نشأة شعر الأطلال في الشعر العربي القديم، حيث يرى بعض الرواد أن امرأ القيس قد سبق إلى معان جديدة. يقول ابن سلام الجمحي "فاحتج لأمرئ القيس من يقدمه، قال: ما قال ما لم يقولوا (أي الشعراء) ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، استحسنها العرب، واتبعه فيها الشعراء منها: استيقاف صحبه، والبكاء في الديار، ورقة النسيب."[1]

"يُفهم من كلام ابن سلام أن امرأ القيس هو الذي ابتدع شعر الوقوف على الأطلال، ولكن ابن سلام نفسه يشك في هذه الدعوى ويستدل على صحة شكه بقول امرئ القيس نفسه"[2]

يقول امرؤ القيس:

عُوجا على الطللِ المُحيل لأنّنَا نبكي الديارَ كما بكَى ابنُ خذامِ[3]

اعترف امرؤ القيس بأن شاعراً قبله قد سبقه إلى بكاء الأطلال،وهو ما أخبر عنه السيوطي"رجل من حيى لم نسمع شعره الذي بكى فيه غير هذا البيت الذى ذكره امرؤ

---

(١) الجمحي، محمد بن سلام بن عبدالله (ت٢٣٢هـ) – **طبقات فحول الشعراء**، (د.ط)دار المدني، جدة، (د.ت)، ج:١، ص:٥٥

(٢) حسن، عزة ـ **شعر الوقوف على الأطلال من الجاهلية إلى العصر الثالث**، (د.ط) دمشق، ١٩٦٩م، ص: ١١

(٣) الكندي، امرؤ القيس (ت٨٠ق هـ) - **ديوان امرىء القيس**، اعتنى به وشرحه:عبد الرحمن المصطاوي ،ط٢ ،دار المعرفة ،بيروت، ٢٠٠٤م، ص:١٥١

القيس"[1] ،ولعل السبب في نسبة الأسبقية إلى امرىء القيس أنه جوّد هذا الشعر، واستكثر منه، ولم يكن هو من ابتدأه.

ويرى الدكتور يوسف خليف أن "هذه الإشارة العابرة – التي أشار إليها امرؤ القيس – لا تتقدم بنا خطوة في طريقنا، بل نظل معها في نفس الدائرة المغلقة، فلسنا نعرف شيئاً له أهمية عن ابن خذام فأقصى ما وصل إلينا من أمره ما حدثنا به السيوطي."[2]

وما يعني هنا أن المقدمة الطللية – باعتراف امرىء القيس – قديمة موغلة في القدم وانطلاقا من هذه الخصيصة التي استكثر منها في أشعاره يقول في مقدمة معلقته (وهو السباق إلى تقاليد القصيدة الجاهلية):

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكرى حبيبٍ ومنزلِ بسِقطِ اللِّوى بينَ الدَّخول فحَوْملِ[3]

فتوضح فالمقراةِ لم يَعفُ رسمه لما نسجتْها من جَنُوب وشمألِ

تَرى بَعَرَ الأرْآمِ في عَرَصاتِها وقيعانها كأنه حبُّ فلفلِ[4]

مما لاشك فيه أن المقدمة هي عبارة عن ثيمة للنص، والعنصر الإيمائي الأول للكشف عن البنية الأولية للنص، والجهة الناطقة المحورية في بناء القصيدة، وعلى الرغم من تعدد أبنية القصيدة وتنوع أساليبها – بما يغني البنية الأم – تبقى مقدمة القصيدة وجهاً كاشفاً لها.

---

(١) السيوطي، جلال الدين عبدالرحمن بن أبي بكر (ت٩١١هـ) – **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، تحقيق: فؤاد علي منصور، ط١،دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م، ج: ٢، ص:٤٠٣

(٢) خليف، يوسف – **دراسات في الشعر الجاهلي**، (د.ط)، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨١م، ص:١١٤– ١١٥.

(٣) الدخول وحومل: اسماء مواضع. ابن منظور، (٧١١هـ) محمد بن مكرم – **لسان العرب**، ط١، دار صادر، بيروت، (د.ت)، مادة (دخل) ج: ١١، ص:١٧٤، مادة (حمل)، ج:٧ ، ص: ٢٣٩

(٤) امرؤ القيس – ديوان امرىء القيس، (مرجع سابق)، ص:٢١

وقد عدّ النقاد هذه القصيدة أروع ما قاله الجاهليون، وعدوا مطلعها أروع المطالع في الشعر العربي. حدد الشاعر فيها دار المحبوبة تحديدا جغرافياً دقيقاً، وجاء تصويره لأرآمها وبعرها تصويراً صادقاً لا مبالغة فيه ولا غموض.[1]

والشاعر يتعامل مع حركة الزمن ضمن فضاء خاص، يحمل دلالات ومعاني جديدة، يستحيل معه هذا الزمن إلى عصر الماضي، ويحوله مباشرة إلى مكان (سقط اللوى، الدخول، حومل)، ويعمل بعد ذلك على نشر هذا الفضاء المكاني على أكبر رقعة جغرافية، فيذكر أماكن أخرى، ويزيد فيها، ويتحرك إلى الأمام في تصعيد واضح عبر الزمن الإرهاصي الذي يصعب حركته في الواقع المعيش ليبعث الحياة من جديد في هذه الديار، بدلالة (بعر الأرام)، وهو بذلك يهيئ للقضية المركزية التي يريدها[2] ،وقد جاء امرؤ القيس بلحظات طللية أخرى مفصحة عن عالم الإحباط الذي يعيشه الشاعر نتيجة للرحيل المفاجئ، وذلك في رائيته المبدعة:

سما بكَ شوقٌ بعدما كان أقْصَرا وحلّت سُليمى بطنَ قو[3] فَعَرْعَرا[4]

وحب الكآبة في هذه الطللية وجدها الباحثون في لغة الشعر، وصوره، وتعداده لتلك الأماكن[5]، لكونها أماكن المحبوبة، أما لبيد فيقدم خلال وقفته الطللية لوحة رائعة حية للطبيعة: مطرها، وورقها، وسحابها، ورواعدها، ومادة هذه الصورة سماوية وذلك في معلقته:

---

(١) انظر: قناوي، عبد العظيم علي – **الوصف في الشعر العربي**، ط١، مطبعة مصطفى الباني، مصر، ١٩٤٩م، ج :١، ص: ٢٢٨

(٢) مونسي، حبيب – **فلسفة المكان في الشعر العربي**، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ٢٠٠١م، ص: ٢٥٥

(٣) قو: اسم موضع بين فيد والنباج، ابن منظور – اللسان: مادة (قوا) ج:١٥، ص:٢٠٦ عرعرا: اسم موضع، ولها رواية: بطن ظبي فعرعرا. ابن منظور، اللسان: مادة (عرعر) ج:٤، ص:٥٥٥

(٤) امرؤ القيس – ديوان امرىء القيس، (مرجع سابق)، ص:٩٣

(٥)انظر: الجاسم، أحمد – **دراسات في الشعر الجاهلي**، ط٢،دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، ص:٢٥٧

عفتِ الديارُ محلُّها فمُقامُها بمنى تأبَّدَ غَوْلُها[1] فَرِجَامُهَا[2]
فمدافعُ الرَّيَّانِ عرِّيَ رسْمُها خلقاً كما ضَمِنَ الوُحيَّ سِلامُها[3]

يقابلها صورة أخرى أرضية تعد من نتاج الصورة الأولى اللازمة لها لزوم المسبب للسبب، وفيها ربيع الأرض، والحيوان، وحركة الحياة بعد الموت، وذلك في قوله بعد أبيات ثلاثة وصف بها عفاة الديار وفيها[4]:

رزقَتْ مرابيعَ النُّجومِ وصابَهَا ودقُ الرواعدِ جوْدُهَا فرهامُها[5]

لا شك أن تحويلات الزمن تجعل الشاعر ليس بوسعه التوقف حتى باتت آثار هذا الزمن وهي ساطعة في وجه المكان (الطلل) مما يثير الخوف، فإن لم تبك فإنها تستبكي، ومن ثم كانت الحركة والتحولات عنوان الخلاص الذي يلجأ إليها العربي.[6]

أما طلليات الرثاء فهذه واحدة لزهير يقول فيها:

لسلمَى بشرقيّ القَنانِ[7] مَنَازِلُ وَرَسْمٌ بِصَحْرَاءِ اللُّبَيّنِ حَائِلُ
عفَا عامُ حلَّت صيفه وربيعه وعام وعام يتبع العامَ قَابِلُ[8]

(١) غولها: ما نهبط من الأرض، وقيل اسم موضع. ابن منظور – اللسان: مادة (غول)، ج:١١، ص:٥٠٧

(٢) فرجامها: الحجارة المجموعة على القبور، وقيل اسم موضع. (المرجع السابق): مادة (رجم)، ج:١٢، ص: ٢٢٦

(٣)العامري، لبيد بن أبي ربيعة بن مالك(٤١هـ) – **ديوان لبيد بن أبي ربيعة**، اعتنى به: حمد طماس، ط١، دار المعرفة، بيروت، ٢٠٠٤م، ص:١٠٧

(٤) شلبي، سعد– **مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي**، (د.ط)، مكتبة غريب، مصر، (د.ت)، ص:٣٨

(٥) لبيد بن أبي ربيعة – **ديوان لبيد بن أبي ربيعة**، (مرجع سابق)، ص:١٠٧

(٦) مونسي، حبيب – فلسفة المكان، (مرجع سابق)، ص: ٢٥٣

(٧) القنان: جمع قنة والمراد الجبل. انظر: ابن منظور، اللسان: مادة (قنن)، ج:١٣، ص: ٣٤٨

(٨) المزني، زهير بن أبي سلمى (ت١٣ ق هـ) – **ديوان زهير بن أبي سلمى**، شرح: علي حسن فاعور، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٨م، ص:٩٧

هذه مقدمة لقصيده رثى بها زهير سنان بن أبي حارثة المرعي، ولكن زهيراً وقف خلالها على الطلل، فأشار إلى المنازل الدراسة التي انمحت آثارها ومع مرور عام آخر يزداد انمحاؤها.[1]

١ – ٢ مقدمة وصف الظعن:

عند محاولة الإلمام بعناصر العلاقة بين المستوى الجمالي الذي يدركه الشاعر الجاهلي من خلال محيطه وماهية جعله لغة شعرية منطوقة، يبقى الظعن بكل ما يوسعه وصفه من علاقات تكشف صورا متعاقبة لعناصر تشكيل تلك الذات الشاعرة حاضرا بقوة في مقدمات القصائد الجاهلية.

و هنا يصف زهير الظعن في قوله:

بانَ الخَليطُ[2] وَلم يَأوُوا لَمَنْ تَرَكُوا وَزَوّدوكَ اشتِياقاً أيّةً سَلَكُوا
ردَّ القيانُ جمالَ الحيِّ، فاحتملوا إلى الظّهيرَةِ أمرٌ بَيْنَهُمْ لَبِكُ[3]

عمد الدكتور حسين عطوان إلى بيان أهمية مقدمة كافية زهير بالنسبة لمقدمات وصف الظعن بشكل خاص بعد تحديده أثر هذه المقدمة في الخطاب الشعري قائلاً: "افتتح زهير كافيته بوصف ظعن جيرانه وأحبابه، وأنت ترى الشعراء على اختلافهم قد عنوا بهذه المقدمة منذ مطلع العصر الجاهلي إلى آخره، وإنها تلقانا في مطالع كثيرة من قصائدهم، مما يدل على قدمها، وأصالتها، وشيوعها."[4]

وترى الباحثة أن مقدمات وصف الظعن عنصر يستدعي بشكل أو بآخر الوقوف على الأطلال، وذلك إذا أُعتبر أن الأول وقوف على حاضر معيش من خلال وصف أثر

---

(١) مقدادي، زياد – المقدمة الطللية عند النقاد المحدثين، (مرجع سابق)، ص: ١٦

(٢) الخليط: الجمع بين صنفين، ابن منظور – اللسان:مادة(خلط)، ج:٧، ص: ٢٩١

(٣) زهير بن أبي سلمى – ديوان زهير بن أبي سلمى، (مرجع سابق)، ص:٧٨

(٤) عطوان، حسين – **مقدمة القصيدة في العصر الجاهلي**، (د.ط)، دار المعارف، مصر، (د.ت)، ص:١٤٣

يبرز التركيز عليه، ويتراجع التركيز على غيره، فإن الآخر وقوفا على أثر في الماضي، يجمع بينهما اقتفاء أثر المحبوبة وكل ما يتصل بتلك الذات على اختلاف تأويلاتها (وهماً أو حقيقة).

ومن هنا فالوظيفة الأسلوبية لمقدمات الطلل ووصف الظعن تهيمن أثناء التركيز على تلك العلائقية التي تتجلى في الأنا الحاضرة التي تشكل علاقاتها مع مجموعة من النماذج التواصيلية من الأشياء البالية والحاضرة، والتي ينبغي إدراكها في ذاتها (في قليل من الأحيان)، أما الأهم فإدراك انعكاساتها على الأنا الحاضرة في كلتا الحالتين.

١ – ٣ المقدمة الخمرية:

لعل القول إن العصر الجاهلي خلا من مقدمات الخمر، والتغني بها، انطلق من دراسة عُني بها النقاد المحدثون، وهو مبدأ يقر بأنه وإن كانت الخمر عنصرا مهيمنا لدى الجاهلين، إلا أنه لا يفضى بالضرورة إلى تجاوز وضعها في تضاعيف قصائدهم، وصولاً إلى المقدمات، وجعلها مطلعا يفتتحون به نظمهم. أما ما افتتح به عمرو بن كلثوم معلقته:

أَلاَ هُبِّـــي بِصَحْنِـــكِ فَاصْبَـــحينا ولا تُبْقِـــي خُمُـــوْرَ الأَنْـدَرِيْنَـــا[1]

مُشَعْشَعَـةً كَـــأَنَّ الحُـــصَّ[2]فيهـا **إِذَا مَـا المَـاءُ خَالَطَهَا سَخِيْنَا**[3]

فقد اختلف النقاد في تأويلها، ففي الوقت الذي عمد فيه الدكتور حسين عطوان إلى تأصيل رؤيته التي يرى فيها خلو الشعر الجاهلي من مقدمات الخمر، وأخذ يفند

(١) الأندرينا: فتيان من مواضع شتى يجتمعون للشرب واحدهم أندري. ابن منظور – اللسان: مادة (ندر)، ج:٥، ص: ١٩٩

(٢) الحص: الورس وجمعه أحصاص وحصوص، يصبغ به. (المرجع السابق)، مادة (حصص)، ج:٧، ص:١٣

(٣) أبو الأسود، عمرو بن كلثوم بن مالك (ت٣٩ق .هـ) – **ديوان عمرو بن كلثوم**، جمع وتحقيق: ايميل بديع يعقوب، ط٢، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٦م، ص:٣٢

أسباب ما نراه من مقدمة ابن كلثوم، التي عزاها إلى أن القدماء أنفسهم مختلفون في المناسبة التي قيلت فيها، كما أنه ليس فيما بقي من شعر عمرو أي ذكر للخمر، فكيف بمن شُغف بها حبا حتى صدَّرها قصائده، ليس في شعره أي ذكر لها ؟ فضلاً عن أن القدماء شكوا في بيتين من أبيات هذه المقدمة.[1]

وأخيراً أن شيوع الخمر في الجاهلية وتهالك الفتيان عليه لا يعني بالضرورة وجوب وجود قصائد جاهلية استهلها الشعراء بوصف الخمر.[2]

هذه كانت الأسباب التي اعتد بها في الرد على من استدل بهذه المقدمة على وجود مقدمات خمرية في العصر الجاهلي.

ويزكي هذا الطرح ما دعّم به الدكتور حسين عطوان قوله من آراء القدماء في شكهم ببيتين من المقدمة، إلا أن حججه ترتكز على ركيزة انطلق منها وهي: هل هذه المقدمة لعمرو أو لغيره ؟ وذلك من خلال ثلاث أطروحات وهي: شك القدماء في مناسبتها، وصحة نسبتها، وخلو شعر عمرو من ذكر الخمر.

وفي الحقيقة هذه الأسباب لم تكن كافية للخروج من ذلك الخلاف الذي بات فيه النقاد، فلا يمكن الجزم بخلو العصر من مقدمات الخمر، أو بالإقرار بقبولها على السواء، فإن قُبل بأن هذه المقدمة ليست لعمرو فهي لمن إذا؟ مع التسليم بأنها أبيات مقدمة، وليست مما يقال في تضاعيف النص.

---

(١) والبيتان هما: **صَبَنْتِ الكَأْسَ عَنَّا أُمَّ عَمْرو وَكَانَ الكَأْسُ مَجْرَاهَا اليَمِيْنَا**
وَمَا شَرُّ الثَّلاَثَةِ أُمَّ عَمْرو بِصَاحِبِكِ الذِي لاَ تَصْبَحِيْنَا
قد نسبهما المعري لعمرو بن عدي اللخمي، وزعم أن عمرو بن كلثوم استزاد بهما في شعره محسنا لكلامه. انظر: المعري، أحمد بن عبدالله (٤٤٩هـ – ١٠٥٧م) – **رسالة الغفران**، تحقيق: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، لبنان، ٢٠٠١م، ص:١١٨–١١٩

(٢) انظر: عطوان، حسين، مقدمة القصيدة في العصر الجاهلي، (مرجع سابق)، ص: ١٧٣

ومن هنا وإن كنت أسلم بأن شيوع الخمر في الجاهلية لا يعني بالضرورة وجود قصائد استفتحت به إلا أنني لا أستطيع أن أجزم بخلو العصر الجاهلي بالمطلق من هذه المقدمات. ولا بد من الإشارة هنا إلى أن الدكتور عطوان استدرك قائلاً: "وان صح أن عمراً افتتح قصيدته بوصف الخمر فإن صنيعه لم يلق قبولاً، ولم تتح له الفرصة ليتحول إلى اتجاه أساسي...."[١]

وبذلك لاتزال الحلقة المفرغة، فكلام الدكتور عطوان وإن كان له وجه منطقي إلا أنه لا يمكن الاتكاء عليه في اكتناه ثبوت هذا الأثر في مقدمات الجاهلين.

لكن هذه القضية لم تقف عند هذا الحد حيث يرى الدكتور سعد شلبي أن افتتاح معلقة عمرو بن كلثوم بالرغبة بالخمر والشراب وارد جداً وشائع، خاصة إذا ما ارتبط بالشجاعة، والفروسية، وهو الأثر الذي أعقبه ابن كلثوم مقدمته.[٢]

وتجدر الإشارة إلى أن الدكتور عبد العظيم قناوي يرى أن عمرو بن كلثوم هو الشاعر الوحيد الذي افتتح معلقته بوصف الخمر وخالف بذلك منهج الشعراء في عصره.[٣]

١ – ٤ المقدمة الغزلية:

يمكن القول إن المقدمة الغزلية قد انتشرت في الشعر الجاهلي انتشاراً يوازي انتشار المقدمة الطللية،[٤] وإلى جانب سعة انتشارها فهي أقرب المقدمات نسبا إلى المقدمة الطللية.[٥]

---

(١) المرجع السابق، ص:١٧٣

(٢) انظر: شلبي، سعد – مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي، (مرجع سابق)، ص:٣٨

(٣) انظر: قناوي، عبد العظيم – الوصف في الشعر العربي، (مرجع سابق)، ص:٢٨٣

(٤) خليف، يوسف – دراسات في الشعر الجاهلي، (مرجع سابق)، ص : ١٤٧

(٥) الدهان، محمد سامي – **الغزل منذ نشأته وحتى الدولة العباسية**، ط٣، دار المعارف، مصر، (د.ت)، ص:١٧

بدأ الغزل حزينا، وولد باكياً كما يولد الإنسان، وظل كذلك فيما تلى من عصور لا يشذ إلا في القليل النادر، ولعل مرد ذلك إلى شقاء الحياة وهذا الشقاء نفسه أنشأ الغزل.[1] إن مدعاة هذا القول هو ذلك الارتباط بين الطلل والغزل فلم يكن الطلل إلا بكاءً للحبيبة.

والافتتاحيات الغزلية ظاهرة مركزية كانت النواة الأولى لها في العصر الجاهلي، وكان من نتاج هذه المطالع غزلاً مادياً "يتلاءم مع صورة الحياة الجاهلية الوثنية، فقد كان العرب لا يزالون ماديين لم ترق أذواقهم، ولم تبتل مشاعرهم، ولهذا يكون هذا الضرب من الغزل ألصق بنفوسهم." [2]

وآخر معنوي بث تصورات مترابطة ارتأى بها الشاعر الجاهلي شكلاً آخر للغزل موجهاً إمكاناته بتأصيل وجه آخر لذلك الغزل المادي الذي كان في ذلك العصر.

فتجد الشنفرى في تائيته يصدرها بقوله:

أَلاَ أُمُّ عَمْـرٍو أَجْـمَـعَـتْ فاسْتقَلَّـتِ وما وَدَّعَـتْ جِيرانَهـا إِذْ تَـوَلَّـتِ
وقـد سَبَقَتْنَـا أُمُّ عَـمْرٍو بـأَمرِها وكانت بأَعْناقِ المَطِيِّ[3] أَظَلَّتِ[4]

ويختم المقدمة ببيت يرى الثعالبي أنه ليس له في شعراء المتقدمين نظير[5] فيقول:

---

(١) أبو رحاب، حسان – **الغزل عند العرب**، ط١، مطبعة مصر، مصر، ١٩٤٧م، ص: ١٩٥

(٢) عطوان، حسين – مقدمة القصيدة في العصر الجاهلي، (مرجع سابق)، ص: ١٣٦

(٣) المطي: جمع مطية وهي الدواب تمطو في سيرها. ابن منظور – اللسان: مادة (مطو)، ج:١٥، ص:٢٨٤

(٤) الشنفرى، عمرو بن مالك (ت٧٠ق .هـ) – **ديوان الشنفرى**، جمع وتحقيق: إميل بديع يعقوب، ط٢، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٦م، ص:٣١

(٥) الثعالبي، عبد الملك بن محمد بن اسماعيل(ت٤٢٩هـ) – **خاص الخاص**، تحقيق: حسن الأمين، دار مكتبة الحياة، لبنان، (د.ت)، ص: ٩٨

فَدَقَّتْ وجَلَّتْ واسْبَكَرَّتْ وأُكْمِلَتْ فَلَوْ جُنَّ إِنسانٌ مِن الحُسْنِ جُنَّت[1]

"والجدير بالملاحظة هو أن النقد العربي القديم أثناء التحليل النقدي قد قصر دراسته على نوعين بارزين فقط من المقدمات هما: الطللية، والغزلية وهذا هو الأسلوب العام في ابتداء المطولات، وإذا ما قُصد إعطاء تحليل وتفسير لهذا التقنين فهناك أمران لا ثالث لهما، أولهما أن هناك نقصا في استقراء القدماء، وثانيها غزارة وشيوع هذا النوع من المقدمات."[2]

١ – ٥ المقدمة التأملية:

ومن روائع مقدمات الهموم والشكوى قول النابغة الذبياني:

كليني لهم يا أميمةَ ناصبِ[3] وليلٍ أقاسيهِ بطيءِ الكواكبِ
تطاولَ حتى قلتُ ليس بمنقضٍ وليس الذي يرعى النجومَ بآيب[4]

يرى الدكتور يوسف بكار أن للشعراء الجاهليين في مطالع قصائدهم تقليدا شائعاً ونزعات، أما التقليد الشائع فوقفة على الطلل موصولة بالنسب، وهذا تقليد أصيل يكاد يأخذ طابع القداسة في معابد الفن، وأما النزعات التي لم تأخذ صفة الشيوع فقد عد منها الدخول المباشر في هدف القصيدة وموضوعها الرئيسي، ومنها استبدال الطبيعة والصيد مكان النسيب، فضلا عن افتتاح القصيدة بالرغبة في الخمر والشرب.[5]

---

(١)الشنفرى – ديوان الشنفرى، (مرجع سابق)، ص:٣٢

(٢) بكار، يوسف حسين ـ **بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)**، دار الأندلس، بيروت ،(د.ت)، ص:٢١٢

(٣) ناصب: متعب. ابن منظور – اللسان: مادة (نصب)، ج:١، ص: ٧٥٨

(٤) الذبياني، زياد بن معاوية بن خباب (١٨ق هـ) – **ديوان النابغة الذبياني**، تحقبق: محمد أبو الفضل ابراهيم،ط٢، دار المعارف، مصر،(د.ت)، ص:٤٠

(٥) انظر: بكار، يوسف ـ بناء القصيدة في النقد العربي القديم، (مرجع سابق)، ص: ٢١٢– ٢١٦

وترى الباحثة أن رؤية الدكتور يوسف بكار كانت صائبة من وجوه عدة، فقد اكتسبت المقدمة الطللية فاعليتها باعتبارها نموذجاً يختزل داخله أنواعاً متعددة من الموضوعات، بل إن هناك خلطاً في صياغة التصنيفات لمقدمات القصائد لدى القدماء والمحدثين، وتتعمق هذه الأزمة بفعل الانسياق وراء دراسات نقدية سابقة دون محاولة الإلمام باستقلالية كل مقدمة، والخصائص التي تعد انبثاقا منها، وبين ما نطالعه في مقدمات القصائد، وتحت أي منها يمكن إدراجها، والأصول المعرفية لها.

إذن تظل هذه المسألة خاضعة لأمرين:

أ - رؤية النقاد.

ب - دعم هذه الرؤية بدراسات نقدية سابقة .

فالمقدمة الطللية في حين، هي ذاتها غزلية أو طللية غزلية في حين آخر، باختلاف النقاد.

ومن الجدير بالذكر أن هذا الغموض واللبس كان سمة هذا العصر في صوغ المقدمات التي حملت عددا من الموضوعات في المقدمة ذاتها، وليس أمراً حمل على عاتق النقاد فحسب، ومما يزكي ذلك ما ستجده في العصرين (الأموي والعباسي) من المحاولة للإلمام باستقلالية اتجاهات مقدمات القصائد حتى باتت أكثر جلاءً يستطيع من خلاله الناقد ذكر تصنيفه بخطى ثابتة يوافقه عليها معظم الدارسين لها.

٢ -مقدمة القصيدة في العصر الأموي

٢ – ١ **المقدمة** الطللية:

لما كان العصر الجاهلي هو الأصل الذي بمقتضاه ينبثق ما يشكل عصوراً عقبه، كان الطلل عند أغلب شعراء العصر الأموي خطا يقتفون به أثر شعراء الجاهلية "وكانت المقدمة الطللية أكثر المقدمات التي افتتح بها الشعراء في الجاهلية وصدر الإسلام قصائدهم التي نظموها في الموضوعات التقليدية، وكل ما أصابها من تغير في صدر الإسلام هو أن بعض الشعراء المخضرمين لم يعنوا برسم المشاهد المفصلة لها."[١]

ومن مقدمات القصائد التي عمد الأمويون معارضتها قول الأخطل:

صحا القلبُ عنْ أروى وأقصر باطلُه وعادَ لَه منْ حبِ أروى أخابلُه[٢]

وهو ما عارض به قول زهير:

صَحا القَلبُ عن سلمى وأقصرَ باطِلُهْ وَعُرّيَ أفْرَاسُ الصِّبَا وَرَوَاحِلُهْ[٣]

أما معاصره الفرزدق فيصدر مدحيته التي يمدح بها عبد الله بن الأعلى وبني شيبان قائلاً:

أَلَمّا على أَطلالِ سُعدى نُسلِّمِ دوارسَ[٤] لمّا استنطِقَتْ لم تَكَلَّمِ
وقوفاً بها صحبي عليَّ وإنما عرفْتُ رسومَ الدارِ بعدَالتوهُّمِ
يقولون لا تَهلِكْ أسىً ولقد بَدَتْ لهم عبراتُ المسُتهام المتيّمَ

---

(١) عطوان، حسين . **مقدمة القصيدة في العصر الأموي**، (د.ط)، دار المعارف، مصر، (د.ت)، ص:٣٦

(٢) التغلبي، غياث بن غوث بن الصلت (ت٩٢هـ) – **ديوان الأخطل**، شرح وتصنيف: مهدي محمد ناصر الدين، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٤م، ص:٢٣٧

(٣) زهير – ديوان زهير بن أبي سلمى، (مرجع سابق)، ص:٨٣

(٤) دوارس: درس الشيء عفا ومحته الريح. ابن منظور– اللسان: مادة (درس)، ج:٦، ص: ٧٩

فقلــتُ لهــم لا تعــذلوني فإنّهــا منــازلُ كانــتْ مــن نَــوارَ بمَعْلَــمِ[1]

"والصلة واضحة بين هذه الأبيات وبين مقدمة معلقة امرئ القيس، ليس في المعاني فحسب، بل أيضا في الألفاظ، ولعل ذلك يدل على تأثره بالجاهليين وتقليده لهم، وحتى إنه نقل بعض تراكيبهم وقوالبهم نقلاً." [2]

وترى الباحثة أنه بالرغم مما لهذا التقليد من أثر نقدي بالغ القيمة في تحديد طبيعة ذلك العصر التي كانت تلك المقدمات تشكيلا من اعتباراته، إلا أن ذلك الاختلاف يظل قائما رغم اختيار المعنى نفسه، وبعض الألفاظ، والذي يبقى أثره في النص، إن كان استقرارا ناطقا، من خلال العلاقات والثنائيات القائمة في حيز المقدمة، وإن كان تجردا من مضامين كانت تمثل للشاعر الجاهلي الكثير في بنائه الطللي. ففردية كل شاعر وشخصيته الشعرية تبقى وإن أعطت هذه المقدمات على – اختلافها – حكماً أولياً بشعرية مكرورة سرعان ما تنكشف بعدها تلك الفوارق.

وهناك من يجد مقدمة الوقوف على الأطلال قد فقدت كثيراً من عناصرها ومقوماتها حتى باتت أقرب إلى شعر الغزل المعهود منه إلى شعر الوقوف على الأطلال[3] كما نجد عند ذي الرمة:

أَمِنْ دِمْنَةٍ بَيْنَ الْقِلاَتِ[4] وَشَارِعٍ تصابيتَ حتَّى ظلَّتِ العينُ تدمعُ
نعمْ عبرةً ظلَّتْ إذا ما وزعتُها بحلمي أبتْ منها عواصٍ تترَّعُ
تصابيتَ واهتاجتْ لها منكَ حاجة ولوعٌ أبتْ أقرانُها ما تُقطَّعُ[5]

(١) الفرزدق، همام بن غالب (ت١١٠هـ) – **ديوان الفرزدق**، شرح: ايليا الحاوي، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٣م، ص:٣٧٦

(٢) عطوان، حسين – مقدمة القصيدة في العصر الأموي، (مرجع سابق)، ص:٣٧

(٣) حسن، عزه – شعر الوقوف على الأطلال، (مرجع سابق)، ص:٨٣

(٤) القلات: جمع قلت وهي النقرة في الجبل، ابن منظور – اللسان: مادة (قلت)، ج:٢، ص:٧٢

(٥) ذو الرمة، غيلان بن عقبة(ت١١٠هـ) – **ديوان ذي الرمة**، شرح: عبد الرحمن المصطاوي، ط١، دار المعرفة، بيروت، ٢٠٠٦م، ص:١٥٩

"أما طلليات عمر بن أبي ربيعة فظلت سمة بدأت وانتهت عنده، مضيفة بطابع الفرح والبكاء البهيج حتى نسمع فيها ضحكات السعادة ونفحات الفرح كما في شعره جميعاً"[1] يقول:

ألمْ تربَ ع على الطلل ومعنى الحي كالحللِ
تُعفّي رسمه الأروا حُ من صبإٍ ومن شمل
وأنداء نبا كره وجون واكف السُبلِ
لهندٍ ، إن هنداً حبُ ها قدْ كانَ منْ شُغلِي[2]

٢ – ٢ المقدمة الخمرية:

أما في العهد الأموي فقد انفصلت فيه السياسة عن الدين، وصار الأمر مُلكا يهدف إلى أغراض سياسية يجب أن تتحقق، وإن كان فيها جور على الدين، وكان الدين إما وسيلة صالحة مقررة كالقصص، وإما أن يلتئم معها في بعض المواقف، وإما الاستكانة امام غلبة الملوك المطلقة، ذلك أن المقاييس السياسية أو الزمنية سيطرت على ملوك بني أمية فكانوا أصحاب عرش دنيوي همهم حفظ الملك في بيوتهم، وإخضاع الرعية لسلطانهم.[3]

وبضعف الدولة هذا أصبح الشعر لا ينقل خبرا عاديا، وإنما ينقل حالة (الاغتراب) والصراع الجدلي مع الذات، ومن هنا قامت مجالس الخمر داعمة للسياسة خادمة لها، وسيلة لإلهاء الرعية وإنهاكها، غير أن شعر الخمر كان بالمجمل ينشد في هذه المجالس في قصائد أنشئت لهذا الغرض خاصة، كما في قول الأخطل:

---

(١) حسن، عزه – شعر الوقوف على الأطلال، (مرجع سابق)، ص:٨٥

(٢) المخزومي، عمر بن عبد الله – **ديوان عمر بن أبي ربيعة** (٩٣هـ)، تصحيح: بشير يموب، ط١، المطبعة الوطنية، لبنان، ١٩٣٤م، ص:٢٠٠

(٣) انظر: الشايب، أحمد – **تاريخ النقائض في الشعر العربي**، ط٢، مكتبة النهضة، القاهرة، ١٩٥٤م، ص:١٧٨

شـــرِبْنا فمِتْنـــا ميتـــةً جاهليـــةً مضـى أهلُهـا لم يعرفـوا مـا محمـدُ
ثلاثـــةَ أيـــامٍ، فلمـــا تـــرددتْ (حُشاشـاتُ أنفـاسٍ) أتتنـا تـردُ[1]

٢ – ٣ مقدمة الشيب والشباب:

بينما يرى الدكتور عطوان اختفاء مقدمة الشباب والشيب من صدور قصائد العصر الأموي، ويعزوه لأنه يعود إلى أن الإسلام حل لهم ما كان أسلافهم من الجاهلين يتساءلون عنه، فالحياة الدنيا كما يصورها القرآن ليست إلا متاعاً[2]، ترى الباحثة أن أثر القرآن الكريم في الذات الشاعرة لا يمكن إنكاره ولكن الجزم باختفاء قصائد الشيب والشباب أمر يجانب الصواب، فالمتأمل لديوان رؤبة بن العجاج يجد استكثارا منها، وتفننا في صياغتها، ومنها قوله:

قُلـتُ وقـدْ أقصَـرَ جهـلُ الأصْـورِ ليـتَ الشـبابَ يُشـتَرى فنَشْـترِي
شبـابَنـــا الأولَ بالـمـؤخـــرِ لا يبعـدنْ عهـدُ الشـبابِ الأنضـرِ[3]

٢ – ٤ المقدمة الغزلية:

لم تكن المقدمات الغزلية في هذا العصر سوى أرضية مشتركة امتدت منذ أوائل العصر الجاهلي، والنموذج الموروث من الأسلاف مثل أساسا نظريا بالغ القوة برز من خلال استجابة نصوص الأمويين لعناصر النموذج المقترح (مع محاولات لتلمس العفة عند بعض الشعراء).

ومن مقدمات الغزل عند ابن الرقيات:

عـادَ لَـهُ مِـن كَـثيرَةِ الطَـرَبُ فَعَينُـهُ بِالـدُموعِ تَنسَـكِبُ

(١) الأخطل – ديوان الأخطل، (مرجع سابق)، ص:٩٧
(٢) عطوان، حسين – مقدمة القصيدة في العصر الأموي، (مرجع سابق)، ص: ١٩١
(٣) العجاج، رؤبة بن العجاج بن رؤبة بن لبيد (ت١٤٥هـ) – **ديوان رؤبة بن العجاج**، تحقيق: وليم بن الورد، دار ابن قتيبة، الكويت، (د.ت)، ص:٥٧

كوفِيَّـــةٌ نـــازِحٌ مَحَـلَّتُـــها لا أَمَـــمٌ دارُهـــا وَلا سَـــقَبُ[1]
وَاللَـــهِ مـــا إِن صَبَـــت إِلَـــيَّ وَلا يُعلَـــمُ بَـــيني وَبَينَهـــا سَـــبَبُ
إِلّـــا الَّـــذي أَورَثَـــت كَـــثيرَةُ في الـــ قَلـــبِ وَلِلحُـــبِّ سَـــورَةٌ عَجَـــبُ[2]

"مقدمات ابن قيس الرّقيات الغزلية لحنٌ حزينٌ من ألحان الحب يعزفه الشاعر على أوتار الذكرى والشوق إلى أهله وأحبته، وديار قومه، فغزله مبلل بدموع الشوق."[3]

ومن مقدمات جرير الغزلية بائيته:

أَقِلّـــي اللَـــومَ عـــاذِلَ وَالعِتابـــا وَقـــولي إِن أَصَـــبتُ لَقَـــد أَصـــابا
أَجَـــدِّكَ مـــا تَـــذَكَّرُ أَهـــلَ نَجـــدٍ وَحَيّـــاً طـــالَ مـــا اِنتَظَـــروا الإِيابـــا
بَلـــى فَـــاِرفَضَّ دَمعُـــكَ غَـــيرَ نَـــزرٍ[4] كَمـــا عَيَّنـــتَ بِالسَـــرَبِ الطِبابـــا[5]

(١) سقب: القرب. ابن منظور – اللسان: مادة (سقب)، ج:١، ص: ٤٦٨

(٢) ابن قيس الرقيات، عبدالله – **ديوان عبدالله بن قيس الرقيات**، تحقيق: محمد فؤاد نجم، (د.ط)، دار صادر، بيروت، (د.ت)، ص:٢٣

(٣) موسى، فيروز – **قصيدة المديح الأندلسية**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٩م، ص:١٠

(٤) نزر: قليل. ابن منظور – اللسان: مادة (نزر)، ج:٥، ص:٢٠٣

(٥) التميمي، جرير بن عطية بن حذيفة(ت١١٠هـ) – **ديوان جرير**، شرح: محمد حبيب، تحقيق: نعمان محمد أمين طه، ط٣، دار المعارف، القاهرة (د.ت)، ص:٨١٣

٣ -مقدمة القصيدة في العصر العباسي

٣ – ١ المقدمة الطللية:

شكل العصر العباسي انزياحاً حقيقياً يسعى إلى اكتشاف طاقات بديلة عن الطللية، ولم تعد مسلمة أولى في المنظومة الشعرية.

وهذا الانزياح جعل لأبي نواس شأنا عجيبا في شعر الوقوف على الأطلال، فهذا الشعر عنده ينقسم قسمين كبيرين، يباين أحدهما الآخر كل التباين، قسم يقف فيه على المنازل والديار، ويبكيها على طريقة الشعراء القدامي، وقسم آخر ينهج فيه نهجاً جديداً ينعى فيه على الديار وأطلالها وعلى من يقول فيها شعراً[١] قال ابن رشيق[٢] "وزعموا أن أول من فتح هذا الباب، وفتق هذا المعنى أبو نواس" بقوله:

لا تبكِ ليلى ولا تطرب إلى هندِ واشرب على الوردِ من حمراءِ كالوردِ[٣]

ويَروى **النواسي** ما سر هذه الثورة وما مسوغاتها قائلاً:

مالي بدارٍ خلَتْ من أهلِها شُغُلٌ ولا شَجاني لها شَخصٌ ولا طَلَلُ

ولا رُسُومٌ، ولا أبكي لمَنْزِلَةٍ للأهلِ عَنها، وللجيرانِ مُنْتَقَلُ[٤]

ومما لا يدع مجالاً للشك أن سببا كامناً لا يخفى على أحد لف ملابسات هذا العصر حتى انبثقت هذه الثورة على الطلل، وأصبح التناقض سمة من سمات أهله ، فهو عصر التباينات على اختلافها (سياسة، اجتماعية، ثقافية).

---

(١) حسن، عزه – شعر الوقوف على الأطلال، (مرجع سابق)، ص:٩٣

(٢) ابن رشيق، الحسن، العمدة، (مرجع سابق) ج:١، ص:٢٠٣

(٣) أبو نواس، الحسن بن هاني (ت١٩٩هـ) – **ديوان أبي نواس**، شرح: محمود واصف، ط١، مكتبة اسكندر آصاف، مصر، ١٩٨٩م، ص:٢٦٥

(٤) المرجع السابق، ص:٣٢٢

والتباين الطبقي فضلا عن التباين في الذات الإنسانية دواخلها وشواغلها، فذلك الزاهد العابد صباحاً، هو ذاته شارب الخمر ليلاً متغنيا بها، هو عصر التناقضات بكل ما فيها من حالات تتجلى لنا من خلال تكوينات الأدباء الشعرية.

لذلك رأى الدكتور طه حسين "أبا نواس إنما أراد أن يتخذ في الشعر مذهباً جديداً، وهو التوفيق بين الشعر وبين الحياة الحاضرة، فليس يليق بساكن بغداد المستمتع بالحضارة ولذتها أن يصف الخيام، والأطلال، أو يتغنى الإبل، والشاه، وإنما يجب عليه أن يصف القصور، والرياض، ويتغنى بالخمر والقيان ، فإن فعل غير ذلك فهو كاذب متكلف."[1]

وبذلك يرى طه حسين ومن وافقه أن ابا نواس هو صاحب هذا المذهب، من ناحية أخرى هناك من ارتأى أن هذا كان شائعا قبل التكوين الشعري لأبي نواس، مثلما كان عن عبد الله بن أبي أمية، وبشار، إلا أن أبا نواس أعجب به واستكثر منه.

إن الثورة على السائد لم تبدأ عند أبي نواس، ولم تنته عنده، فقد تمخضت منذ بدايات هذا العصر، كما عند بشار إلي أبي نواس، الذي جعل منها موقفاً عازه الكثير من المنطق، وصولاً إلى الثورة الفعلية على (عمود الشعر) كما عند أبي تمام.

وعلى ما يبدو إن الثورة على الطلل واجهت الرفض بكل المقاييس، وعلى كل المستويات، وانبرى النقاد يجعلون من المشكلة الصغيرة مشكلة كبيرة حتى صارت صراعاً يوصم به هذا العصر، وانبرى التسابق في تأويله، بالرغم من أن هناك من ظل سائراً على ذات المنهج (التصدير بالطلل) ولم يحد، ويرى الدكتور غنيمي هلال أن التجديد في الأدب ثورة لأنه يتطلب وضع قيم جديدة مكان قيم قديمة، ومبعثها شعور ذوي العقليات المتجددة بعدم كفاية أدبهم القومي في الاستجابة لحاجات عصرهم

(١) حسين، طه – **حديث الأربعاء**، ط١٤، دار المعارف، مصر، (د.ت)، ج :٢، ص: ٩٠

فيخرجون لنا بفورة من القيم، لتحل محل تلك التي باتت سابقة...[1] ولم تحل الخمر والتغني بها محل الأطلال بالمطلق، بل جاءت الطبيعة والقصور، ومظاهر حياة عباسية خالصة، مطالع لقصائد شعرائهم، إن التعصب للقديم مشكلة أزلية ولست أزعم هنا بأن النواسي أصاب أو أخطأ وإن كان جرمه الرئيس في جعله التغني بالخمر بديلا قابعا وراء الوقوف على الأطلال، حتى جاءت مطالعه صريحة يتعالى فيها صوت الأنا النواسية بغاية واحدة نادى بإخلاص لها وهي: دع الوقوف على الطلل وتغن بالخمر وليس إلا.

وذلك كله لا يفضي إلى التواني في الإقرار بحال من الأحوال بأن النظر إلى التجديد على أنه ثورة مازال يعوز كثيراً من النقاد.

ومن طلليات ابن المعتز:

لِمَنْ دارٌ وَرَبْعٌ قَدْ تَعَفَّى ... بِنَهرِ الْكَرخِ مَهْجُورُ النَّواحِي
إذا ما القطر حلاه تلاقت ... على أطلاله هوج الرياحِ
مَحاهُ كُلُّ هَطَّالٍ مُلِحّ ... بِوَبْلٍ مِثْلِ أَفْواه الجِراحِ
فَباتَ بِلَيْلٍ باكِيَةٍ ثَكُول ... ضَرِيرِ النَّجْمِ مُفْتَقِدِ الصَّباحِ[2]

والتجربة الشعرية هنا عند ابن المعتز اتخذت من المفردات القائمة في العصر العباسي سمة للتجديد في الطللية العذبة المتخففة كثيرا من آثار نشأتها الأولى.

أما البحتري فيقدم سينيته وقوفا على الأطلال تحمل في طياتها تجديدا وإبداعا فيقول:

صُنْتُ نَفْسِي عَمّا يُدَنّس نفسي ... وَتَرَفّعتُ عن جَدا كلّ جِبْسِ
وَتَماسَكْتُ حَينُ زَعزَعني الدّهْـ ... ـرُ التماساً منهُ لتَعسِي، وَنُكسي[3]

---

(١) انظر: هلال، محمد غنيمي – **قضايا في الادب والنقد**، (د.ط)، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت)، ص:٤٢

(٢) أبو العباس، عبد الله بن المعتز(ت ٢٩٦هـ) – **ديوان ابن المعتز**، (د.ط)،دار بيروت، بيروت (د.ت)، ص:١٣٧

(٣) البحتري، الوليد بن عبيد بن يحي (ت٢٨٤هـ) – **ديوان البحتري**، تحقيق: حسن سالم صيري، ط٣، دار المعارف، القاهرة، (د. ت)،ج:٢، ص:٤٧٠

"وأبو تمام وإن تشبه بالقدامي فأبقى على ذكر الديار ووصف الدمن والأطلال، نراه يعرضها في ثياب متشبه وأزياء جديدة، فإذا تصفحنا ديوانه وجدنا شاعر العصر القديم مزوقا بحضارة القرن الثالث الهجري."[1] ومنه قوله:

أجلْ أيها الربعُ الذي خفَّ آهِلهْ ... لَقَدْ أَدرَكَتْ فيكَ النَّوَى ما تُحاوِلُه
وقَفْتُ وأحشَائي مَنَازلُ للأَسَى ... بِهِ، وَهْوَ قَفْرٌ قَدْ تَعَفَّتْ مَنازِلُهْ
أُسَائلُكُمْ مابَالُهُ حَكَمَ البِلَى ... عليهِ، وإلا فاتركُوني أسائِلُهْ[2]

أما المتنبي فقد قال عنه حازم القرطاجني "إنه كان يوطئ صدور الفصول للحكم التي يوقعها في نهاياتها، وإن ذلك منزع اختص به، أو اختص بالإكثار منه"[3] ويقول في موضع آخر: "كان أبو الطيب يحسن وضع البيت الإقناعي من الأبيات المتخيلة، لأنه كان يصدر الفصول بالأبيات المخيلة، ثم يختمها ببيت إقناعي يعضد به ما قدم من التخييل، ويحسم النفوس لاستقبال الأبيات المتخيلة في الفصل التالي."[4]

يقول الدكتور محمد أبو موسى "وهذا كلام من يحلل بلاغة الشاعر، ويميز لغته، وشعره ومذهبه وهذا هو الباب الذي توقف في الدراسات البلاغية وهو كما ترى أهمية ونفعاً، وإنما يهتدي عليه من يتفقد الشعر وطرائقه مع دراسة لكلام العلماء."[5]

---

(١) شلبي، سعد – مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي، (مرجع سابق)، ص ٥١ – ٥٢

(٢) أبو تمام، حبيب بن أوس (ت٢٣١هـ) – **ديوان أبو تمام**، شرح: الخطيب التبريزي، تقديم تحقيق: راجي الأسمر، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٤م، ج:٢، ص:١١٢

(٣) القرطاجني، حازم (ت٦٨٤هـ) – **منهاج البلغاء**، تحقيق: محمد الحبيب بن الخزجه، (د.ط)، دار العربي، بيروت، ١٩٨١م، ص:٣٦٦

(٤) المصدر السابق، ص:٢٩٣

(٥) أبو موسى، محمد – **دراسة في البلاغة والشعر**، ط١، مكتبة وهبة، القاهرة١٩٩١م، ص:١٩

٣ – ٢ المقدمة **الخمرية:**

رفض عدد من شعراء القرن الثاني وصف الأطلال، ومالوا إلى غيرها، وهذا من شأنه أن يمهد لأبي نواس ويتيح له أن يخرج على التقاليد الموروثة، ويدعو دعوة صريحة للثورة على الطلل[١] قائلا:

عاج[٢] الشقي على دار يسائلها وعجت أسأل عن خمارة البلد[٣]

وهذا ابن الرومي في خمرياته:

طربتُ إلى ريحانةِ الأنْفِ والقلْبِ وأعمالها بين العوازف والشَّرْبِ
ولا عيشَ إلا بين أكوابِ قهوة تَوَارَتْها عَقْبٌ من الفرس عن عقبِ[٤]

وفي هذه القصيدة التي أخذ ابن الرومي يصف الخمر في مقدمتها فيما يصل إلى عشرين بيتاً انتقل بعدها إلى حِكَم في غاية الروعة تحمل كل المفارقات فيقول بعد هذه المقدمة:

فذاكَ نصيبُ السلمِ عندي ولمْ أكُن لأنسَى نصيب الحربِ في موطِنِ الحربِ
أخي دون أخواني إذا الحربُ شمرتْ حسامٌ بحديهِ فلولٌ منَ الضربِ[٥]

وهذا من حُسن التخلص.

ووجد أبو نواس من اقتفى أثره على استحياء أمثال أبي العتاهية في مقدمة قصيدته التي مدح بها موسى الهادي فيقول:

لهْفي على الزمن القصير بين الخَوَرنقِ والسَّدِيرِ
إذ نحن في غَرف الجنا نِ نَعومُ في بحرّ السُّرورِ

---

(١) شلبي، سعد – مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي، (مرجع سابق)، ص:٤٢

(٢) عاج: مر على المكان وعطف عليه ومال به، ابن منظور – اللسان: مادة (عوج)، ج:٢، ص: ٣٣١

(٣) أبو نواس– ديوان ابي نواس، (مرجع سابق)، ص:٢٦٦

(٤) ابن الرومي، محمد عبدالله جعفر (٢٨٣هـ) – **ديوان ابن الرومي**، تحقيق: حسين نصار، ط٣، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، (د.ت)، ج:١، ص: ٢٠٦

(٥) المرجع السابق، ج:١، ص: ٢٠٧

إلى قوله :

يَتَعـــــاوَرُون مُدامَـــــــــــــةً صـــهباءَ مـــن حَلـــب العَصـــيرِ[1]

ثم يسير على هذا النحو الذي لو لم يُعرض أنه لأبي العتاهية لما كان هناك شك في نسبته لأبي نواس، فالناظر إلى ذلك يدرك دون تردد أن الشاعر التزم فيه مذهب أبي نواس نصاً وروحاً. [2]

٣ – ٣ المقدمة الغزلية:

شاع انتشار هذا النوع من المقدمات في العصر العباسي "ونجدهم ينأون عن جلافة البدو، وجفاء الأعراب، وما كان يلازمها من وعورة المنطق، وصلابة القول، فإذا هم يختارون لكثير من القصائد التي افتتحوها بالغزل أقصر الأوزان وأرشقها."[3]

والمتأمل لغزليات المتنبي في مطالع مدحياته، يدرك أن المتنبي شاعر الملحمة، وشاعر السيف تفوح منه رائحة الدماء، وليس شاعر الغزل والنساء، ومن هنا تتشكل عناصر الدهشة لدى المتلقي فهو يطالع غزلا لا يداني أفق التوقع، فيه العاشق متيم، ضعيف، مغلوب على أمره، في قوله:

أيَـــــدْري الرَّبْـــــعُ أيَّ دَمٍ أراقَـــا وَأيَّ قُلُـــوبِ هـــذا الرّكْـــبِ شَـــاقَا
لَنَـــــا ولأهْلِـــهِ أبـــــداً قُلُـــــوبٌ تَلاقَـــى في جُسُـــومٍ مـــا تَلاقَـــى[4]

وقوله:

---

(١) أبو اسحاق، اسماعيل بن القاسم بن سويد (٢١٣هـ) – **ديوان أبي العتاهية**، دار بيروت، ١٩٨٦م، ص:٢١١

(٢) انظر: شلبي، سعد – مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي، (مرجع سابق)، ص٤٥– ٤٦

(٣) عطوان، حسين – **مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول**، ط٢، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٧م، ص:٢٦–٢٧

(٤) المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين (ت ٣٥٤هـ) – **ديوان المتنبي**، شرح: عبد الرحمن المصطاوي، ط٥، دار المعرفة، بيروت، ٢٠٠٨م، ص:٢٢٦

لِعَينيك ما يَلقى الفُؤادُ وما لقي وللحُبِّ ما لم يَبقَ مني وما بقي
وَما كُنتُ ممَّن يَدخُلُ العِشقُ قَلبَه ولكنَّ مَن يُبصر جُفونكِ يعشقِ[1]

ويُرجع محمود شاكر السبب في ضعف غزل المتنبي قائلاً: "والحب القوي النافذ الذي يمتلك حواس المحب ويغلب عليها، هو بطبيعته امتداد بهذه الحواس إلى غايات بعيدة لم تكن تصل إليها قبل غلبته على القلب والنفس والفكر. فلهذا حين أحب أبو الطيب – الرجل الثائر، المتكبر الشاعر، الحكيم البياني، الفكر واللسان– كان امتداد نفسه وتراميها إلى غايات بعينها من الرجولة، والثورة، و الكبرياء، والحكمة، والفكر، ولم يستطع أن يكون، بعد أن غلب الحب قلبه وتفاسح به، شاعراً غزلاً، رقيق البيان. وهذا وهذا هو السر عندنا في ضعف مادة الغزل عند أبي الطيب."[2]

ومما يثير الدهشة أن المتنبي ذلك الفارس المشاكس ينصاع للقانون الأزلي في قصيدة المدح وكأنه يقر بأن مطالعه الغزلية أتت موافقة لأطر المدحية، فيقول في بيت واحد مطلع لقصيدة مدح:

إذا كانَ مَدحٌ فالنسيبُ المُقَدَّمُ أكُلُّ فصيحٍ قالَ شِعراً متيمُ[3]

وللبحتري مقدمة غزلية نالت حظا من المقدرة الشعرية أشاد بها النقاد:

بوُدّيَ لَوْ يَهْوَى العَذولُ، وَيَعْشَقُ، فيَعلَمَ أسْبابَ الهَوَى كيفَ تَعْلَقُ
أرَى خُلُقاً حُبّي لعَلْوَةَ دائِماً، إذا لمْ يَدُمْ بالعَاشِقِينَ التّخَلُّقُ[4]

جعلها في ما يزيد على عشرة أبيات قال عنها ابن أبي الأصبع "إذا وصلت إلى قول البحتري من هذا الباب وصلت إلى غاية لا تدرك."[5]

---

(١) المرجع السابق، ص:٢٦٦

(٢) شاكر، محمود محمد – **المتنبي**، (د.ط)، القاهرة، ١٩٧٧م، ص٣٣٥ – ٣٣٦

(٣) المتنبي – ديوان المتنبي، (مرجع سابق)، ص:٢٣٥

(٤) البحتري – ديوان البحتري، (مرجع سابق)، ص:٥٩٥/٣

(٥) المصري، ابن أبي الإصبع (ت٦٥٤هـ) – **تحرير التحبير**، تحقيق: حفني محمد شرف، (د.ط)، لجنة إحياء التراث الإسلامي، (د.ت)، ص:١٧٠

تحـرك روح التبـاين في الـذات المنشـئة للقصـيدة العباسـية يُسـهم في بنـاء السـياق التـأملي ونمـوه وازدهـاره، وانطلاقـا مـن ذلـك فإنـه لاشـك أيضـا أن هـذا السـياق لـو اطـرد وشـاع في جيـل تضـافرت إبداعاتـه وأسـهمت معطياتـه إسـهاما بـارزا لشـكّل قـدرة شـعرية امتازت عن سابقاتها.

٣ – ٤ المقدمة التأملية:

حمل بشـار لـواء شـعر التأمـل والحكمـة واسـتكثر منـه في أشـعاره ويـرى الـدكتور حسين عطوان "أنه لولا ضياع أشعار صالح عبد القدوس وأبي العتاهية في المديح ،لكـان يمكن أن نظفر بكثير منها، ويدل ما بقي من ديوان بشار على أنه كان مغرما بها، وأنه كان له الفضل في اختراعها."(١)

أمـا المتنبي فقـد كـان مـن المؤسسـين لجماليـات التسـاؤلات التأمليـة في الشـعرية العربية، فالتغييرات التي جاءت قبله، وافتتاح القصائد بشعر التأمل أسهمت في كينونة القيم المشبعة بالنزوع الوجداني التأملي لديه، فاختلاف نسبة المدركات لدى هذا الشاعر الفذ تمكنت من تحقيق الاستجابة الفنية الدالة على حالات التسامي النفسي وتصور الذهن الإبداعي للحياة بكافة تشكيلاتها، معتمدا فيها على مخزون ذاكرته، والذاكرة الجمعية للناس، ومن مقدماته الشهيرة في هذا الباب ما فتتح به مدحية سيف الدولة قائلا:

الـــرّأيُ قَبـــلَ شَـــجاعةِ الشّـــجْعان ... هُـــوَ أوّلٌ وَهـــيَ المَحَـــلُّ الثّانـــي
فـــإذا همَـــا اجْتَمَعَـــا لـــنَفْسٍ حُـــرّةٍ ... بَلَغَـــتْ مِـــنَ العَلْيـــاءِ كـــلّ مكـــانِ
وَلَرُبّمـــا طَعَـــنَ الفَتـــى أقْـــرَانَهُ ... بـــالرّأيِ قَبْـــلَ تَطَـــاعُنِ الأقْـــرانِ(٢)

(١) عطوان، حسين – مقدمة القصيدة في العصر العباسي، (مرجع سابق)، ص:٤٥
(٢) المتنبي – ديوان المتنبي، (مرجع سابق)، ص:٣١٧

ب -أراء النقاد القدماء والمحدثين في مقدمة القصيدة

لم يكن تناول المعالم الفنية للمقدمة لدى النقاد القدامى بوصفها بنية أساسية في الهيكل التنظيمي للنص مباشرا بهذا المسمى، بل اختلفت التسميات والأوصاف التي أطلقوها على ما يصدرً به الشاعر نظمه، وبالرغم من أن أحكامهم كانت موجزة، إلا أنه لا يمكن إنكار أثرها في إرساء تصور ذهني (مبدئي) لهذه الظاهرة فنجد ابن سلام (ت ٢٣٢ هـ). وهو أول من أشار إلى ماهية هذه اللبنة ومالها من تقاليد وطوابع خاصة بالطللية منها فيقول: "فاحتج لامرئ القيس من يقدمه، قال: ما قال ما لم يقولوا (أي الشعراء) ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، استحسنها العرب، واتبعه فيها الشعراء منها: استيقاف صحبه، والبكاء في الديار، ورقة النسيب."[1]

جاء بعده ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) صاحب الرأي الأشهر حتى جعله كثير من النقاد صاحب الأولية في تفنيد التشكيل السياقي للمقدمة، متجاهلين ما قدمه ابن سلام في هذا الباب، يقول ابن قتيبة: "وسمعت بعض أهل الأدب، يذكر أن مقصد القصيدة إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمى والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين، ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس أحد يخلو من أن يكون متعلقا به بسبب، وضاربا فيه بسهم حلال أو حرام، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر، وسرى الليل، وحر الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبة حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في الميسر، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح، وفضله على الأشباه... فالشاعر المجيد من

(١) الجمحي، ابن سلام – طبقات فحول الشعراء، (مرجع سابق)، ص:٥٥

سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر."[1]

"إن الفكرة الأساسية التي يتمحور حولها هذا النص تتلخص في أنه لا مندوحة من المقدمة الشعرية التي تتألف من الوقوف على الأطلال، والغزل، ووصف الرحلة، والراحلة، وما إلى ذلك، وهو يكشف عن سبب المقدمة وأهميتها، فالأطلال لذكر أهلها الظاعنين، والغزل لاستمالة القلوب، واستدعاء أصغاء الأسماع."[2]

ومن الجدير بالذكر الإشارة إلى أن مقولة ابن قتيبة في المدحية قضية جعلها النقاد جوهرية، حملوها تأويلات كان اللوم لازما لها، فكيف بمن عهد على نفسه عدم التعصب للقديم في مقدمة كتابه حتى حمل العدل في الحكم لواءً استبشر به النقاد، يلزم المنظومة الشعرية أن تسير وفق نسق أقره القدماء في نظمهم، ولا فاعلية فيما عداه؟

لم يكن نص ابن طباطبا (ت٣٢٢هـ) فيما يخص المقدمات مقتصرا عليها دون مايتبعها في البناء التنظيمي للقصيدة، بل إنه جعل مبلغ الحبكة غايتها في تحقيق الوحدة الموضوعية من خلال ربط صوغ هذه المقدمة بدرجات النص وصولا الى خاتمته فيقول: "وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً، يتسق به أول مع آخره، على ماينسقه قائله، فإن قدم بيتاً على بيت دخله الخلل، كما يدخل الرسائل إذا نقص تأليفها". وقوله بعد ذلك "يجب أن تكون القصيدة كلها، ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجاً وفصاحة وجزالة ودقة معان، وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصيغه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفاً...، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً...،لا تناقض في معانيها، ولا وهي في مبانيها، ولا تكلف في نسجها."[3]

---

(١) ابن قتيبة الدينوري، عبدالله بن عبد المجيد بن مسلم (ت٢٧٦هـ) – **الشعر والشعراء**، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، ص:٧٥ – ٧٦

(٢) بكار، يوسف ـ بناء القصيدة في النقد العربي القديم، (مرجع سابق)، ص:٢١٣

(٣) العلوي، أبو الحسن محمد بن أحمد، بن طباطبا (ت٣٢٢هـ) – **عيار الشعر**، تحقيق: عباس عبدالستار، مراجعة: نعيم، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢م، ص:١٣١

أما الجرجاني في وساطته (ت٣٩٢ هـ) فيقول: "والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدها الخاتمة، فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور، وتستميلهم إلى الإصغاء ولم تكن الأوائل تخصها بفضل المراعاة، وقد احتذى البحتري على مثالهم إلا في الاستهلال فإنه عني به، فاتفقت فيه محاسن، فأما أبو تمام والمتنبي قد ذهبا في التخلص كل مذهب، واهتما به كل اهتمام، واتفق للمتنبي فيه خاصة ما بلغ المراد وأحسن وأجاد."[١]

درس الجرجاني اختصاصات الشعراء (العباسيين) من خلال مقدار تحقيقهم لمقدمة فاعلة من شأنها إبراز قيمة تعبيرية تفضي دورا وظيفيا في كامل النص مارا بتخلص محكم وخاتمة من شأنها أن تقفل النص، حتى تجعل منه بناء فاعلا بكل عناصره التي أدت بدورها أدوارها الوظيفية على أكمل وجه، هكذا هي القصيدة عند الجرجاني دائرة تركيبية، نجاح أولها وخاتمتها يفضي بالضرورة إلى نجاح المنظومة الشعرية.

أما ابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ) فإنه لم يضف شيئا إلى ما قدمه ابن قتيبة، وإنما بات أثر الآخر بينا في الأول، فوقف على مقدمات النسيب والمسافة التأثرية التي تعكسها وصولا الى الغرض الأساسي دون شعور المتلقي بذلك البون بين السياقين، فتأتي المقدمة تمهيدا واستمالة، وليست بمعزل عنها بشكل من الأشكال، فيقول ابن رشيق "وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب لما فيه من عطف القلوب، واستدعاء القبول، بحسب ما في الطباع من حب الغزل والميل إلى اللهو والنساء، وإن ذلك استدراج لما بعده."[٢]

---

(١) الجرجاني، علي عبد العزيز (ت٣٩٢هـ) – **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق: محمد أبوالفضل، علي البيجاوي، ط١، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٦م، ص:٤٥

(٢) انظر: ابن رشيق – العمدة، (مرجع سابق)، ج:١، ص: ٢٢٥.

ومن جهة أخرى أرسى قاعدة عامة تفضي إلى أن تجويد الابتداءات مما له أثره في استيعاب المتلقي للهيكل العام للنص بطوابعه المختلفة، وامتيازات كل عنصر، وقوفا على دقائق من شأنها أن تجعل البنية الأولية للنص (المقدمة) متهالكة منهكة ليس بمقدورها ان تستل انتباه المتلقي قائلا: "أنّ للشاعر أنْ يجود ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدلّ على ما عنده من أول وهلة، وليتجنب) ألا (و) خليلي (و) قد، فلا يستكثر منها في ابتدائه، فإنها من علامات الضعف والتكلان، إلا للقدماء الذين جروا على عرق وعملوا على شاكله، وليجعله حلوا سهلاً، وفخما جزلاً..."[1]

"إن ابن رشيق يرصد في العمدة العناصر المكونة لابتداءات القصائد البدوية والحضرية، ولكنه يظن بدراسته لتلك العناصر في مظانها، ويكتفي بسردها، وهذا الجهد لا يعدو كونه تقديم مادة أولية للدرس قد تسهل الطريق أمام الباحث المتعمق."[2]

ورغم أهمية هذا التصور الذي شكله الدكتور كموني، إلا ان هذا لم يكن حال صاحب العمدة فحسب، فلا يمكن إنكار طغيان الإدراك الأولي للمقدمات باختلاف سياقات التعبير على معظم النقاد القدامى، والتي تترك لتلقي النص الاضطلاع بالدور الرئيس في تجاوز تلك القواعد العامة، وتفكيك مظانها بما يتلاءم مع كل منظومة شعرية على انفراد.

وأما ابن الاثير[3] (ت٦٨٤هـ) وحازم القرطاجني[4] (ت٦٨٤هـ) والخطيب القزويني[5] (٧٣٩هـ) فكل منهم ارتأى أن الابتداءات سببٌ في قرع الأسماع للإصغاء وأجودها

---

(١) المرجع السابق: ج:١، ص:٢١٨

(٢) كموني، سعد حسن – **الطلل في النص العربي**، ط١، دار المنتخب العربي، بيروت، ١٩٩٩م، ص:٢٨

(٣) ابن الأثير، ضياء الدين (ت٦٣٧هـ) – **المثل السائر في أدب لكاتب والشاعر**، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة المصرية، بيروت، ١٩٩٥م، ج:٢، ص:٢٣٤

(٤) القرطاجني، حازم – المنهاج، (مرجع سابق)، ص:٣٠٥–٤٠٦

(٥) القزويني، جلال الدين –**الإيضاح في علوم البلاغة**، ط٤، دار إحياء العلوم، بيروت، ١٩٩٨م، ص:٣٩٠

المقصود، ولا جديد أبدعوه في هذا الباب.

حتى جاء تقي الدين الحموي (ت ٨٣٧ هـ) الذي كان اجتهاده – وإن كان يسيرا– إلا أنه أسهم في تفسير حلاوة اللفظ وجزالته التي أوردها سابقوه فيقول: "اعلم أنه اتفق علماء البديع على أن براعة المطلع عبارة عن طلوع أملة المعاني واضحة في استهلالها، وأن لا يتجافى بجنوب الألفاظ عن مضاجع الرقة، وأن يكون التشبيه بنسبها مرقصا عند السماع، وطرق السهولة مكتنفة لها بالسلامة من تجشيم الحزن، ومطلعها مع اجتناب الحشو ليس له تعليق بما بعده."[١]

٢ - **أراء النقاد المحدثين:**

فسر كمال أبو ديب الظاهرة (الطللية) بوصفها نوعا بالغ الأهمية من المقدمات، في إطار البنية التي تشكل المقدمة الطللية مُكونا رئيسا فيها، الأمر الذي انفرد به، حيث وجد أن "الأطلال (المكان) لا تتناول في النص لذاتها، بل من حيث هي التجسيد الرمزي الأعمق دلالة لفاعلية الزمن: لزمنية الوجود، ولعملية التغيير التي تكشف هشاشة الكائن ومأساوية الشرط الإنساني."[٢]

وحينما مضى في تحليل الظاهرة على اعتبار أن التحليل البنيوي يقتضي دراسة: بروز الظاهرة، واختفاؤها، والغياب من الأهمية بمكان فهو كما الحضور نتاج للبنية، فقد أثارت تساؤلاته غياب الأطلال عن نص الرثاء، وفسر ذلك من منطلق أن الرثاء هو النص الذي ينبع من إطلاقية الموت، ومن اكتماله الفعلي، فهو ليس نص الترقب والتصور بل نص اليقين.[٣]

---

(١)ابن حجة الحموي، تقي الدين(ت٨٣٧هـ) – **خزانة الأدب**، تحقيق: عصام شعيتو، ط١، دار مكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٧م، ص:١٩

(٢) أبو ديب، كمال – **الرؤى المقنعة**، (د.ط)، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٦م، ص:٣٢١

(٣)انظر: المرجع السابق، ص:٣٤٨

لا شك أن دراسة أبو ديب المستفيضة للشعر الجاهلي طالعت القضية من منظور مغاير تماما لسابقيه ومعاصريه، ففي الوقت الذي أيقن فيه برمزية الظاهرية في إطار تحليل بنية الرمز وانبثاقاتها في النص، رفض قبول أسطورة الأطلال على إطلاقها دون النظر في غيابها عن بعض النصوص وعند بعض الفئات.

وما من أحد حمل عبء الفكر الذي ظل يسعى باستمرار دائم في تحقيق منظومة متسقة تجعل من ظاهرة المقدمات سلسلة متنامية لا تفتأ تتطاول كلما تقدم بها الزمن، كما فعل الدكتور حسين عطوان، الأمر الذي جعل من الممكن تفنيد الظاهرة (نظريا) من أصولها الأولى والمضي معها على مر العصور.

أما حصيلة هذه الدراسة فتتيح القول باطمئنان أن الدكتور حسين عطوان نظر إلى المقدمات النظرة نفسها التي نظر إليها ابن رشيق من جهة كونها تقليدا فنيا، وعملا متوارثاً، غير أنه يعتبر هذا النوع من التقليد لا يأتي إلا من شاعر، ماهر، حاذق في أغراض مناسبة يقول: "فالشاعر إذا كان جافي النفس، غليظ القلب، عسير الطبع، كان ذلك سببا في إيجازه في مقدماته ،وفي خروجه على التقليد في قصائده... أما إذا كان مرهف الإحساس، شفاف النفس، سهل الطبع، وكان يخوض في الموضوعات التقليدية التي تماثلت أشكالها وتكاملت خصائصها... كان ذلك من أهم العوامل التي تدفعه إلى المحافظة على المقدمات."[1]

أما الدكتور يوسف بكار فإنه لا يوافق ابن قتيبة في تفسيره ولا من تبعه من القدماء، انطلاقا من رؤيته بعدم فهمهم للظاهرة على وجه صحيح، فلو أنهم تأملوا ماصرح به امرؤ القيس من أنه بكى الديار – كما فعل ابن خذام – من قبله لأتوا بتفسير أصح وأسلم.[2] فهو إذاً يعول على تصريح امرىء القيس كثيرا، بالمقابل لم يعف الدكتور بكار المعاصرين من الإفراط في تفسيراتهم التي حملت سمة التعميم، فهو

(١) عطوان، حسين – مقدمة القصيدة في العصر الأموي: (مرجع سابق)، ص ٢٠٥ – ٢٠٦.

(٢) بكار، يوسف – بناء القصيدة في النقد العربي القديم، (مرجع سابق)، ص:٣٢٠

يرفض وصف المقدمة على اعتبار أنها رمز، وإلا ما السبب وراء تجنبها في قصائد الرثاء، واستغناء الصعاليك والهذليين عنها؟[1]

واستعرض الدكتور عبد الحليم حفني الاتجاهات السائدة في تفسير مقدمة القصيدة (كل من وافق رأي القدماء دونما جديد يذكر) والاتجاهات النفسية "التي انبرت في تحديد البواعث والأسباب الماثلة وراء هذه الظاهرة كما وجدنا عند يوسف خليف، حسين عطوان، يوسف بكار" أن الحصر المجمل لا يفيد جديا في التعرف الكامل على ماهية هذه الثيمة، وما ينطوي تحتها من ملمح لغوي، ونفسي، ودلالي، فضلا عن مأخذ عام يؤخذ على كلا الاتجاهين، وهو عمومية الأحكام دون محاولة إبراز أن هذا الحكم يصدق على نسبة من المقدمات، أو غالبيتها أو غير ذلك، ويتعجب من المحدثين الذين يبنون توجهاتهم النقدية منطلقين من كلام ابن قتيبة في تعليل اللجوء إلى عدة عناصر في القصيدة قبل الدخول في مضمونها، مع أن ابن قتيبة قصرها على المدحية إلا أن النقاد المحدثين أبوا على أنفسهم القصر.[2]

كما يرى في القول بالتفسير النفسي للمقدمة أن "هذا الاتجاه أيضا من محيط الدراسات النفسية الحديثة في تفسير مقدمة القصيدة القديمة إلا انه اتجاه عام يحاول تلمس الجوانب التي قد يشترك فيها بعض الشعراء، دون تركيز النظر في الجانب الذي يخص الشاعر نفسه، أو يعبر عن نفسيته ومشاعره في هذا الموقف."[3]

وترى الباحثة أن ما كان يعزو تلك الدراسات (الجادة) أنها اتجهت إلى تفسير الظاهرة في النص، بما يحيط بها ومباعثها وليس بكيفية بنائها و أسلوبها حتى أصبحت هذه الدراسات – في كثير من الأحيان– تدور في نفس الفلك وبالمنهجية ذاتها.

---

(١) المرجع السابق، ص:٣٢١

(٢) حفني، عبد الحليم – **مطلع القصيدة ودلالته النفسية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م، ص:٦٢

(٣) المرجع السابق، ص:٥٠–٦٧

أما بالنسبة لبروكلمان فلم يكن موقفه من المقدمات قاصدا إياها لذاتها، بل كان جزءا من نظرة كلية للقصيدة، ولكن المقصد هنا إدراك بشكل أو بآخر كيف يرى بروكلمان الظاهرة، ومن أي الاتجاهات يدقق النظر فيقول: "والقصيدة المؤلفة من نظام دقيق ينبغي استهلالها بالنسيب والحنين إلى الحبيبة النائية، ذلك الحنين يعتري الشاعر عند رؤيته أطلالها الداثرة وهو راكب في القفار، وذكرياته في وصف مسيرة في المفاوز دون انقطاع، وهو وصف قد يخرج أحيانا إلى مجرد تعداد ما يجتازه من أماكن، ثم يخلص إلى وصف راحلته.... ثم لا يتجه الشاعر إلى التعبير عن حقيقة قصده إلا في آخر القصيدة."[1]

ويرى الدكتور سعد كموني أن "الذي اقتضى هذه الملاحظة، حاجة بروكلمان إلى الكلام على القصيدة المؤلفة من نظام دقيق، أي لم تكن الحاجة إلى كلام على الظاهرة الطللية، هي التي اقتضت هذه الملاحظة، وهذا الأمر يجعل منها على دقتها، غير ذات قيمة متميزة بكثير عما أورده الأقدمون."[2]

وبالرغم من آراء بروكلمان متعددة الجوانب، وما أضفاه في جميع تأملاته الفلسفية من واقع تأريخه للأدب العربي، إلا أنه عندما جاء الحديث عن مقدمة القصيدة سار على خطى الأقدمين بكل ثبات، متشبثا بآراء يجد أنها فاعلة على مرور التاريخ، ومما لاشك فيه أن مايُرجى من بروكلمان في هذا الباب أدق بكثير من تلك الصبغة الانطباعية التي ركزت على ملمح رئيسي قد يصيب وقد يخطئ.

كما يقر الدكتور سعد شلبي بتفوق الأقدمين قائلا: "وبعد هذا الحشد من الآراء أؤكد أن القدماء كانوا أكثر منا توفيقا إلى الصواب في فهم هذه الظاهرة... لا أدعي ذلك وحدي، ولكن هذا ما انتهى إليه الدكتور حسين عطوان بعد بحث طويل استغرق

---

(١) بروكلمان، كارل – **تاريخ الأدب العربي**، ترجمة: عبد الحليم النجار، ط٥، دار المعارف، مصر، (د.ت)، ج:١، ص:٥٩–٦٠

(٢) كموني، سعد– الطلل في النص العربي، (مرجع سابق)، ص: ٣٠

مايقرب من أربعين ومائتي صفحة عايش فيها مقدمات القصائد في العصر الجاهلي، وانتهى في خواتيم بحثه إلى قوله:[1]"ومن يمعن النظر في المقدمات جميعا يراها تدور على معاني الشوق والحنين إلى الماضي، وأي شيء في حياة الانسان في كل زمان ومكان غير الذكريات؟ وماذا يخلف سوى المودات والصداقات مع الأحباب والأصحاب من فتيان وفتيات؟"[2]

وبتصور مختلف تجاورت فيه ذاتية الشاعر وغيريته عدّه الدكتور يوسف خليف الأساس الذي تنطلق منه هذه المقدمات قائلا: "أن القصيدة الجاهلية تنحل إلى قسمين أساسيين: قسم ذاتي يتحدث فيه الشاعر عن نفسه، ويصور فيه عواطفه ومشاعره وانفعالاته، وهو قسم نستطيع أن نضع فيه هذه المقدمات وما يتصل بها من وصف الرحلة والصحراء، والقسم الآخر غيري يتحدث فيه الشاعر عن قبيلته وفاء بهذا العقد الذي بينه وبينها، أو يعرض فيه للمدح والاعتذار... وواضح أن القسم الذاتي في القصيدة الجاهلية كان فرصة متاحة للشاعر لجاهلي يستطيع أن يفرغ فيها لنفسه دون أن يخل بالعقد الفني بينه وبين قبيلته."[3]

أما الدكتور شوقي ضيف فقد عد المقدمة رمزا فحسب لما استتر في النفس من خواطر وأفكار فيقول: "وكانت المدحة قديما تشتمل على مقدمات تصف الأطلال وعهود الهوى بها، وما يلبث الشاعر أن يستطرد إلى وصف الصحراء، ناعتا ما يركبه من بعير، أو فرس وما يراه فيها من حيوان وحشي، وقد يعرض لوصف مشهد الصيد، وكثيرا ما يضمنها بجانب ذلك حكما توسع مدارك السامع وتبصره بأطراف من سنن الحياة، وكل ذلك استبقاه شاعر المدحة في العصر العباسي، ولكن مع إضافات كثيرة حتى يلائم بينه وبين عصره، وتتسع الإضافة أحيانا وتضيق أحيانا، لكنها دائما

---

(١) شلبي، سعد– الأصول الفنية في الشعر الجاهلي، (مرجع سابق)، ص:١٤١

(٢) عطوان، حسين – مقدمة القصيدة في الشعر الجاهلي، (مرجع سابق)، ص:٢٨٨

(٣)خليف، يوسف – دراسات في الشعر الجاهلي، ص:١٨٨

تعبر عن الذخائر العقلية للشاعر العباسي، وقد نعجب لاستبقاء هؤلاء الشعراء المتحضرين لعناصر الأطلال، ورحلة الصحراء البدوية، غير أنهم اتخذوها رمزا، أما الأطلال فلحبهم الداثر، وأما رحلة الصحراء فلرحلة الإنسان في هذه الحياة، وقد استغلوا ما يصحب الأطلال من حنين لذكريات حبهم مازال يترقرق في أشعارهم."[1]

وترى الباحثة أن الدكتور كمال أبو ديب رغم دراسته الجزئية لمقدمة الطلل ، إلا أنه نظر إلى المقدمة بوصفها "بنية صغرى تتحرك لبناء بنية كبرى"[2] جاعلا من التمركز المنطقي فيها ثيمة أساسية لبنى المنظومة النصية المتوالية.

إن مبعث الفاعلية في دراسة الدكتور أبو ديب لم تكن في الفهم الرمزي للظاهرة فحسب ، بل في البحث عن الإشارات المفاعلة التي تنبثق لحظة توالد البنية الأم، وما يسببه هذا التداخل من انسحاب نحو خارج بنية المقدمة،وهو بذلك يكمل ما ابتدأه ابن طباطبا وأعاد تشكيله وفق نظرة منهجية حديثة.

إن الدراسات سابقة الذكر (القديمة والحديثة) أرست دعائم ظاهرة هي الأولى والأهم في القصيدة العربية، مؤصلة ومواصلة بدورها إثبات الأثر الذي تضطلع به، لكنها ظلت تنطلق من الخصائص الجوهرية (المكرورة) مع تجاهل إمكانية إدراك تصورات من شأنها أن تمثل مرحلة لاحقة مستقلة تضفي على الدراسة طابعا علميا بصورة يمكن معها إقامة نوع من التعادل بين أدبية المقدمات ودقائق بناء تراكيب منظومتها "لأن الشعر في أساسه بناء لغوي."[3]

---

(١) ضيف، شوقي – **العصر العباسي الأول**، ط١٦، دار المعارف، مصر، ٢٠٠٤م، ص:١٦٣

(٢) الغذامي، عبدالله – **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية**،ط١،النادي الأدبي الثقافي ، جدة، ١٩٨٥م،ص:٩٦

(٣) فضل، صلاح – **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، ط٣، دار الآفاق، بيروت، ١٩٨٥م، ص:٣٤٥

الفصل الأول

مقدمات شوقي الشعرية بين الإبداع والاتباع

المبحث الأول: المقدمة الطللية .

المبحث الثاني: المقدمة الغزلية.

المبحث الثالث: المقدمة الخمرية.

المبحث الثالث: المقدمة التأملية.

مقدمات شوقي الشعرية بين الإبداع والاتباع

أثارت جدلية الذاتية والموضوعية في شعر شوقي اهتمام النقاد بوصفها قضية فكرية في الفن عموما، وفي الشعر خاصة، ولعل طبيعة شوقي المتحفظة أسهمت في البحث عن مدى شمولية التجربة لديه وقدرتها على المزج بين طرفي الإشكالية.

يرى الدكتور هيكل "أن شوقيا – وإن كان شاعر مصر، وشاعر العرب، وشاعر المسلمين، وكان فيه الازدواج بين حب الحياة ومتاعها والإيمان ونعيمه – له ذاتيته التي لا تخفى، فهو شاعر الحكمة العامة، وهو شاعر اللغة العربية السليمة."[1]

ويرد الدكتور أحمد الحوفي على هذه الدعوى قائلا:"نلاحظ أول ما نلاحظ أن الدكتور هيكل حينما أراد أن يعلل لازدواج شخصية شوقي ناقض الدعوى التي ادعاها، فهو يقول إنه يجد في شعر شوقي رجلين، كلاهما شاعر مطبوع يصل من الشعر إلى عليا سماواته، ويقول أن أحد الشاعرين مؤمن عامر النفس بالإيمان، والآخر رجل دنيا ولهو استمتاع بنعيم الحياة، وأن هاتين الشخصيتين تتجاوران في نفس شوقي، ثم يعقب على هذا بأننا لا نشعر في أي الحالين بضعف نفساني عند الشاعر دفع به إلى لبوس روح غير روحه، ومن هنا نستنبط أن الدكتور هيكل يناقض نفسه، لأنه يقرر مرة أن شوقي شاعر مطبوع يصل من الشعر إلى عليا سماواته سواء في ذلك شعره اللاهي وشعره الديني، وأن شعره الديني ينبئ عن تدين وإيمان، ثم يعود فيقرر أنه كان في شعره الديني يستوحي عواطف الخديوى وعواطف المسلمين المتفقين معه في عواطفه نحو الخلافة، ويقول أن شوقي كان يستمد من هذا الينبوع أكثر مما يستمد من ذات

(١) شوقي، أحمد –**الشوقيات**، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨، ص: ١٥

نفسه. وليس من الطبيعي أن يصل شاعر إلى عليا سماوات الشعر وهو لا يستمد من ذات نفسه."[1]

ومع دفاع الدكتور الحوفي عن الذاتية المتمخضة لدى شوقي وعدم نفيها بالمجمل وافقه الدكتور عرفان شهيد قائلا "والبعد الثالث للظاهرة الشوقية هو جمع الشاعر بين الغيرية والذاتية، وهذا معكوس بوضوح في المذهبين الرئيسيين اللذين كان ينتمي إليهما، الكلاسيكية العمودية والرومنسية/ الوجدانية وليس من السهل على الشاعر أن يجمع بين الغيرية والذاتية وقد مكن هذا الجمع شوقي من إنتاج شعري كان ضخما بقدر ما كان منوعا."[2]

أما الدكتور صالح الأشتر فقد رجّح غلبة الغيرية لدى شوقي في أندلسياته خاصة، حتى لا سبيل لذكر عن أدنى ذاتيه فيقول: "حتى إننا لنقرأ اليوم هذه الأندلسيات فلا نحتاج إلى تعب أو مشقة لنجد القصائد القديمة التي يحاكيها ويعارضها، وبذلك يصبح نصيب الذاتية ضئيلا في أدب الشاعر المنفي، وتصبح صياغته وجوانب من معانيه أسيرة التقليد والمعارضة."[3]

و حدد عوامل التقليد هذا المفضي الى الغيرية في عوامل عدة:

أ - كونه قبل منفاه كان أسير بيئة القصر، وتقاليد البلاط، تثقل قيود منصبه، وهو شاعر الأمير، ربة شعره، وتحدد دائرة خياله.

ب - حبه لنفسه والثناء عليها، وحبه للتحدي من خلال المعارضات.

---

(١) الحوفي، أحمد محمد – **الإسلام في شعر شوقي**، (د.ط) المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٦٢م، ص:١٢

(٢) شهيد، عرفان – **العودة إلى شوقي أو بعد خمسين عاما**، (د.ط)، الأهلية للنشر، بيروت، ١٩٨٦م، ص:٣٩٥

(٣) الأشتر، صالح – **أندلسيات شوقي**،ط١، مطبعة جامعة دمشق، دمشق، ١٩٥٩م، ص:١٦١

ج - وثمة عامل أخير خاص بالأندلس وهو أن معارضة تلك الآثار القديمة ومحاكاتها مظهر من مظاهر الحنين إلى الوطن والرغبة في الانفلات من وحشة الغربة وأجوائها.[1]

إن وعي الإنسان بذاته[2] هي نقطة ارتكاز مدركة على أي حال في النص الشعري، إلا أن مقدار هذا الوعي من الصعب تحديده، ذلك أنه وإن لم يكن ظاهرا كانتهاء قد يكون ماثلا ابتداءً تنطلق منه العلاقة بالآخر، فكما أن المعنى الظاهري مقصود، فإن ما وراء هذا المعنى – في كثير من الأحيان – مقصود أيضا على اختلاف مستويات حالات النص، على اعتبار كونها ليست قوى جامدة يمكن عزل علائقية بنياتها.[3]

ترى الباحثة أن مبعث الجدلية في إثارة الحكم على ذاتية شوقي من غيريته، مقدار المرونة الكامنة في مستوى (مدرك) داخل نطاق الوجدانية الأيدلوجية، وهو المولد الخصب الحيوي الذي تنطلق منه المضامين الشعرية، وهذا المصدر مع كونه ملكا خاصا للشاعر فهو مورد مباح لغيره يلتقي بهم على نقطة ارتكاز أولية تنطلق من اللاشعور (الجمعي، والفردي)، والوعي بالفعاليات اللازمة لاستمرارية هذا الدور –

---

(١) انظر: المرجع السابق، ص:١٦٦، ١٦١، (بتصرف)

(٢) "ليس معنى النظر في الذات هو الانكباب على النفس، بل إن الذات هنا تصبح محورا أو بؤرة لصور الكون وأشيائه، ويمتحن الإنسان من خلال النظر في ذاته علاقته بهذه الأشياء، وقد يدير نوعا من الحوار الثلاثي بين ذاته الناظرة، وذاته المنظور فيها، وبين الأشياء" عبد الصبور، صلاح – **حياتي في الشعر**، ط٢، دار العودة، ١٩٧٧م، ص: ٨

(٣)إن مبدأ التصنيف الذي يشتمل عليه الذوق ليس للحدس، ولكن لملكة الحدس (أي الخيال) التي تعمل بدورها على تنشيط ملكة المفاهيم، وبالقدر الذي تستطيع عنده الملكة الأولى أن تتناغم، خلال حريتها مع الثانية في خضوعها للقانون. فأحكام الذوق أحكام تركيبية وذلك لأنها تذهب إلى ما وراء الحدس. انظر: عبد الحميد، شاكر – **التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)**، سلسلة كتب شهرية، لمجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٩٠م، ص:١٠٤

بمقدار الحاجة النابعة من داخل الموقف الشعوري ذاته – من شأنه أن يصبح سمة للرؤية الشعرية لدى المبدع يتسم بها خارج إطار عصره.

وإن كان ميشيل فوكو يرى عدم التعامل مع الخطابات بوصفها مجموعة من الأدلة، بل النظر إليها بوصفها ممارسات تتكون من خلالها وبكيفية منسقة الموضوعات التي نتكلم عنها فلا وجود لخطاب دون أدلة، لكن ما تقوم به الخطابات، يفوق بكثير مجرد استخدام الأدلة للدلالة على أشياء، وهو ما يجعلها غير قابلة لأن ترد إلى اللغة أو الكلام[1] إلا أن ثمة مقاييس للكشف عن الهوية الذاتية، تسعى في ذلك "إلى نوع من التحدد والموضوعية بحيث لا تعبر إلا عن كل ما هو واضح ومحدد، ولكن الشاعر يحس دائما أن ثمة أشياء تند عن التحديد والوضوح."[2]

١ -المقدمة الطللية:

تشكل ديوان الشوقيات من (٣٠٠) قصيدة نالت منها القصائد ذات المقدمات (٥٢) قصيدة، بنسبة: (١٧,٣٪) أي بمعدل سدس الديوان، ومن معطيات جدول رقم (١) يتضح أن المقدمة الطللية جاءت في (١٠) قصائد من أصل (٥٢) قصيدة بنسبة (١٩٪) تشكلت في (١٢٤) بيتاً من أصل (٦٤٧) بيتاً بنسبة طول للمقدمة هي (١٩٪) جاءت بين (٤) أبيات مقدمة كمستوى أدنى وحتى (٢٣) بيتاً في مستواها الأعلى، حيث بلغت مقدمته في نصه مصرع اللورد كنشنر (٢٣) بيتاً من أصل (٦٦) بيتاً، ما نسبته (٥٧٪)، جاء في مطلعها:

قِف بِهَذا البَحرِ وَاُنظُر ما غَمَر مَظهَرَ الشَمسِ وَإِقبالَ القَمَر[3]

---

(١) فوكو، ميشيل – **حفريات المعرفة**، ترجمة: سالم يفوت، ط٢، المركز الثقافي العربي، ١٩٧٨م، ص:٤٩

(٢) عشري، علي زايد – **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ط٤، دار ابن سينا، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص:٤٣–٤٤

(٣) الشوقيات، ص:٢/١٦٠

يليها مقدمته في مرثيته لجورجي زيدان (٢٠) بيتاً من أصل (٤٧) بيتاً، أي بنسبة (٤٧٪) وهي ثاني أكبر نسبة مقدمة طللية عند شوقي، وجاء في مطلعها:

ممالــكُ الشــرقِ أم أدراسُ أطــلالِ وتلــك دولاتــهُ أم رسمهــا البــالي[١]

يليها مقدمته في رثاء سعد زغلول حيث جاءت في (١٥) بيتاً من أصل (٩٥) بيتاً، أي بنسبة (١٥٪) والتي يقول في مطلعها:

شــيَعوا الشَــمس ومــالوا بضُــحاها وانحنــى الشــرقُ عليهــا فبكــاه[٢]

أما تلك الخاصية التي ميزت نص الرثاء المفتتح بالطلل عند شوقي فتُرجعها الباحثة لأمرين:

أ - فراق الأحبة (بؤرة) ملهمة للشاعر، وأداة تطوير لكل بنى النص بما فيها بنية المقدمة، من هنا كانت إطالة مقدمة المرثية سمة رافقت شوقي في مقدمات نصوص الرثاء حتى جاءت طويلة إذا ما قيست بنسبة طول المقدمات الأخرى.

ب - التقديم الطللي لنص الرثاء هنا إنما هو مناجاة للصاحبين الراحلين، تتكشف فيها لحظة انبثاق الوجود من الموت، وهي الناشئة من رمزية الكينونة بعرفها المعنوي، يقف عليها الشاعر مستجمعا ألم الفقد، مع الوقوف على الطلل مما أدى إلى اتساع (أُطر) المقدمة.

وقد شكلت قيمة الطلل عند شوقي استجابة لطاقة انفعالية ذات صبغة إدراكية في منزع منه للنهوض بالمقدمات الطللية، كي لا يضيق نسقها الدلالي بوصفها "تعبيرا

(١) المرجع السابق، ص:٣/١٢٥

(٢) المرجع السابق، ص:٣/١٣٢

وفيا عن عالم غير عادي، ولكنها تعبير غير عادي عن عالم عادي"[1]، والسؤال الأهم هنا هل كان وقوف شوقي على الأطلال حاجةً شعورية و(تعويضا) في العالم الميتافيزيقي عما عجز عالمه الذي يضج بالأرواح عن تحقيقه؟ أو أنه كان تقليداً محضاً استحق به لوم النقاد على الانصياع للموروث دون إخضاعه لمقومات ذلك الشاعر الفذ وما ينبغي عليه أن يكون؟

وفي وقوف شوقي على الأطلال تجاوز الظواهر مواجها حقيقة باطنة، وأصبحت اللغة عنده هي الإشارة بمعنى الدلالة فأصبح الطلل عنده يقول مالم يتعود أن يقوله.

وأرى أن تخطيط شريحة الطلل يقوم على نسق من العلاقات يمكن رده إلى اتجاهين:

١ – ١ التجديد في البعد الرمزي للطلل:

"موقف شوقي من التراث كان موقف المحيي المبدع، فقد انطلق منه مجددا، فكان التراث نقطة لتشكيل الجديد في صورة تراثية، فإن كان السابقون من التراثيين يصفون الرحلة إلى الممدوح أو يصفون جهد المسير، أو يصفون جودة خيولهم، فإن شوقي يأخذ الأغراض التراثية عينها، ويطورها، لتكون أصولا فينة مستمدة من التراث حاملة عبير التجديد."[2] وهو "وإن حاكى الأقدمين في مطالعهم، ومعانيهم، وأساليبهم – لم يعدم كثيرا من المعاني الطريفة الشائقة."[3]

شكلت التجربة الشعرية في قصيدة (بعد المنفى) تضخما لصوت الحنين الى الوطن، بنفس تحمل بين جنبيها انكسارا مرا، يخضع للمنزع التأويلي الكلي المنبثق

---

(١) كوهين، جون – **بناء لغة الشعر**، ترجمة: أحمد درويش، كتابات نقدية، سلسلة شهرية تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ١٩٩٠م، ص:١٣٧

(٢) الشيخ، حمدي – **جدلية التراث والتجديد في شعر شوقي الغنائي**، ط١، ٢٠٠٦م، ص:٣٩

(٣) حسن، عباس – **المتنبي وشوقي (دراسة ونقد وموازنة)**، ط١، مطبعة مصطفى الحلبي، مصر، ١٩٥١م، ص:٣٢٣

من روح النص، ومن هنا كان حديثة الذي طوعه عن فراق المحبوبة في الحقل الدلالي الثاني كائنا في شكل تقلصت فيه الكثافة الإيحائية، يقول مستنطقا الطلل:

أُنــادي الرَسـمَ لَـو مَلَـكَ الجَوابـا "وَأُجـــزيهِ بِـــدَمعِيَ لَـــو أَثابـــا
وَقَـــلَّ لِحَقِّـــهِ العَبَـــراتُ تَجـــري وَإِن كانَـــت سَـــوادَ القَلـــبِ ذابـــا[1]

يكمن الإبداع الدلالي في المقدمة الطللية عند شوقي في أن المعطيات الانتمائية تجاوزت الطلل إلى المشروع الحضاري (المصري) حيث اتسمت صورة الطلل بالهيبة في الوطن[2]، والآثار والشمس، والرموز الدينية مما يشكل قدرا من (الانزياحات) الدلالية يسعى شوقي من خلالها لمجاوزة النمطية في جانبها الهش وصبغ المقدمة بالتمرد في البناء اللغوي والتركيبي.

إن توظيف عناصر من التراث ورموزه وشدة الاتصال بمنطقته يساعد على تكثيف الغنى الذاتي للشاعر، وفي مقدمات شوقي الطللية كان المورد الذاتي الأبرز هو ذاك الحس الوطني الذي أضفاه على طلله، "يقول في قصيدته (توت عنخ آمون) مخاطبا الشمس أن تقف لتخبره عن حضارة الفراعنة، وماضيهم الخالد، وعلمهم الذي شكل حضارتهم، فإذا كان القدماء نادوا الرفاق ليقفوا معهم، ويخبرهم بأحاديث ماضية، وذكريات خالدة، فإن شوقي خاطب الشمس وطلب منها أن تقف لتحدث وتقص عليه الماضي العريق لحضارة بلاده، هذه الحضارة الخالدة منذ زمن بعيد، فمنذ سطعت الشمس على هذا الكوكب وهي ترى الحضارة وصانعيها."[3]

---

(١) الشوقيات، ص:١/٦٤

(٢) "الوطنية في شعر شوقي هي فيض الفطرة والإلهام، وليست من صنع الظروف أو التكلف، ولذلك جاءت قوية جارفة عميقة رائعة" الرافعي ،عبد الرحمن – **شعراء الوطنية في مصر**، ط٣، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، ص:٤٦

(٣) الشيخ، حمدي – جدلية التراث والتجديد في شعر شوقي الغنائي، (مرجع سابق)، ص:٨٢

يقول في مقدمة القصيدة:

قِفـي يـا أُختَ يوشَـعَ[1] خَبِّرينـا أَحاديـثَ القُـرونِ العابِرينـا
وَقُصّـي مِـن مَصـارِعِهِم عَلَينـا وَمِـن دولاتِهِـم مـا تَعلَمـينا
فَمِثلُـكِ مَـن رَوى الأَخبـارَ طُـرّا وَمَـن نَسَـبَ القَبائِـلَ أَجمَعينـا
نَـرى لَـكِ في السَماءِ خَضيبَ[2] قَرنٍ وَلا نُحصـي عَلـى الأَرضِ الطَعينـا[3]

اكتناه الرمز اكتناه للوجود، حيث تنتظم المتتالية النصية لتوثق مرتكزة أقامها الشاعر على عدد من التقنيات تتعدى ضمير (النحن) التي لم يحدد شوقي كينونتها مختزلا فيه قطبين شعوريين (الوطنية، القومية)، فالمحكى له هو (الإنسان) في حالات شديدة الخصوصية تتمحور حول الانتماء الذي يصل به إلى (الكل) من خلال الانغماس في (الجزء) لتصبح دلالة شفرة (المصاحبة) للرمز تطرح ثقافة (الهيمنة) بوصفها مبدأ أصوليا ماضويا من سطوة الآلهة إلى سطوة الحضارة والوطن.

"ولقد جاء الحديث عن الحضارة المصرية القديمة من جانبين: الجانب الأول: مباهاة العالم بالحضارة المصرية القديمة كرد على دعوى الغرب بإحرازه قصب التقدم والسبق، وعلى رميه الشرق بالانحطاط، والجهل، والتأخر، وأما الجانب الثاني: فهو

(١) "تروي الأساطير هنا حكايات عن الشمس التي توقفت عن الدوران حتى انتهى يوشع بن نون من فتح الأرض المقدسة، وهي أساطير نسجتها المخيلة الشعبية لليهود، وهي متهافتة إلى الحد الذي لا يصمد للنقاش، فالشمس والقمر آيتان من آيات الله، لا يتوقفان لموت أحد ولا لحياته، ورغم عظمة الخوارق والمعجزات التي وقعت لبني اسرائيل، فقد كانت كلها معجزات لا تتعارض مع ناموس الكون ونظامه "بهجت، أحمد – **أنبياء الله**،ط١٥، دار الشروق، بيروت،١٩٨٧م، ص:٢٥٩

(٢) خضيب: حمرة أو صفرة. المرجع السابق، مادة (خضب)، ج: ١،ص:٣٥٧

(٣) الشوقيات، ص:١/٢٦٦

محاولة الوحدة بين الأقباط والمسلمين عن طريق الحضارة المصرية القديمة التي خلفت هذه الأجيال التي اعتنقت الديانتين المسيحية والإسلامية.[1]

ثمة بعد جذري لرمز الشمس في الحضارة الإنسانية تبدأ إرهاصاته من الأديان المتعاقبة، وماهية فاعلية هذا العبور الزمني على إتاحة تشكيل اللحظة الحاضرة مع الرمز وفق التنامي للذات الإنسانية، واحتشاد الحركة في الزمن، فقد شكلت الشمس في الحضارة المصرية بعدا مختلفا فقدس "المصريون النِّيلَ لفيضه عليهم بالخير والبركة، وألَّهوا "الشَّمس" لأنَّها ينبوع الحياة، وتصوروا في هاَتين الظَّاهرَتين الشمس والنيل، إلهين اثنين، كان لهما السيطرة على كلٍّ من التَّطور الديني والعقلي منذ أقدم العهود."[2]

على المستوى التضميني ظهر رمز (الشمس) مع الطلل منذ بواكير العصر الجاهلي فتشكلت في قطبين:

أ - يقينية الحضور (السلطوي) المفضي إلى المصاحبة.

ب - استمرارية الخصب قبل الأفول.[3]

---

(١) عبد الكريم، سعاد عبد الوهاب – **إسلاميات أحمد شوقي**، مراجعة: سهير القلماوي، (د.ط)، مطابع أهرام الجيزة، مصر، (د.ت)، ص :٦٩

(٢) بريستيد، جيمس هنري – **فجر الضمير**، ترجمة: سليم حسن، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ٢٠٠٠م، ص:٤٣

(٣) يقول كعب بن زهير: **ومستهلكٍ يهدي الضَلولَ كأنّه حصيرُ صناعٍ بين أيدي الروامِلِ**
متى ماتشأْ تسمعْ إذا ما هبطته تراطن سربٍ مغربَ الشمسِ نازل

المزني، كعب بن زهير بن أبي سلمى(ت٢٦هـ) – **ديوان كعب بن زهير**، حققه وشرحه: علي فاعور، (د.ط)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧م، ص:٧٥

وجاء عند حسان: **وأيقنتُ لما قوضَ الحي خَيمَهم بروعاتٍ بينٍ تتركُ الرأسَ أشيَبا**
وأسمعكَ الداعي الفصيحُ بفرقةٍ وقد جنحت شمسُ النهارِ لتغرَبا

ثابت، حسان (ت ٣٥هـ) – **ديوان حسان بن ثابت**، تحقيق: وليد عرفات (د.ط)، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٦م، ص:١١٦

أما عند شوقي فقد اكتسبت الشمس خصيصة متفردة، فتح فيها آفاق النص، محررا الدال من قيد المدلول، حيث استجمع فيها ذروة القوة التاريخية لسلطان الشمس، حتى تأتي حركة التغيير، لينبثق مسار جديد لهذا المدلول، تصبح معه الشمس (رفيقة) من الممكن استيقافها وجها لوجه، وعنصراً في الطلل وليس شاهداً عليه.

ويقول في موضع آخر من المقدمة:

أَأُمَّ المـــالِكينَ بَـــني أَمـــــونٍ لِيَهنِـــكِ أَنَّهُـــم نَزَعـــوا أَمونـــا
وَلِـــدتِ لَـــهُ المَـــآمينَ الـــدَواهي وَلَـــم تَلِـــدي لَـــهُ قَـــطُّ الأَمينـــا[1]

"حاول شوقي بذلك المزاوجة بين التاريخ الإسلامي عندما ذكر الخلفاء (الأمين والمأمون) من بنى العباس مع التاريخ الفرعوني بذكره (آمون)، وقد اختار شوقي الخليفة (المأمون) لأنه أفضل بنى العباس حزما وحلما، ودهاء، ليشبه آمون به، ولم يقتصر الأمر على التداخل بين التاريخ الإسلامي والتاريخ الفرعوني بل امتد عنده إلى الناحية الأسلوبية، فقد أورد أسماء (آمون)، (الأمين)، (المآمين) وذلك ليخلق تداخلا من الناحية الصوتية أيضا."[2]

إن إدراك الشاعر فاعلية التشكيل الرمزي للشمس في صياغة بنى تركيبية ودلالية من شأنها استقطاب مشروعية حفز إحيائي ينطوي إزاءه ديمومة الطبيعة الحية في حلقة من التكامل يصبح معها الزمن مفاعلا حيويا آمنا، فتظهر مع يوشع في موضع آخر شهير من قصيدة رثاء لسعد زغلول صاغها في بؤرة تناصية تصدت فيها القيمة الجمالية يقول:

---

(١) الشوقيات، ص:١/٢٦٧

(٢) عبد المجيد، أحمد– **أحمد شوقي (الشاعر الإنسان)**، (د.ط)، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، ص :١٠١

شـيَعوا الشَـمس ومـالوا بضُـحاها وانحنـى الشـرقُ عليهـا فبكاهـا

ليـتني في الركـبِ لمـا أفلـتْ يوشـعٌ، همَّـتْ، فنـادَى، فثناهـا[1]

ما بثته (الأنا) الشاعرة في مناجاة لزمن المتغير(الشمس)[2] واستنطاقها مبعثه كون (الأنس) بعيدا عن الشخوص، صفة رافقت الكثير من مقدمات شوقي وكانت الطللية أبرزها، فالشاعر الصادق لا يقلد شعراء آخرين، ولكنه يحاكي الطبيعة نفسها، ويمكن لهذه المحاكاة أن تتم في أي لحظة من التاريخ البشري، لأنه في الوقت الذي لم تكن فيه النماذج الأدبية متاحة دائما، كانت النماذج الطبيعية على العكس من ذلك.[3]

من مهمة الإبداع إحياء الثقافة في التتابع الزمني، وقد شكل الماضي البنية الزمنية الأساس في شريحة الطلل عند شوقي، تُستلهم منه الحوادث بوصفه مادة أولية تنبثق منها البنى التوليدية التي تتجرد فيها القيمة الوظيفية لمعرفة المنشئ، ذلك أن "الزمن الثقافي والاجتماعي لإنتاج النص مرتبط بالمنظومة المعرفية في إحداثياتها في الزمن الآني لإنتاج النص .بحيث ترتبط آلية التنبيه والاستقبال والمواءمة والتمثل والترميز في الزمن المعطى بسياق تطور المنظومة المعرفية القادرة على استيعاب وإعادة إنتاج عنصر معرفي ما."[4]

يفارق الاسم مدلوله الأول متحولا من المباشرة إلى الرمزية لتصبح كينونته الجديدة دلالة أولى للدال من حيث قيمة الشحنة المنبثقة منه، لتتبدل الرؤية الشعورية، وامتد "الحس التراثي لدى شوقي ليتبدى من خلال شغف شديد بترديد أسماء أعلام

---

(١) الشوقيات، ص:٣/١٣٢

(٢) القياس الزمني الذي يتضمن إيقاعا تغييريا نموذج ليس للزمن ولا لما نتصوره أن يكون، بل نموذج لكيفية الاختيار غير المباشر لمعدل التدفق الزمني. انظر: توفيق، إميل – **الزمن بين العلم والفلسفة والأدب**، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٢م، ص:١٨

(٣) بيلوبي، مري – **العبقرية (تاريخ الفكرة)**، ترجمة: محمد عبد الواحد، مراجعة: عبد الغفار مكاوي، (د.ط)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٠م، ص:١٠٠

(٤) الخضور، جمال الدين – **زمن النص**، ط١، دار الحصاد، دمشق، ١٩٩٥م، ص:٢٩

شعرنا القديم بين ثنايا أبياته، أو الاكتفاء بالإشارة إليها، وكأنه يضرب – بذلك – في جذور الزمن بحثا عن الأصول والمقومات من خلال تذكرهم و تذكر أهم ما عرفوا به، أو كأنه يستحضر أسماءهم من قبيل الاطمئنان إلى إحاطته بهم، أو رغبته في وجودهم الدائم معه عبر قصائده."[1]

ولما يتيحه الرمز من إظهار ما وراء النص، استجمع شوقي رموز القوة، وبثها في مقدمته، في محاولة منه لتجاوز الحقيقة (الخفية)، ذلك أن شريحة الطلل هي البنية الأكثر فاعلية في المتوالية النصية، حيث جاءت طويلة في عدد الأبيات مقارنة مع الشرائح التالية لها، ولكن وقوف شوقي مرتكزا على هذه القوة، وإن كان قد دلَّ عنه أولا من حيث كونه حقلا دلاليا خصبا يعتمد عدته في تحفيز الذات لتجاوز الظواهر والمناجاة الخفية بين الذات والواقع، إلا أن لوحة الطلل لم تكن الصورة الآمنة التي ترتقي إلى التقديس الشوقي في حفظ إحداثيات وظيفية للقراءة الجدلية للحياة و التراث، ويظهر أن ندرة المقدمة الطللية عند شوقي ترجع لأمور:

أ - ما يقارب ثلث ديوان شوقي في الرثاء، وفي الرثاء تغيب المقدمة الطللية[2] كما يرى الدكتور كمال أبو ديب أن السبب الكامن وراء غياب الاطلال عن قصيدة الرثاء ينبع من إطلاقية الموت واكتماله الفعلي، فهو ليس نص الترقب والتصور بل نص اليقين، ومن هذه اليقينية يستقي رؤياه الأساسية للوجود. ولا معنى مع هذه اليقينية للأمل في النجاة من الموت. ولا معنى لمحاولة اكتناه رموز الحيوية والخصب في الزمن.. هكذا ينبع نص الرثاء من يقينية البعد الواحد للوجود لأنه ينبع من لحظة ما بعد الموت. وحين ينمو فإنه لا يستطيع تشكيل حركة مضادة في تجربة الميت نفسه."[3]

---

(١) التطاوي، عبدالله – **التراث والمعارضة عند شوقي**، (د.ط)، دار غريب، القاهرة، (د.ت)، ص:١٧

(٢) وهذا ليس على إطلاقه، فقد افتتح شوقي مرثيتين بالطلل: رثاء سعد زغلول ص:٣/٣٣٢، ورثاء جورجي زيدان، ص:٣/١٢٥

(٣) أبو ديب، كمال – الرؤى المقنعة، (مرجع سابق)، ص:٩

ب - أن الإفراط في الرمز والعدول عن النهج يدنو به إلى (المباشرة)، فضلا عن محدودية الرمز المعطى في السياق ذاته، وشوقي شاعر خلاق يعي أن الإدراك الجمالي للنص يتشكل من التفاعل العضوي للغة القابلة بأن تطبع بالمرجعية اللانهائية للمبدع يسعى في تنوع سياقاتها إلى صنع عالم غريب عن الواقعية، ليصبح مصدرا أساسيا في الوقوف أمام حقول من الدلالات.

ج - الحذر مما يحاول الناقد إثباته يقف بالمرصاد شاهدا على تشكيل القلق عند شوقي، ووظيفة عقل الشاعر (الفردي والجمعي) يعي مبدأ الخطاب النقدي في البحث عن المغيب في النص، لذا يحاول مرارا الاحتكام إلى المخيال الجمعي، والنزوع من الأنا في علاقته مع المعاينة النقدية، لقد كان شوقي "يخاف إلى حد معين، من النقد والنقاد، فقد كان له على أثر المعركة التي نشبت في مصر بين دعاة القديم ودعاة الحديث، رأي في النقد صريح، يرجع الخلاف بين الشعراء إلى الاختلاف بين مشاربهم وأهوائهم، فهو يقول: ليس بين الشعراء قديم ولا جديد، ما دام الشاعر يروي في كل عصر، فهو ابن الماضي والحاضر والمستقبل، والشعر وحي يهبط على نفوس الشعراء، وليس اختلاف هؤلاء إلا اختلاف نفوسهم في الحس والأهواء والنزاعات."[1]

ويأتي الرمز التاريخي مجددا في قصيدته(استقبال) قوله:

يا راكِبَ الريحِ حَيِّ النيلَ وَالهَرَما ... وَعَظِّمِ السَفحَ مِن سيناءَ وَالحَرَما

وَقِف عَلى أَثَرٍ مَرَّ الزَمانُ بِهِ ... فَكانَ أَثبَتَ مِن أَطوادِهِ قِمَما

وَاخفِض جَناحَكَ في الأَرضِ الَّتي حَمَلَت ... موسى رَضيعاً وَعيسى الطُهرَ مُنفَطِما

(١) مبارك، زكي – **أحمد شوقي**، تقديم: كريمة زكي مبارك، (د.ط)، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨م، ص:١٣٩

وَأَخرَجَت حِكـــمَةَ الأَجيـــالِ خـــالِدَةً وَبَيَّنَـت لِلعِبـــادِ السَيـفَ وَالقَلَمـــا[1]

"شوقي استطاع أن يجمع بين عراقة التراث، وطرافة الموضوع، فنادى في شعره آثار بلاده الحضارية، واستنطق الجماد وكلمه، وهذا موضوع جديد قدمه شوقي بصورة تجمع بين التراث والتجديد في ناحية الشكل وتجديد المضمون وامتداد للماضي وتطوير له في صورة أحدث تناسب روح العصر."[2]

يقول مخاطبا أبا الهول:

أَبـــا الهَـولِ طـــالَ عَلَيـكَ العُصُـــر وَبُلِّغـــتَ في الأَرضِ أَقصـــى العُمُـــرْ
فَيالِـــدَةَ الـــدَهرِ لا الـــدَهرُ شَـــبَّ وَلا أَنـــتَ جـــاوَزتَ حَـــدَّ الصِـــغَر
إِلامَ رُكوبُـــكَ مَـــتنَ الرِمـــالِ لِطَـــيِّ الأَصـــيلِ وَجَـوبِ السَـحَر[3]

وفي أُنسه بذكر أسماء الأعلام يقول:

عَجِبـــتُ لِلُقمـــانَ في حِرصِـــهِ عَلـــى لُبَـــدٍ وَالنُســـورِ الأُخَـــر
وَشَـــكوى لَبيـــدٍ لِطـــولِ الحَيـــاةِ وَلَـو لَـم تَطُـل لَتَشَـكّى القِصَـر[4]

"هذا وحين يتناول شوقي قصيدة (أبو الهول) وهو الأثر الخالد من آثار مصر الفرعونية، يضفي عليها النفس الديني والتاريخي بجميع مراحله في محاولة لتداخل هذه العناصر كما فعل في قصائده السابقة، فأبو الهول عنده يمثل القوة والجبروت والبطش والتنبؤ."[5]

---

(١) الشوقيات، ١/٢١٥

(٢) الشيخ، حمدي – جدلية التراث، (مرجع سابق)، ص:٨٢

(٣) الشوقيات، ص:١/١٣٢

(٤) المرجع السابق، ص:١/١٣٣

(٥) عبد الكريم، سعاد عبد الوهاب – إسلاميات أحمد شوقي، (مرجع سابق)، ص: ٧٢

ويقول في (الرحلة إلى الأندلس) السينية:

اخـــتِلافُ النهـــارِ والليـــلِ يُنســـي ... أُذكُـــرا لِـــيَ الصِـبا وأيـامَ أُنســـي
وَصِـفا لـــي مُـــلاوَةً مِـــن شَـبابٍ ... صُـــوِّرَت مِـــن تَصَـــوُّراتٍ وَمَـــسِّ
عصـفتْ كالصَّـبا اللعـوبِ ومـرّت ... سِـــنةً حُلـــوةً، ولـــذَّةَ خَلْـــس
وسـلا مصـرَ :هـل سـلا القلـبُ عنهـا ... أَو أَسـا جُرحَـه الزمـان المؤسّـي؟[1]

عارض شوقي سينيته البحتري:

صـنت نفســي عمـا يـدنس نفســي ... وَتَرَفَّعـتُ عَـن جَـدا كُـلِّ جِـبسِ[2]
وَتَماسَـكتُ حـينَ زَعـزَعَني الدَهـــ ... ـرُ التِماسًـا مِنـهُ لِتَعسـي وَنَكسـي
بُلَـغٌ مِـن صـبابَةِ العَـيشِ عِـــندي ... طَفَّفَتهـــا الأَيّـــامُ تَطفيـــفَ بَخـــسِ
وَبَعيـــدٌ مـــا بَـــينَ وارِدِ رِفْـــهٍ ... عَلَـــلٍ شُـــربُهُ وَوارِدِ خِمـــسِ[3]

لا يتحقق التميز الكلي للبنية الإبداعية إلا إذا اتسمت بالتفاضل والمغايرة، ذلك أن الكثير من الظواهر المعتمدة في متون القصائد ترتكز على (اللاشعور الجمعي) والانطلاق من المعارضة الشعرية بوصفها وجها من أوجه امتداد فاعلية تواتر التراث الشعري تجعل المتلقي يحتكم إلى بؤرة الحدث الاستقلالية، وترى الباحثة أن سينية شوقي تنبثق من رؤيا الشاعر في ذاته ما لا ينكشف إلا بهذه التجربة، والسلطة الجبرية المهيمنة عليها، إذ تحفظ التقليدية الموروثة الذاتية الاجتماعية للفرد، مما يجعل الولاء لها إيحاء يقوم على اتباع النظام أكثر من الدليل والحجة، إن هذا الانقياد ينهض بتفرد استثنائي من تمدد على مستوى التركيب الضمني للبنية، لا تتجلى كينونته إلا داخل وظيفية الإطار المعرفي للموروث المتمثل هنا في سينية البحتري.

---

(١) الشوقيات، ص:٤٤/ ٢

(٢) جبس: والجمع أجباس وهو الجبان الضعيف، وقيل الثقيل الذي لا يجيب إلى خير. ابن منظور، اللسان: مادة (جبس)، ج:٦ ،ص: ٣٤

(٣) البحتري، ديوان البحتري، (مرجع سابق)، ص:١٠٩

و"القصيدة في الشوقيات لا تتميز عنها في الشعر العربي القديم إلا بمظاهر ثلاثة تتجسم في أصناف ثلاثة من أنواع الشعر (الموشحات والمعارضات والحكايات) وكل نوع منها ازدهر مع شوقي بشكل متفاوت لم يكن لها ازدهار بعده فيما عدا الموشحات، وكان حظ الحكايات والمعارضات في الشوقيات كبيراً، حتى كاد يخرج بهما الشاعر من باب أساليب البناء الشعري إلى باب أغراض الشعر، ولعدم امتداد هذين الأسلوبين بعد شوقي قويت طرافتهما عنده إلى حد كبير."[1]

"لذلك راح يخاطب صاحبيه –على سبيل التقليد– طالبا منهما أن يذكراه بما كان له في ماضيه البعيد من ذكريات الصبا، وأيام اللهو والأنس: الأمر الذي يكشف – منذ البداية– عن شدة حنين الشاعر إلى مصر، وطنه الذي يشير إليه هنا حين يعرض لأيام أنسه وصباه، فبيت المطلع أقرب ما يكون إلى فن الحكمة في شطره الأول... ويسلم بقدرته على أن ينسى الإنسان كل شيء، واكتفى من واقعه بتصور ذكرياته الماضية التي جرته على عرض تلك الأمنية التي تمنى فيها ما طلبه من صاحبيه أن يصفا له فترة مشرقة مرت من شبابه سريعا... ونظرا لسعادة الشاعر بتلك الأيام أحس مرورها سريعا كرياح الصبا بما عرف من طيب رائحتها، أو هي خلسة من نوع اقتضى من خلالها لذته التي سرعان ما انتهت حين فتح عينيه على آلام واقعة الكئيب.[2]

تبوأت هذه السينية مكانة في الشعر العربي الحديث مما أفرزته من انبثاق للصوت الداخلي المقصى عن الوطن، تترائى له أفق المنفى في رحلة البحث عن معادلة الشعور بالانتماء، الذي تضطرم من تحته معاناة الألم والقهر المبعوثة من عدم التكافؤ في الأخذ والعطاء، (الأنا والوطن) وتتولد عنه وحدات لخيط شعوري يتشكل من (قلق الفراق(الرحلة)، والأمل بالعودة (الراحلة) إذ شكل رمز(السفينة) المفضي إلى الأمل[3]

---

(١) الطرابلسي – خصائص الأسلوب في الشوقيات، (مرجع سابق)، ص:٢٧٣

(٢) الشيخ، حمدي – جدلية التراث، (مرجع سابق)، ص:٨٢

(٣) انطلاقا من ذلك يمكن القول أن الأمل لم يغب عن منفى شوقي كما رأى الدكتور صالح الأشتر في قوله "نجد أدبه في المنفى يفيض بالكآبة والحزن، ولا ينسى المحنة والنفي، ولا يتسع

الانزياح الدلالي الأبرز في هذه المقدمة ذلك "أن شوقي لم يكن غافلا عن مشكلة تركيب القصيدة القديمة، وتعدد مضامينها وضرورة تطويرها إلى شكل يتلاءم مع روح العصر الحديث، فمثلا كانت الناقة تؤلف عنصرا أساسيا في القصيدة الجاهلية، وبقيت كذلك إلى حد ما في العصور الإسلامية، ثم اختفت، ودراسة تركيب الشوقيات يظهر أن شوقي قد استبدل بالناقة ناقلة أخرى مقبولة في هذا العصر الحديث، وهي السفينة التي تظهر بأشكال مختلفة ووظائف مختلفة في (الشوقيات) وهذا إنجاز يحسب لشوقي، أضاف فيه إلى تركيب القصيدة العربية الحديثة عنصرا جذابا من وحي الحياة المعاصرة وحياته الخاصة، التي كانت تملؤها الأسفار البحرية."[1] وترى الباحثة أن الثيمة التي استحق بها شوقي تفرد معارضة السينية (لذة) مخاطبة الوطن في الزمن الشعوري ذاته الذي صاغ مرارة الحزن، فجمعت اللحظة بين: (حتمية الأسى، والحلم اللائح) حيث "انتهى أمر التناوب التقليدي واستبدل به تناوبا آخر، لكن منذ اللحظة الأولى يجب ملاحظة التبدل في الوظيفة الذي يعدل الدور البنيوي للمشهد على كل حال."[2]

يتشكل من بنية المقدمة الطللية نموذج واع للتواتر الثقافي (الفردي والجمعي) للموروث الشعري والنهوض به طاقة إدراكية وجودية تنبثق من رمزية الواقع وإحداثياته والوقوف بها في العصر الحديث. "ولم يكن ارتباط شوقي في سينيته وكذا في بقية معارضاته – بالتراث بدعا بين الشعراء، بقدر ما يعد حلقة من حلقات التواصل الفني عبر هذا التراث، فضلا عن إلى تجديده فيه، وتحويره، مما يسهم في تنميته وتطويره ونضجه، خاصة أن شوقي – بوصفه مبدعا – قد وعى جيدا كيف يحشد جزئيات

لابتسامة أمل أو ضحكة سلوان، فهو أدب الحنين الدائم الى مصر والشوق الى وادي النيل، وهذا الحنين هو الذي جعل مصر تحتل أكبر قسم في الأندلسيات، وجعل شوقي يفكر بمصر أكثر من تفكيره بالأندلس. "الأشتر، صالح – أندلسيات شوقي، (مرجع سابق)، ص:١٧١

(١) الشيخ، حمدي – جدلية التراث، (مرجع سابق)، ص:١٥٠

(٢) جنيت، جيرار – **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ط٢، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ١٩٩٧م، ص:١٢٠

صوره، وكيف يوزع عناصرها وأركانها إلى لوحات كبيرة متجانسة فنيا، ومتسقة نفسيا مع واقعه الذي يصدر عنه بنفس العمق."[1]

ويقف على أطلال جلق (الفيحاء) معارضاً نونية أبي البقاء الرندي في رثاء الاندلس:

قُم ناجِ جلَّقَ وَاُنشُد رَسمَ مَن بانوا ... مَشَت عَلى الرَسمِ أَحداثٌ وَأَزمانُ
هَذا الأَديمُ كِتابٌ لا كِفاء لَهُ ... رَثُّ الصَحائِفِ باقٍ مِنهُ عُنوانُ
الدين وَالوَحيُ وَالأَخلاقُ طائِفَةٌ ... مِنهُ، وَسائِرُهُ دُنيا وَبُهتانُ
ما فيهِ إِن قُلِّبَت يَوماً جَواهِرُهُ ... إِلّا قَرائِحُ مِن رادٍ وَأَذهانُ[2]

توظف استراتيجية النص الإشارات اللغوية بغية تشكيل منظومة لامتناهية من التقنيات إذ "أن السلوك اللغوي إنما هو فعالية معتمدة على الثقافة"[3]، ومما تتوقف عنده الدرجة الشعرية للأبنية إنتاجية معيار نوعي تكون محصلة تركيبه التجريدي، والحسي مستوفاة للغاية التواصلية في المنجز الشعري، "و للمكان دورا مهما في تكوين هوية الكيان الجماعي، والتعبير عن المقومات الثقافية، وقد أثرت العوامل البيئية في المفاهيم الأخلاقية والجمالية التي تحرك الشعوب... ويصبح المكان إشكالية إنسانية إذا ما اغتصب، أو حرمت منه الجماعة، ولذا فإنه يكتسب قيمة خاصة ودلالة مأساوية."[4]

وهنا يُطرح تساؤل: ما الذي دفع شوقي – شاعر الرثاء والحكمة – وهو من أفرد لمقدماته التأملية أوفر الحظ، أن ينزاح بالمقدمة التأملية لنص رثاء كما هي عند الرندي والوقوف بها على الطلل؟ الوقوف على الحيز، وتتبع جريان الزمن داخل النص، ثيمة أساسية في البنية الطللية، وترى الباحثة أن شوقي كشف الطواعية الجمالية للرمز

---

(١) الشيخ، حمدي – جدلية التراث، (مرجع سابق)، ص:٨٩

(٢) الشوقيات، ص:٢/١٠٠

(٣) لاينز، جون – **اللغة والمعنى والسياق**، ترجمة: عباس صادق الوهاب، مراجعة، يوئيل عزيز، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م، ص:٢٤٠

(٤) حسنين، أحمد طاهر وجماعة من الباحثين – **جماليات المكان**، ط٢، عيون المقالات، الدار البيضاء، ١٩٨٨م، ص:١١

الطللي في تجلي لحظة رمز (العبور) الذي يرضخ في تفاعله العضوي مع التصور التشكيلي للحقول الدلالية المتوالية في النسق، تقف الأنا في حال اندماج مع الآخر القومي على أثر زائل في لحظة النزوع للتجاوز، تتشكل فيها شفرات تحمل دلالات (الهدم، والخصب) فالطلل هنا تفسير للاستجابة الفنية والجمالية لانبعاثية الأمل في ذات الشاعر الذي أراد أن يثب بها في المقدمة[1]، ومن ثم تتراوح فاعلية الزمن مع المحور الأساسي وهو التغيير في الشرائح المتعاقبة داخل المتوالية النصية.

ا – ٢ نمطية النسق، والتجرد من الرمز:

تختلف أدوات التعبير وحيثياته مادام قد ارتبط بالذاكرة، فيصبح اللجوء إلى البنى والعلاقات التقليدية الموروثة مسافة لتقليل مستوى التوتر... في هذه المسافة يمكن تفسير هشاشة فكرة التقليد من متانتها، و(النكوصية) الطللية ظاهرة طالت شوقي في مقدمات هذا النسق، فاعتماد المرجعية الثقافية في الوعي الجمعي للطلل من خلال الصراعات والتحولات للبنية نوع من التدرج المفضي لأرجحة البؤرة الشعورية، مما يجعل من أفق التجربة متسعا لإدراك التحولات، وترى الباحثة أن هذا النوع من التدرج في الابتعاد بالنص الشعري عن التكثيف الرمزي أو استثماره، تكون معه الذات الشاعرة قادرة على إدارة الجدل بينها وبين المرجعية الثقافية بوصفها رؤيا متداولة أو مطورة خاضعة للتحولات كافة.

يقول في قصيدة استقبال أعضاء الوفد:

قف بالممالكِ وانظر دولةَ المالِ ... واذكر رِجالا أدَالُوها بإجمالِ
وانقل ركابَ القوافي في جوانبها ... لا في جوانبِ رسمِ المنزلِ البالي[2]

---

(١) إذ يقوم الشعر على خرق العادة المعرفية والتعبيرية. انظر: مفتاح، محمد– **في سيمياء الشعر** القديم، (د.ط)، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٩م، ص:٦٥

(٢) الشوقيات، ص:١/١٨٤

يقول عنها العقاد: "قصيدة أوجز ما توصف به أنها نكسة أدبرت بقائلها ثمانية قرون وكان فيها مقلدا للمقلدين في استهلاله وغزله ومعانيه.[1]

تكمن فاعلية الإجراءات النقدية في حسن توظيفها، وانطباعية الناقد تصبح معول هدم لانتماء الشاعر الحضاري وخصوصيته المركبة وإقصاء هذه الخصوصية العربية في البحث الدائم عن النموذج الأعلى، والاحتذاء الممرس في البنية الطللية للقصيدة العربية، ومقدمة شوقية النمطية (المتداولة) – ذات بعد اندماجي أقل تعقيدا على مستوى البنية السطحية – تبرز فاعلية الإجرائية المعتمدة فيه، والموائمة للطبيعة في تحقيق التناسب بين شرائح النص من خلال إنطاق ماسكت عنه النقاد، والتوصل إلى الدلالات الثانية التي تنبثق من البنية العميقة للصورة الشعرية[2] متجاوزة الاكتفاء بمخرجات البنية السطحية للنص.

وارتكازا على ما تم طرحه تحتاج مقدمات هذا النسق دافع النزوع نحو القراءات المتعددة اكتناها للأنا في كل بنى النص، وتتبع المنظومة الفكرية من خلال ارتياد مناطق قصية من الخطاب النصي. وقد اتضحت عند شوقي "العلاقة المشتركة والمركبة من حيث المدلول النفسي بين ما أبدعه وما تأثر به عن طريق (الاستشهاد) أو (التضمين) أو تشابه السياق العام للموقف، مما يتجلي في تأثير مجموع النصوص الموروثة في إبداعه، فبدا غيرَ منقطع عن المصادر والأصول، قادراً على أن يضيف إليها الكثير من خصوصيات الأداء، ومواد التجربة وذاتية الإبداع."[3]

---

(١) العقاد، عباس محمود، المازني، ابراهيم عبدالقادر – **الديوان في الأدب والنقد**، ط٤، دار الشعب، القاهرة، (د.ت)، ص: ٣٦

(٢) للصورة مستويان من الفاعلية هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي، أو الوظيفة النفسية والوظيفة المعنوية، وأن حيوية الصورة ،وقدرتها على الكشف، والإثراء، وتفجير بعد تلو بعد من الإيحاءات في الذات المتلقية، ترتبطان بالاتساق والانسجام اللذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة. انظر: أبو ديب، كمال – جدلية الخفاء والتجلي (مرجع سابق)، ص:٢٢

(٣) التطاوي، عبدالله – لتراث والمعارضة، (مرجع سابق)، ص:٧٠

ويقول مطلعه في مرثيته لجورجي زيدان:

ممالــكُ الشــرقِ أم أدراسُ أطــلالِ وتلــك دولاتــهُ أم رسمهــا البــالي
أصــابها الــدهرُ إلا في مآثرهــا والدهر بالنَاس منْ حالٍ إلى حالِ[1]

"وتكثر الشواهد إن استمر مثل هذا التتبع لحركة الشاعر من خلال ذاكرته التراثية فيما دون مرحلة المعارضات، وكأني به في عالم (التناص) من خلال ما اصطنعه من امتصاص للعديد من النصوص التي تلاقت في شعره عبر صيغ وصور متقاربة حتى بدت العلاقة (التناصية) بمثابة وسيلة كشف عن جوهر دلالته، بما يسهل للقارئ إدراك طبائع تلك العلاقات الوشيجة بين إبداعه وبين إبداع أسلافه ممن أعجب بهم فأخذ عنهم."[2]

جدول رقم(١) المقدمات الطللية في ديوان الشوقيات

اسم القصيدة	عدد الأبيات	عدد أبيات المقدمة	طول المقدمة
١ -بعد المنفى	٦٠	٩	٪١٥
٢ -استقبال	٣٣	٦	٪١٨
٣ -دمشق	٤١	٤	٪٩
٤ -توت عنخ آمون	٨٥	١٠	٪١١
٥ -رثاء سعد زغلول	٩٥	١٥	٪١٥
٦ -الرحلة إلى الأندلس	١١٠	١٢	٪١٠
٧ -أبو الهول	٧٨	٥	٪٦
٨ -رثاء جورجي زيدان	٤٧	٢٠	٪٤٢
٩ -على سفح الأهرام	٣٢	٥	٪١٥
١٠ -مصرع اللورد كتشنر	٦٦	٣٨	٪٥٧
المجموع	٦٤٧	١٢٤	٪١٩

(١) الشوقيات: ١٢٥/ ٣

(٢) التطاوي، عبدالله – التراث والمعارضة، (مرجع سابق)، ص:٦٩

٢ -المقدمة الغزلية:

يُلحظ من معطيات الجدول رقم (٢) أن المقدمة الغزلية في ديوان الشوقيات تشكلت في (٩) قصائد من أصل (٥٢) قصيدة أي بنسبة (١٧٪) في (١٧٦) بيتاً من أصل (٦٣٧) بيتاً بنسبة (٢٧,٦٪) وهي أعلى من نسبة طول المقدمة الطللية التي حققت (١٩٪) رغم أنها أقل عدداً منها ،ولعل ذلك يرجع للنُظم (الاجتماعية)و (الثقافية) التي تفرضها مقدمة الغزل مما يضاعف أهمية الفعل الثقافي الذي يحاول الشاعر إثباته دون اختراق للمعايير الاجتماعية، الأمر الذي يجعل من منظومة المقدمة الغزلية (هوية) ثقافية للواقع .

وقد جاءت مقدمة قصيدة ذكرى المولد في (٤٧) بيتاً من أصل (٧١) بيتاً وهي أعلى نسبة حققتها المقدمات الغزلية لدى الشاعر قدرها (٦٤٪) وجاء في مطلعها:

سَلو قَلبي غَداةَ سَلا وَثابا" لَعَلَّ عَلى الجَمالِ لَهُ عِتابا[1]

وتُرجع الباحثة علة هذا أن الشاعر أُحكم في هذه المقدمة بعُرف المدحة النبوية المفتتح بالغزل المطول مما شكل مبعث اطمئنان لديه بتقديره المسبق لمستوى الأطر المحتملة و(المقبولة) للمقدمة الغزلية في هذا النص.

٢ – ١ المقدمة الغزلية في شعره الذاتي:

"لشوقي نوعان من الغزل، أحدهما، يبدأ به القصيدة على عادة القدماء، ويتخذه قنطرة للوصول إلى الغرض الأصلي منها، كما كانوا يفعلون، والآخر لم يتخذه صلة ولا قنطرة، وإذا كان شوقي في النوع الأول يجاري القدماء في استهلالهم، ويتخذ الغزل وسيلة ناجعة للتشويق، واستمالة السامع أو القارئ إليه – فهو يحاربهم كذلك في طريقتهم، وأوصافهم الغزلية، والميل إلى تصوير الجمال الحسي، وظواهر الجسم، وليس في هذا عيب مع الاعتدال، وإنما العيب في الإسراف وإهمال النواحي الروحية."[2]

---

(١) الشوقيات، ص:١/١٩٠

(٢) حسن، عباس – المتنبي وشوقي (مرجع سابق)، ص:٣٥٠–٣٥١

تتداخل الجزئيات في مقدمات شوقي الغزلية ويستبيحها التعميم في حركة زمنية متباطئة، مؤطرة (بالحسية) بالرغم من التحول في الوسط الثقافي الذي لم يكن فيه "خروج المرأة من اللغة مجرد حادثة فنية، بل إنه تحول حضاري في الفكر اللغوي وفي الثقافة الإنسانية، ابتدأ ذلك بتغليب (الذهني) على (الحسي)"[1] يقول الدكتور عباس حسن[2] في حديثه مجددا عن الجانب الروحي: و"لو أن شوقي جعل للناحية الروحية الخلقية نصيبا في غزله لكان قد بلغ الغاية"[3] فجاءت المقدمة الغزلية حسية الأدوات، نمطية القيمة، تابعة للأنساق الموروثة المعرفية الثقافية، بوصفها تطوراً نظرياً، خبأت فيه الدلالة الضمنية "إن ممارسة السجية الأخلاقية هي في جوهرها فعل سلوكي تتوقف درجة النجاح في أدائه على عاملين متكاملين هما الغريزة (متمثلة في الاستعداد الوراثي) واكتساب الخبرة (ممثلا في الاقتداء والتدريب). "[4]

وتبعا لذلك ترى الباحثة أن البنية المولدة للدلالة الحسية في المقدمات الغزلية لم يكن يعوزها سلسة ممتدة من التحولات الإضافية ضمن الحقل الدلالي ذاته، ولكن كان يعوزها موافقة الحركة الثقافية للحضارة النسقية (للمرأة) والسير مع متغيرات الحراك الثقافي مع المرأة الحبيبة على وجه الخصوص.

"وغزليات شوقي كثيرة ولكنها مبهمة، فالنساء الملهمات فيهن يؤلفن سلسلة من النكرات، لم يسم إحداهن باسمها، فيظهر شوقي شاعرا رومانسيا يتغزل بحواء الملهمة، ولكن ليس بامرأة بعينها، وتفسير هذا أن شوقي كان يتحرك في أربع دوائر، وكانت كلها تمنعه من البوح: أولها دائرة الأسرة، وكان شوقي رجل أسرة ووالدا

---

(١) الغذامي، عبدالله محمد – **المرأة واللغة**، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٧م، ص:٢٨

(٢) وهومن القلائل الذين انتظروا من شوقي اهتماما أكبر في الجانب الروحي من الغزل.

(٣) حسن، عباس، لمتنبي وشوقي، (مرجع سابق)، ص:٣٥٥

(٤) ماير، إرنست – **هذا هو علم اليبلوجيا**، ترجمة: عفيفي محمود عفيفي، (د.ط)، مطابع السياسة، الكويت، ٢٠٠٢م، ص:٢٧٩

لثلاثة أبناء يعتد بأهله، ويذكرهم في قصائده ويوجه بعضا منها إلى الأطفال والأسرة، ثانيها رباط الإسلام، فشوقي شاعر مسلم، ملتزم، فلا يسمح لنفسه التشهير بالنساء في شعره، ثالثتها: منصبه الرسمي في القصر: كان شوقي شاعر الأمير ومستشاره السياسي، وكان القصر يحرص على سمعته وسمعة موظفيه، ورابعتها: المجتمع القاهري المحافظ."[1]

يقول في مطلع قصيدته لبنان:

السِحرُ مِن سودِ العُيونِ لَقيتُهُ وَالبابِلِيُّ بِلَحظِهِنَّ سُقيتُهُ
الفاتِراتِ وَما فَتَرنَ رِمايَةً بِمُسَدَّدٍ بَينَ الضُلوعِ مَبيتُهُ
الناعِساتِ الموقِظاتِ لِلهَوى المُغرِياتِ بِهِ وَكُنتُ سَليتُهُ[2]

وتتوالى الأوصاف (القاتلات، السارعات، الناسجات...) في محاولة ضبط الانفعالية الذهنية بالاستعانة بالمخيال الجمعي في تصوير المرأة وفقا للسلطة الذكورية، وما حفل به الحقل الثقافي لجل الممكنات الدلالية في نتاج تفاعل الطبيعة الإدراكية المجتمعية والذات الشاعرة، أدى بأن ظلت (الأنت) المرأة على هامش تعددية الآخر في مقدمات شوقي، والنظر في النص الشعري بوصفه نشاطا تخييليا يقتضي رؤية أشمل لاكتناه حقيقة المرأة في المخيال الشوقي الذي يحيل التخيل إلى الإحساس، بوصفه حركة ناشئة عنه بأمرين: الأول: أن الإحساس والإدراك أصل التخيل، والثاني: أن الحركة التي تدل من قريب على أن التخيل عملية دينامية[3]، بمعنى أن الشاعر يأخذ من القوة المتخيلة مادته الجزئية، ثم يعرضها على عقله أو يتركها.[4]

يتكئ شوقي على السياق الشعري ذاته في مطلع قصيدته (تكريم):

---

(١) شهيد، عرفان – العودة إلى شوقي أو بعد خمسين عاما، (مرجع سابق)، ص:١٦٨

(٢) الشوقيات، ص:٢/١٥٠

(٣) جودة، عاطف – الخيال مفهوماته ووظائفه، (مرجع سابق)، ص:٧

(٤) عصفور، جابر – **مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)** (د.ط)، مكتبة الأسرة المصرية، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص: ١٩٦

بـــأبي وروحـــي الناعمـــات الغيـــدا الباسمـــاتِ مـــن اليتـــيمِ نضـــيدا[1]
الرانيـــاتِ بكـــل أحـــور فـــاتر يـــذر الخلـــي مـــن القلـــوبِ عميـــدَا
الراويـــاتِ مـــن الســـلافِ محـــاجراً النـــاهلاتِ ســـوالفاً وخـــدُودَا[2]

تـترد أصـوات التجميـع (المكثـف) للصـفات المسـتقطبة مـن التشـكيلات النمطيـة للمـرأة الـتي تنتمـي للحقـل الـدلالي ذاتـه ضـمن المرجعيـة الثقافيـة للشـاعر، المتمثلـة في الملفوظات النصية المتقاربة (الناعمات، الرانيات، الراويات...) الواردة على مستوى المنجز النصي لكلتا المقدمتين.

ولكنه قدم لقصيدته باريس بما هو أكثر فاعلية اتسمت بالخصوصية فيقول:

جَهـدُ الصَـبابَةِ مـا أُكابِـدُ فيـكِ لَـو كـانَ مـا قَـد ذُقتُـهُ يَكفيـكِ
حَتّـــامَ هِجرانـــي وَفـــيمَ تَجَـــنُّبي وَإِلامَ بـــي ذُلُّ الهَـــوى يُغريـــكِ

إلى قوله:

بِالسَـيفِ وَالسِـحرِ المُـبينِ وَبِـالطِلى[3] حَمَـلا عَلَـيَّ وَبِالقَنـا المَشـبوكِ[4]

وهنا يبرز سؤال مُلح: ما صلة الخمر بالمقدمة الغزلية عند شوقي لتأتي مساندة لها؟ تكشف الأنساق الثقافية للتراث الشعري عن ثنائية مركزية وهي العلاقات المتبادلة بين المذكر والمؤنث في فرضيات ذكورية فرضت السلطوية لتصبح معيارا نقديا متمخضا للمسلمات النمطية الذكورية، في تراثنا الشعري (النسقي) برز صوت الأنا مندمجة في النحن حتى ظهرت الأنا المتضخمة، ولكن في الغزل عند شوقي تقزمت الأنا أمام النحن ونفثت فيها نزعة الغبن.

لم تكن لغة المقدمة الغزلية عند شوقي مشحونة بحمولات فكرية ودلالية قابعة تحت ما يتيحه التراث الثقافي من طاقات رمزية تتكيف بسلام مع حركية الواقع

(١) نضيدا: المتراصف المنضود. ابن منظور، اللسان: مادة (نضد)، ج:٣، ص:٤٢٣
(٢) الشوقيات، ص:١/١٠٩
(٣) الطلى: الخمر. ابن منظور، اللسان: مادة (طلي)، ج:١٠، ص: ١٥
(٤) الشوقيات، ص:٨١/ ٢

ونقيضيته، فالذات رضخت للسلطة المجتمعية[1]، وكما يرى فرويد يصعب التمييز بين مظاهر الأنا، والأنا الأعلى ما داما يعملان في توافق تام، ولكن التوترات والخلافات بينهما يمكن ملاحظتها بوضوح تام، فإن عذاب وخز الضمير يقابله قلق فقدان الحب،[2] والأنا الأعلى وريث عقدة أوديب ويبدأ بانتهائها، لذلك فقسوته المفرطة لا تحاكي نموذجا واقعيا، ولكنها تقابل قوة الدفاع الموجه ضد إغراء عقدة أُوديب.

وترى الباحثة أن الصراع الذي يمكن اكتناهه هو السعي في البقاء على الكفة الأقوى من ناحيتين:

أ - موافقة الأنا الأعلى ومسايرة الرقيب.

ب - الخوف من الوقوف موقف الضعف وإن كان هذا الضعف حبا.

فجاءت الخمرة ومناجاة المدن تعويضا – من منطلق نظرية أدلر– عن المرأة (الأم) وليس (الحبيبة)، فيرى أدلر أنه عندما يزداد الخوف من عدم استطاعة التغلب على نقاط الضعف، فإن خطرا جديدا يظهر، فعند السعي للتعويض لن يكون كافيا استعادة التوازن بين القوى التي يكتسبها، والقوى المضادة له في البيئة المحيطة به فقط، بل إنه سيسعى بكل جهده لأن تميل كفة الميزان بشدة لصالحه طوال الوقت.[3]

---

(١) ينطبق عليه ما فسره الدكتور الغذامي في الشاعر الجاهلي المداح فيقول: "قد تحولت الأنا الاندماجية البدوية في المدح من حالة الاندماج التام (في) القبيلة، ونشأت النحن القبلية من تلك الذوات المندمجة، إلا أن الشاعر المداح حينما ظهر كشخصية مستقلة وانعزل عن الهم القبلي المشترك أخذ صفات النحن القبلية وتمثلها في ذاته" الغذامي، عبدالله محمد – **النقد الثقافي**، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،٢٠٠٥م، ص:١٩١

(٢) انظر: فرويد، سيمجوند – **الموجز في التحليل النفسي**، تقديم: محمد عثمان نجاتي، ترجمة: سامي محمود علي، عبد السلام القفاش، (د.ط) الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ،٢٠٠٠م، ص:١٠٣

(٣) أدلر، ألفريد – **الطبيعة البشرية**، ترجمة: عادل نجيب بشرى، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص:٨٥

وفي المقدمات الغزلية اتخذ شوقي من الطبيعة أما رحيمة، يبثها أشجانه وآلامه يقول في قصيدته (زحلة) هذه:

شـــيعتُ أحلامـــي بقلـــبٍ بـــاكِ ولمـتُ مـن طـرق المـلاحِ شـباكي
ورجعـــتُ أَدراجَ الشـــباب ووِرْدَه أَمشـي مكانَهمـا علـى الأَشـواك[1]

ليبدأ بعدها بث مقطوعته الغزلية – ضمن المقدمة ذاتها – التي تجلت في رومانتيكية شوقي قائلا:

يـا جـارةَ الـوادي، طَرِبْتُ وعـادني ما يـــشبـــهُ الأَحـــلامَ من ذكـــراك
مثلتُ في الذكرى هواكِ وفي الكرى والذكرياتُ صدى السنينِ الحاكي[2]

وشوقي في هذه الصورة تجاوز ما وصل إليه الرومانسيون في حبهم وعشقهم وتعلقهم بالطبيعة.

وفي النظر إلى المرأة في حياة شوقي يمْثل المتلقي إزاء تكوين شعري مستقطب من إرهاصات العلائقية بينهما لإدراك مناط المعادلة بين ما يكتب، والشعور المتواري خلف الأنا[3] ولاشك أن العودة الدائمة للتغني بالأم، وربطها بالمراحل الأولى من العمر، تتشكل بها العقدة الأوديبية تشكلا جليا.

"ما يلفت النظر هو كثرة الشعر الذي قاله في أسرته مدحا ورثاء، ومع ذلك فليس هناك بيت واحد في زوجته، حتى اسمها لا يظهر في أي نص لشوقي، ولعل هذا مرده أن

---

(١) الشوقيات، ص:٢/١٧٨

(٢) المرجع السابق، ص:٢/١٧٩

(٣) جاء في الحكايات أكثر من نص يتغنى فيه شوقي بالجدة والأم، في صور تنمو وتتراكم في دفق لحركة حيوية الحياة المثمرة عبر تواصل وانسجام مع فاعلية التكامل مع الزمن على تتابعه تصبح معها مرافقة بسلام لتجارب الوجود المتناقضة يقول:

لي جدةٌ ترأفُ بي أحنى عليّ من أبي الشوقيات، ص:٤/١٧٩

وفي موضع آخر يقول عن الأم:

لولا التقى لقلتُ: لم يَخلق سِواكِ الوالدا! الشوقيات، ص:٤/١٩٢

زوجته لم تلعب دوراً عاطفيا قويا في حياته، ولعل معشوقة شوقي الوحيدة التي باح باسمها كانت مصر... وهناك تفسيران، إما أن يكون ذلك تحرجا عن ذكر الزوجة لئلا تتحول القصيدة إلى غزلية، وهو رجل محافظ يرى أن هذا لا يليق برجل مرموق في المجتمع القاهري وبعلاقته بالقصر، وإما أن يكون هناك سبب عاطفي عميق وهو أنها لم تكن أو لم تعد ملهمة له، ويبدو أن هذا هو التعليل الراجح، وفي تأييده يمكن أن تساق الحقائق."[1]

ترى الباحثة أن الرقيب والواشي لم يمنعا شوقيا من التغني بالحبيبة في حقيقة الأمر، ولكنهما أثقلا عليه إخفاء حالة الأنا المتصدعة نتيجة اضطراب القاعدة السيكولوجية في علاقتها مع المرأة (الجدة والأم)، ومن التوجع على الفقد أكثر مما توجع، فقد شُغل شوقي بالخوف من الفقد، وبالفقد، في حالة من الاضطراب يبتعد فيها الفرد عن كل مظهر من مظاهر الحياة التي تتشارك معها (الجدة) الإحداثيات، فهي مرعبة بالنسبة إليه، ومنه تبلور حذره من التفاعل مع المرأة في الحياة والوجود، لقد استغنى بهذين القلبين عن الكينونة المنبثقة منها دينامية المرأة الحبيبة استغناء المكتفي أولا، والخائف ثانيا.

ويقول في مقدمة قصيدة مشروع ملنر:

إثنِ عَنانَ القَلبِ وَاسلَم بِهِ ... من ربربِ[2] الرملِ ومن سِربِهِ
ومن تثني الغيدِ عن بانِه ... مرتجةَ الأردافِ عن كُثبِه
ظباؤُهُ المنكسراتُ الظُبا ... يغلبنَ ذا اللبِ على لُبه
بيضٌ رِقاقُ الحسنِ في لمحةٍ ... من ناعمِ الدرِ ومن رَطْبِه[3]

(١) شهيد، عرفان – العودة إلى شوقي، (مرجع سابق)، ص:١٦٦–١٨٨

(٢) ربرب: القطيع من بقر الوحش، وقيل من الظباء. ابن منظور، اللسان: مادة (ربب)، ج:١، ص:٣٩٩

(٣) الشوقيات، ص:١/٧٢

لم يخرج شوقي عما هو آلي في هذا النص، ولا عن وعيه التام بأدبية النص من خلال التمكن والتمكين، من القبض على تمظهر اللغة في سيمياء اللفظ، والانزياح بها في مجالات التأويل، وفي نظرة تكاد تكون موحدة صَب النقاد لومهم على هذه المقدمة، جاء في الديوان قول العقاد: "يجيءُ شوقي فيتماجن ويتصابى في مطلع قصيدة ينتظر بها مستقبل أمة ويقول فيها:

قَد صارَتِ الحالُ إِلى جِدّها وَانتَبَهَ الغافِلُ مِن لعبِهِ[1]

ويجيء أناس ممن طمس الله على بصائرهم فيقولون عن هذا المقلد للمقلدين الجامدين إنه مجدد، وأنه عصري، بل إنه شاعر العصر، وهل تعلم ما الغزل الذي استحل لأجله إتيان هذه المجانة والعبث؟ فقد يكون له عذر الإجادة لو كان مبتدعا فيه أقل ابتداع، وأن حق عليه اللوم لوضعه في غير موضوعه، ولكنه هو الغزل الرث الذي ليكت معانيه وأوصافه، ولم يكن للنظامين والشعارير بضاعة غير ترجيعه منذ عشرة قرون."[2]

وترى الباحثة أن عناصر التوقع المنبثقة من الأداة المرتكزة التي يمر عليها الخطاب في نسقه الدلالي تنشئ علاقة ضدية مع اللامتوقع، وتقديم هذا النص بمقدمة غزلية لعلها تمد الشاعر بطاقة لا مثيل لها في العبور إلى السياق الأكبر المحكوم فيها بعلاقته مع الآخر انطلاقا من السياق الأصغر في التوائية تجديدية، "إن سؤال الفهم الجمالي الحديث بخصوص الخطاب الشعري سؤال متجدد، كما أن الحداثة مبادرة فعل لاستنتاج، وليست صفة ثابتة، بل هي حركة إبداع لا اتباع، وهذا ما يمنحها حضورا توالديا يتكون باستمرار، من خلال ديمومة الفعل. وتبعا لذلك فإن الفهم الحداثي على عكس التصور الكلاسيكي لا يخضع لقيم سائدة، ومعايير جاهزة، بقدر ما هو

(١) المرجع السابق، ص:٧٥/ ١

(٢) العقاد، عباس محمود و المازني، ابراهيم عبدالقادر– الديوان في الأدب والنقد، (مرجع سابق)، ص:٤٢

تساؤل مستمر يتعارض ومنطق الثبوت. ومن ثم تسعى الحداثة الشعرية إلى تكريس طروحاتها الجمالية بحثا عن فضائها الرؤيوي المتميز."[1]

يظل المنشئ ابنا مشاكسا لبيئته، في صراع أزلي معها، وفي خوض شوقي لهذا المضمار كان الطرفَ الأضعفَ في هذا الصراع، نتيجة انخفاض مستوى الندية في علاقة طردية مع علو الانصياع والولاء للفلسفة البيئية بوصفها "استراتيجيا عامة وشاملة، متناقحة ومتوازنة، تخطط لقيام عمليات التغاذي والتكامل بين الأنا البشرية وحقلها المادي والاجتماعي[2] واختلاف درجات التكامل يرجع إلى مظان الأنا في التواصل مع الآخر في عملية لا تتسم بالعفوية[3]، تُطبع في العمل الأدبي، إلا أنها وبعد تشكلها تعاود الخضوع لمستويات من البحث تولدت من المنظور الأول ذي الطبيعة الشاملة.

ما اكتنهته بنية المقدمة الغزلية عند شوقي أثارت دارسيه في ملمح لمطلب تحديد هويته الغزلية ضمن مستوى من التجربة أكثر دلالة وجدة من شأنها إثارة اهتمام جديد، يقول الدكتور عباس حسن: "إن الأمر في الغزل قد يختلف عنه في المديح، فإن ارتضينا في المديح – مختارين أو مكرهين – أوصاف الشجاعة، والكرم، والرفعة، والجمال، وارتضينا معها التشبيه بالأسد، وحاتم، والنجم، والقمر – فلأن تلك الأوصاف قوية ومشهورة لدى الناطقين بالضاد جميعا، والمشبهات بها معروفة قديما وحديثا، ولا تزال النفوس تتقبلها عن رضا قليل أو كثير، إذا لا ترى فيها غموضا ولا عيبا إلا ما يكون من شيوعها وامتهانها، وليس الشأن كذلك في القاع، والقلم، ووحش وجرة، وظباء جاسم، وذات الشيح، وذي سلم، فالأماكن مجهولة، وظباؤها وبقرها الوحشي ليس

---

(١)حُمر العين، خيّرة – **جدل الحداثة في نقد الشعر العربي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦م ، ص:٤٨

(٢) زيعور، علي– **ميادين المدرسة العربية الراهنة في الفلسفة والفكر**، ط١، دار النهضة العربية، بيروت، ٢٠٠٢م، ص:٩٢

(٣) "الجانب التراثي لها أشد ضغطا و أكثر فعالية من الجانب العفوي "انظر: فضل، صلاح – النظرية البنائية (مرجع سابق)، ص:٥١

أقرب إلى نفوس الحضريين اليوم ، ولا أجمل في عيونهم – من غادات الحواضر الشرقية والغربية."[1]

٢ – ٢ المقدمة الغزلية في المدائح النبوية:

يرى برادلي أن "التكرار وإعادة الإنتاج ليسا نسخا، لأن التكرار هو إبداع شيء متوافق مع الأصل، لكن النسخ لا يكرر شيئا على نحو أصلي."[2]

وقد شكل ابتداءُ شوقي مدائحَه النبوية بالغزل ملمحا نقديا أرجعه النقاد إلى باعثين:

"أما أولهما فهو محاكاة النظام الشائع في الشعر العربي، لأن شوقي جرى على هذا النظام في كثير من مدائحه، بدليل أن بعض غزله الذي أثبته في الشوقيات كان مقدمات لغيره...، وأما الباعث الآخر فهو مجاراة البوصيري وبعض مادحي الرسول صلى الله عليه وسلم، ولا شك أن شوقي أولى بتشديد النكير عليه من البوصيري، لأن البوصيري عاش في عصر ذَوَى فيه الأدب، وكثر فيه التقليد، ونضب معين الابتكار، أما شوقي فقد قرض مدائحه النبوية بعد العقد الأول من القرن العشرين، وكان دعوات التحرر من أغلال التقليد تتردد في مصر حينئذ... فكان عليه ألا يسلك مسلك التمهيد بالغزل، لأن هذا يتنافى ووحدة القصيدة، ويتنافى وموضوعها الأصيل، فليس من اللائق أن يزحمه بما يشغل من حب حقيقي أو متكلف."[3]

ويوافق الدكتور محمود مكي على أن هذه المقدمة لم تكن سوى تكلفٍ فيقول:

---

(١) حسن، عباس – المتنبي وشوقي (مرجع سابق)، ص:٣٥٢–٣٥٣

(٢) الضوي، توفيق – **نظرية الصدق عند برادلي**، (د.ط)، منشأة المعارف، مصر، ٢٠٠٣م، ص:٤٣

(٣) الحوفي، أحمد محمد – **الإسلام في شعر شوقي**، (مرجع سابق)، ص:١٣١

"واعتقد أن هذه المدحة للرسول كانت في غنى عن هذه المقدمة، التي بلغت أربعة وعشرين بيتا، منقطعة السبب بما بعدها حتى وإن قال في نهايتها أن عفته العذرية تقف حجابا بينه وبين تلك المحبوبة الخيالية."[1]

ثمة صبغة تواصلية لبنية قصيدة المديح النبوي تجعل التسليم بطابع التقليد العام لهذه المنظومات مرجعا أساسيا لمفهوم التشكيل الفني للنص الشعري، وترى الباحثة أن القول بعدم استساغة ابتداء المدحةِ النبوية بالغزل أمر، ومدى كينونة الإبداع في هذه المقدمة أمرٌ آخر، فإذا كان ابتداء المدحة النبوية بالنسيب أمرا يشبه المسلمات في عرف الشعر، فحينها يكون اللوم على المسَلم محضا من الغلو، يقول الدكتور محمد النجار "وأغلب الظن أن البنية الأساسية للنبويات، أو عناصرها الوظيفية، قد غابت عن هؤلاء الباحثين الأجلاء جميعا."[2]

وقد حدد (النسيب النبوي)[3] ابن حجه الحموي، وأثبته بقوله: "أن الغزل الذي يصدر به المديح النبوي، يتعين على الناظم أن يحتشم فيه ويتأدب، ويتضاءل ويتشبب مطربا بذكر سلع ورامه وسفح العقيق، والعذيب، والغوير، ولعلع، وأكتاف حاجر"[4]، كما أثنى الشيخ سليم البشري على سلوك شوقي سبيل المتقدمين – في شرحه لنهج البردة – وعده توفيقا فيقول: وقد وفق – بحمد الله– شاعرنا هذا أحمد شوقي إلى سلوك هذا السبيل في شعره، فلم يقتصر على قرض القريض في ما تجري عليه الأحوال في عصرنا الحاضر، بل سار على نهج المتقدمين وانتحى مناحيهم في فنون الشعر،

---

(١) مكي، محمود علي – **المدائح النبوية**، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ١٩٩١م، ص: ١٤٩

(٢) النجار، محمد رجب – بردة البوصيري(قراءة أدبية وفولوكلورية)، **حوليات كلية الآداب**، الحولية السابعة،الكويت ، ١٩٨٦م، ص:١٦

(٣) وهنا فرق بينه وبين النسيب التقليدي الذي وضحه قدامة بن جعفر في قوله: "ما كثرت فيه الأدلة على التهالك والصبابة، وتظاهرت فيه الشواهد على إفراط الوجد واللوعة، ويدخل في باب النسيب التشوق والتذكر لمعاهد الأحبة... "جعفر، قدامة (ت ٣٣٧هـ) – **نقد الشعر**، ط١، مطبعة الجوائب، قسنطينة، ١٣٠٢، ص:٤٣

(٤) الحموي، ابن حجه – خزانة الأدب، (مرجع سابق)، ص:١٤

واقتدى بهم في هذه القصيدة بما يسمونه بالبديعيات في مدح رسول الله صلى الله عليه وسلم، فبلغ أوج الإجادة، ووصل إلى أعلى طبقات القريض."[1]

يقول في نهج البردة:

ريمٌ عَلى القاعِ بَينَ البانِ[2] وَالعَلَمِ ... أَحَلَّ سَفكَ دَمي في الأَشهُرِ الحُرُمِ
رَمى القَضاءُ بِعَينَي جُؤذَرٍ أَسَدًا ... يا ساكنَ القاعِ أدرك ساكنَ الأجمِ
لَمّا رَنا حَدَّثتني النَفسُ قائِلَةً ... يا وَيحَ جَنبِكَ بِالسَهمِ المُصيبِ رُمي
جَحَدتُها وَكَتَمتُ السَهمَ في كَبِدي ... جُرحُ الأَحِبَّةِ عِندي غَيرُ ذي أَلَمِ[3]

وهناك من يرى أن شوقي وفق في هذه المقدمة حتى نال من الثناء مالم ينله في مقدماته الغزلية الأخرى، يقول الدكتور أحمد عبد المجيد "هنا نستمع إلى غزل رقيق شفيف عفيف، جرى فيه من حيث المظهر مجرى السلف، ولكنه برهن في العرض والموسيقى والرقة العاطفية التي يظن قارئ هذه الأبيات أنه إنما انقطع لشعر غزلي تعرض قائله لموقف عاطفي أنطقه بهذه والرقة، حتى ليرق له قلب المستمع الإنسان، لشاعر إنسان."[4]

وفي قصيدته (ذكرى المولد) التي يقول في مقدمتها:

سَلو قَلبي غَداةَ سَلا وَثابا ... لَعَلَّ عَلى الجَمالِ لَهُ عِتابا
وَيُسأَلُ في الحَوادِثِ ذو صَوابٍ ... فَهَل تَرَكَ الجَمالُ لَهُ صَوابا؟
وَكُنتُ إِذا سَأَلتُ القَلبَ يَومًا ... تَوَلّى الدَمعُ عَن قَلبي الجَوابا
وَلي بَينَ الضُلوعِ دَمٌ وَلَحمٌ ... هُما الواهي الَّذي ثَكِلَ الشَبابا

(١) البشري، سليم – **نهج البردة**، (د.ط)،وكالة الصحافة العربية، مصر،٢٠٠٧م، ص:٤

(٢) ضرب من الشجر واحدتها بانة. ابن منظور، اللسان: مادة (بون)، ج:١٣،ص:٦١

(٣) الشوقيات، ص:١٩٠/ ١

(٤) عبد المجيد، أحمد – أحمد شوقي الشاعر الإنسان، (مرجع سابق)، ص:١٩

تَسَــرَّبَ فِي الــدُموعِ فَقُلــتُ: وَلّــى وَصَــفَّقَ فِي الضُــلوعِ فَقُلــتُ: ثابــا[1]

يقول الدكتور حمدي الشيخ: "فشوقي يبدأ قصيدته بداية غزلية، لكن ترتبط ارتباطا وثيقا بموضوع القصيدة، فهو معجب بالدين الإسلامي، وبأخلاق النبي صلى الله عليه وسلم، وكلما سأل قلبه عن سبب الإعجاب تولى الدمع عن قلبه الجوابا، ولو خلقت قلوب من حديد لما استطاعت أن تتحمل الوجد والحد الذي يتحمله كل متيم بحب النبي صلى الله عليه وسلم."[2]

ويقول فيها:

وأحبــابٌ سُــقيت بِهــم سُــلافا وكــانَ الوصــلُ مــن قِصَــرٍ حبابــا
ونادمنَــا الشــبابَ علــى بســاطٍ مــن اللــذاتِ مختلــفٍ شــرابَا
وكــلُ بســاطِ عــيشٍ ســوفَ يُطــوى وإن طــالَ الزمــانُ بــه وطابــا[3]

ويقول الدكتور أحمد عبد المجيد "فقد سلك فيها شوقي مسلك قدامي الشعراء العرب الذين كانوا يبدؤون قصائدهم بالنسيب المصطنع، ثم يدلفون إلى موضوع قصائدهم، غير أن شوقي في هذه القصيدة، شأنه في غيرها مما نظمه في المناسبات الدينية، يبدأ بنسيب يلذ للأذن الإنصات له، ويطيب للنفس التغنى به من فرط ما حواه من غزل شف ورق وسما سموا يتناسب وما سوف يتلوه من مقاصد دينية انبرى للكشف عنها.[4]

اتسمت مقدمة المدائح النبوية عند شوقي بقدر من الحس يمكنه النفاذ إلى باطن الأشياء، وهذه الفرادة الذاتية التي طبعت بها التجربة الشعرية لبنية المقدمة الغزلية فيها، تطلَع النقاد إلى الكشف عن درجة الجمالية في رصد جوانبها وأبعادها المختلفة،

(١) الشوقيات، ص:٦٨/ ١
(٢) الشيخ، حمدي – جدلية التراث، (مرجع سابق)، ص: ٢٣٦
(٣) الشوقيات، ص:١/٦٨
(٤) عبد المجيد، أحمد – أحمد شوقي الشاعر الإنسان، (مرجع سابق)، ص: ٦٦

ومدائح شوقي النبوية والمندرجة تحت الإيمانيات فجرت إحساسا عميقا لديه بالرغبة في بث حالة من الجذب الروحي في كل بنى النص المتوالية، وترى الباحثة أن تداخل تجربتي (الغزل والمدح النبوي) أفرزت لدى الشاعر حالة من الحفر في الذات لإخراج منظومة متحدة ترتقي لحالة من الارتفاع تشتف معها الروح قدرا من الصفاء الوجداني في حالة خاصة تتولد فيها الخاطرة من أعماق الذات، أخلص فيها شوقي لوجده في كلا المنحيين.

جدول رقم (٢) المقدمات الغزلية في ديوان الشوقيات

اسم القصيدة	عدد الأبيات	عدد أبيات المقدمة	طول المقدمة
١ -مشروع ملنر	٥٦	٢٥	٤٤٪
٢ -تكريم	٥٠	٩	١٨٪
٣ -عيد الفداء	١٢	٤	٣٣٪
٤ -نهج البردة	١٩٢	٢٤	١٢,٥٪
٥ -باريس	٤٠	٩	٢٢٪
٦ -لبنان	٤٢	١٥	٣٤٪
٧ -صقر قريش	١٣٣	٣٢	٢٤٪
٨ -زحلة	٥١	٢٢	٤٣٪
٩ -ذكرى المولد	٧١	٤٦	٦٤٪
المجموع	٦٣٧	١٧٦	٢٧,٦٪

٣ -المقدمة الخمرية:

لم يكن توصيف المقدمة الخمرية يقف ضمن الأولوية في نسق المقدمات عند شوقي، فبات محكوما بإطار شرعي ينأى به عن التقديم الخمري، وأتت معطيات الجدول رقم (٣) مؤكدة ما ظفرت به المقدمة الخمرية إذا ما قيست بغيرها من المقدمات حيث جاءت في (٣) مقدمات بنسبة (٥,٧٪) من مقدمات ديوان الشوقيات في عدد أبيات يبلغ (٥٩) بيتاً من أصل (١٨٠) بيتاً، بنسبة (٣٢,٧٪)، والتفاوت العددي إنما يدل أن شوقي عمد نحو بث موقف ذاتي لكل نوع من أنواع المقدمات من خلال التوصيف المعياري بوصفه مبدأً أولياً، حتى كان اختزال المقدمة الخمرية أمرا ذا بال يساور الشاعر ويوكل إليه تفرد الخصوصية الشعرية وانتقائيتها.

بينما يقلل معطى تقارب نسب المقدمة الخمرية في الشوقيات التي جاءت بنسبة (٢٥٪)، (٣٣٪)، (٤١٪)، من قيمة (التفاضل) المنبثق من جدلية الصراع الذاتي، وهو ما تراه الباحثة قد شكل مخرجا (آمنا) لدى الشاعر حين تُقرن (الندرة) بالمقاربة.

التأويل النصي طريق تحرير للدلالة من محيط النص، صاهرا في تشكيله الكثير من العناصر، وتوالي (ثيمات) النص في متوالية أفقية يجعلها تتنامى للوصول إلى البنية (الذروة)، وفي المقدمة الخمرية توسل شوقي بها في إضفاء انسجام داخلي لتشكيل الموضوع العلوي، وبالرغم من ندرتها إلا أنها اعتمدت تقنيات متعددة إسهاما في إبداعية التشكيل انبثق منها تجربتان:

٣ – ١ التجربة الصوفية:

يقول فيها:

رَمَضانُ وَلّى هاتِها يا ساقي مُشتاقَةً تَسعى إِلى مُشتاقِ
ما كانَ أَكثَرَهُ عَلى أُلّافِها وَأَقَلَّهُ في طاعَةِ الخَلّاقِ

اللَــهُ غَفّــارُ الــذُنوبِ جَميعِهــا إن كــان ثَــم مــن الــذُنوبِ بــواقي[1]
بــالأمس قــد كنّــا ســجينَيْ طاعــةٍ واليــوم مَــنَّ العيــدُ بــالإطلاق[2]

تصبح اللغة قادرة على فتح قيمة سيميائية مطلقة، تؤسس لنظام ينبثق من البنية المولدة للنص، تعامل معها المنشئ بوصفها منفساً تمتص عذابات الإنسان وآلامه، والإيمان بـ(اللا قواعدية) في النص الأدبي جعلني أرى أن محدودية (الدال) لم يكن الخيار الأفضل لدى شوقي في تمثل فكرة الترسيخ الديناميكي للحركة والتمرد على المتن الكلاسيكي، وقد كانت فكرة استمرارية المعادلات الحسية للخمر مسوغا أساسيا من الممكن اختزاله في الحاجة إلى التطور والتفاعل الممتد مع الظروف، وقد "واجهت الخمر شوقي بمشكلة أدق وأعنف من المشكلة التي واجهها بها الغزل والغزليات، لأن هذه حلها شوقي على شكل مرض، ... أما الخمر فكانت من محرمات الإسلام المنصوص عليها في القرآن، وكانت الخمر مشكلة حياتية لشوقي، كما يفهم من مطالعة نثرة وشعره، وما عرف عنه، وكان له فيها موقف معين، فهو يشربها، ولكن بقدر وهو يعرف خطرها وأثرها، ومما له دلالته أنه سمى بيته بالمطرية، ثم بالجيزة (كرمة ابن هانئ) على اسم شاعر الخمر الأول في اللغة العربية الذي كان له فلسفة معروفة في الخمر."[3]

راقب ذلك الحذر الشوقي في التعامل مع الخمر، وهنا تطرح تساؤلات: ما الذي يدفع شوقي لصوغ إمكانية شرب الخمر بعد رمضان، وبمجرد انقضائه، وربطها بالبعد العقدي واستحضاره؟ وهو الذي "لم يكتب خمريات مستقلة وكأنه لم يرد أن يحييها كأنها عنصر مهم مستقل في حياته، فالخمريات الشوقية تأتي مركبة في بناء قصيدة نظمت في موضوع آخر، وهذا التركيب يوحي إنه لم يكن لها وجود مستقل في عالمه،

---

(١) وهذا قريب من قول الفيلسوف الصوفي: عمر الخيام:

إن لم أكن أخلصت في طاعتك فإنني أطمع في رحمتكْ
وإنما يشفع لي أنني قد عشت لا أشرك في وَحْدتِكْ

انظر: الخيام، غياث الدين أبو الفتوح عمر (ت ١١٣١هـ) – **رباعيات الخيام**، ترجمة: أحمد رامي، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣م، ص:٥٤

(٢) الشوقيات، ص:٢/٧٧

(٣) شهيد، عرفان – العودة إلى شوقي (مرجع سابق)، ص:١٧٧

بل كانت حلقة صغير في سلسلة الوجود الشوقي"[1] ؟ وما الذي يدفعه لتسمية بيته (كرمة ابن هانىء)؟

أما الثيمة التي وظف بها شوقي رمضان في المقدمة الخمرية فقد مثلت منحنى شكل إضافة مسؤولة نحو تنقية الصراع المرير بين المعروف والمنكر، بوصفه مدارا للحياة بأبعادها وجدليتها، وهذه الخطوة ترصد شاهدا على الواقع الإنساني وما يمور داخل منحنياته من قوى قيمية تتطلع إلى البناء والإصلاح، وتخوض هذا الصراع مع النقيض، بغية الكشف عن الحياة الروحية، ضمن إطارها الذاتي والموضوعي الذي يختلف مستوى تمددها بقدر انفتاح الأفق والرؤى، إلا أن الركيزة الأساسية للتجربة الشعرية فيها هي رفض الرؤية الجزئية للحياة، والتسليم بمبدأ المحضية، فالطبيعة الإنسانية ذات جدل داخلي، إلا أنه وفي أقصى اضطراب له يتسم بالتكاملية.

فهذا هو شوقي وهو المسلم، المحترم لحدود الله في شهر رمضان، شهر التحمل وقوة الإرادة، إن هذا الإحساس نابع من رفض الهزيمة الكاملة أمام الذات والقهر للضمير الإنساني، ويتجلى الأسلوب الصوفي في العلاقة مع الخمر. والالتحام الكامل معها حتى بات أثرها إدراكا ورؤية خارج الزمان والمكان ليطرح السؤال الأبدي في تصوير حجم الانغماس الإنساني في ملذات الحياة بعد تلك الطاعة بوصفها رمزا للطهر والانتصار والتغيير الإيجابي للكون والوجود، وكيف تجمع الذات بين النقيضين ضمن بؤرة من الاضطراب المنبثق من الصراعات الإنسانية، فضلا عن قضايا أخرى أبعد من المستوى الظاهري للنص.

وأما سبب تسميته لداره (كرمة ابن هانىء) فلو قُصد منها أنه يسير على نهج أبي نواس في فلسفة الخمر لما كان نصيب مقدماته الخمرية ثلاث مقدمات من أصل ما يزيد على خمسين مقدمة. يظهر للباحثة أنه أراد إنتاج فلسفته الخاصة في الخمر، ولا يعني هذا أن خمرياته تهويمات شخصية تحجب الدلالة الإنسانية في بعدها الأعمق، بل كانت

(١) المرجع السابق، ص:١٧٧

رؤية شاملة للكون والإنسان والحياة مع كونه اتخذ منها موقفاً حياتياً حذراً[1] لم يتسم بشكل من أشكاله بالعفوية والتلقائية، ذلك "أن الفرد يحمل في ثنايا جسمه، خارج وعيه، وضد إرادته، آثار تحولاته عبر الزمان، ورموز تنقلاته على وجه الأرض."[2]

وكؤوس الخمر المستدعاة في هذه المقدمة كؤوس خاصة يحتسيها مع نديمه في مجلس الخمر ، ويتشكل إحساس دائري بينهما في التعايش مع المعاناة ينبثق منه عائدا إليه، شوقي في خمريته يعي واقعه على الرغم من التماهي والامتزاج معها، فهمّ الأمة يرافقه لا يحيد عنه، ذلك أن عامل الجذب الروحي يلامس العنصر الأكثر إيلاما في النفس، يقول:

لا تَسقِني إِلّا دِهاقاً إِنَّني ... أُسقى بكأسٍ في الهمومِ دهاقِ[3]

فَلَعَلَّ سُلطانَ المُدامَةِ مُخرِجي ... مِن عالَمٍ لَم يَحوِ غَيرَ نِفاقِ

وَطَني أَسِفتُ عَلَيكَ في عيدِ المَلا ... وَبَكَيتُ مِن وَجدٍ وَمِن إِشفاقِ

لا عيدَ لي حَتّى أَراكَ بِأُمَّةٍ ... شَماءَ راويةٍ من الأَخلاقِ[4]

"رغم القيود التي تفرضها المتطلبات البنائية للمنتج الإبداعي على حرية المبدع قبل أن يشرع أصلا في عمله، فإنها في مراحل معينة من مسار عملية الخلق الإبداعي تصير

---

(١) الحذر المفضي إلى التبرير صفة لازمت شوقي في صياغة الخطاب الشعري، وبرزت أكثر في المقدمات على اعتبار أنها أكثر تحررا من قيود المناسبة يتمثل فيها الشاعر بوصفه مسئولا.

(٢) العروي، عبدالله – **مفهوم التاريخ (الألفاظ والمذاهب)**، ط٤، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٥م، ص:١٥٨

(٣) هو زوال الهم الصوفي الذي اراده ابن الفارض واحلال الراحة الروحية محله في ميميته:

فإن ذُكِرت في الحيّ أصبحَ أهلهُ ... نشاوَى ولا عار عليهم ولا إثمُ

ومن بين أحشاءِ الدنانِ تصاعدت ... ولم يبق منها، في الحقيقة، إلا اسمُ

وإن خطرتْ يوماً على خاطرِ امرئ ... أقامت به الأفراحُ وارتحل الهمُ

البوريني، حسن والنابلسي، عبد الغني – **شرح ديوان ابن الفارض**،ط١، المطبعة العامرة الشرفية، مصر، ١٣٠٦هـ، ج:١،ص: :١٤١

(٤) الشوقيات، ص:٧٨/ ٢

مصدرا خصبا لحفز الخيال"[1] وطرح الخمر من حيث هي إشكالية من إشكاليات التجاوز عمل مكمل للسير مع التطور الذي يركن إلى الوعي المجرد على إطلاقه بوصفه محركا أساسيا في العملية المفضية للصيرورة الإنسانية، "إذ في هذا التنامي الدلالي البحت يكفي مجرد الانسياب التعبيري أو هذه المتواليات من الجمل والعبارات، فبقدر ما تنساب وتتوالى يتنامى المعنى ويتراكم."[2]

وترى الباحثة أن مقدمة شوقي الخمرية في هذا النص خاصة، وخمرياته عامة لم تلق ركيزة نقدية فعالة تشكل نقطة انطلاق في إغناء مضمون التجربة، وتقويم علاماتها، على الرغم من أنها مثلت رمزا متفردا في إظهار مسؤولية الشاعر أمام الضمير والوجود، دون إغراق.

وتكمن الفعالية الفنية للنمط الخمري في دلالته الضمنية[3]، في إنكار دعوى الزهد(الشاعر النموذج)، والخروج بالرمز الخمري مخرجا تدين فيه (الأنا) بالاحتياج إلى (النحن) من خلال ملامسة هم الأمة، وتمديد مستوى البنية، والوصول بها إلى مخاطبة الحس الإسلامي في الارتقاء بالخمر المادي إلى الخمر الروحي في محاولة التماس قدرٍ من الطهر يجعل شربها ليس سوى "خروج من الحياة وهو فيها"[4] وانبثاق خطاب الأمه من (اللا أفق) في رمزية الشاعر النبيل (الخفي) الذي ينير طريق الخلاص الموصل إلى الوحدة لتبدأ دورة الحياة أصفى من قبل.

---

(١) عامر، أيمن – **الإبداع والصراع (إطلالة نفسية على حياتنا اليومية)**، ط١، ايتراك، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص :٣٧– ٣٧

(٢) القعود، عبد الرحمن محمد – **الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)**، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨م، ص:٣٣٦

(٣) هناك دلالتان متلازمتان في كل نص أدبي، الدلالة الصريحة جوهرية ومحددة، وتكفي فيها مجرد المعرفة الأولية باللغة، والدلالة الضمنية تحتاج إلى معرفة (ذوقية) في اللغة كي يتمكن المرء من إدراكها. انظر: الغذامي، عبدالله – الخطيئة والتكفير ،(مرجع سابق)،ص:١٢٥

(٤)المرجع السابق، ص:١٧٩

"وحين التفكير بجدية في واقع الإنسان في تاريخه وتراثه وآفاقه بدون وهم خادع يحول بين رؤية الذات كوجود، وطرائق للتفكير في آن معا في الزمان والمكان – يجدر بهذه الرؤية ألا تنطلق من الرغبة في ما كان لهذه الذات أن تكون، في الماضي أو الحاضر أو المستقبل، ولكن أن تنطلق مما هو (كائن) بالفعل في (واقع الحال) وذلك يهدف إلى ملامسة الأشياء في كينونتها، وصيرورتها بالصورة التي يمكن أن تسهم في التشكيل الإنساني."[1]

وترى الباحثة أن أصالة الموروث وعراقته تجلت في هذه المقدمة، وَوَسْمُها بطابعِ الفضيلةِ أفضى إلى النقاء في الروح (المترسبة) في البنية الدلالية التي لم تتلاش مع الحركة التجديدية وأنماطها المتداخلة "إن ما يسمونه العراقة في شعب ليس إلا فضائله المتوارثة من أعماق الحقب، وإن الأصالة في الأشياء والأحياء هي ذلك الاحتفاظ المتصل بالمزايا الموروثة، كابراً عن كابر، وحلقة بعد حلقة. هكذا يقال في شعب أو رجل أو جواد، وهكذا يقال في فن أو علم أو أدب. عراقة الأدب هي طابعه المحفوظ المنحدر الينا من بعيد."[2]

تتعالق الجمل فيما بينها بغية التأسيس للوجود العضوي (الخطاب)، والخصائص النوعية للتشكيل الموضوعي تتمايز بوضوح في تشكيل رؤية الشخصية لعالمها في لحظة (الاستلاب) والتمحور حول الأنا (الضحية) وتشكيلها للإطار النصي[3]، وتنبثق التساؤلات الداخلية للرؤية الشاعرة في البحث عن مخرج تتمدد من خلاله لتعمل على تحويل المسار، والتبلور حول الأنا من جديد، في إعادة صياغة لمعطيات النفس، ومن هنا

---

(١) يقطين، سعيد– **الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)**، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٧م، ص:١٦

(٢) الحكيم، توفيق – **الملك أوديب**، (د.ط) دار مصر للطباعة، مصر، (د.ت)، ص:١٤

(٣) "وإن مهمة الإطار كعامل نوعي في عبقرية الفنان أو الشاعر لا تتضح إلا بأن تضع هذا الإطار في بناء شخصية تعاني توترا دائما من ضغط الحاجة إلى النحن" سويف، مصطفى– **الأسس النفسية في الإبداع الفني في الشعر خاصة**، ط٤، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، ص:١٨٣

تنشأ الاستمرارية الجدلية، ذلك أن "الرؤية التي تصطدم بعالم مغلق، تكون هي الأخرى مغلقة، وهي تؤدي بأصحابها إلى نهاية مهلكة"[1] وانغلاق الرؤية أمر نسبي يقتضي محاولة تعقب البناء الأساسي للوقائع المكونة للحمة النص. لذا عمل شوقي على تمديد الرؤيا، وتشعيبها، إدراكا منه للتعبير خارج محيط الذات، وخوض الصراع مع سياقات العيش المتاح، وغير المتاح، وقد جعل أدونيس من مخرجات الحداثة التعبير عن اللغة بوصفها وسيلة لصوغ معطيات الحياة اليومية بقوله: "أن الحداثة في جانبها الفني يهدف إلى الارتباط بالحياة اليومية، كما عند أبي نواس"[2] وكذلك عن شوقي. "وبقدر ما يشتد وعيه لتراكماته التاريخية والحضارية، وتحكمه بإمكانات المادة الميسرة له، يكون إنتاجه أقرب إلى الجودة، أي أقرب إلى تلك المرئية التي يتخلق له فيها إشعاع من الوقع والمعنى لا ينطفئ مع انحسار زمانه."[3]

٣ – ٢ التجربة النواسية:

ارتبطت الخمر في المقدمة التأملية عند شوقي بالحبيبة الآفلة مع لحظة الفناء (الموت) وكانت رمزيتها أجلى في تأملياته، أما في المقدمة الخمرية وفي الخط النواسي على وجه التحديد فقد تمثل فيه شوقي أسلوب التركيب الإيقاعي، واللحن الراقص أكثر من إحداثيات التركيب الدلالي، فنظرة أبي نواس للخمر متفردة لم تتكرر، فهي عشيقة الروح عنده بلا منازع[4]، أما شوقي فلم تكن مقدمته مكتنزة بالإحالات والأسماء، واللجوء الى عدد من الحقول الدلالية من أجل اكتناه حقيقة الرمز، ولم

---

(١) ابراهيم، عبدالله – **المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)**، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٠م، ص:٧٤

(٢) أدونيس– الثابت والمتحول، (مرجع سابق)، ص:٤–٦

(٣) فضل، صلاح – **أشكال التخييل من فتات الأدب والنقد**، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ١٩٩٦م، ص:٣١

(٤) يقول أبو نواس: **عاذلي في المدامِ غيرُ فصيح لا تَلمني على شقيقَةِ رُوحِي**

أبو نواس. ديوان أبي نواس، (مرجع سابق)، ص:٢٤

تكن بنيتها الدلالية العميقة أغنى مما كانت عليه عند أبي نواس[1]، فتجلت وصفا يمتاز بالخفة لمجلس الشراب، انبثقت منه لغة عكست الأثر الذي تركه هذا المجلس، وكيف نظر الشاعر إلى الخمر، وعن علاقته بها، يقول في مزجه بين الغزل والخمر في مقدمة قصيدته أثر البال في البال:

حـــفَ كأســـها الحبـــبُ[2] فهـــي فضـــةٌ ذهـــبُ
أو دوائـــرٌ درٌ مـــائج بهـــا لبـــبُ
أو فـــمُ الحبيـــبِ جـــلا عـــن جمانـــةِ الشـــنبُ
أو يـــداه باطنهـــا عاطـــل ومختضـــبُ
أو شـــفيقُ وجنتـــهِ حـــين لـــي بـــه لعـــبُ
راحـــةُ النفـــوسِ، وهـــل عنـــد راحـــة تعـــبُ[3]

"يتعين الاستماع إلى ما يقال، وما لا يقال داخل سياق الحديث عن الهوية وصيرورة الذات، فالمراحل المختلفة والمعطيات الوجودية المتعددة لحياة الإنسان والجماعة، والصدمات الكبرى التي تعيشها، كل ذلك له دور حاسم في طبيعة لغة الخطاب بإضافتها سمة معينة على أسلوبه، ومن ثم فإن القيمة الدرامية والعاطفية التي تميز أسلوب الخطاب تحدد في كثير من الأحيان، تحركه الرمزي، إذ الفترات المتوترة تخلق خطاباتها عن الهوية بإبراز انجراح الذات وعذاباتها."[4]

وقد تميز هذا المنحى من خمريات شوقي بلغته المتفجرة بحيوية الحركة الإيقاعية في تحفيز ذاكرة المتلقي على المستوى (الفني)، أما التحولات (الدلالية) فقد خضعت

---

(١) ترتيب الوظائف في القصيدة متغير مما يجعل منها عملا إبداعيا فرديا رغم كل الأطروحات السائدة حول التقليد والطبيعة التقليدية. انظر: أبو ديب، كمال – الرؤى المقنعة (مرجع سابق)، ص:٥١٩

(٢) الحبب: حبب الماء وهو تكسره. ابن منظور– اللسان: مادة (حبب)، ج:١، ص:٢٨٩

(٣) الشوقيات، ص:٢/٩

(٤) أفاية، محمد نور الدين – **المتخيل والتواصل (مفارقات العرب والغرب)**، ط١، دار المنتخب العربي، بيروت، ١٩٩٣م، ص:٥٢

مرجعتيها لقابلية اتساع البؤرة الذي يكشف عنه خصوصية النص، وعلائقيته في تطورها المتعاقب، بالرغم من غياب الانفعال في المقطع الخمري الخاضع لسلطة (الآخر) المتمركز في علاقة الشاعر مع المحيط الاجتماعي، واستجابته لمعطيات بيئته، تبعا لما ينبثق عنه منظوره في كيفية التعامل مع المقدمة الخمرية بوصفها حدثا كلاميا فنيا متفردا.

"وهذه القصيدة امتداد إبداعي تجديدي لشعر أبي نواس الذي تمرد فيه على القصيدة العربية التراثية، وحاول فيه الابتداع والتجديد، وصياغة شعر يوافق روح العصر وتطوره، وهذا التحول والتجديد كان يصادف رغبة وهوى في نفس شوقي، ولذلك سلك طريق أبي نواس والمتنبي في محاولة التجديد في القصيدة العربية، وارتقي بها كي تناسب روح العصر، وتطور الذوق العربي في العصر الحديث."(١)

وقال يصف مرقص:

طـــــالَ عليهـــــا القِـــــدم　　فهـــــي وجـــــودٌ عـــــدم
قَـــــد وُئِـــــدَت في الصـــــبا　　وانبعثـــــت في الهـــــرم
بـــــالغَ فرعـــــونُ في　　كَرمتهـــــا مـــــنْ كَـــــرم
أَهَـــــرِقَ عنقودَهـــــا　　تقدمـــــةً للصـــــنم(٢)

"وفي كثير من هذه الخمريات المركبة في بناء القصائد الأخرى نجد أيضا أصداء للآراء التي بثها شوقي نثرا في فهمه للخمر ومعناها ، وإلى ذلك فهذه الأصداء الشعرية لموقف من الخمر على جمال فني عظيم."(٣)

والحس الإيماني عند شوقي أعتقه من كل قيد، وظل ينأى به عن الخضوع للأهواء والأوهام، فيقول: "طاف بنا الوهم على السعادة أحيانا، ومر بنا على الشقاء آنا

(١) الشيخ، حمدي – جدلية التراث، (مرجع سابق)، ص:٤٦

(٢) الشوقيات، ص:٢/٩٢

(٣) شهيد، عرفان، العودة إلى شوقي، (مرجع سابق)، ص:١٧٨

فآنا، وبالوهم عادينا وبالوهم والينا، وبالوهم مرضنا، وبالوهم تداوينا، حتى إذا جاءت سكرة الموت كان ذلك أول العهد بالحقيقة."[١]

وظل ينهض الدور الفردي له في بناء رؤية متكاملة للحياة، وكنه الوجود، ولا يعني التعبير عن هذه الرؤية بلورتها في أفضل صورة ممكنة، بل الانسجام بها مع مختلف الأنظمة المفروضة من الضمير الجمعي المنبثقة – على الأكثر– من وعي الشاعر ذاته، لا المطروح عليه من الخارج. "وهذه القصائد لوحات شوقية واسعة تخلق أجواء من الفتنة والسحر، وهي إلى وزنها المرقص تتميز بكونها لا تصف مرقصا فحسب، ولكن تجمع إليه وصف الخمر، والموسيقى، والغناء، والنساء، والراقصات، حتى خوان الطعام، فهي بهذا مثل على شاعرية شوقي المستوعبة[٢]، ومقدرته على رسم اللوحة الشعرية الواسعة كما في وجدانياته التي جمعت بين الشاعر والعندليب والليل والروضة، وهذا أمر له أهميته في تركيب القصيدة العربية التي كانت في شكلها الجاهلي مركبة من أغراض معروفة أكدها النقاد أمثال ابن قتيبة للمحدثين، وهنا يبدو تجديد شوقي في إحلال أغراض جديدة محال الأغراض القديمة، فتبدو هذه القصائد الشوقية المرقصة مركبة من أغراض جديدة عصرية."[٣]

"إن ما يحتاج إليه الشاعر، إلى جانب العدة الخاصة بصناعة الشعر، يكمن فيما يسمى (التفاعل النصي) الخارجي، فالشاعر لا يكتب (نصا) إلا عبر تفاعله مع نصوص أخرى"[٤] وهذا ينسحب على الموضوعات، وطرائق بثها في تضاعيف النص الشعري، "هكذا كانت علاقة شوقي بالخمر، لقد أنطقته بالشعر الجميل وجعلته يقوم بتجديدات في بناء القصيدة العربية، وواجهته أيضا مشكلة التزامه الديني الذي خرج عنه بشربه للخمر، وجعلت حياته مسرحا للصراع بين الأمر بالمعروف والنهي عن

---

(١) شوقي، أحمد – **أسواق الذهب**، (د.ط)، مطبعة الهلال، مصر، ١٩٣٢م، ص:١٠٦

(٢) "يقول ابن رشيق "والشاعر مأخوذ بكل علم، مطلوب بكل مكرمة، لاتساع الشعر واحتماله كل ما حمل" القيرواني، ابن رشيق – العمدة، (مرجع سابق)، ج:١، ص: ١٩٦

(٣) شهيد، عرفان – العودة إلى شوقي (مرجع سابق)، ص:١٨١

(٤) انظر: يقطين، سعيد – الكلام والخبر، (مرجع سابق)، ص:١٣٠

المنكر."[1]

"ويُلاحظ في هذه القصائد التي ركب فيها شوقي عنصر الخمر أنه بدأ يحدث تغييرات في بناء القصيدة العربية...، وأغلب الظن أن هذا كان صدى لما قاله النواسي في مدح الخمر وذم البكاء على الأطلال والنسيب وأبياته معروفة."[2]

ويظهر للباحثة أن أحمد شوقي كان أقرب في مرتكزاته الأيدلوجية ونوعية التصور الذي يضمره إلى تجربة النمط الصوفي بوصفه موقفا للمصالحة في لحظة الانتشاء مع الخمر، وهي رؤية فرعية منبثقة من رؤية أعم ذات صلة بالفكر الاندماجي للشاعر الذي يُسهم بدوره في فك القيود، والتفاوض مع الموقف، ذلك أن "سبيل الشاعر أن لا يعنى بالفكر لذاته، ولسداده ورزانته، بل من أجل الإحساس الذي نبهه"[3]، ولكن سلطة النقد ضيقت خصوصية مؤشرات إنتاجه الشعري منه، ولم تقبل الانتماء إلى جماعة أخرى –على المستوى النصي– هو في الأصل لا ينتمي إليها، فكانت التجربة النواسية باعث أكثر اطمئنانا لدى نقاده، التي أعطت بدورها مستوى أقل من الاستقلالية والتوازن بين الوضع الخارجي والداخلي، وكان نتاجه مقدمتين خمريتين ليس أكثر.

جدول رقم (٣) المقدمة الخمرية في ديوان الشوقيات

اسم القصيدة	عدد الأبيات	عدد أبيات المقدمة	نسبة طول المقدمة
١ -أثر البال في البال	٧٩	٢٠	٪٢٥
٢ -رمضان ولى	٣٣	١١	٪٣٣
٣ -وصف مرقص	٦٨	٢٨	٪٤١
المجموع	١٨٠	٥٩	٪٣٢,٧

(١) شهيد، عرفان – العودة إلى شوقي، (مرجع سابق)، ص:٧٩١

(٢) المرجع السابق، ص:١٧٨

(٣) المازني، عبدالقادر– **الشعر غاياته ووسائطه**، تحقيق: فايز ترحيني، ط٢، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٩٠م، ص:٥٨

٤ -المقدمة التأملية:

يُعد هذا الجانب الأكثر اطمئنانا وإيثارا لدى الشاعر فتفوقه هو تفوق لشاعر الحكمة والمنطق حين تكون الإرادة طوعا لضرورة البوح والتأمل، حيث بلغت المقدمة التأملية في الشوقيات (٣٠) مقدمة من أصل (٥٢) مقدمة بنسبة (٥٧,٦٪) في (٣٠٣)أبيات من أصل (١٢١٧) بيتاً بنسبة(٢٤,٨ ٪).

تؤكد معطيات الجدول رقم (٤) التفوق العددي للمقدمة التأملية وإيثار الشاعر لها، الذي بدوره مثل انعكاسا للكفاية التأملية عند شوقي غير أن تراتبية تلك المقدمة التي تتسم بالمقاربة من حيث نسبة طول الأبيات يُظهر أن هناك حدا (يقطع) عنده الشاعر ملكة التأمل، ذلك القدر الذي يراه كافيا للتبصر بالرغم مما يبدو من إخلاصه لهذا النوع من المقدمات.

ومن الجدير بالذكر أن محاولة الانضباط العددي لأبيات المقدمة والمقاربة الاحصائية لها صفة اتسم بها نتاج الشاعر في المقدمات عامة، إذ لم تتجاوز نسبة طول المقدمة (٥٠٪) إلا في (٥) مقدمات من أصل (٥٢) مقدمة، واحدة منها (تأملية)، إلا أن الصفة (القيَمية) للمسوغ وربطه بالتصور (الذاتي) لدى الشاعر جاء مختلفا في كل نوع من أنواع المقدمات.

وأطول مقدمة تأملية جاءت في رثاء والدته حيث بلغت (٣٩) بيتا من أصل (٥٢) بنسبة (٧٥ ٪) التي يقول في مطلعها:

إلى اللّه أَشكو مِن عَوادِي النَّوَى سهما ... أصاب سويداء الفؤاد وما أصمى
من الهاتكاتِ القلبَ أوَّلَ وهلة ... ومَا دَخَلَتْ لحماً، ولا لامستْ عظما[1]

(١) الشوقيات، ص:٣/١٦٤

جاءت المقدمة بوصفها تصورا ذهنيا ترتد على سطحه انعكاسات العوالم الخارجية لدى الشاعر إلا أن الانصياع لتلك التأملات بنسبة (٧٥٪) تُرجعه الباحثة لأمرين:

أ - طبيعة العلاقة (الطردية) القائمة بين حجم الألم وتعزية الذات، فلما كان فقد شوقي لوالدته خطبا جللاً استحق معه مواساة أكبر، وحين يتعلق الأمر بالأنثى (الأم، والجدة) لدى الشاعر تضيق مساحة البوح المنبثقة من بؤرة الحدث لتحوم المفردات في الدوائر (المتسعة) حول تلك البؤرة على نحو تتقاطع معه ظروف إنتاج المعنى لتلك التأملات الفلسفية.

ب - يساند هذا التصور لدى المنشئ الذي قدمته الدلالة السياقية النصية للمقدمة، و طرح قيمة وظيفية لا تنفصل عن فلسفة الشاعر ، تنطلق من إجرائية (صرف انتباه) المتلقي في التنقل بين مستويات آلام الحياة التي يتوارى خلفها ألمه (الأكبر) الممتد من الطفولة إلى ما بعد الفقد.

وبرغم استعصاء (التمرد) على نمطية الطول النسقي للمقدمة بأنواعها كافة، إلا أن الصبغة التأملية عند شوقي أتاحت له التمرد (النوعي) لهذا الجانب من المقدمات.

ولاشك في أن إبداع شوقي انبثق مستمدا قوته وثراءه من الاستعداد الفطري للمبدع ومخزونه الثقافي الذي تبلور في شخصية تملك رغبة محمومة في بث خيوط من الإبداع وإطلاقها في ميادين شتى.

"لقد كان شوقي شاعر الإنسانية بكل معانيها، شاعرا يتألم فيرثي، ويأمل فينثر قوافيه بشائر سعادة، وأغادير نشوة، ونحن لم نقرأ لشاعر، قبل شوقي أو بعده، عددا يماثل عدد قصائد التي نظمها في مناسبات، بعضها مفعم بالأمل، وبعضها الآخر ممتلئ بالألم، رثاء لأحبائه الذين استوعب البكاء عليهم الجزء الثالث بكامله من

"(الشوقيات)"[1] ولطالما وظف طاقاته الإبداعية في الكينونة خلف الما وراء تكشف عنه مرامي دلالية ونتائج محتملة لتفسير مضمرات النص.

و"أول عنصر يتلقى القارئ في المرثاة الشوقية هو التأملي الفلسفي الذي يجلو آراء الشاعر ويبسطها في معنى الموت، وهذا العنصر التأملي في المرثاة له بعد إسلامي ظاهر يميزه ويعين الشاعر على تجسيد موقفه الفكري من الموت، فشوقي الشاعر الملتزم يعكس إسلاميته القوية في مراثيه، الأمر الذي تميز هذه المراثي عن كثير من أخواتها."[2]

لقد استغرقت المشكلات الميتافيزيقية شعر شوقي التأملي، ولازمته ملازمتها للمبدعين، حيث أفاد من تجربة الموت في الملحمة الأشهر جلجامش[3] مرورا بأدونيس، حتى المتنبي والمعري، وظل كنه الموت، وما وراءه، من حيث هو خطوة أولى في المسار الآخروي للإنسان شاغلا له، مما استلزم ارتقاءً باللغة الشعرية مرتكزا على درجات من الصدق والنزاهة فرضتها روحانية المشهد، وهذا الحوار تبثه (الأنا) إليها على اعتبار أن "الرجل الروحاني رجلان في وقت واحد."[4]

ظفر خطاب الموت عند شوقي بنسيج من الترابطات، والاستجابات المفضية لتصعيد الصراع بين معطيات المخيال الجمعي وبين الذات الانسانية في تجسيد الكثافة للكينونة الشعرية، كما انبثق هذا الخطاب من جدليات "محتملة" امتدت من معطيات

---

(١) شهيد، عرفان – العودة إلى شوقي، (مرجع سابق)، ص:١٦٨

(٢) المرجع السابق، ص:١٦٣

(٣) "من الواضح أن تجربة الموت في ملحمة جلجاميش تتجاوز اكتشاف حتمية الموت، فهناك كذلك إشارة إلى طابعه النهائي وتتسم هذه التجربة بالشعورين: تداخل زمنيا بخشية الموت وعقم الحياة" شورن، جاك – **الموت في الفكر الغربي**، ترجمة: كامل يوسف حسين، اعداد: إمام عبد الفتاح، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٤م، ص:٢٠

(٤) المرجع السابق، ص:١٠١

الإدراك الحسي للشاعر الذي جسد المأساة بأنساق جوهرية وأنماط افضت مظان ذلك الشاعر.

حتى تصبح علاقة الشاعر بهذه الحياة صنوا لعلاقته بالموت من حيث هو ثيمة مستقلة تقوم على البنية المولدة ذاتها، ترى الباحثة أن علاقة الألم (الموت) والأمل (الحياة) لم تكن متكافئة عند شوقي، ففي الوقت الذي كانت فيه الحياة وظيفة دلالية لمعطيات الأنس بالاستلهام الجمالي، كان الموت مولدا للمعنى مسكونا به، تكمن طبيعته اللامتصورة (الخفية) في الثقافة الجمعية، ومن كونها تمثل انعكاسا للاشعور الجمعي مما يجعل استدعاء ها يستدعي معها فضاءها الرمزي والإيحائي.

و"مراثي شوقي تشترك مع أكثر الفنون الشعرية التي تناولها شوقي في أنها تعبر عن موقف معين يلتزمه الشاعر في نظرته إلى ذلك الفن، وهذا الموقف في الرثاء أفصح عنه شوقي في (أسواق الذهب) حيث بسط آراءه في الحياة والموت والصبر، وأمور أخرى لها علاقة بالموت، ولما كان شوقي شاعرا فلسفي النزعة والتأمل فقد أولى الحياة والموت قدرا كبيرا من تفكيره."[1]

تدفقت مراثي شوقي لوعةً صادقةً، وزفرات ملتهبات، وفوق هذا فلم تركن إلى تلك الأوصاف العامة، والنعوت المبهمة، وهي التي تصلح لكل رثاء، ولكل ميت، تقال لهذا كما تقال لذاك، وتخلع عن شخص لتسبغ على آخر، كأنها ثياب الإعارة.[2]

ومادامت "الأفكار لا تصنع لكي تحفظ وتعبد، الأفكار تصنع لكي تثير السؤال."[3] فما هو السؤال الذي أراد شوقي إثارته في هذه المقدمة التأملية؟

---

(١) شهيد، عرفان – العودة إلى شوقي، (مرجع سابق)، ص:١٦٠

(٢) انظر: حسن، عباس – المتنبي وشوقي، (مرجع سابق)، ص:٣٤٣

(٣) ناصف، مصطفى – **محاورات مع النثر العربي**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٧م، ص:٩٨

التصقت مقدمات شوقي التأملية – التي شكلت بدورها انعكاسات بالغة الأهمية في فهم الذات الشاعرة – بتصورات عميقة طاغية تحركت من خلال حركة "الدائرة المفتوحة" المتمثلة في الصراع الأبدي بين "الأنا" والمجهول في صورة "الموت، وانبثقت من هذه الدائرة دوال لا متناهية من الجدليات لعل أبرزها:

٤ – ١ حتمية الموت:

احتلت فكرة التسليم لحتمية الموت – بوصفها واقعة كونية ذات بعد وجودي– المعرفة الزمنية الأم بالنسبة للشاعر، و تعد هذه المعرفة السند الأساسي في فاعلية باقي الأنساق المنبثقة عنها، وهي من الأصول التي مثلت ركنا أساسيا في مختلف الثقافات وصولا إلى الواقع الشعري (خاصة) فهي ممتدة امتداد الزمن.

"إن الكيفيات بطبيعتها متنوعة ومتمايزة وكثيرة، ولو ظلت هذه الكيفيات على حالتها المتكاثرة لاستحالت المعرفة، وبذلك لابد من وجود وحدة تربط بين الأجزاء المختلفة، وهذه الوحدة هي العلاقة، وبناء على هذا تصير العلاقة أمرا ضروريا للتنوع والكثرة والاختلاف."[1]

ومن التنوع الذي أفضت إليه هذه العلاقة اختلاف النظرة إلى الموت، من شك، وتسليم ،ويقينية راضية، ولكن ما يغلف هذا الشعور بوصفه بنية أساسية يظل قابعا في الذات وحدها، ويجعل الكينونة الإنسانية تنبثق من رؤيا الباث التي تتسم بالتوتر الحسي المستقطب من الانفعال، والإدراك اللذين بدورهما يرصدان الموت (الحدث أو الفكرة) من خلال الدلالة الإيحائية للضمير (الفردي والجمعي) على اختلاف الأولية تبعا لاختلاف التشكيل الذاتي والغيري.

(١) الضوي، محمد توفيق – **مفهوم المكان والزمان في فلسفة الظاهر والحقيقة**، (د.ط) منشأة المعارف، مصر، (د.ت)، ص:٢٤

يقول الحسن البصري: ما رأيت يقينا لاشك فيه أشبه بشك لا يقين فيه من الموت"[1] تبقى الذات الإنسانية ضعيفة أمام الزمن، ترصد تشكيل الواقع المتحول من موقف المتكلم إلى بؤرة الانكسار، وهو الذي يختزل الثيمات الأساسية في البعد التأملي عند شوقي، في محاولة لتخطي صدامية الذات المتأرجحة، ولم تكن الرؤيا بوصفها صبغة تنبؤية في البنية الشعرية لنزعة التأمل بمعزل عن الفاعلية الدلالية "للفقد" خوفا، وترقبا، حتى يتحول معها خطاب الموت وقد حُف بألم الترقب.

انطلقت تلك الروح من خلال نزعة فلسفية تقر بأن الحياة ما هي إلا جسر ممتد إلى الموت الذي هو النهاية المفضية للسابقين واللاحقين، يقول في مقدمة رثاءه محمد ثابت باشا:

هـــذه غايـــةُ النفـــوسِ وهـــذَا ... مُنتَهـــى العـــيشِ مُـــرّهُ والرَغيـــدِ
هـــلْ تَـــرى النـــاسَ في طريقـــك إلا ... نعـــشَ كهـــلٍ تـــلاهُ نعـــشُ الوليـــدِ
إن أوهَـــى الخُيـــوط فيمـــا بـــدا لـــي ... خـــيط عـــيش مُعلّـــقٌ بالوريـــدِ[2]

يتجلى إيمان تام بحتمية للموت في نفس الشاعر، وتتكشف نزعته الإسلامية في تقليص مساحة الأنا الخاضعة أمام الحقيقة في صراعها معها (الخفي والمعلن)، وهذه الكتلة الشعورية المتضخمة هي الأساس الذي انبثقت منه خيوط العلاقة بين الشاعر والمجهول، وإن كانت هناك تناقضات، فهي لا تتعدى كونها نتيجة حتمية للصراع البشري في الوجود الانساني.

---

(١) العاملي، بهاء الدين محمد – **الكشكول**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م، ج:٢ص:١٢٩

(٢) الشوقيات، ص:٥٢/ ٣

"يعايَنُ النسق من جهة كونه عملية معقدة ثنائية، أي أنها في جذورها تتبع من تمايز ظواهر معينة في جسد النص أو الحكاية، ثم من تكرارها عدداً من المرات، ثم من انحلال هذه الظواهر واختفائها، بهذه الصفة يكتسب النص طبيعة الجدلية"[1].

وعلى الرغم من محاولات الذات الشاعرة الانغلاق على أسرارها، والتصريح بالحقائق الحتمية دون عرض التساؤلات الوجودية الكبرى، إلا أن ثمةَ موضعَ إبهامٍ يُخفي خلفَه نفساً مضطربة، وإن بدت الثقة على مفرداتها، إلا أن إيقاعها اللاهث كان كفيلا بكشفها، وعاملاً مسانداً على فك شفرة ذلك الحاجز الذي ينصبه الشاعر قبل نشوء أي فكرة تخوض في المجهول، وظل صراعه متحدا معه، مقيدا به، يقول في رثائه محمد فريد بك:

كلُّ حيٍّ على المنية غادي ... تتوالَى الركابُ والموتُ حادي[2]
ذهبَ الأولونَ قرناً فقرناً ... لم يدمْ حاضرٌ ولم يبقَ بادي[3]

"ويتكرر اللقاء حول الموت من خلال داليتي أبي العلاء وشوقي، وقد تجاوز كل منهما حدود ما رأيناه بين المتعارضين، إذ تحول حقل الرثاء لديهما إلى عالم الأصدقاء بدلا من الأموات، وهو موقف جد دقيق فيما يشف عنه من طبيعة حس الشاعرين من خلال مؤشر العلاقات الاجتماعية في عصريهما، وكذا في كثير من جوانب النظم، ومادة التجربة، ومعطيات المعالجة على هذا المستوى من دقة الاختيار."[4]

(١) أبو ديب، كمال – جدلية الخفاء والتجلي، (مرجع سابق)، ص:١٠٩–١١٠

(٢) حادي: من حدا الإبل أي ساقها. ابن منظور – اللسان، مادة (حدا)، ج:١٤،ص:١٦٨

(٣) الشوقيات، ص:٥٣/ ٣

(٤) التطاوي، عبد الله – التراث والمعارضة عند شوقي، (مرجع سابق)، ص:١٣٧

يقول العقاد "تعود أيها القارئ إلى هذه القصيدة فلا ترى فيها مما لم تسمعه من أفواه المكدين والشحاذين إلا كل ما هو أخس من بضاعتهم وأحس من فلسفتهم – كلها حكم يؤثر مثلها عن حملة الكيزان والعكاكيز."[1]

ينزع العقاد للحفر أكثر في المنحى الدلالي لهذه المقدمة قائلا: "وما خلا هذه العظات ما نحا فيه فيلسوف الموت منحنى الابتكار ونزع فيه إلى الاستقلال بالرأي فمعناه أحط من ذلك معدنا، وأقل طائلا، وأفشل مضمونا، والجيد منه لا يعو أن يكون من حقائق التمرينات الابتدائية (كالزبيب من العنب، و ٢+٢= ٤) وهلم جرا، وأكثره أتفه من هذه الطبقة فالقصيدة إما بيت حذفه وإثباته سواء أو بيت حذفه أفضل."[2]

تشكلت الفاعلية القرائية لمعارضة شوقي من مادة قبلية استولدت فرضياتها النقدية من النزوح نحو التقليد، و فقر المشهد الإبداعي، وتقلص فاعليته، وسار بذلك الخطاب النقدي في أثر الخطاب، مؤسسا بعده الرؤيوي على انطباعية التقييم.

ويرى الدكتور عبد الله التطاوي أن مكمن الضعف تقريرية المرثية قائلا: "فمن خلال كآبة هذا الإيقاع البطيء يمكن أن تبرز غلبة تلك التقريرية على فن المرثية، وبعدها يمكن استكشاف لغة التشابه التي قد تتبدى في المناطق التصويرية القليلة في القصيدتين، على نحو ما ينعكس في حديث أبي العلاء حول الحمامة، وقد حملها من لغته الكئيبة ما صور به تساوي كل شيء أمامه، إذ اختفي الخط الفاصل بين الحياة والموت، كما تشابهت لغة الحزن والبكاء مع لغة الإنشاد والمرح، وقد أحس سلب كل شيء حتى انتهى إلى ضرب من اللامبالاة بشيء، مما قد يزعج العالم من حوله."[3]

أما الدكتور الطرابلسي فيرى أن الخطاب الشعري للمعارضة عند شوقي كان أكثر (قصدية) فيقول: "لم نجد شوقي يحترم التخطيط المتبع في القصائد التي يعارضها

---

(١) العقاد، عباس محمود– المازني، عبدالقادر، الديوان في الأدب والنقد، (مرجع سابق)، ص ١٤

(٢) المرجع السابق، ص: ١٥

(٣) التطاوي، عبدالله – التراث والمعارضة، (مرجع سابق)، ص:١٣٧

–حتى بالنسبة إلى تلك التي اشترك في مصدر الإلهام فيها مع أصحابها – ولا وجدناه يتقيّد بموضوعاتها الجزئية في ترتيبها. إنه لا محالة كان يشترك مع من يعارضهم في بعض الموضوعات، ولكن أبرز ما في معارضاته من هذه الناحية هو زيادة المواضيع. فتخرج معارضاته كالمشاهد التكميلية التي لا تخلو من كثير مما في الأساس، إلى جانب ما فيها من تكملة."[1]

ويقول العقاد في إتمام نقده لهذه المعارضة "ولقد طمح شوقي إلى معارضة المعرى في قصيدة من غرر شعره لم ينظم مثلها في لغة العرب ولا نذكر أننا أطلعنا في شعر العرب على خير منها في موضوعها، والمعرى رجل تيمم هذه الحياة محرابا، واحتواها غابة، وصدف عنها سرابا ...، فإذا هو نظم في فلسفة الحياة والموت كما تراءت له فذلك مجاله، وتلك سبيله، وأين شوقي من هذا المقام ؟؟ إنه رجل أرفع ما أتفق له من فرح الحياة لذة يباشرها أو تباشره، وأعمق ما هبط إلى نفسه من آلامها إراضة أمير أو كبير، وما بمثل هذا ينظم الشاعر في فلسفة الموت والحياة."[2]

وترى الباحثة أنه على مستوى البنية المولدة في المقدمة لدالية شوقي لم تظفر بالدلالة التكميلية المثرية للنص، "ومادام الشاعر في موازنة مع الموروث على كفتيْ ميزان، إن رجحت كفة الموروث ضاع الشاعر، لأن الموروث قوي الحضور في الذاكرة، وإن تساوت الكفتان جاء النص سليما معافىً ولكن لا جديد فيه، والحالة الثالثة هي رجحان كفة الشاعر، وهذا هو رجحان النص المبدَع."[3]

فيمكن القول برجحان كفة الموروث هنا، شوقي شاعر مجدد متى ما قيدته الاستجابة لتواصلية التراث انخفض ذاك المؤشر، وحل محله الانشغال بالالتزام، سواء أكانت هذه الاستجابة ضمن الإطار الخاص (المعارضة) أم العام (الاتباع)، فقد حرص

---

(١) الطرابلسي، محمد الهادي – خصائص الأسلوب في الشوقيات، (مرجع سابق)، ص:٢٤٣

(٢) العقاد، عباس محمود، المازني، عبدالقادر – الديوان في الأدب والنقد، (مرجع سابق)، ص:٢٠

(٣) الغذامي، عبدالله – الخطيئة والتكفير، (مرجع سابق)، ص:٣٣٢

على التسلسل المنطقي، وانقياد اللاحق للسابق في سير حركة الزمن، ومن خلال علاقة القبل والبعد المرتبطة بالتواصلية "لأن الديمومة تتحقق عن طريق تلك الطبيعة اللامتماثلة للقبل والبعد التي تعني دوام استمرار التدفق الزمني على نحو متصل دون توقف، فإذا تناولنا الحدود والأحداث دون ديمومة، فإن هذا يعني وجود حدود منفصلة لا تحقق شرط السابق واللاحق، وهذا يلغي الزمن، ويلغي العلاقة القائمة بين القبل والبعد."[1]

ولعل خشية التوقف في حال انقطاع الديمومة، ومراقبة الجملة الشعرية في مستوياتها كافة هو ما أشغل شوقي، وبه رجحت كفة نص المعري، وليس مناط ذلك قلة التجربة المفضية لفقر النزعة التأملية للحياة والموت.. فالشاعر يسعى للكشف عن الاحتمالات للعملية الإبداعية كافة ذلك أن "الدافع الشعري غير طليق، ولكنه يقف في وجه العلم رجاء التلذذ بصوره، والفن يرضي دافعا تصوريا، ويبرز أقل ما يمكن من العقل."[2] ونمو هذا التوازن يستلزم قدرا من الحلول خارج الزمن إذ "يتعين على العبقري أن يعاين المُثُلَ التي تنطوي تحتها الأشياء الحاضرة تحت ناظريه، وشيئا من الخيال وهو ضروري للعبقرية."[3]

إن مساندة المكابدة الداخلية المتولدة من أعماق الذات، والاتحاد مع البعد الميتافيزيقى في اتصاله بمظان النفس، يرتقي بالتحولات التركيبية للغة لتصبح بدورها محورا، وبؤررة في صياغة هذه التجربة المنطلقة من الذات إلى الموت، إلا أن إدراك شوقي حتمية الموت في هذه المقدمة لم يكن متحركا ليتجاوز إحداثياته، فلم تعط بنيته الذهنية دورها الوظيفي الدال رغم انتظامها ومنطقيتها.

وضمن التسليم بحتمية الموت قوله في نص (البنون والحياة الدنيا):

---

(١)الضوي، محمد توفيق – مفهوم المكان والزمان، (مرجع سابق)، ص:٥٠–٥١

(٢) عزام، محمد – **المنهج الموضوعي في النقد الأدبي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م، ص:٦٥

(٣) غريزي، وفيق– **شوينهاور وفلسفة التشاؤم**، ط١، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٥م، ص:٦٦

والزمـــــــــان سُـــــــــنّتُه ... في السّلـــــــــوّ يجتهـــــــــدُ
قـــــل لثـــــاكلَيْنَ مشـــــى ... في قواهمـــــا الكَمـــــد
لم يعـــــــاف قبلَكمـــــا ... والـــــــدٌ ولاَ ولـــــــد[1]

و في رثاء أبو هيف الكبير يقول:

إجعَـــل رِثـــاءَكَ لِلرِجـــالِ جَـــزاءَ ... وَابعَثـــهُ لِلـــوَطَنِ الحَـــزينِ عَـــزاءَ
إِنَّ الـــديارَ تُريـــقُ مـــاءَ شُـــؤونِها ... كَالأُمَّهـــاتِ وَتَنـــدُبُ الأَبنـــاءَ
تُكـــلُ الرِجـــالِ مِـــنَ البَـــنينِ وَإِنَّمـــا ... تُكـــلُ المَمالِـــكِ فَقـــدُها العُلَمـــاءَ[2]

يقول الدكتور عباس حسن :"فمطلع شوقي أقوى صياغة، والعاطفة فيه أحر، ومناسبته للموضوع أبين، ولكن تلك القوة اللفظية تضعف بعد ذلك، والعاطفة تفتر، والخواطر تتهافت، حتى تصير هواجس شوقية، يبدو شوقي خلالها واهنا من الغربة، متحطما مما أصابه، أقرب إلى الجازع الهالع من الجلد الصبور، ناقما على الحرب، متبرئا منها، ومن آثارها، وكل ما يتصل بها، وتتكشف طبيعته الوادعة الحنون عن أسى عميق."[3]

تخالف نظرة شوقي في هذه المقدمة ما سبقها فلم تكن الكتلة الشعورية المولدة للغة المستقطبة لها – بما فيها من طاقات انفعالية وتكافؤ ضدي– غير مسعفة لبث الفاعلية الإدراكية للزمن بمختلف معطياته (موتا أوحربا) فضلا عن اندراجها تحت البنية الدلالية المولدة ذاتها وهي بنية (الفقد)، إن الأمر قصدي أكثر منه (خورا للقوى) فعلى الرغم من كون قضية الموت حضيت بالجزء الأكبر من نزعة شوقي التأملية، إلا أن هناك حرصا من الشاعر على قطعها كلما ابتدأها، فالبعد الوجودي عند شوقي يضطرب عكسيا (وصلا وقطعا) وإن كان امتداد صبغة الحذر الشوقي في نزعته

(١) الشوقيات، ص:٣/٥٩

(٢) المرجع السابق، ص:٣/٩

(٣) حسن، عباس – المتنبي وشوقي (مرجع سابق)، ص ٣٤٣

الفلسفية أمرا ليس ببعيد عن الشاعر المترقب، لكن الأهم ما يقف وراء هذا الحذر، ذات أعياها كُنه الموت، وتأمله، وهو القائل في مطلع قصيدته (ذكرى كارنارفون):

في المـــوتِ مـــا أَعْيـــا وفي أســـبابهِ كُـلُّ امـرِئٍ رهـنٌ بطَـيِ كِتابـه[1]

يقدم شوقي إجرائيته الدلالية ذات الطابع التصوري مرتكزا على إظهار كل ما مِنْ شأنه الكشف عن مفهوم رؤية (يقينية الموت) وصولا إلى الحد الذي يصير معه قطع هذا التصور (أُنسا) بوصفه التصرف ذا الدلالة الأعمق، يتضاعف بدوره ليصبح حاجة ملحة حينها لا مفر من الانتهاء، يقول الدكتور عرفان شهيد: "ولعل العامل الذي جعله يولي الموت عناية خاصة هو خوفه من الموت، وكان ذلك الخوف رجلا أحب الحياة وأحبته وأحسنت إليه، ومن هنا كان يرى الموت مأساة الإنسان الكبرى، ومع ذلك كانت تشيع في مراثيه نظرة هادئة تأملية مستقاة من إيمانه وإسلاميته، ولكن الشاعر الذي خاف الموت طيلة حياته لم يخفه في النزع الأخير بعدما ملء الحياة أو هكذا يبدو، فقد أمر خادمه ألا يدعو الطبيب وأن يدعو أسرته ليودعهم الوداع الأخير."[2]

قفزت الكتلة الشعورية وتجردت من تصوير يقينية الفناء بوصفه مصيرا محتوما على الأنا على اعتبار أن الشأن الإنساني هو الأصل، ولكن تظل(الأنا) نقطة الانطلاق للتحقق الفعلي من الوجود "فنحن نفترض ان الصراع الذي تتعرض له الشخصية، بين أهدافها الخاصة والهدف المشترك للجماعة، يمكن أن يكون منشأ العبقرية كما أنه ممكن أن يكون منشأ أية ظاهرة تدل على سوء التكيف... ومعظم الباحثين قد التقوا عند فكرة الصراع باعتباره علة العبقرية."[3]

---

(١) الشوقيات، ص:١/٨٤

(٢) شهيد، عرفان – العودة إلى شوقي، (مرجع سابق)، ص:١٦٠

(٣) حتورة، مصري عبد الحميد – **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي**، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٦م، ص:١٢٦

تمخض هذا الصراع حتى تجردت الأنا في الخطاب الأيديولوجي للمقدمة في بيان أكثر خصوصية، تتمكن فيه الذات من عرض مدلولاتها الإدراكية (رؤية الكون) ضمن إطار قدر أكبر من الاستقلالية بوصفه منتجا يثبت فيه الشاعر نمط تصوره الفردي.

يقول في رثائه أمين بك الرافعي:

رب يـــومٍ يناحُ فيـــهِ علينـــا لـــو نحـــسُّ النَّـــواح والترتـــيلا
بمـــراثٍ كـــتبن بالـــدمع عنَـــا أَســطُراً مــن جــوًى ، وأُخــرى غلــيلا
يجـــدُ القـــائلون فيهـــا المعـــاني يـــومَ لا يـــأذن البلَـــى أن نَقـــولا[1]

وقوله في موضع آخر في مقدمة (البنون والحياة الدنيا):

إنْ منـــــــزلا نزلـــــــوا لا يـــــرد مـــــن يَـــــرِد
كلنـــــا إليـــــهِ غـــــد لـــــيسَ بالبعيـــــد غَـــــد[2]

"والدلالة الضمنية فعالية فنية توجد في النص كإمكانية غرسها الكاتب، وتنتظر القارئ المدرب لكي يكتشفها في النص، فالقارئ لا يعطي النص معنى أو دلالة غريبة إنما يكتشف مافيه فقط"[3]، والتشابه في مفردات الموت ما هو إلا مرحلة أولية في صياغة اليقينات التي تنبثق منها الحقول الدلالية للنص، حيث لا يمكن للقارئ تجاهلها وهو "أمام نوع من المعادلة الإبداعية، تقوم على حدثين متساندين، أحدهما التكرار، وثانيهما الاختلاف، وفي معادلة(التكرار، والاختلاف) يحدث التشابه أولا فالإبداع ثانيا".[4]

---

(١) الشوقيات، ص:١٣٤/ ٣

(٢) المرجع السابق، ص:٣/٥٩

(٣) الغذامي، عبدالله – الخطيئة والتكفير، (مرجع سابق)، ص:١٢٥

(٤) الغذامي، عبدالله – **القصيدة والنص المضاد**، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤م، ص:٥٩

تحمل مفردات اليقينيات عند شوقي دلالات عميقة موروثة، وتشكيله لها من جديد يجعل منها مصدرا غنيا "من منطق التناص معه حين يستطيع من خلاله إذابة مضامين الموروث في بوتقة جديدة تصدر باسمه وباسم عصره، ومن هنا تظل الصورة التراثية ذات قيمة رائعة من خلال مرورها في ذاكرة الشاعر، بل من خلال استقرارها لديه ، في لاوعيه لتظل جزءاً لا شعورياً، وهي – آنذاك – تظل ملكاً له وحقاً مباحاً."[1]

عند تناول فكرة (الفناء) بوصفه يخترق مقدمات شوقي التأملية، تستأنس الذات الشاعرة بالإحالة إلى كلام الجموع بوصفهم متكلمين بفعل القول، (يناح فيه علينا، كلنا إليه غد...)، وترى الباحثة أن هذا باعث للإجهاز على البعد التفاعلي المرتبط بالوعي الشعري للمنشئ في مد خيوط الإشكال بمزيد من الاطمئنان، والسير قدما في توسيع أفق القصيدة بتعددية الدلائل والإشارات، وذلك أن العلامة اللسانية تتميز بقابليتها للدخول في علاقات تركيبية فضلا عن التحول الدلالي داخل نطاق هذه العلاقات، فالاندماجية مع الآخر في توصيف وقع الفناء على النفس يتحول إلى محور دلالي يصل بعلاقة مع طبيعة الذات الخائفة الملاصقة لأحبابها حتى في مفردات الموت الذي تخافه.[2]

ومن ذلك تسري العلاقات في تأمليات الشاعر في تنام وتطور من الخاص إلى العام، ومن الذاتي إلى الغيري "فالذات في مرحلة الانكفاء هذه، تتحول عن الآخر الجمعي أو واقعه، ولكن لتندمج به، تفارقه لتراه تنفصل عن عالمه لتعرفه، أو لتكتشفه، ومن ثم لتؤسس معه علاقة اندماجية أكثر تطورا، وأعمق تفاعلا، يؤكد هذا ان محرق الانكفاء – انهيار الخارج الواقعي لقد استحال في الداخل – بما أحدثه من انفجارات وتصدعات في أعماق الذات المنكفئة – محارق وجودية لعالم ممكن جعلت تتحول إليه

---

(١) التطاوي، عبد الله – **المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع**، (د.ط)، دار الثقافة، مصر، (د.ت)، ص:٨٤

(٢) وهذا مافنّده عبد القاهر الجرجاني في نظريته معنى المعنى، انظر: الجرجاني، عبد القاهر – دلائل الإعجاز (مرجع سابق)، ص:٢٠٢

الذات فيما بعد، وقد تجلت هذه المحارق على شكل تحويلات هائلة في رؤية الذات للعالم، وطبيعته، وطبيعة القوى الفاعلة فيه، ومن ثم طبيعة العلاقة التي ينبغي أن تربطها به."[1]

يقول في رثائه قاسم بك أمين:

بيني وبينكمُ وإن طال المدى سَفَر سأزمَعُه من الأسفارِ
إني أكادُ أرى محليَ بينكم هذا قراركُمُ وذاكَ قراري[2]

ظل شوقي راصدا لنفي كل حركة من شأنها تأويل غير هذه الصيرورة المحتمة، "لكننا اذا نظرنا إلى الشعر الذي هو نتاج إنساني، نرى هناك قرابة بينه وبين الفلسفة... ثم إن هذه القرابة تتمثل أيضا فيما يجمع بينهما من الاهتمام بمصير الإنسان، ومواقفه البشرية، وقيمه الأخلاقية وصراعه."[3]

إن السعي في طرح صورة نموذجية لأهم التحولات الدلالية يتعين إدراك خصوصية التجربة الشعرية للشاعر، التي تمد النص بالحمولات المعرفية والدلالية، وطبيعة هذه التجربة لا ترضخ دوما للنظام اللغوي (القصدي).[4] إلا أن تتبع السياق اللغوي للنص يكشف عن مدلولات تسهم في رصد البعد المحوري في الركيزة الشعورية والقابعة تحت اللاشعور "والمبدع قد يجد نفسه في عمل آخر، وقد يقوم بسلسلة من المحاولات في عدة

---

(١) الحميري، عبدالواسع – **الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية**، ط١، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ١٩٩٩م، ص:٣٦

(٢) الشوقيات، ٣/٧٦

(٣) انظر: ابراهيم، زكريا – **مشكلة الفلسفة**، (د.ط)، مكتبة مصر، الفجالة، ١٩٧١، ص:١٣٠

(٤) "لا يجب أن يكون لكل معنى لفظ؛ لأن المعانيَ التي لا يمكن أن تُعقَلَ ولا تتناهى، والألفاظ متناهية؛ لأنها مركبة من متناهٍ، والمتناهي لا يَضبطُ ما لا يَتَنَاهَى؛ وإلا لزم تَناهي المدلولات. قالوا: فالمعاني منها ما تكثُر الحاجة إليه، فلا يخلو من الألفاظ؛ لأن الداعيَ إلى وضع الألفاظ لها حاصل، والمانع زائل، فيجب الوضعُ؛ والتي تندُر الحاجة إليها يجوز أن يكون لها ألفاظٌ وألا يكون " السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن – المزهر ،(مرجع سابق)، ص:٣٦

أعمال، ولكنه يدور دائما حول موضوع أو فكرة أو قيمة، وبقليل من الجهد يمكننا أن نبصرها شائعة في كل أعماله، إنها الخيط الدقيق الذي يعمل بمثابة المحور لحركة المبدع. وهو العمود الفقري لكل نشاطه، نعثر على ذلك في قاموسه اللغوي أو في خطوط فرشاته، أو في تشبيهاته، واستعاراته، أو في افكاره، ووجهة نظره في الحياة أو اسلوبه التشكيلي وقيمه الفنية المختارة."[1]

لا تُذكر قضية التجديد والريادة في الشعر العربي الحديث إلا ويكون أحمد شوقي أحد أبرز الشعراء الذين أسهموا في هذا المسار، فهو كما مثل الريادة الابداعية من جانب، فقد مثل التأصيل للتراث من جانب آخر، ورَصْدُ مسار الوعي التجديدي لدى الشاعر ليس بالضرورة أن يتجلى من خلال المنجز الشعري في خطوطه العامة، بل قد يتخذ التجديد مسلكا في قلب الميراث الشعري الذي ورثه عن أسلافه وأبى إلا استحضاره في كثير من الأطر المنبثقة منه.

"وهنا نذكر أن مثل هذا الموقف في تقدير التراث العربي والاستمداد منه لا يستمر لدى الجميع على وتيرة واحدة، ذلك أن هناك من يتمسك بهذا الموقف، فيرى في التراث مطلقا مصدره الذي تتساوى كل أجزائه بالأهمية على أساس أن كل جزء منها صادق في تمثيل هذا التراث، وهناك من يعطي للتراث قيمة عامة، ولكنه يرى أن أجزاءه تتفاوت في قيمتها، فبعض هذه الأجزاء تفقد مالها من قيمة بحكم اختلاف العصر، وبعضها الآخر يحتفظ قيمته، ويظل – بالتالي – صالحا للاستمرار."[2]

يقول في رثاء والدته:

إلى اللّه أَشكو مِن عَوادِي النَّوَى سهما أصاب سويداء، الفؤاد وما أَصْمى

---

(١) حتورة، مصري عبد الحميد– الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، (مرجع سابق)، ص:١٩

(٢) راضي، عبد الكريم – **النقد الإحيائي وتجديد الشعر في ضوء التراث**، ط١، دار الشايب، القاهرة، ١٩٩٣م، ص:٣٤

مــن الهاتكــاتِ القلــبَ أوَّلَ وهلــةٍ ومَـا دَخَلَـتْ لحمـاً، ولا لامسـتْ عظمـا

تَــوَارَدَ والنَّاعِي، فأَوْجَسْــتُ رَنَّــة كلاماً على سمعي وفي كبدي كَلْما[1]

وقد عارض فيها مرثية المتنبي في جدته والتي يقول في مطلعها:

ألا لا أرى الأحـداثَ حمـداً ولا ذمـا فما بطشُها جهلا ولا كَفُّها حِلما[2]

"ويبدو البعد الكامن وراء التجربة هنا واردا على مستوى النظير لدي شوقي، حين كان في المنفى في الأندلس سنة ١٩١٨م، يحدث نفسه بما طرحه في مرثيته، حتى قيل أنه من فرط تأثره بها تحاشى أن ينظر إليها بعد، فبقيت مستورة ضمن أوراقه حتى نشرت في الصحف غداة وفاته رحمه الله." [3]، "غير أن شوقي كان مأخوذا في رثائه لأمه بسحر المتنبي ونفوذه، يسير على آثاره في استسلام عجيب، ويستعير القالب والمعنى واللفظ، ولا يحاول تجديداً ولا ابتكارا، وبخاصة عندما يرى في تجربة المتنبي صورة لتجربته.[4]

إن الإبداع الثقافي يعترف بأن إدراك الفرد جزء من إدراك الجماعة المبدعة، بوصفها منتجا للوقائع الاجتماعية إذ ثمة (تناص) خفي في الإنتاجية الإبداعية المنبثقة من بنية ذهنية متشابهة و"بقدر ما يبدو الموقف مطروحا من خلال هذا المنظور النفسي للشاعر من خلال موقفين: الأول يتعلق بوجه التشابه بين التجارب الشعورية التي عاشها الشاعر المتأخر.. والثاني يتعلق بذلك الإحساس الكامن في وجدان الشاعر، شجعه في تملكه لهذا التراث الذي ينتزع منه ما يشاء دون خوف أو وجل."[5]

---

(١) الشوقيات، ص:١٤٦/ ٣

(٢) المصطاوي، عبد الرحمن – شرح ديوان المتنبي، (مرجع سابق)، ص:٢٠٠

(٣) التطاوي، عبدالله – التراث والمعارضة، (مرجع سابق)، ص:٩٩

(٤) المرجع السابق، ص:١٠٧

(٥) التطاوي، عبدالله – المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع، (مرجع سابق)، ص:٨٧

ويرى الدكتور صالح الأشتر: "أن آلام شوقي في رثائه لأمه آلام خفيفة رقيقة، أحس الشاعر نفسه بضآلتها وهزالها، فحاول أن يستر فقره العاطفي وراء حكمة هزيلة، وفخر مسرف، صبهما في مرثاته بلفظ متأنق وصياغة بطيئة متهملة ، وخضوع كبير لشخصية أبي الطيب المتنبي."[1]

وعزاها الكاتب للمنفى قائلا: والعنصر التأملي في أندلسيات شوقي فقير جدا، ذلك أن الشاعر وقف أمام الآثار العربية في الأندلس ليصور بشاعريته ما تراه عيناه، ولم يسعفه قلبه بالخلجات والخفقات، ولم تستطع نظراته أن تنفذ في أغوار الماضي، وأن تتملى أسرار التاريخ وقصة الحياة، فإذا هو واصف وضعي لا تزدحم على ريشته الأحلام الفنية، ولا تلتمع في عينيه نظرات متأمله نفاذه، ومن هنا جاءت صور شوقي جافة باهته، ليس وراءها القلب الإنساني أو المخلوق الإنساني بقلبه الحي وعينه الحالمة، وبهذا نستطيع ان نفسر عزوف شوقي عن حاضر الأطلال الاندلسية."[2]

إلا أن تغيير البيئة حاجة ملحة لدى المبدع، ولو لم يغيرها النفي لربما لجأ شوقي إلى الهجرة بوصفه مبدعا في حاجة متواصلة إلى الحنين فالمبدعون "بحاجة إلى الفرار من البيئة التي فيها يعيشون إلى بيئة أخرى جديدة... فهو يحلق (أي المبدع) بروحه في البيئة الجديدة... لأن في هذه الحياة الجديدة إما متعة له، تزيد من قوة حياته الروحية وتوسع من دائرة أفقه، وإما سلوى له عن البيئة القديمة."[3]

وترى الباحثة أن في اقتراب شوقي من المفاعل الدلالي لنص المتنبي أمرا يؤنسه، بما فيه من تراسل منطقي، ليس مبعثه انكسار الشاعر المنفي، على اعتبار أن "ليس باب دخول النص بالضرورة باب الخروج منه، أي ليس بالضرورة أن تكون كلمة السر التي تستلم النص بدءا هي تلك التي تدعه في النهاية."[4] إنما وضع شوقي آلامه متوارية في

---

(١) الأشتر، صالح، أندلسيات شوقي، (مرجع سابق)، ص:١١٢

(٢) المرجع السابق، ص:١٦٨

(٣) غريزي، وفيق – شوينهاور وفلسفة التشاؤم، (مرجع سابق)، ص:١٨

(٤) سويدان، سامي – **في النص الشعري العربي**، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩م، ص:١٩

الماوراء استكمالا للكشف عن تلك العلاقة المفضية للجدلية إلا أن "تستخدم كل مصادر اللغة لا لتصف حقيقة خارج القصيدة ولكن لتخلق حقيقة جديدة غير قائمة مثل هذا العمل هو عمل رهيب وشاق."[1]

كما أن تفسير النقاد لاقتفاء شوقي أثر المتنبي مع تقارب الظروف هو (قصدي) أراد شوقي الوصول إليه، وانطلاقا من "حتمية التماثل بين موقف الشاعر في لحظة ميلاد النص، وموقف المتلقي في لحظة الفهم والكشف."[2] تتبع مشهدية النصوص من حدس التجربة العميقة عند الذات الشاعرة هذه الحدسية المتفوقة قرأت توتر اللحظة بين المسافتين: الفقد، والبوح ،إن ترك نفسه على سجيتها في نظم نص يرثي فيه والدته، وهو الفيلسوف الذي زخرت لغته بالوعي الحاد في توليد الدلالات، وبث صورها العلائقية، بين العالم والشخوص، علم أنه سيكلفه الكثير، إنه الحب المتشكل من قضية الإنسان الكبرى على الطريقة الأوديبية[3] التي اجتهد الشاعر في إخفائها.

أجاد شوقي قراءة المشهد النقدي قبل صيرورته، وتلاعب مع مركباته، وهو الفيلسوف الحائك للكتابة الشعرية بوصفها مشغل الشاعر، فتنامى المشهد في علاقة طردية، تنبئ من خلالها نمو المؤشر في اختيار الذات معارضة شاعر كثيرا ما تردد تأثره به، فضلا عن تشابه الظروف، حينها يكتمل المنتج الحقيقي للعمل ظرفا سياقيا أطّر من خلاله المتوالية النصية والبث الشعوري، إذ "ليست المعارضة في حد ذاتها نسخة مسحوبة على صورة فنية أصلية، عند شوقي، وليست هي ترجمة لنص من لغته

---

(١) تشادويك، تشارلز، **الرمزية** – ترجمة: نسيم ابراهيم يوسف، (د.ط)، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ١٩٩٢م، ص:١٠٢

(٢) عبد الواحد، محمود عباس – **قراءة النص وجماليات التلقي**، ط١، دار الفكر العربي، مصر، ١٩٩٦م، ص:١١٠

(٣) "ولعل أجمل ما في اللغز الأوديبي شفافيته، فهو عميق بقدر ما هو بسيط، وبعيد بقدر ما هو قريب، ومعتم بقدر ما هو مضيء" حسن، عبدالكريم – لغة الشعر في زهرة الكيمياء (مرجع سابق)، ص:٢٨٠

الكلاسيكية إلى لغة الشاعر الحديثة. إنما المعارضة عنده مشهد تكميلي، يبني على أصل، لكن لا يتقيد به، ويتبنى بعض ما فيه، دون أن يقصر في مزيد إغنائه .فيصح لنا أن نعتبر المعارضة عند شوقي" قراءة جديدة "للتراث."[1]

وفي رثاء الجدة اختلف الأمر، إذ يقول:

خلقنـــا للحيـــاةِ وللممـــاتِ ومـــن هـــذين كـــلُّ الحادثـــاتِ
ومـنْ يولـدْ يعـشْ ويمُـتْ كـأن لمْ يَمُـــرّ خيالُـــهُ بالكائنـــات
ومَهْـدُ المـرءِ في أَيـدي الروَاقـي كـنعش المـرء بـينَ النائحـاتِ
ومـا سَـلِمَ الوليـدُ مـن اشْـتكاء فهـل يخلـو المُعَمَّـرُ مـن أداةِ؟
هـي الـدنيا قتـالٌ نحـن فيـه مقاصـدُ للحُسـام وللقَنـاةِ
وكـلُّ النـاس مـدفوعٌ إليـه كما دفع الجبان إلى الثُّبات[2]

شكلت هذه المقدمة أنموذجا شعريا من خلال تآلفها النوعي حتى تراكمت مساحة الخطاب بلغة مشحونة بالطاقات الدلالية، والتأثيرية، والحق أن هذا الأنموذج لم يفرض نفسه على القارئ – في استشراف جوانب اللاشعور والكبت– بالقدر الذي فرضه على المنشئ.

يبرز الأثر السيكولوجي في علاقة شوقي بجدته، من خلال هذا النص، وتبنى منطلقاتها على أساس تصور المنشئ للجدة بغية التعرف على القيم المختزنة لديه، وتظهر مفردات ملاصقة الوليد لأمه – وهي المفردات التي تظهر على الخطاب الأنثوي لدى شوقي الموجه إلى :(الأم ،والجدة) – على سطح البنية اللغوية في صورة تنهمك معها إدراكية الأنا لتعكس صورها الذهنية المشفرة، وغير المشفرة على السواء.

(١) الطرابلسي، محمد الهادي– خصائص الأسلوب في الشوقيات، (مرجع سابق)، ص:٢٦٢

(٢) الشوقيات، ص:٣/٣٨

٤ – ٢ ذم الدنيا:

تجاوز الإحساس المأساوي بالحياة أزمة الفرد، واتسع ليشمل الوقوف غريما للدنيا يقتص منها، وهي أزمة مادية حقيقية انعكست على تلك النفس التي حين استقر بها الشقاء وأعيتها عذاباته المادية الأخرى في الحياة، تصدت لقسوتها في تسلسل منطقي يقف فيه شوقي على عتبة (المثال) في الصراع الوجودي، فهو يقر بحتمية الموت، ويذم الدنيا، وهذا ماثل في تراث الثقافات المختلفة، ولكن دقائق التجربة الشعورية عند شوقي (متمردة) في تباين هويتها، فعند استعراض أبياته في ذم الدنيا ثمة تساؤلات تطرح: هل معرفة الشاعر لحقيقة الدنيا، وذمه لها مرده زهدٌ فيها أو ملجأ شعوري آمن يرضي متطلبات (الأنا) في محاولاتها للاقتناع ؟، وهل تعددية الصور الماثلة للدنيا في حسابات الشاعر، وتعدد مستويات المادية المحسوسة، تعدداً نسبياً قائماً على جوهر الصراع بين (الأنا) و(اللحمة التكاملية المتخذة (الدنيا) موطنا لها يُعد شفرة يفاجئ فك المتلقي معطياتها بالنقيض؟ أخيرا: كيف أحب الشاعر الدنيا حب الابن (لوالدته) و(جدته) التي فاجأه فقدها؟

الدنيا ماثلة محسوسةٌ نعيمها آنٍ، أما الآخرة فهي محصلة ما أفضت إلية دنيا العبد، ولأن النفس جبلت على التعلق بالواقع المعيش منها عن المأمول، كانت آيات ذم الدنيا في القرآن الكريم تفوق الحصر، وهذا مؤصل في القرآن الكريم قال الله تعالى (وما الحياة الدنيا إلا متاع الغرور)[1]، أما في الشعر فليس "هنالك من شك في أن الأديب يجد مجالا أرحب لتقدير فنه إذا استطاع أن يرضي العقول، بالإضافة إلى غايته الأصلية من هز المشاعر، وإرضاء العواطف"[2] ولا سبيل أجدر بإرضاء العقول من الاتحاد مع المنبع وحقائقه المثبتة.

---

(١) سورة آل عمران، آية:١٨٥

(٢) طبانة، بدوي – **قضايا النقد الأدبي** – (د.ط)، دار المريخ، الرياض، ١٩٨٤م، ص:٨٢

يتصل ذم شوقي للدنيا والاغترار بها بنشوة الخمر، وكأسه المفضي إلى التناهي، وصولا إلى الفناء، وتحققت رمزية اللذة في الخمر بالتحديد وهي محرمة الجانب في الدنيا، "فإدخال مكونات دلالية تركيبية جديدة أكثر شفافية داخل النموذج العام لا يكون ممكنا دون طرح علاقاتها البينية، أريد أن أقول من خلال هذا بأن البينية المثرية والضرورية في نفس الوقت بالمدرجات المختلفة يجب أن تجري بطريقة منسجمة"[1] إن تداول النص الشعري على مر العصور ينجم عنه تراكم نموذج الإنجاز الشعري بالمدلولات المنتجة، التي تتراوح فيها ذاتية المنشئ الراضخة للانفعالية الآنية، وثقافة التلقي "مادامت سمات النص الشكلية ومقاصد المؤلف التي تتعهد تلك السمات بتمثيلها، واستراتيجيات القارئ التأويلية، متوافقة على نحو متبادل."[2]

والبعد الترميزي للخمرة في ثنائيتها مع الفناء يتشكل من المعطيات الدلالية الأولية في المتوالية النصية التي يتسامى فيها الخمر إلى الذروة ، وتتمخض العلائقية عند شوقي في ثلاثية برزت في مقدماته، وليس التأملية فحسب وهي: (الخمر، الدنيا، الفقد).

وتتجلى هذه الثلاثية في قوله:

كأسٌ مِن الدنيا تُدارْ ... مَنْ ذاقها خلع العذارْ
الليلُ قوامٌ بها ... فإذا وَنَى قام النهار
وحبا بها الأعمارَ لم ... تدم الطوالُ ولا القصار
شَرِبَ الصبيُّ بها، ولم ... يخلُ المُعَمَّرُ من خمار
وحسا الكرامُ سلافها ... وتناول الهَمَلُ العُقار[3]

---

(١) كورتيس، جوزيف – **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ترجمة: جمال حضري، ط١، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٧م، ص:١٦٩

(٢) تومبكنز، جين– **نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم، تقديم محمد جواد حسن، (د.ط)، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٩٩٧م، ص:٣٥

(٣) الشوقيات، ص:٣/٦٩

وفي رثاء محمد تيمور يقول:

وكـــأنّهم صَـــرعَى كَـــرى بالقَـــاع أو صَـــرعى شَـــراب
فـــإذا صَـــحوا وتَنبَهـــوا فـــاللّه اعلَـــم بالمـــآب[1]

وفي رثائه اسماعيل باشا صبري يقول:

مـا أنـتِ يـا دنيـا ؟ أرؤيـا نـائمٍ أم ليـلُ عـرسٍ، أم بسـاط سـلاف؟
نعمـــاؤكِ الرَّيحـــانُ، إلا أنـــه مسَّـــتْ حواشـــيه نقيـــعَ زعـــافِ[2]
مـا زلـتُ أصـحبُ فيـكِ خلقـاً ثابتـاً حتـى ظفـرتُ بخلقـكِ المتنـافي[3]

وفي رثائه لكريمة البارودي يقول ضمن المنحى الدلالي ذاته:

أجـــابَ النَعـــيُّ لَـــدَيكَ البَشـــيرَ وَذاقَ بِكَأسَـــيهِما المَحفِـــلُ
وَأَطـــرَقَ بَينَهُمـــا والِـــدٌ أَخـــو تَرحَـــةٍ لَيلُـــهُ أَلَيَـــلُ
يَفـــيءُ إِلى العَقـــلِ في أَمـــرِهِ وَلَكِنَّـــهُ القَلـــبُ لا يَعقِـــلُ[4]

والإفاقة من هذا الشراب هي إفاقة تؤول الازدواجية بين ما نسبه الشاعر إلى الخمر من صفات أسقطها على الدنيا، والكيفيات التي يسيطر عليها التلويح الترميزي إلى مستويين من الدلالة:

أ - ارتباط الثلاثية الدلالية بذات الثيمة المولدة(الفناء)الآني المفضي إلى الخلود في الآخرة.

ب - السعي الإنساني، و التيه البشري المتنامي مع الذروة الإدراكية لحضور الموت وقربه.

---

(١) المرجع السابق، ص:٣/٢٦

(٢) زعافٍ: القاتل من السم. ابن منظور، اللسان: مادة (زعف)، ج:٩، ص:١٣٤

(٣) الشوقيات، ص:٣/١٠٤

(٤) المرجع السابق، ص:٣/١١٤

إن "التعبير عن تنوع كبير في المواقف القضوية حيث لا يمثل منها الإثبات والإحالة على المرجع إلا حالة من هذا التنوع، يمكن أن نفهم التعبير عن أي موقف قضوي على أنه إحالة، ولكن فقط إذا كان التعبير عن اعتقاد أو إلقاء أمر محمول على عوالم ممكنة."[1] والفناء بوصفه موقفا قضويا (عقديا) تفسره الإحالة لكونها فعلا تداوليا يطّرد فيه الربط الدلالي مع الربط الوظيفي للتركيب.

يطيل شوقي في ذم الدنيا قائلا في رثائه يعقوب صروف:

سَماؤُكِ يا دُنيا خِداعُ سَرابِ وَأَرضُكِ عُمرانٌ وَشيكُ خَرابِ
وَما أَنتِ إِلّا جيفَةٌ طالَ حَولَها قِيامُ ضِباعٍ أَو قُعودُ ذِئابِ

إلى قوله:

تَسوقينَ لِلمَوتِ البَنينَ كَقائِدٍ يَرى الجَيشَ خَلقاً هَيِّناً كَذُبابِ[2]

وفي رثائه لعاطف بركات باشا يقول:

حكيمٌ صامتٌ فضَح الليالي ومَزَّق عن خَنا الدنيا القِناعا
إذا حضر النفوسَ فلا نعيماً ترى حولَ الحياةِ ولا مَتاعا[3]

٤ – ٣ ما بعد الموت:

من مظان الرؤى التأملية البحث في كينونة ذات تعيش الصراع الوجودي الذي يتناول الصيرورة الحتمية في النص من خلال انبثاقات مثلت الحضور في: (الحياة، والتجدد والشروق، والرجوع)، والغياب في: (الأفول، والعدم، والزوال، والذهاب) في جدلية الاسترجاع والاستباق ضمن حركة الزمن المتغيرة، ذلك أن "علاقات التعاقب

(١) أيكو، أمبرتو – **السيميائية وفلسفة اللغة**، ترجمة: أحمد الصمغي، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، (د.ت)، ص:١٢٧

(٢) الشوقيات، ص:٣/٢٩

(٣) المرجع السابق، ص:٣/٩٧

والمعية تُكتب عن طريق الخبرة والتجربة، ونتيجة لهذه العلاقات صار التغير خاصية أساسية من خصائص الزمن، لأن مثل هذه العلاقات تؤدي دورها في نطاق زمن متحرك وأحداث متوالية."[١]

"وتبقى لذة الاكتشاف مرهونة بمدى قدرة القارئ على التواري والاتصال باللاوعي للأنا المنشئة حينها تتولد معطيات مضاعفة تحفها الجدليات، وقد تتحد بدورها ليصبح الذهاب رجوعا مرهونا، والرجوع ذهابا محتملا، إلا أن المبدع لن يحقق" وجوده الإنساني باتجاهه نحو ذاته، ولكن سيحقق هذا الوجود بتجاوزه لذاته، وسعيه خلف غايات خارج ذاته."[٢]

إن طبيعة شوقي المترقبة، هي طبيعة متأصلة ذات جذور ممتدة، فهو حتى في رؤيته للوجود ينبثق لديه حل ثالث لا يحمل النقيضين يرفل له كلما حضته ركيزته الفكرية اللجوء إليه، فتنتقل الأنا من الشكوى إلى المواجهة، وصولا إلى التسليم، وإعطاء مخرج في محاولة لتفسير الموت كونه مفارقة الروح للجسد فحسب، في وقفة خارج الزمن حيث توارى فيها كل اضطراب شعوري، وحل محله الثبات والصمود، ولم تعد طبيعةُ الوجود الحياة والمثول فحسب ،بل يشمل وَثَبَات وجدانية أكثر عمقا "فقد شعبت الفلسفة الوجودية كلمة (الوجود) الذي اشتقت اسمها منه الى أنواع، وإن كانت كلها تدور حول الوجود البشري، من ذلك مثلا الوجود في العالم، والوجود مع الآخرين، والوجود من أجل الآخر، والوجود الواقعي أي الجانب المعطي في الوجود الإنساني"[٣] "والموت بهذا هو قنطرة العبور إلى الحياة الأشف. ومصير الإنسان في هذا

---

(١) الضوي، محمد توفيق، **دراسات في الميتافزيقا**، (د.ط)، دار الثقافة العلمية، الاسكندرية، (د.ت)، ص:٩٥

(٢) سارتر، جان بول – **الوجودية مذهب إنساني**، ترجمة: عبد المنعم حفني، ط١، الدار المصرية، القاهرة، ١٩٦٤م، ص:٦٦

(٣) إمام، عبد الفتاح إمام – **مدخل إلى الميتافيزيقا**، ط١، نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص:٣٣

أشبه ما يكون بمصير حبة القمح أو النواة التي تودع الأرض، وتُغمر بالماء، فيؤدي ذلك إلى تحولات كيميائية غير عشوائية تخضع لقانون صارم في التحول والتغير."[1]

"وقد نظر شوقي في الشعر العربي واختار عصور القوة والثراء الأدبي حتى يقتبس منها أفضل ما كان عليه الشعر في عصور الازدهار، وتمرد على الحدود الضيقة الماثلة في المدح، وأراد أن ينتقل بالشعر من المدح إلى التأمل في الكون بأسره حتى يجد متعته وسلوته، ولما اتجه شوقي هذا الاتجاه وجد في البيئة ليست على استعداد لتقبل الجديد الخالص، ولكي يتخلص من هذا المأزق عزفت قيثارته شعرا يجمع بين تراثيه الأداء وطرافة الموضوع، وعمل على امتزاج العناصر الجديدة في التراث القديم واختار لغته السلسة الفصيحة، ونزل إلى مستوى جمهوره، وابتعد عن التعقيد والغموض ومال إلى التصوير، وجعل القصيدة متماسكة، وغالبا تحمل وحدة عضوية واحدة وتدور حول موضوع واحد وإن تعددت الأفكار."[2]

ويقول في رثائه امين بك الرافعي:

يـا بَنـاتِ القَـرِيضِ، قُمْـنَ مَناحـا ... تٍ، وأرسـلنَ لوعـةً وعـويلا
مـن بَنـاتِ الهَـدِيلِ أنْـتُنَّ أَحْنَـى ... نغمـة في الأسَـى، وأشـجَى هـديلا[3]

والحمام هنا سعادة باطنها الأسى، يتأرجح بين النقيضين هو حال الشاعر الكامن خلف الماوراء الذي يظهر خلاف ما يشعر، "إذ يظل مشغولا هنا بتناقضات الأصوات التي تتساوي أمام حزنه أبعادها ومدلولها، من ترنم وسعادة يتمناها الحمام، ولكنه فقدها أمام مشاهد الثكل وحتمية الموت، ويتجاوب مع الرمز في عالم حزنه ويعكس من

(١) حمزة، مصطفى – **فلسفة الموت عند بديع الزمان النورسي**، مجلة حراء، العدد الثاني، السنة الأولى، ٢٠٠٦م، ص:١٩

(٢) الشيخ، حمدي – جدلية التراث، (مرجع سابق)، ص: ٣١

(٣) الشوقيات، ص:٣/١٣٤

خلالها زحاما من صور الأسى التي يعانيها، ومن حكمة الكون التي لا يستطيع إلا أن يتأملها ، فلا يجد أمامه مناصا من الخضوع لها، وطرح تفسيراته حولها.[1]

إن البحث عن الذات ضمن مخرجات الخطاب المرجعي وعلى وجه الخصوص الخطاب ذو البعد الديني منهج نمطي للتصالح مع النفس يعول على الموجهات الخارجية من وقائع وأحداث ،تستند من استخلاصها القوانين متعددة المستويات في اكتناه للذات وللوجود، والتواتر الدلالي لمعطيات النص الشعري لا تتحدد فيه العلاقة بين الدال والمدلول بالمفردات اللغوية المثبتة في النص، فهناك دائما لغة أخرى غائبة تستثمرها الذات الشاعرة في صوغ المفاعلات الموضوعية على اعتبار أن هذه العلاقة بين الدال والمدلول (الغائب) اعتباطية، أو ضرورية (قصدية)، وفي فحص باعثية اللغة الغائبة عند شوقي يختلط الحزن والألم في التعبير عن الكينونة الانسانية. وكل هذه المظاهر المختلفة من الخوف إن هي تعبير عما في الوجود من تناه وعرضية.[2]

وخوف شوقي من الموت كان خوفا على من أحب من الموت، وفي طرح قضية المصير أكثر المشاغل وأشدها التصاقا بالوجود الإنساني يُكشف الحجاب أمام الذات لتنفذ إلى سر الوجود، وحينها تتشكل ولادة ثانية يأنس الشاعر بها في لحظة فريدة أخرجت ما في نفس الشاعر من اطمئنان لحظة التحديق في المصير والثقة بالعدل الرباني، ويظهر للباحثة أن شوقي كان على قدر عال ومتنام من الانفعالية الوجدانية لحظة التحام فكرة: الذات، والعمل(خير أو شر)، والخلود في كتلة مشحونة بالحمولة المستخلصة من الوجد الروحي، تسامت فيها الذات الشاعرة ممتنة لمنجزها الشعري الذي اتحدت معه في إيمانية التصور.

يقول في ذكرى مصطفى كامل:

---

(١) التطاوي، عبد الله، التراث والمعارضة عند شوقي، (مرجع سابق)، ص:١٣٩، (بتصرف)

(٢) انظر: ابراهيم، زكريا – **مشكلة الإنسان**، (د.ط)، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ت)، ص:١٢٢

لم يَمُـــتْ مَـــنْ لـــه أَثَـــرْ وحيـــاةٌ مـــنَ السِّـــيرْ
دعـــــه غائبـــــاً، وإن بعـــدتْ غايـــةُ السَّـــفر
آيـــبُ الفضـــلِ كلمـــا آبـــتِ الشَّـــمسُ والقمـــر
ربَّ نـــورٍ مـــتممٍ قـــد أتانـــا مـــن الحفـــر
إنمـــا الميْـــتُ مـــنْ مشـــى مَيِّـــتَ الخـــيرِ والخبَـــر[1]

وضمن مقدمة رثائه لعاطف بركات باشا:

وَلَـو آبَـت ثَواكِـلُ كُـلِّ قَـرنٍ وَجَـدنَ الشَـمسَ لَـم تَثكَـل شُـعاعا
وَلَكِـن تُضـرَبُ الأَمثـالُ رُشـداً وَمِـنهاجاً لِمَـن شـاءَ إِتِّباعـا
وَرُبَّ حَـديثِ خَـيرٍ هـاجَ خَـيراً وَذِكـرِ شَـجاعَةٍ بَعـثَ الشُـجاعا[2]

والعمل هو ما يفضي إليه العبد، إن خيرا فخير، وإن شرا فشر، وفي ذلك يقول راثيا محمد تيمور:

مـــن كـــل مـــنفض الوفـــو د هنـــاك مهجـــور الجنـــاب
مـــوروث كـــل مَضَـــنةٍ إلا الـــذخيرة مـــن ثـــواب[3]

٤ – ٤ بكاء الشباب:

يتجه المنشئ في بث خيوط العوالم الشعرية المكثفة الجدلية اللامتمثلة للحقيقة، بغية التواصل مع المتلقي، وإشراكه في رؤية الذات الشاعرة وهواجسها، وتأمل انقضاء الشباب، في كتابة تختزل الموت والحياة، وتطبع الخطاب بطابع الديمومة والسير في موازاة للزمن المطلق، وصبغت أشعار الشيب بالنزعة التشاؤمية على اعتبار أن " الشيب موت الشعر، وموت الشعر علة لموت البشر."[4]

---

(١) الشوقيات، ص:٣/٩١

(٢) المرجع السابق، ص:٣/٩٧

(٣) المرجع السابق، ص:٣/٢٦

(٤) ابن عبد ربه، أحمد بن محمد (ت ٣٢٨هـ) – **العقد الفريد**، تحقيق: محمد عبد القادر شاهين، ط١، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٨م، ج:٢، ص:٣٣١

يرصد شوقي وقع الأحداث على النفس وصراعها معها، ويرقب خصالها في معترك الحياة، أو مسلكها في الأخذ والعطاء، والحب والبغض، أو الكسل والمنشط، أو الرضا والغضب، أو ما شئت من هذه الأمور.[1] ونتاج شوقي من تأملات الشيب نتاج منضبط، ومقتصد لذاكرة تعيد تركيب الماضي بوصفه انعكاسا للذات المتأملة والطموحة، على اعتبار أن الأفراد الأقل تفاؤلا أكثر تعددية في آمالهم وطموحاتهم من الأشخاص الأكثر تفاؤلا، وقد يجعلهم ذلك يبالغون ويضخمون توقعاتهم لكي يزيدوا من إمكاناتهم وطموحاتهم بشكل أكثر.[2]

تتقاطع لدى شوقي الصبغة التشاؤمية الخاضعة للتمرد الجدلي مع توسيع إدراكية المقدرة الإنسانية وبناء المنجز الذاتي للأنا المنقسمة في لحظات متتابعة للتسلسل الزمني، "وهكذا شعر الإنسان تجاه الزمن بالقلق والمرارة، وعزا إليه ما يحس به من شقاء، وما يلاقيه من عناء."[3]

"وكلمة الشباب لها في شعر شوقي وفي حياته معانٍ ساحرة لا يفهمها حق الفهم إلا الذين عاشوا كما عاش، أو رزقوا من رقة الحس ما يتوهمون به كيف كانت حياة مثله بين المال والجمال والشباب."[4]

يقول في رثاء سماعيل باشا صبري:

ذهب الشبابُ ، فلم يكُن رزئي به ... دونَ المصابِ بصَفوة الأُلافِ
جَللٌ من الأَرزاءِ في أَمثاله ... همُ العزاءِ قليلةُ الإسعاف
خفَّتْ له العبراتُ، وهي أبيَّة ... في حادثاتِ الدهر، غيرُ خِفاف[5]

---

(١) انظر: مرزوق، حلمي علي – **شوقي وقضايا العصر والحضارة**، ط٢، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨١م، ص:٢٠٧

(٢) الأنصاري، بدر محمد – التفاؤل والتشاؤم (**المفهوم والقياس والمتعلقات**)، ط١، لجنة التعريب والتأليف والنشر، الكويت، ١٩٩٨م، ص:٥٥

(٣) بدوي، عبد الرحمن – **الزمان الوجودي**، ط٣، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م، ص:٢٥٣

(٤) مبارك، زكي – أحمد شوقي، (مرجع سابق)، ص:٨٥

(٥) الشوقيات، ص:٣/١٠٤

هذا وقد نالت مرثيات شوقي نصيبا وافرا من النقد على تباينه، يقول الدكتور عباس حسن: "لكن وفرة مراثيه بعد هذا لم تكن لقرابة، أو صلة خاصة، وإنما كانت تقديرا للمجد، وتسجيلا للمحامد، والعظمة (إلا قليلا من القصائد كان فيه مجالما، أو مسايرا هوى غيره) ولم يقع فيما وقع فيه المتنبي من الخضوع لشهوة المطامع، والتأثر بدواعيها، ومن هنا تدفقت مراثيه (في طوره الثاني) لوعة صادقة، وزفرات ملتهبات، وفوق هذا فمراثيه لم تركن على تلك الأوصاف العامة، والنعوت المبهمة التي لجأ إليها المتنبي – وغيره – وهي التي تصلح لكل رثاء، ولكل ميت، تقال لهذا كما تقال لذاك، وتخلع عن شخص لتسبغ على آخر، كأنها ثياب الإعارة."[1]

إلا أن الدكتور أحمد عبد المجيد يقول: "قد تعرضت مراثيه الكثيرة للنقد العنيف من عدد من النقاد، ونسب إليها هؤلاء النقاد من أسباب الضعف الفني والمعنوي ما يلحقها بمنظومات عصر الانحطاط، فالشاعر لم يرث سوى البشوات والبكوات وذوي الرتب العالية، وهي تخلو من المعاناة ومن الصدق الشعوري والفني، وهم أي النقاد بهذا التعميم قد أغفلوا عددا من المراثي النادرة في تعدد موضوعاتها وفي تألق تعابيرها الفنية."[2]

أما الدكتور عرفان شهيد فقد ارتأى بعدا آخر في هذه المراثي يقول: "وما يقال في المدائح يقال في المراثي الشوقية وأستاذية شوقي في هذا القطاع لا تدفع، بل هي أوضح في الرثاء منها في المديح، وشوقي شاعر الرثاء الأول في اللغة العربية، ومراثيه قصائد فلسفة تأملية تعلو بالقارئ إلى أجواء عالية ليس في الفن فحسب ،ولكن في الفكر أيضا . وهذا تطور مهم وإضافة حقيقة إلى المرثاة العربية القديمة التي كانت تعدد مناقب الميت كما عددتها وهو حي." [3]

---

(١) حسن، عباس – المتنبي وشوقي، (مرجع سابق)، ص:٣٤٣

(٢) عبد المجيد، أحمد – أحمد شوقي الشاعر الإنسان، (مرجع سابق)، ص:٣٢

(٣) شهيد، عرفان – العودة إلى شوقي أو بعد خمسين عاما، (مرجع سابق)، ص:٣٨٧

ويرى الدكتور زكي مبارك أنه "ومهما حاول شوقي التبرير والاعتذار، فإن السمة العامة لقصيدته الرثائية هي البعد عن العاطفة العميقة، نظرا لما فيها من مبالغات، والاقتراب بالتالي، من الحكمة الإنسانية، والنظرة المتفلسفة إلى الحياة والموت."[1]

وترى الباحثة أن مقدمات هذه المرثيات لم تنل حقها من الدراسة علما بأنها جعلت النص يفترق لخطين شعوريين: خط مثل فيه شعرية الإنصات لأصوات العوالم السرية المتخفية في ذاكرة الشاعر، وخط المناسبة الشعرية، في وحدة تطرد فيها الإصابة مع تلاقي خطي الكتلة الشعورية المنبثقة من الذات نحو بناء هيكلي للمنجز الشعري، الذي يجعل بدوره الخطاب في كليته لغة واحدة. والأدب "يمكنه من حيث كونه كلا أن يحتوي على كل شيء، فإن كل عمل بمفرده داخل هذا الأدب يمكن أن يشوبه النقص في شيء ما.. وهذا النقص يمكن أن يكون نقصا ضروريا، نقصا لولاه لافتقدت بعض المزايا الحاضرة."[2]

جدول رقم(٤) المقدمة التأملية في ديوان الشوقيات

اسم القصيدة	عدد الأبيات	عدد أبيات المقدمة	نسبة طول المقدمة
١ -مشروع ٢٨فبراير	٣٥	١٠	٪٢٨
٢ -ذكرى كارنارفون	٥٥	١٩	٪٣٤
٣ -براءة	١٩	٥	٪٢٦
٤ -ذكرى استقلال سوريا	٥٤	٨	٪١٤
٥ -مولانا محمد علي	٢٢	٦	٪٢٧
٦ -سيد درويش	٤٠	٤	٪١٠
٧ -محمد تيمور	٤٤	٧	٪١٥
٨ -يعقوب صروف	٤٩	١٥	٪٣٠
٩ -يرثي جدته	٣٦	٧	٪١٩

(١) مبارك، زكي – أحمد شوقي، (مرجع سابق)، ص:١٥٥

(٢) ليوت، ت.س – **في الشعر والشعراء**، ترجمة: محمد جديد، ط١، دار كنعان، دمشق، ١٩٩١، ص:٨١

١٠ -محمد ثابت باشا	١٨	٥	٪٢٧
١١ -البنون والحياة الدنيا	٤٥	١١	٪٢٤
١٢ -تعزية ورثاء	٢٤	١٠	٪٤١
١٣ -قاسم بك أمين	٥١	١٠	٪١٩
١٤ -ذكرى مصطفى	٣٧	٨	٪٢١
١٥ -عاطف بركات باشا	٥٦	١٣	٪٢٣
١٦ -إسماعيل باشا	٧٣	٩	٪١٢
١٧ -فوزي الفري	٤٥	٧	٪١٥
١٨ -كريمة البارودي	٣٠	١٠	٪٣٣
١٩ -فتحي نوري	٦٥	٦	٪٩
٢٠ -أمين بك الرافعي	٤٩	١٩	٪٤٢
٢١ -يبكي والدته	٥٢	٣٩	٪٧٥
٢٢ -الدكتور أحمد فؤاد	٣٧	٤	٪١٠
٢٣ -ذكرى محمد فريد	١٣	٥	٪٣٨
٢٤ -دار بنك مصر	٥٠	٨	٪١٦
٢٥ -بنك مصر	٥١	٢٠	٪٣٩
٢٦ -فتية الوادي عرفنا صوتكم	٤٠	٤	٪١٠
٢٧ -أبوهيف الكبير	٤١	٤	٪٩
٢٨ -محمد فريد بك	٥٦	٢٣	٪٤١
٢٩ -تحية غليوم الثاني لصلاح الدين	١٦	٣	٪١٨
٣٠ -ثروت باشا	٥٩	٤	٪٦,٧
المجموع	١٢١٧	٣٠٣	٪٢٤,٨

الفصل الثاني

بنية اللغة الشعرية في المقدمات الشعرية

المبحث الأول: بنية الجملة الشعرية.

المبحث الثاني: الإيقاع الشعري.

المبحث الثالث: الصورة الفنية.

المبحث الرابع: مقدمة القصيدة وبنية النص (نماذج مختارة).

بنية اللغة الشعرية في المقدمات الشعرية

١ -بنية الجملة في المقدمات:

١ – ١ الفعل في المقدمات:

لم يكن التحرك الزمني عند شوقي في المقدمات ينبثق من حركية الحدث فحسب، حيث "تبقى أيضا إمكانية أن يضع المرء إشكالية الواقع موضعا يقع قبل كل توجه"[(١)] حينها يجنح الأسلوب الشعري مظهر من مظاهر الخداع (الزمني)، قاصدا (السلام) للذات الشاعرة في صراعاتها الداخلية، وقد شكلت تداعيات الزمن الفعلي مستويات بالغة الأهمية في المقدمات، برزت من خلال حساب نسبة الأفعال إلى الصفات في المقدمات بحسب معادلة بوزيمان لتشخيص الأساليب.

"قُدمت معادلة بوزيمان بوصفها بديلا موضوعيا يمكن على أساسه تمييز الأساليب بوصفها تستخدم تشخيص لغة الأدب تشخيصاً كمياً، نسبة إلى العالم الألماني .بوزيمان الذي كان أول من اقترحها وطبقها.

وخلاصة الفرض الذي وضعه أن من الممكن تمييز النص الأدبي بواسطة تحديد النسبة بين مظهرين من مظاهر التعبير: أولهما التعبير بالحدث، وثانيهما التعبير بالوصف، ويعني بوزيمان بأولهما الكلمات التي تعبر عن حدث أو فعل، وبالثاني الكلمات التي تعبر عن صفة مميزة لشيء ما، أي تصف هذا الشيء وصفا كميا أو كيفيا... ويتم حساب هذه النسبة بإحصاء عدد الكلمات التي تنتمي إلى النوع الأول وعدد كلمات النوع الثاني ثم إيجاد خارج قسمة المجموعة الأولى على المجموعة الثانية، ويعطينا خارج القسمة قيمة عددية تزيد وتنقص تبعا للزيادة والنقص في عدد كلمات المجموعة الأولى على المجموعة الثانية، وتستخدم هذه القيمة باعتبارها دالا على أدبية

---

(١) هيدغر، مارتم – **الكينونة والزمان** – ترجمة: فتحي المسكيني، مراجعة: اسماعيل المصدق، ط١، دار الكتاب الجديد، بيروت، ٢٠١٢م، ص:٣٨٧

الأسلوب، فكلما زادت كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبي، وكلما نقصت كان أقرب إلى الأسلوب العلمي."[1]

١ – ١ – ١ الفعل في المقدمة الطللية:

وبإحصاء شامل لاستخدام المقياس (ن ف ص) في تحليل أسلوب المقدمة الطللية عند شوقي جاءت النتائج كالتالي:

جدول رقم (٥) قيمة (ن ف ص) في المقدمة الطللية في الشوقيات

اسم القصيدة	ف	ص	قيمة ن ف ص
١ -بعد المنفى	١٧	٩	١,٨
٢ -استقبال	١١	٣	٣,٦
٣ -دمشق	٦	٨	٠,٧٥
٤ -توت عنخ آمون	١٨	٦	٣
٥ -رثاء سعد زغلول	٣٣	٥	٦,٦
٦ -الرحلة إلى الاندلس	١٦	١٩	٠,٨
٧ -أبو الهول	٧	٣	٢,٣
٨ -رثاء جورجي زيدان	٢٧	١٧	١,٥
٩ -على سفح الأهرام	٨	٤	٢
١٠ -مصرع اللورد كنشنر	٤٩	٣١	١,٥
المجموع	١٩٢	١٠٥	المعدل : ١,٨

من معطيات الجدول رقم (٥) يتضح ما يلي:

١ - أن المقدمة الطللية عند شوقي بوصفها نتاجاً طبيعاً للرمز في معظمها وتحويلاً له – تندرج ضمن السرود" التي لها صفة البقاء و(الثبات) في الزمن."[2] والتي

---

(١) مصلوح، سعد– **الأسلوب (دراسة لغوية احصائية)**، ط٣، عالم الكتب، القاهرة،١٩٩٢م، ص:٧٣–٧٤

(٢) علي، ماهر عبد القادر محمد – **فلسفة التحليل المعاصر**، (د.ط)، دارالنهضة العربية، بيروت، ١٩٨٥م، ص:٢٣٧ (بتصرف)

يمكن أن تكون حافلة بالعناصر الغريبة التي ليس لها سوى القليل من التحولات[1] لأن دينامية الأحداث متباعده، من هنا لم تحقق قيمة (ن ف ص) ارتفاعاً من شأنه ربط النموذج (الرمز) بثقافة الإدراك الجمالي لدى الشاعر، لتحقيق مزية انسجام النظم في النص الشعري.

٢ - فاعلية الرمز (الإبداعية) في المقدمة الطللية تتقاطع مع مستويات (تنامي) قيمة (ن ف ص)، إذ أنه بالرغم من الطبيعة (الحوارية) لأسلوب الخطاب الرمزي عند شوقي إلا أن شرارة الانفعال المنبثقة من المقدرة على (الالتحام) بين الشاعر والرمز لم تكن سريعة التنامي.

٣ - سجلت (ن ف ص) أقل قيمة لها في قصيدتي دمشق (٠,٧٥)، والرحلة إلى الأندلس(٠,٨)، ولما كان الدكتور سعد مصلوح يرى أن انخفاض قيمة (ن ف ص) مؤشر رئيس على ضعف الدرامية، وحيوية الموقف، والحوار، وارتفاعها دليل على قوة هذا الجانب[2]، من هنا فإن السبب وراء انخفاض قيمة (ن ف ص) في المقدمتين يرجع إلى كون (دينامية) الحوار تتحول بفعل سكون بؤرة الحدث إلى سرد وصفي، وترى الباحثة بالرغم من العلاقة القائمة بين الطلل والحوار على مر العصور، إلا أن شوقي قرن بين فاعلية المكان المولدة من أفعال دالة على الحدث، وبين فتح (بؤرة) خاصة من الذاكرة الزمنية لدى الشاعر، فهو"يكشف عن اللامعقول الذي ينطوي عليه العقل الفلسفي ذاته."[3] إذ أن الفعل في الشريحة الطللية عند شوقي ينبثق من "الإيمان بقيمة الفعل في الماضي الذي يستدعيه زمن الذاكرة،

---

(١) أنظر: ديكسون، بول – **الأسطورة والحداثة**، ترجمة: خليل كلفت، (د.ط)، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨م، ص: ٢٨

(٢)مصلوح، سعد– الأسلوب، (مرجع سابق)، ص: ١٠٢ (بتصرف)

(٣) حرب، علي – **نقد الحقيقة**، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٣م، ص:١٠٠

باعتباره لحظة يتوقف عندها الفكر، لاستحضار ما كان أصلا فيما ينبغي أن يكون."[1]

يبدأ المطلع في مقدمة قصيدته دمشق بالصفة الخطابية الدالة على استيقاف صاحبه ومناجاته:

قُمْ نَاجِ جِلَّقَ وانْشُدْ رَسْمَ مَنْ بَانُوا مَشَتْ عَلَى الرَّسْمِ أَحْدَاثٌ وَأَزْمَانُ[2]

تتحد فيه الحمولة الدلالية لأفعال الحدث: (قم، ناج، انشد، بانوا، مشت)، إلا أن هذا الخطاب لم يتجدد في افتتاحية مقاطع أخرى في المقدمة، مما أدى إلى أن (خبت) جذوة الانفعال التي تحولت داخل السياق الشعري إلى سردية وصفية اكتسبت قيمتها من طابعها (الماضوي) المحيل إلى الآنية من خلال اسم الإشارة(هذا) فيقول:

هَذا الأَديمُ كِتابٌ لا انْكِفَاءَ لَهُ رَثُّ الصِّحَائِفِ، بَاقٍ مِنْهُ عُنْوانُ
الدينُ وَالوَحيُ وَالأَخلاقُ طائِفَةٌ مِنهُ وَسائِرُهُ دُنيا وَبُهتانُ[3]

وتمتد الفاعلية الوصفية حتى انتهاء شريحة الطلل، مما أسهم في إخماد مشروعية الفعل في المستقبل من منطلق "نسبي مادامت تتداخل فيه اعتبارات زمانية."[4]

أما في مقدمة قصيدة الرحلة إلى الأندلس فقيمة (ن ف ص) (٠,٨) حيث يكمن الفارق الرئيسي في تجديد الخطاب الدرامي مع كل بداية وثبة شعورية في شريحة الطلل فيقول:

اِختِلافُ النَهارِ وَاللَيلِ يُنسي أُذكُرا لِيَ الصِبا وَأَيّامَ أُنسي

(١) العياشي، محمد – شعرية القصيدة العربية المعاصرة، (مرجع سابق)، ص:٣٢٠
(٢) الشوقيات، ص:٢/١٠٠
(٣) المرجع السابق.
(٤) خطابي، محمد – **لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)**، (د.ط)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١م، ص:٦٣

وَصِـفا لـي مُـلاوَةً مِـن شَـبابٍ صُـوِّرَت مِـن تَصَـوُّراتٍ وَمَـسِّ
عصـفتْ كالصَّـبا اللعـوبِ ومـرّت سِـنةً حُلـوةً، ولـذَّةَ خَلْـس
وسـلا مصـرَ : هـل سـلا القلبُ عنهـا أَو أَسـا جُرحَـه الزمـان المؤسّـي؟[1]

إلا أن (بؤرة) الإلهام من أحداث الماضي المرتبط بعلاقة جدلية تعتمد التأثير والتأثر، باعدت بين مستويات الحوار، وانبثق الحديث من الذكريات.

٤ - أمـا ثالـث أقـل قيمـة سـجلتها (ن ف ص) فهـي (١,٥) في مقـدمتي مرثيـة (جـورجي زيـدان) و (مصـرع اللـورد كنشـنر)، إذ حققـت الأفعـال في مقدمـة مرثية (جورجي زيدان) (٢٧) فعـلاً، بينمـا سـجلت الصـفات (١٧) صفة، يقـول شوقي في مطلعها:

ممالـكُ الشـرقِ أم أدراسُ أطـلالِ وتلـك دولاتـهُ أم رسمهـا البـالي [2]

يسـتعين الشـاعر بـالموروث في هـذه المقدمـة "للوصـول إلى أشـياء لايمكـن بلوغهـا بوسيلة أخرى، إلى الماضي، والمستقبل، وماهو غير موجود، وكل مايقع خارج التجربة الحالية، والتي يصبح معنى هذه التجربة – بدونها – أقل وضوحاً وأقل كمالاً"[3]، إلا أن تدني مستويات التسارع الحيوي لدلالة البنية النصية في انتقال التجربة من (العام) الآخر إلى (الخاص) أسهم في انخفاض قيمة (ن ف ص) في المقدمة.

أمـا المقدمـة في قصـيدة (مصـرع اللـورد كنشـنر) فقـد حققـت الأفعـال فيهـا (٤٩) فعلاً، بينما سجلت الصفات (٣١) صفة، وجاء في مطلعها:

قِـفْ بهـذا البحـرِ وانظُـرْ مـا غَمَـرْ مظهـر الشـمس وإقبـال القَمـرْ[4]

---

(١) الشوقيات، ص:٤٦، ٢/٤٥

(٢) المرجع السابق:٣/١٢٥

(٣) لويس، سيسل دي – **الصورة الشعرية**، ترجمة: أحمد ناصيف وآخرون، مراجعة: عدنان غزوان، (د.ط)، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٢م، ص:٧٤

(٤) المرجع السابق، ص:١٦٠– ٢

بالرغم من تجديد الشاعر في مطلع طلليته ووقوفه على (البحر) إلا أن لغة الحوار وتجديد التفاعل النصي سجلت مستويات منخفضة، ولعل ذلك يرجع إلى توقف إنتاجية دلالة جديدة لرمز (البحر) حيث انطلقت معالجة الشاعر في سرديته بالرجوع إلى الموروث ضمن البنية الدلالية ذاتها كما في قوله:

أيــن (روميــةُ)؟ ماقيصَـرُهــا؟ مــا ليـاليهَــا المُـرِنــاتُ الوتَــرْ
أيــن(وادي الطلــحِ) واللاتــي بــهِ من دُمًى يَسْحَبْنَ في المسكِ الحِبَرْ[1]

٥ - والرمز ليس على إطلاقه مبعثًا مجهزًا للسردية، فقد تتنامى فيه الصبغة الحوارية، متى ما أخضعت لعوامل وظيفية مساندة قادرة على أن تفرز"صيغة غير مماثلة (لاسردية ولادرامية)"[2]، مما يزكي هذا الطرح أن قيمة (ن ف ص) حققت أعلى مستوياتها في تجربة الرمز في الطلل، حيث كان هذا الرمز (الشمس) على وجه التحديد، ففي مقدمة قصيدة توت عنخ آمون بلغت قيمة (ن ف ص) (٣) وهي ثاني أعلى قيمة تحققها (ن ف ص) في مقدمة رمزية الطلل، ويمكن إرجاع السبب فيها إلى حيوية رمز الشمس بوصفها الطرف (المستدعى) و(الرفيق) المخاطب – أخت يوشع – في رحلة الطلل، الأمر الذي أشبع الشريحة الطللية دلاليًا، مستقطبًا كل ما من شأنه تكثيف درامية الموقف، تنوعت استعمالات الفعل، وتحققت في فعل الأمر (قفي، خبرينا، قصي) والماضي (روى، نسب، مشيت،درت، أفلت، نزعوا، ولدت)، مع نسبة أقل للمضارع (نرى، نحصي، تعينين، تدنين، تهدمينا، تلدي).

ثمة منطق أسهم بدرجة فاعلة في إعلاء قيمة (ن ف ص) في هذه المقدمة، يرتكز على التوهج الانشطاري لرمز الشمس، حين يقترن الاستمرار والديمومة ضمن المجرد،

---

(١) المرجع السابق،ص:٢/١٦١

(٢) جينيت، جيرار ـ **مدخل لجامع النص**، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، (د.ط)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د.ت)، ص:٨٥

فضلاً عن بناء الصورة "على أساس زمني، ونسي إلى حد بعيد الأساس المكاني"[1] وهذا التقسيم الزماني صرف البنية الدلالية نحو التحولات التاريخية الممتدة ضمن (راوي) حقيقي متفرد (الشمس) يسع المتابينات: التجرد، الديمومة، البقاء، القداسة (أخت يوشع)، فضلا عن كونها رمز الحياة وآية الكون.

إن هذه الصورة الثرية بإحداثياتها المكثفة شكلت الوتيرة الانفعالية للنص، جاعلة منه هوية دلالية للخطاب النصي، يعبر حراكها اللغوي (الثري) عن الصبغة الاجتماعية للواقع المعيش مع تعاقب القرون"وكل موقف اجتماعي يقابله رد فعل"[2] يتنامى إذا اقترن بالتاريخ كما في المقدمة، حينها تتحقق الفاعلية مستويات مهمة في بنية النص.

٦ - بينما سجلت قيمة (ن ف ص) أعلى مستوياتها ضمن فارق جلي في مقدمة قصيدة رثاء سعد زغلول بقيمة (٦,٦) ومن الممكن إرجاع سبب هذا الارتفاع إلى:

أ) اقتران شريحة الطلل بنص الرثاء بينما توحي المفردات المتقاطعة ضمن اختزالية الإطار المعرفي للمقدمة (مشبعاً) دلالياً تظافر بمقتضاه الوقوف على الطلل (مسانداً) مع المرثية.

ب) مرّ فيما سبق قلة افتتاح المرثية بالطلل، وهو ما رجحه الدكتور كمال أبو ديب، وحين تقترن (ندرة) فنية المتوالية النصية في اعتمادها تصوراً تتعدد أساليب أبنية(المرثية المفتتحة بالطلل)، وإفراز الموقف الفكري المشحون بانفعالية (الفقد) ترتفع مستويات التوتر لدى الشاعر مما يؤدي إلى تلاحق تكون فيه الأفعال ضمن أصعدة إدراكية متباينة.

---

(١) العلي، عدنان عبيد– **الأدب العربي بين الدلالة والتاريخ**، (د.ط)، منشورات جامعة آل البيت، الأردن، ٢٠٠٠م، ص:٨٢

(٢) الموافي، ناصر عبد الرزاق – **الرحلة في الأدب العربي**، ط١،مكتبة الوفاء، القاهرة، ١٩٩٥م، ص:٢٤٥

ج) كشفت بنية المقدمة الدرامية التماسك الممتد من سلطة الفعل الماضوي (شيعوا، مالوا، انحني، بكاها، أفلت، همت، ثناها، كست، كساها، درت، أفاقت، نسلوا، طفت...)، الذي يعد بوصفه المؤشر الوظيفي الرئيسي لتركيبة الفعل الشعرية في المقدمة، إلا أن استقطابه الدلالي تجاوز الأطر الماضوية نحو النزوع إلى وصف الفعل الدال على الحدث.

وترى الباحثة أن رمز (الشمس) أسهم في إشباع انفعالية الموقف بوصفه مولداً ممارسات وظيفية تنطلق من الفعل الماضي الصادر من رؤية (الأنا) للحدث وزمان الحدث حيث تتشكل (بؤرة) المأساة من (الفقد) وآلام الرحيل، أما السمة الطبيعية الأبرز (للشمس) استمرارية الانبثاق بعد الأفول وبالرغم من الأفول يستمر العطاء.

كفنّوهـــا حُـــرّةً عُلْوِيّـــة كستِ الموتَ جلالاً، وكساها [1]

ومع خصيصة (العطاء) لا انتهاء للدوائر المتسعة من الفعل (الماضوي) حيث بات (ارتداداً) ترجع إليه الانفعالية الإدراكية لتندفع (أقوى) في كل مرة.

ولعل ثمة سؤال هنا: ما السبب وراء انخفاض قيمة (ن ف ص) في مقدمة مرثية جورجي زيدان عنها في رثاء سعد زغلول؟.

انخفضت قيمة (ن ف ص) في مقدمة رثاء جورجي زيدان حيث بلغت (١,٥)، بالرغم من خضوع المقدمة للسببين الأول والثاني اللذين خضعت لهما مقدمة مرثية سعد زغلول إلا أن فاعلية السبب الثالث (إثبات حيوية الرمز) هو ما انتفى بالمطلق عنها. فظل قطب (الغياب) مؤشرا (وصفيا)، باعثا للسرد، (خافضًا) للحوار، مما أدى إلى زيادة الصفات، وبالتالي انخفاض قيمة (ن ف ص) نسبيا ومن هذه الصفات: (البالي، حديث، الخالي، فاتك، قتال، نوابغ، اليائس، السالي، تابع، تالي، باغ، مختال، الحالي، ممعن،

(١) المرجع السابق، ص: ١٧٤– ٣

دجال، جهال..) فأتت هذه الصفات "مثالا على معقولية وصدق الذاكرة التفككية"[1] لدى الشاعر.

١ – ١ – ٢ الفعل في المقدمة الغزلية:

سجلت (ن ف ص) في المقدمة الغزلية القيم التالية:

جدول رقم (٦) قيمة (ن ف ص) للمقدمة الغزلية في الشوقيات

اسم القصيدة	ف	ص	قيمة ن ف ص
١ -مشروع ملنر	٣٣	١٤	٢,٣
٢ -تكريم	٨	١٢	٠,٦
٣ -عيد الفدا	١٢	٢	٦
٤ -نهج البردة	٤٢	٢٢	١,٩
٥ -باريس	١٠	٩	١,١
٦ -لبنان	٣١	١٩	١,٦
٧ -صقر قريش	٦١	١٨	٣,٣
٨ -زحلة	٢٣	٨	٢,٨
٩ -ذكرى المولد	٩٧	٢٢	٤,٤
المجموع	٣١٧	١٢٦	المعدل:٢,٥

١ - يُلحظ من معطيات الجدول رقم (٦) أن (ن ف ص) سجلت أقل قيمة لها في مقدمة قصيدة (تكريم) (٠,٦) يقول فيها:

بأبي وروحي الناعمات الغيدا الباسماتِ من اليتيمِ نضيدا

الرانياتِ بكل أحور فاتر يذر الخلي من القلوبِ عميدَا

---

(١) عبدالله، محمدقاسم – **سيكولوجيةالذاكرة**، (د.ط)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٠م، ص:١٩٥

الراويـاتِ مـن السـلافِ محـاجراً النـاهلاتِ سـوالفاً وخـدُودَا[1]

ولعل السبب الرئيس هو (وحدة) لقطة المشهد الشعري عند الوصف السردي للموقف الغزلي "كموقف أساسي للإخبار"[2] في بنية المقدمة، حيث بلغت الأفعال (٧) أفعال، بينما ارتفع مؤشر الصفات إلى (١٣) صفة، مما أضعف وصول (الأنا) إلى موقف تتمثل فيه (المواجهة)، انبعث الخطاب من (اللامثول) للأنا، والتواري خلف الذات، ليس بوصفها قوة فاعلة، بل (مستجيبة) لانقيادية (غزلية)، نأت بها عن الصراع الزمني، وانطوت فيها الذات دون تحقيق مستوى منشود من التوازن إذ لم يظهر حيز (الأنا) في الخطاب، وعمد الشاعر إلى تغيبه، عدا في المطلع (بأبي وروحي) فتأتي الصفات: (الناعمات، الفيدا، الباسمات، الراويات، الناصلات، اللاعبات، الراتعات، الحواسد، أشهى، ألذ)، لتشكل بنية الفعل الماضي، مؤشرا يمتلك سلطة البوح، فبلغ (٦) أفعال، مقابل (فعلين) مضارعين (يذر، يجدن) أتت غير دالة على الآنية، تخضع لفكرة الاتحاد مع الحدث، إذ أن هذه الفكرة لاتستدعي شكلا، وإنما تستدعي نسقا خفيا بكامله يمكن الحصول بفضله على جملة من التعارضات. [3]

ولماكانت "الوظائف قد لاتسير وفق خط متواصل، بل يحدث أن يتخللها تقطع وانقطاعات وتوقف"[4] أنتج هذا التقطع الوظيفي للفعل الماضي في (حوت، ذهبت، استطعت، مر، خروا) لقطتين متتاليتين:

أ- (حوت، ذهبت، استطعت) تكشف اللقطة الأولى الاتحاد مع الآخر، تصديقه والتسليم له، فالنزوع إلى سبيل الخلاص من هذا العشق المفاجئ يأتي تحققه (الفعلي) ماضويا تتحد فيه (الأنا) مع (الآخر).

---

(١) الشوقيات، ص:١٠٩/ ١

(٢) جينيت، جيرار – مدخل لجامع النص، (مرجع سابق)، ص:٧

(٣) مبارك، حنون – **لسانيات سوسير**، ط١، توصيل المعرفة، ١٩٨٧م، ص:١١٤ (يتصرف)

(٤) بنكراد، سعيد – **السيميائيات السردية**، (د.ط)، منشورات الزمن، الرباط، ٢٠٠١م، ص:٢٣

ب- بينما تأتي اللقطة الثانية (مر، خروا) مفرزة النهاية (الحتمية) التي يوافقه عليها كل من مر بما مر به، بوصفها (حقيقة) توارى قائدها (الخفي) وهو الشاعر ذاته، متنازلاً عن (المواجهة) في توظيف لهذه الحقيقة دون التطابق معها.[1]

وشكل أسلوب سردية الوصف في المقدمة الغزلية مستويات منخفضة نسبيا لقيمة (ن ف ص) التي لم تحقق في مقدمة قصيدة لبنان سوى (١,٦) حيث بلغت الأفعال (٣١) فعلا، بينما ارتفع بالمقابل مؤشر الصفات إلى (١٩) صفة، (الفاترات – الناعسات – الموقظاتي – المغريات – القاتلات – ثمل – معربد – السارعات – الناسجات – سقمًا – أغن – أكحل...) أمَّا التعددية الزمنية للفعل فتكاد تنعدم، إذ تصدر الفعل الماضي بـ(٢٨) فعلاً، بينما لم يحقق المضارع سوى فعلين: (يُحي، يميته).

لم تُستقطب لقطة متولدة عن الأولى في المشهد الشعري للمقدمة، حيث ظلت قابعة تحت سلطة (الوصف) للحدث على سبيل (الصفة) أو (الفعل) على السواء، حيث جاءت المقدمة أشبه بحدث سينمائي (مشهدى) للقطة ينبثق منها خيطان: أمَّا الأول في قوله:

السِحرُ مِن سودِ العُيونِ لَقيتُهُ وَالبابِلِيُّ بِلَحظِهِنّ سُقيتُهُ

وحتى:

الناسِجاتِ عَلى سَواءِ سُطورِهِ سَقَماً عَلى مُنوالِهِنَّ كُسيتُهُ[2]

انبثق خيط (اللقاء) للنموذج (الغزلي) الذي كشفه أحادية زمن الفعل، مما جعل منه نموذجًا مجردًا ماثلا في مخيال الشاعر، (يستدعيه) قاصدا، وإن اجتهد في إصباغ عنصر (المفاجأة) عليه في الخيط الثاني من اللقطة.

---

(١) فاتيمو، جياني – **نهاية الحداثة**، ترجمة:فاطمة الجيوشي، (د.ط)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٨م، ص:٧٦

(٢) الشوقيات، ص:١٥٠/ ٢

والثاني: قوله:

وَأَغَـــنَّ أَكحَـــلَ مِن مَهـا بِكَفَّيـهِ عَلِقَتْ مَحَـاجِـرُهُ دَمِـي وعَلِقتُهُ[1]

وحتى نهاية بنية النص، وترى الباحثة أن غلبة الفعل (الماضوى) في الموقف المشهدي للمقدمة وحد دينامية الصورة في لقطة واحدة تأبى الانفعال، ذلك أن سردية الوصف جعلت المدى الزمني (للفعل) قصيراً غير (مرشد)، بدأ وانتهى بانتهاء (اللقاء).

٢ - بينما سجلت (ن ف ص) أعلى مستوياتها في مقدمتي: (صقر قريش)، و(ذكرى المولد) بقيم (٣,٣) و(٤,٤) على الترتيب في ارتفاع ملحوظ.

جاءت مقدمة (صقر قريش) مشبعة الفاعلية (الدرامية) المنبثقة من الحركة الدينامية للحوار، حيث الأفعال في المقدمة (٦١) فعلا، بينما الصفات جاءت (١٨)صفة، ويؤكد هذا التباين في قيمة (ن ف ص)"حساسية المقياس الذي نستخدمه، وما يفسر ارتباط قيمه صعودًا وهبوطًا بدراسة الأحداث وحيوية الحوار."[2]

جاء فيها:

مَـــن لِنِضـــوٍ يَتَنَـــزّى أَلَمـــا بَـــرّحَ الشَـــوقُ بِـــهِ في الغَلَـــسِ
حَـــنّ لِلبـــانِ وَنـــاجى العَلَمـــا أَيـــنَ شَـــرقُ الأَرضِ مِـــن أَنـــدَلُسِ[3]

فقد أفرزت بنى الفعل في أزمانه الثلاثة مشهدًا شعريًا في ثلاث لقطات متتالية (دراميًا):

أ. جاء الفعل الماضي موزعًا في مختلف أبيات المقدمة، (ملحًا) على ترديد لقطة واحدة، هي (انقطاعية) الموقف كلما ابتدأ لا بوصفه فعلاً لما قد(كان)

(١) المرجع السابق، ٢/١٥١

(٢) مصلوح، سعد – الأسلوب، (مرجع سابق)، ص:١٠٦

(٣) الشوقيات:٢/١٧١

فحسب، بل بوصفه (إشارة) عقلية يلح الشاعر على إرسالها (للملتقى)، حتى باتت ملازمة للفاعلية الإجرائية للأزمنة الأخرى: (برّح الشوق – حن للبان – ناجي العلما – علمه البين البيان – ضاقت الأرض – ارتدى برنسه – التثما – خطا خطوة – قلت لليل – قلت ما واديه؟...).

ب. أما اللقطة المشهدية الثانية تحققت بفعل الزمن المضارع في: (يتنزى ألمًا، انشق من منبته – يحتبس – يتعابا بجناح – ينوء بجناح، يتلاشى نزات، نغبط الطير...) المحور الدال الفاعل في هذه اللقطة المرتدة (تمديد) بؤرة الحدث الزمني، حيث يقترن (الموشح الأندلسي) بمقدمة بأرض الأندلس، وجواريها الحسان، تتشابك الدلالة الناتجة عن هذه الثلاثية (عضويًا) بين (الأنا)، (المحيط)، و(الحالة) بوصفها قوة (مقاومة) تقاد (البزوغ) كلما قاربت (التلاشي).

ج. مثل فعل الأمر لقطة الختام على مستويي الدلالة والتركيب، بوصفه معالجًا (مبتغًا) من قبل الشاعر، (يلهم) المتلقي بانسحاب (الأنا) من بوتقتي (المحيط) و (الحالة)، أملاً في ارتضاء سبيلٍ للخلاص المنشود عنهما، وباعثا للمصالحة مع الذات: (فدع الطير – قلب الدنيا – انظر الناس).

ومن الجدير بالإشارة إلى أن شوقي كثيرًا ما يميل في مقدماته الغزلية إلى إعادة بث لقطات الصورة من خلال الترديد الزمني للفعل، إذ أن تعددية الزمن في المقدمة الغزلية ذات فاعلية بالغة.

أما أعلى قيمة (ن ف ص) سُجلت فهي مقدمة قصيدة (ذكرى المولد) بقيمة(٤,٤) حيث بلغت الأفعال (٩٧) فعلا أما الصفات فهي (٢٢) صفة.

لما كانت الصورة (الترابطية) (ثيمة) المدحة النبوية، كشف الشاعر التواصل الزمني للفعل في كل لقطة من لقطات مشهد المقدمة، يثبت معها محور الفاعلية في النص، محققا ترابطية ذات جدوى زمنية عالية:

أ. لقطة الغزل وغلبة الفعل الماضي: يقول فيها:

سَلوا قَلبي غَداةَ سَلا وَثابا" لَعَلَّ عَلى الجَمالِ لَهُ عِتابا[1]

يفتتح الشاعر شريحة الغزل في المقدمة بهذه اللقطة (مختزلاً) في بعدها (الماضوي) خوض الحدث (الغزل) بوصفه (عتبه) تضمحل كلما نزع إلى معاينة عالمه الأكبر، في دلالة على (التفاعل) و (الاتصال) – بوصفهما مطلبًا وجوديًا للتعايش الكوني – و رغم المضي نحو فضاءات الشاعر الكبرى (سلوا قلبي، سلا، ثابا، ترك، ثكل الشبابا، حملت، حمل العذابا...).

ب. تنتقل بنية الفعل إلى تكثيف المضارع في اللقطة التالية وهي (صفة الدنيا من منظور الشاعر) يفتتحها بقوله:

وَلا يُنبيكَ عَن خُلُقِ اللَيالي كَمَن فَقَدَ الأَحِبَّةَ وَالصَحابا[2]

وتتعالى حدة التوتر لدى الشاعر في هذا المشهد، حتى ظهر في علاقة تقابلية (آنية) مع الدنيا، ماثلة أمامه، يراها رأي العين، (أخا الدنيا، أرى دنياك أفعى، تشيب عاشقيها، تفنيهم، يغتر بالدنيا، يقلد قومه، تزن الطعام...).ممتلئًا الشعور بكينوتها وبالتالي تعميق فهم معطياتها.

ج. سلطة فعل الأمر: تبدأبقوله:

---

(١) المرجع السابق، ص:١/٦٨

(٢) المرجع السابق.

فَـــلا تَقتُلـــكَ شَـــهوَتُهُ وَزِنهـــا كَمـــا تَـــزِنُ الطَعـــامَ أَوِ الشَـــرابا[1]

تتنامى (درامية) المشهد، وصولاً إلى لقطته الثالثة، بمؤشر سلطوي لفعل (الأمر) (وزنها – خذ لبنيك – أعط اللّه) بالرغم من (قصر) الحدث الزمني لهذا المشهد، إلا أنه أسهم بفاعلية مشبعة في حيوية اللقطة، من خلال التأرجح الارتدادي، حيث صور فعل الأمر (لحظة) الرجاء والأمل، من خلال سوق قيم، آثرها الشاعر، إيمانًا منه بقدرتها على إحداث الفرق، مستجيبًا لرغبة قوية في الإصلاح، مبعثه خصوصية التجربة.[2]

د. العودة إلى المضارع وفيها:

وَتُلفـــيهُمْ حِيـــالَ المـــالِ صُـــمًّا إِذا داعـــي الزَكـــاةِ بِهِـــمْ أَهابـــا[3]

ومن ثم يرتد مؤشر الفعل المضارع مرة أخرى في اللقطة الرابعة التي يلهج فيها صوت (الأنا) أمام المطلق الكوني في توسيع دائرة حركة التغير المستمرة التي يلح عليها الشاعر (تلفيهم حيال المال، أهابا، يحص النصابا، يعدل بحب اللّه، أراد اللّه، سيأتي يحدث العجب العجابا، يخترم الشبابا، يريد الخالق، تلقاهم غضابا، تغشى حمى كسرى، تغشى اليبابا...).

١ – ١ – ٣ الفعل في المقدمة الخمرية:

جاءت قيم (ن ف ص) في المقدمة الخمرية على النحو التالي:

---

(١) المرجع السابق، ص:١/٦٩

(٢) يسعى الشاعر للنزوع نحو الخلاص والمصالحة بوصفها نزعة خاصة مما أسهم في اندماجية الحدث وبالتالي خصوصية الخطاب من ناحية اخرى ترتبط ارتباطا وثيقا ببناء النص، انظر: الوكيل، سعيد – **تحليل النص السردي (معارج ابن العربي نموذجا)**، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص:٣٢

(٣) الشوقيات، ص:١/٦٩

جدول رقم (٧) قيمة (ن ف ص) للمقدمة الخمرية في الشوقيات

اسم القصيدة	ف	ص	قيمة ن ف ص
١ - أثر البال في البال	١١	٩	١,٢
٢ - رمضان ولى	١٦	١٧	٠,٩
٣ - وصف مرقص	٣٦	٣٢	١,١
المجموع	٦٣	٥٨	المعدل: ١

يُلحظ من معطيات الجدول رقم (٧) مايلي:

١ - أن حدة التوتر تقل في مجلس الشراب الذي صوره الشاعر في مقدمة قصيدته (رمضان ولى) التي جاء فيها:

رَمَضـــانُ وَلّـــى هاتِهـــا ياســـاقي مُشـــتاقَةً تَســـعى إِلى مُشـــتاقِ
ماكـــانَ أَكثَـــرَهُ عَلـــى أُلّافِهـــا وَأَقَلَّـــهُ في طاعَـــةِ الخَـــلاقِ[1]

ممـا يـؤثر في انخفـاض قيمـة (ن ف ص) حيـث سـجلت نسـبة قـدرها (٠,٩)حققـت الأفعال (١٦)فعلاً، أما الصفات فقد سجلت (١٧)صفة.

برز تنوع منطق الـزمن مشبعًا دلاليًا، بـالرغم من سـردية المشـهد، إلا أنـه لم يكـن باعثًا لانتقـاص الصـبغة (الدراميـة) فيـه، تتجلـى في النزعـة الصـوفية حالـة الإشـباع حتـى التماهي[2] وهذه لحظة (آنية) يتم وصفها من خلال دمج المعنوي بالحسـي في منطق الـزمن الحالي المعرفي إلى المستقبل القريب عند اكتمال الانتشاء والخروج من الـزمن الأرضي. (تسـعى إلى مشـتاق، تريقـه، يكفيـك يـا قاسـي...) ويـأتي المضـارع (لا تسـقني، لم يحـو) مصـورًا آخـر ملامـح (المثول)، وهـو التركيـب الـدلالي الـذي يـبرز فيـه (لحظـة) الخـروج

(١) المرجع السابق، ص:٢/٧٧

(٢) وهـذه الماهيـات الخالصـة هـي في مصـطلح الإشـراقيين،النور القـاهر" بـدوري، عبـد الـرحمن– **شخصيات قلقة في الإسلام،** ط٢، دار النهضة، القاهرة،١٩٦٤م، ص:١٠٥

(مخرجي) ضمن الأسلوب الإنشائي الطلبي الذي يفرضه مجلس الشراب، وقد أسهمت قوى الاستدلال في تنظيم العلاقات المنطقية بين صيغها.[1]

٢ - بينما تقاربت قيمة (ن ف ص) في مقدمتي الخمر ضمن التجربة (النواسية) حيث جاءت في قصيدة (وصف مرقص) بقيمة قدرها (١,١) في (٣٦) فعل و (٣٢) صفة، أما في مقدمة (أثر البال في البال) سجلت (١,٢) الأفعال فهي (١١) فعلاً، والصفات (٩)، مسجلة ارتفاعًا ملحوظًا، ومن الملحوظ أن في كليها تتقارب قيمة الأفعال والصفات مما مال بالبنية النصية نحو الحيوية الدرامية الصادرة عن المفاعل الدلالي لحوار مجلس الشراب بين النديم والساقي، وبين سردية الوصف لهذا المجلس، في توسطية تولدت من العلامات الزمنية للأفعال الدالة على الحدث وتفاعلاتها.

ومما أسهم في ارتفاع قيمة(ن ف ص) (طبيعة) الحوار الافتراضي في مجلس الخمر، فهو يصف في مقدمة قصيدته (وصف مرقص) مشهد المجلس الخمري، إذ ثمة كأس خمر منتقاة، تمتد (أصولها) من التاريخ (الفرعوني)، صدره الفعل الماضي الدال على منطقية الزمن (الحاضر) في ذاكرة المخيال الجمعي (مال عليها القدم، بالغ فرعون، خبأها كاهن:،تنم بهادنها...)، استدعى الشاعر فنية المزج بين الانتهاء والاكتمال عند زمن الالتقاء في المجلس الخمري، أما المشهد الثاني فقد اكتسب ثقلاً زمنيًا خاصًا، يتصدره المضارع، بوصفه مؤشر المركزية الزمنية في بنية المقدمة، يُفتح فيها عالم جديد، وليد لحظته، يقف (بالتوازي) مع العالم الأول (الموروث) منذ زمن البداية (الماضي) فيأتي:

أَخرجَهـــــا الله كالـــــــ زَهـــــرة، والحســـــنُ كِـــمْ
تخطـــــرُ عـــــن عـــــادلٍ لم يُـــــــرَ إلا ظَلَـــــــم[2]

(١) أبو النور، أحمد أنور– **المنطق الطبيعي**، ط١، دار الثقافة، القاهرة،١٩٩٢م، ص:٧٩
(٢) الشوقيات، ص:٢/٩٢

وتتوالى أحداث الحاضر: (تبسم عن لؤلؤ، تسأل أترابها، يشربها ساهرًا، يشربها كابر، يندل إلا النهى، يهتك، بكسبها خلعه، يمزجها بالشيم، يمنعها حلمه).

وبشحنة دلالية مماثلة لدرامة المشهد الخمري في مقدمة (وصف مرقص)، يفتتح شوقي قصيدته (أثر البال في البال) ضمن المنطقية الزمنية ذاتها، يكثف الزمن الماضي في لقطة البداية (حف كأسها، جلا عن جمانة...) في قوله:

حـــــفَ كأســـــها الحبَـــــبُ فهـــــي فضـــــةٌ ذَهَـــــبُ[1]

ثم يتركز الزمن الحاضر في المشهد التالي: (تجلي، ولي خلق ينجلي وينكسب، يرقب الرفاق) ويبدأ في قوله:

تَنجَلـــــي ولَـــــي خُلُـــــقٌ يَنجَلـــــي ويَنسَـــــكِبُ [2]

١ – ١ – ٤ الفعل في المقدمة التأملية:

سجلت (ن ف ص) قيمها في المقدمة التاملية كالآتي:

جدول رقم (٨) قيمة ن ف ص للمقدمة التأملية في الشوقيات:

اسم القصيدة	ف	ص	قيمة ن ف ص
١ -مشروع ٢٨ فبراير	٢٢	٥	٤,٤
٢ -ذكرى كارنا رافون	١٥	١٠	١,٥
٣ -براءة	١٠	٤	٢,٥
٤ -ذكرى استقلال سوريا	١٥	٥	٣
٥ -مولانا محمد علي	٧	٦	١,١
٦ -سيد درويش	٧	٢	٣,٥
٧ -محمد تيمور	٩	٦	١,٥
٨ -يعقوب صروف	٢٤	١٣	١,٨

(١) المرجع السابق، ص:٢/٩

(٢) المرجع السابق.

٩ -يرثي جدته	١١	٥	٢,٢
١٠ -محمد ثابت باشا	٦	٨	٠,٧٥
١١ -البنون والحياة الدنيا	١٨	٢	٩
١٢ -تعزية ورثاء	٢٠	٦	٣,٣
١٣ -قاسم بك أمين	٩	٦	١,٥
١٤ -ذكرى مصطفى	١١	٢	٥,٥
١٥ -عاطف بركات باشا	٢٩	٤	٧,٢٥
١٦ -اسماعيل باشا	١١	١٢	٠,٩
١٧ -فوزي الغري	١٩	٦	٣,١
١٨ -كريمه البارودي	٢١	٢	١٠,٥
١٩ -فتحي نوري	٩	٤	٢,٢٥
٢٠ -أمين بك الرافعي	٣٥	١٣	٢,٦
٢١ -بيكي والدته	٨١	٢٧	٣
٢٢ -الدكتور احمد فؤاد	٨	٣	٢,٦
٢٣ -ذكرى محمد فريد	١٠	٨	١,٢٥
٢٤ -دار بنك مصر	١٥	٢	٧,٥
٢٥ -بنك مصر	٥٢	٨	٦,٥
٢٦ -فنية الوادي عرفنا صوتكم	١٢	١	١٢
٢٧ -أبو هيف الكبير	٨	٤	٢
٢٨ -محمد فريد بك	٢٩	١٩	١,٥
٢٩ -تحية غليوم الثاني لصلاح الدين	٥	٢	٢,٥
٣٠ -ثروت باشا	٤٩	٣١	١,٥
المجموع	٥٧٧	٢٢٣	المعدل:٣,٦

من معطيات جدول رقم (٨) يُلحظ الآتي:

١ - لم تحقق قيمة (ن ف ص) مستويات عالية سوى في (٦) قصائد من أصل (٣٠) قصيدة وهي على الترتيب من الأقل إلى الأكثر:

ذكرى مصطفى كامل (٥,٥) /بنك مصر (٦,٥)/ عاطف بركات باشا: (٧,٢)، دار بنك مصر (٧,٥) البنون والحياة الدنيا: (٩) / كريمة البارودي (١٠,٥)

٢ - سجلت (ن ف ص) أقل قيمة لها في مقدمة قصيدة (ذكرى مصطفى كامل)، حيث حققت الأفعال (١١) فعلاً، مقابل صفتين جاء في مطلعها:

لم يَمُتْ مَنْ لَه أَثَرْ وحياةٌ مِنَ السِّيَرْ[١]

هذه المعاينة من شأنها أن تبرز طبيعة الوحدة الدرامية الناتجة من حيوية السرد، والخلو شبه التام من الحوار، وهذا يدل أن ليس كل ارتفاع لقيمة (ن ف ص) يرجح غلبة الحوار، وانخفاض السرد، ويمكن إرجاع السبب في ذلك إلى:

أ) يفتتح شوقي مقدمته بالفعل المنفي: (لم يمت.)والحق أن كل أزمنة الفعل جاءت داعمة لهذا (الفعل)، بما في ذلك الماضي الذي جاء في (٦) أفعال، اثنان منها صَدَّرها الشاعر بإذا الدالة على الاستقبال، من ثم تلاها بالفعل المضارع المنفي في قوله:

مَنْ إذا عاشَ لم يفدْ وإذا مات لم يَضِرْ[٢]

ب) تتحد فاعلية المشهد الدرامي في المقدمة ضمن فكرة منطقية موحدة اعتمدت على (التوازي) في حدثين، يرفض الشاعر انفصالها، دل عليهما الفعل والماضي المضارع المنفي: **الحدث الأول**: ماقبل النص،في استجابة الأنا لحدث (الموت)،

(١) المرجع السابق، ص:٣/٩١

(٢) المرجع السابق.

وتحقيق إغناء حسي للذات، بلغت فيه حد اليقين الذي رفع من كثافة المشهد، حتى جاء مختزلاً غير مباشر بل امتدت تداعياته إلى الحدث الثاني.

الحدث الثاني: يبدأ مع أول فعل في المقدمة (لم يَمت) مَنْ لَه أثَر.، إذ يعتمد السياق في هذا الحدث على المصالحة مع (الفقد) مما أشبع مقدمة المرثية بحيوية الذات المنشأة ومرونتها (المتمددة) في (الترابط) الزمني، حيث يأتي (فناء الجسد) (متوازيًا) مع (حياة الأثر) اقترن بالأول أفعال دالة على الماضي في لحظة (التلاشي) وليس قطعية الغياب: (أبت الشمس، أتانا من الحفر، من مشى) يتطور المشهد الدرامي، وتزاد فاعليته بالفعل الماضي الدال على الانتقال (إذا عاش) (إذا مات) ضمن خصيصة انتقالية وصولاً إلى (حياة الأثر) من خلال الفعل المضارع المنفي (لم يفد، لم يضر).

٣ - أمَّا في مقدمة قصيدة (بنك مصر) فقد علت قيمة (ن ف ص) لتقدر بـ (٦,٥) حيث سجلت الأفعال مستوى مرتفعا بلغ (٥٢) فعلا، حقق فيها الفعل المضارع (٣٠) فعلا، أما الماضي فقد حقق (٢٢) فعلا، أما الصفات فجاءت (٨) صفات، أما تقارب قيمتي الانفعالية الزمنية للمضارع والماضي لدى الشاعر فترجعه الباحثة إلى أن هذه المقدمة وقف منها الشاعر موقفًا ملحميًا، إذ ثمة لوحة داخلية أفرزت حدثين زمنيين، تشكل هذه اللوحة في صورة (كتيبة) يستنهض قائدها الهمم في الذود عن القضية القومية[1] التي ابتداها الشاعر عن مصر، لكنه أبى انتهاءها عند ذات الحد،" ولم يكن هذا القائد سوى الشاعر نفسه. جاءت دينامية الحدث الزمني من خلال (السبب) الفعل الماضي و (النتيجة) ← الفعل المضارع:

---

(١) يتأكد انتماء الشاعر للقضية القومية من خلال طرح القضايا الوطنية بوصفها (الأنموذج) الممهد لطرح القضايا الأخرى في تتبع لهذه القضايا تتشابك مع القضية الوطنية يضفي هذا التشابك الغموض فاذا تناول قضية وطنية فان ذلك بوحي من داخل الحس القومي ،"فهو لم يحاول أن يفلسف القومية، أو يتعمقها، أو يبحثها...،لأنه يعتبرها شيئا مفروغا منه" الركيبي، عبد الله، **دراسات في الشعر العربي الجزائري**، تقديم: صالح جودت، (د.ط)، الدار القومية للطباعة والنشر، (د.ت)، ص:٤٣

لحاهـــا اللّهُ، باعتنـــا خيـــالاً مـــن الأَحـــلامِ، واشـــترتِ اتّحـــادا
مشـــيْنا أَمـــسِ نلقاهـــا جميعـــاً ونحـــنُ اليـــومَ نلقاهـــا فـــرادى
ومَـــنْ لَقِـــيَ السِّـــباعَ بغـــيرِ ظفـــرٍ ولا نـــابٍ تمـــزَّقَ أَو تفـــادَى
خَفضـــنا مـــن عُلُـــوِّ الحـــقِّ حتـــى تَوهَّمنـــا الســـيادةَ أَن نُســـادا[1]

ويحتل الصدارة الفعل الماضي الواقع في فعل الشرط، أما جواب الشرط فتصدره الفعل المضارع في دلالته على التسارع الدرامي للأحداث، وقد توسل بهما الشاعر في شحذ المثل الإنسانية، ولكن ليس بذكر البطولات، والمآثر الجماعية، بل من خلال (استصراخ) ينتفض كلما انتفض الزمن.

مرّ فيما سبق أن شوقي شاعر أعياه كُنه الموت، بوصفه فناء (حتميا) إلا أن فناءه الروحي (أمر نسبي) يقبع في (اللازمن)، يحتد معه توتر الشاعر الماثل في ارتداد الزمن الماضي كلما انسل منه يصبغ عليه (ضعفه) البشري، محاولة لتمديد الفعل للحاضر والمستقبل ولكن سطوته نُعيده أبدًا إلى نقطة البداية، تبرز هذه الفاعلية قوله: (خفضت لعزة الموت، جد جلال، فضع الليالي، مزق عن خنا الدنيا، حضر النفوس، كشفت به الحياة...) في محاولة لسحب دلالة الحاضر على سلطة الزمن الماضوي، ويصمد الشاعر إلى مشروعية الإثبات في المستقبل، في: (ترى حول الحياة، تقل الرثاء، تشهد، تميد، تتكل شعاعًا).

٣ - بينما تسجل (ن ف ص) قيمة أعلى في مقدمة مرثية عاطف بركات باشا تقدر بـ(٧,٢)حققت الأفعال فيها (٢٩) بينما جاءت الصفات (٤) يقول فيها:

خَفضْـــتُ لعـــزةِ المـــوتِ اليَراعـــا وجـــد جـــلالُ منطقـــهِ، فراعـــا
كفَـــى بـــالموت للنـــذُرِ ارتجـــالاً وللعـــبراتِ والعـــبرِ اختراعـــا[2]

(١) الشوقيات، ص:٤/١٤

(٢) المرجع السابق، ص: ٣/٩٧

من خلال الخصائص التي تمتلكها البنى الشعرية لأبيات هذه المقدمة التي تنتمي إلى التأمل، تتسع الفجوة ضمن الموقف الفكري للشاعر بين الحدث (الموت) والنتيجة (الرثاء) ليعلو معها معيار التوتر الذي انطلق فيه الشاعر عبر إدراك الذات لحقيقة الموت، وتراجع التركيز على غيرها، لتغيب الضدية ويحضر الصراع أحادي تواصلي (أزلي) يتشكل فيه التطور الدرامي من خلال الوظيفة البنيوية لدلالة الموت (المهيمنة) على كافة بنى النص.

٤ - وتسجل (ن ف ص) قيمة (٧,٥) في مقدمة قصيدة دار بنك مصر في ارتفاع طفيف عن سابقتها، إذ حققت الأفعال (١٥) فعلاً مقابل صفتين، يقول في مطلعها:

نبذَ الهوى، وصَحا من الأحلامِ شرقٌ تنبه بعد طولِ منامِ
ثابتْ سلامتُه، وأقبلَ صحوُهُ إلا بقايا فترة وسَقامِ[1]

يقدم الشاعر موضوعه – وبشكل خاص – من خلال انبثاق نموذج من الذاكرة للتخفيف من عبء العمل الإدراكي للبنية الأم بوصفها صبغة دلالية لمناسبة اجتماعية، مستعينا بعوامل ومؤشرات خارجية تتردد فيها أعداد كبيرة من الأصوات والأزمنة لتشكل أبرز متغيرات السياق البنيوي للمنظومة النصية كاملة، التي أسهمت في تنامي القيمة الديناميكية للغة المقدمة بفعل درامية (التذكر)، فلما كان عمل الذاكرة" لايقتصر على تسجيل وحفظ المعلومات المقدمة، فهي تعمد أيضا، مع الوقت، إلى تركيب ناشط وانتقائي، إلى إعادة تنظيم مستمرة لمحتواها..ويتبين ذلك بوضوح من الاستدلالات والتعديلات الملاحظة أثناء عملية التذكر"[2] وبالتالي أسهم هذا التركيب النشط الذي بنى عليه الشاعر مقدمته في تسجيل (ن ف ص) قيمة مرتفعة (نسبيا).

---

(١) المرجع السابق، ص: ٤/١٧

(٢) جاك ديشين، أندريه – **استيعاب النصوص وتأليفها**، ترجمة: هيثم لمع، ط١، المؤسسة الجامعية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩١م، ص: ٤١– ٤٢

٥ - سجلت (ن ف ص) قيمة مرتفعة نسبيًا في مقدمة قصيدة (البنون والحياة الدنيا) بقيمة (٩,٠) بلغت (١٨) فعلاً وصفتين، مما ينبئ بلغة تتحد فيها علاقة بين (الأنا) وطبيعة الخطاب، ولا شك أن مفردة (البنون) تُشعر بتداعيات العلائقية (المتلاحمة) لدى الشاعر على الصعيدين: بوصفه أباً، وابناً، وترى الباحثة أن امتزاج الشاعر مع الأخير هو ما يفسر احتدام التوتر المسهم في إعلاء قيمة (ن ف ص) فما دام هناك فقد لابن فثمة صدمة مفاجئة يتفقد فيها الشاعر (بنوة) الأنا، فكما أن "أوديب في لحظة مفاجئة يبحث عن أصله"[١] يبحث شوقي خارج الزمن عن ملاذاته الآمنة، مما يسهم في تنامي حدة المشهد واحتدامه دراميًا، يقترن فيه الزمن المضارع في: (الضلوع تتقد، الدموع تطرد، تجد، سيقتصد، من يرد...) بالفعل الماضي (مشى في قوامها، نزلوا، شقوا، سعدو...) اقتران الموت بالطفولة[٢]، أما فعل الأمر فهو لقطة خارج المكان والزمان الفعلي بوصفه حيزًا استعان به الشاعر في محاولة لرؤية المشهد ضمن مستوى أكثر (علوية) في: (أيها الشجي أفق، قل لشاكلين مشى) فإن كانت هذه الثيمة (صدمة البحث المفاجىء) أرسلت جذوة فقد الوالدة والجدة، فهذا يعطي تفسيرًا جليًا عن سبب ارتفاع قيمة (ن ف ص) في هذه المقدمة عنها في مقدمة رثاء الوالدة (٣,٠) والجدة (٢,٢).

٦ - بينما سجلت أعلى قيمة (ن ف ص) في المقدمات التأملية في مقدمة رثاء كريمة البارودي (١٠,٥) حيث حققت الأفعال فيها (٢١) فعلا، وحققت الصفات اثنتين يأتي مطلعها:

أَحَيثُ تَلوحُ المُنى تَأفُلُ كَفى عِظَةً أَيُّها المَنزِلُ
حكيتَ الحياةَ وحالاتِها فهلاً تخطيتَ ماتنقلُ[٣]

(١) عبود، حنا – النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، (مرجع سابق)، ص: ٩٢
(٢) انظر: العياشي، محمد – شعرية القصيدة الحديثة، (مرجع سابق)، ص:٢٧٥
(٣) الشوقيات، ص: ٣/١١٤

تقارب فيها استعمال المضارع حيث بلغ (١١) فعلا،والماضي (١٠)أفعال، تتموضع صدارة كل منهما ضمن حدث من حدثين : توتر الشاعر، وحيوية البوح.

يستحضر ضمير الشاعر رحلة الحياة في تصعيد الحالة الوجودية، تصبح معها الصورة اكثر شمولاً، واتساعًا انبعث بوصفه نواة أولية وخطابًا مجردًا:

أَحَيـــثُ تَلـــوحُ المُنـــى تَأفُـــلُ كَفـــى عِظَـــةً أَيُّهـــا المَنـــزِلُ[١]

لينتقل بعدها الخطاب إلى المباشرة في تسارع لحيوية الموقف، ويتصدر معها (الفعل) المضارع: (تحطيت، تنقل، يزدهي، يعطل، يوحش، من يأهل...). فضلا عن الحيوية الآتية من سلسلة ممتدة من أحداث الماضي، لايتوقف إلا عند حاضر موهوم وغباري[٢] على اعتبار أن قطع هذه السلسلة قد يكون مبعثه السلطه المهيمنة للواقع، فحينها تغيير الزمن و(تحويله) لايعدو وصفه موقفا (حتميا).

ومن ثم الوصول إلى نشدان مستوى (أعلى) من الراحة والهدوء في الوصول إلى النظرة (المتحررة) من المواجهة بفعل المؤثرات الماضوية: (تهادت عن الورد، طار عن البيضة، راحت، جاءت جياة...) في دلالة على الماضي المنتهي و(المحتمل) للرجوع رجحته لقطة الختام:

وَمـــا غَـــيرُ مَـــن قَـــد أَتـــى مُـــدبِرٌ وَلا غَـــيرُ مَـــن قَـــد مَضـــى مُقبِـــلُ[٣]

يسير التسلسل الانفعالي (للأنا) ضمن (ترابط) الصور الكاشف عن اندماجية (الذات) مع (الحدث) ممايُخال أن ثمة علاقة (خفية) من شأنها إفراز وحدات (متصلة)

---

(١) المرجع السابق.

(٢) سعيد، حميد – **الكشف عن أسرار القصيدة**، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٤م، ص: ٩٧

(٣) الشوقيات، ص: ٣/١١٤

يحكمها رابط واحد هو (الأفول)، ومنطق الزمن الماضي[1] هنا يستقر في ذات الشاعر، أما على صعيد المتلقي ليصبح الزمن حاضرًا محتمل الوقوع إذ ان "الماضي هو الانتهاء الاكتمال، العدم، أما سرده واستدعاؤه والإخبار عنه، فلا يتحقق سوى في زمن غير زمنه."[2]

وبنظرة شاملة لقيمة (ن ف ص) في الأنواع الأربعة للمقدمات جاءت النتائج كالتالي:

جدول رقم (٩) قيمة (ن ف ص) في المقدمات

نوع المقدمة	قيمة ن ف ص
التأملية	٣,٦
الغزلية	٢,٥
الطللية	١,٨
الخمرية	١,٠
المعدل	٢,٣

ومن معطيات جدول رقم (٩) يُلحظ مايلي:

أ - سجلت أعلى قيمة (ن ف ص) في المقدمة التاملية بقيمة (٣,٦).

ب - سجلت قيمة(ن ف ص) ثاني أعلى مستوياتها في المقدمة الغزلية بقيمة (٢,٥).

ج - جاءت قيمة (ن ف ص) ثالثا في المقدمة الطللية بقيمة (١,٨).

د - سجلت (ن ف ص) في المقدمة الخمرية أقل قيمة لها وهي (١,٠).

ه - أما المعدل العام لقيمة (ن ف ص) في كل المقدمات فهو (٢,٣).

---

(١) «الماضي ما عدم بعد وجوده فيقع في زمان بعد زمان وجوده» ابن يعيش، موفق الدين أبو البقاء– **شرح المفصل للزمخشري**، تقديم: إميل بديع يعقوب، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠١م، ج:٤، ص: ٧

(٢) نور الدين، صدوق – **البداية في النص الروائي**، ط١، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٤م، ص: ٤٢

١ – ٢ تنوع المعجم الشعري في مقدمات الشوقيات:

يطبق الدكتور سعد مصلوح في دراسته الأسلوبيةحساب تنوع مفردات المعجم الشعري، المأخوذة عن طريقة جونسون في حساب تنوع المفردات، يرى جونسون أن في الإمكان إيجاد نسبة لتنوع المفردات في النص أو في جزء منه إذا ماحسبنا فيه النسبة بين الكلمات المتنوعة (أي المختلفة بعضها عن بعض) والمجموع الكلي للكلمات المكونة له.

ويطلق جونسون على الكلمات المتنوعة مصطلح (الأنماط)، وعلى المجموع الكلي للكلمات مصطلح (التحققات)، وبعد إحصاء عدد الكلمات المتنوعة (الأنماط) يتم إيجاد نسبة التنوع بقسمة عددها على حاصل الجمع الكلي للكلمات (التحققات).

والتوصل إلى عدد الأنماط في نص ما يقتضي القيام بمايلي:

١ - عمل نموذج لجدول تكون عدد خاناته حاصل ضرب (١٠×١٠) وبذلك يصل مجموع الخانات في الجدول الواحد (١٠٠) خانة.

٢ - تفريع العينة كلها في هذه الجداول بحيث تكتب كل كلمة في خانة مستقلة.

٣ - حصر الأنماط في كل جدول على حدة، وذلك بمراجعة أول كلمة من كلماته على سائر الكلمات الباقية وعددها (٩٩) كلمة ثم شطب أي تكرار لهذه الكلمة يمكن أن يوجد في حدود الجدول الواحد ،ثم تراجع الكلمة الثانية فيه بالطريقة السابقة على الكمات الباقية ،ثم نقوم بمثل ذلك في سائر الجداول الأخرى.

٤ - الكلمات التي بقيت دون شطب تمثل الأنماط .

بيد أن الخطوات الأربع السابقة تؤدي إلى حصر الأنماط في كل جدول على حدة فقصارى ماتصل إليه من تطبيق هذه الخطوات ألا تتكرر الكلمة الواحدة في كل مئة، وهذا لا يمنع من تعدد مرات ورودها فيما يلحق من جداول، ومن ثم يتطلب الأمر القيام

بمراجعة كل كلمة لم تشطب في الجدول الأول على جميع الكلمات التي لم تشطب في الجداول الأخرى، ومراجعة كل كلمة لم تشطب في الجدول الثاني على جميع الكلمات التي لم تشطب في الجداول اللاحقة.

أما الشروط التي أُجري تحتها الحصر كما يلي:

١ - يحتسب الفعل كلمة واحدة مهما تختلف صيغه بين مضي ومضارعة وأمر، ومهما اختلفت جهات إسناده إلى المفرد والمثنى والجمع.
٢ - لايعتد باختلاف الاسم تذكيرا وتأنيثا بوصفها أنماطا إلا إذا كان المؤنث من غير لفظ المذكر.
٣ - إذا تعددت صيغ الجموع احتسبت (أنماطا).
٤ - إذا اتصلت بالاسم اللاحقة الدالة على النسب، أولاحقة المصدر الصناعي فإن الصور الثلاث تعتبر أنماطا.
٥ - إذا دلت الكلمة على أكثر من معنى معجمي على جهة الاشراك اعتبرت أنماطا.
٦ - يعتد بالكممة الرئيسية فقط مهما تعددت السوابق واللواحق.
٧ - إذا اختلفت صيغ الأفعال بين ثلاثية، ورباعية، وخماسية، وسداسية، وكذلك المصادر، والمشتقات، فإن وحدة الجذر لاتحول دون احتسابها (أنماطا).

طرق حساب النسبة:

اقترح جونسون أربع طرق لحساب نسبة تنوع المفردات:

الطريقة الأولى: إيجاد النسبة الكلية للتنوع:

وفيها تحتسب نسبة التنوع على مستوى النص أو العينة بكاملها، ويتطلب حساب النسبة بهذه الطريقة حصر الأنماط في النص كله، وقسمة عددها على الطول الكلي (التحققات).

الطريقة الثانية: إيجاد القسمة الوسيطة لنسبة التنوع:

ويتطلب استخدام هذه الطريقة اتباع الخطوات الآتية:

١ - تقسيم النص أو العينة إلى أجزاء متساوية الطول.

٢ - حساب نسبة الأنماط إلى التحققات في كل جزء على حدة.

٣ - أخذ القيمة الوسيطة لقيم نسبة التنوع في الأجزاء المختلفة، وذلك بجمع هذه القيم ثم قسمتها على عدد الأجزاء المكونة للنص.

الطريقة الثالثة: إيجاد منحنى تناقص نسبة التنوع:

ويتطلب ذلك:

١ - تقسيم النص إلى أجزاء متساوية الطول.

٢ - حساب النسبة في الجزء الأول من النص، وذلك بحصر الأنماط وقسمة عددها على المجموع الكلي للتحققات في هذا الجزء.

٣ - حصر الأنماط في الجزء الثاني من النص دون أن ندخل فيها أي كلمة سبق ورودها في الجزء الأول.

٤ - إيجاد النسبة في الجزء الثاني بقسمة عدد الأنماط التي تم حصرها على المجموع الكلي لتحققات الجزء الثاني.

٥ - تتبع الطريقة نفسها مع الجزء الثالث.

الطريقة الرابعة: إيجاد منحنى تراكم نسبة التنوع:

ويتم حسابه على النحو التالي:

١ - تقسيم النص إلى أجزاء متساوية الطول.

٢ - إيجاد النسبة بين الأنماط والمجموع الكلي للتحققات الجزء الأول .

٣ - بالنسبة للجزء الثاني يتم إيجاد النسبة بين الأنماط – والتي لم يسبق لها أن ظهرت في الجزء الأول – وبين المجموع الكلي لحققات هذا الجزء فقط.

٤ - يجمع عدد الأنماط في الجزء الأول إلى عدد الأنماط في الجزء الثاني ثم نحصل على نسبة التراكم بقسمة حاصل جمعها على المجموع الكلي لتحققات الجزئين معا.

٥ - نسبة التراكم في الجزء الثالث تساوي حاصل جمع عدد الأنماط في الأجزاء الثلاثة مقسوما على الطول الكلي للنص (مقدرا بعدد التحققات المكونة للأجزاء الثلاثة) وهكذا حتى تنتهي جميع الأجزاء المكونة للعينة[1].

وفي العينة موضع الدراسة طبقت الباحثة الطرق الأربع لقياس نسبة تنوع المفردات، في محاولة لإثبات مدى تنوع معجم الشاعر.

عينة الدراسة:

تم اختيار عينة الدراسة وهي المقدمة الغزلية لقصيدة "ذكرى المولد" نظرا لتحقق شروط الدراسة فيها فقد تم حساب (٣٠٠) الكلمة الأولى من المقدمة لإجراء الدراسة عليها يقول شوقي فيها:

سَلوا قَلبي غَداةَ سَلا وَثابا ... لَعَلَّ عَلى الجَمالِ لَهُ عِتابا
وَيُسأَلُ في الحَوادِثِ ذو صَوابٍ ... فَهَل تَرَكَ الجَمالُ لَهُ صَوابا
وَكُنتُ إِذا سَأَلتُ القَلبَ يَومًا ... تَوَلّى الدَمعُ عَن قَلبي الجَوابا
وَلي بَينَ الضُلوعِ دَمٌ وَلَحمٌ ... هُما الواهي الَّذي ثَكِلَ الشَبابا
تَسَرَّبَ في الدُموعِ فَقُلتُ:وَلّى ... وَصَفَّقَ في الضُلوعِ فَقُلتُ : ثابا
وَلَو خُلِقَتْ قُلوبٌ مِن حَديدٍ ... لَما حَمَلَتْ كَما حَمَلَ العَذابا
وَأَحبابٍ سُقيتُ بِهِمْ سُلافًا ... وَكانَ الوَصلُ مِن قِصَرٍ حَبابا
وَنادَمنا الشَبابَ عَلى بِساطٍ ... مِنَ اللَذاتِ مُختَلِفٍ شَرابا
وَكُلُّ بِساطِ عَيشٍ سَوفَ يُطوى ... وَإِن طالَ الزَمانُ بِهِ وَطابا
كَأَنَّ القَلبَ بَعدَهُمُ غَريبٌ ... إِذا عادَتهُ ذِكرى الأَهلِ ذابا

(١) مصلوح، سعد – في النص الأدبي، (مرجع سابق)، ص: ٩١– ٩٩ (بتصرف)

وَلا يُنبيكَ عَن خُلُقِ اللَيالي ... كَمَن فَقَدَ الأَحِبَّةَ وَالصَحابا

أَخا الدُنيا أَرى دُنياكَ أَفعى ... تُبَدِّلُ كُلَّ آوِنَةٍ إِهابا

وَأَنَّ الرُقطَ أَيقَظُ هاجِعاتٍ ... وَأَترَعُ في ظِلالِ السِلمِ نابا

وَمِن عَجَبٍ تُشَيِّبُ عاشِقيها ... وَتُفنيهِمْ وَما بَرِحَتْ كَعابا

فَمَن يَغتَرُّ بِالدُنيا فَإِنّي ... لَبِستُ بِها فَأَبلَيتُ الثِيابا

لَها ضَحِكُ القِيانِ إِلى غَبِيٍّ ... وَلي ضَحِكُ اللَبيبِ إِذا تَغابى

جَنَيتُ بِرَوضِها وَرداً وَشَوكاً ... وَذُقتُ بِكَأسِها شَهداً وَصابا

فَلَم أَرَ غَيرَ حُكمِ اللَهِ حُكماً ... وَلَم أَرَ دونَ بابِ اللَهِ بابا

وَلا عَظَّمتُ في الأَشياءِ إِلا ... صَحيحَ العِلمِ وَالأَدَبَ اللُبابا

وَلا كَرَّمتُ إِلا وَجهَ حُرٍّ ... يُقَلِّدُ قَومَهُ المِنَنَ الرَغابا

وَلَم أَرَ مِثلَ جَمعِ المالِ داءً ... وَلا مِثلَ البَخيلِ بِهِ مُصابا

فَلا تَقتُلكَ شَهوَتُهُ وَزِنها ... كَما تَزِنُ الطَعامَ أَوِ الشَرابا

وَخُذ لِبَنيكَ وَالأَيّامِ ذُخراً ... وَأَعطِ اللَهَ حِصَّتَهُ احتِسابا

فَلَو طالَعتَ أَحداثَ اللَيالي ... وَجَدتَ الفَقرَ أَقرَبَها انتِيابا

وَأَنَّ البِرَّ خَيرٌ في حَياةٍ ... وَأَبقى بَعدَ صاحِبِهِ ثَوابا

وَأَنَّ الشَرَّ يَصدَعُ فاعِليهِ ... وَلَم أَرَ خَيِّراً بِالشَرِّ آبا

فَرِفقاً بِالبَنينَ إِذا اللَيالي ... عَلى الأَعقابِ أَوقَعَتِ العِقابا

وَلَم يَتَقَلَّدوا شُكرَ اليَتامى ... وَلا ادَّرَعوا الدُعاءَ المُستَجابا

عَجِبتُ لِمَعشَرٍ صَلّوا وَصاموا ... عَواهِرَ خِشيَةً وَتُقى كِذابا

وَتُلفيهُمْ حِيالَ المالِ صُمّاً ... إِذا داعي الزَكاةِ بِهِمْ أَهابا

لَقَد كَتَموا نَصيبَ اللَهِ مِنهُ ... كَأَنَّ اللَهَ لَم يُحصِ النِصابا

وَمَن يَعدِل بِحُبِّ اللَهِ شَيئاً ... كَحُبِّ المالِ ضَلَّ هَوًى وَخابا

أَرادَ اللَهُ بِالفُقَراءِ بِرّاً ... وَبِالأَيتامِ حُبّاً وَارتِبابا[1]

---

(١) الشوقيات، ص: ٦٨– ١/٦٩

وجاء تفريغ العينة على ثلاثة جداول، واستخراج رقمين من كل جدول: الأول (للأنماط) على مستوى الجدول، والثاني على مستوى العينة كلها، جاءت كالآتي:

جدول رقم (١٠) لتفريغ المجموعة الأولى

سلوا	قلبي	غداة	سلا	وثابا	لعل	على	الجمال	له	عتابا
ويسأل	في	الحوادث	ذو	صواب	فهل	ترك	الجمال	له	صوابا
وكنت	إذا	سألت	القلب	يوما	تولى	الدمع	عن	قلبي	الجوابا
ولي	بين	الضلوع	دم	ولحم	هما	الواهي	الذي	ثكل	الشبابا
تسرب	في	الدموع	فقلت	ولى	وصفق	في	الضلوع	فقلت	ثابا
ولو	خلقت	قلوب	من	حديد	لما	حملت	كما	حمل	العذابا
وأحباب	سقيت	بهم	سلافا	وكان	الوصل	من	قصر	حبابا	ونادمنا
الشباب	على	بساط	من	اللدات	مختلفا	شرابا	وكل	بساط	عيش
سوف	يطوى	وإن	طال	الزمان	به	وطابا	كأن	القلب	بعدهم
غريب	إذا	عادته	ذكرى	الأهل	ذابا	ولا	ينبيك	عن	خلق

جدول رقم(١١) لتفريغ المجموعة الثانية

الليالي	كمن	فقد	الأحبة	والصحابا	أخا	الدنيا	أرى	دنياك	أفعى
تبدل	كل	آونة	إهابا	وأن	الرقط	أيقظ	هاجعات	وأترع	في

ظلال	السلم	نابا	ومن	عجب	تشيب	عاشقيها	وتفنيهم	ومابرحت	كعابا
فمن	يغتر	بالدنيا	فإني	لبست	بها	فأبليت	الشبابا	لها	ضحك
القيان	إلى	غبي	ولي	ضحك	اللبيب	إذا	تغابى	جنيت	بروضها
وردا	وشوكا	وذقت	بكأسها	شهدا	وصابا	فلم	أر	غير	حكم
الله	حكما	ولم	أر	دون	باب	الله	بابا	ولا	عظمت
في	الأشياء	إلا	صحيح	العلم	والأدب	اللبابا	ولا	كرمت	إلا
وجه	حر	يقلد	قومه	المتن	الرغابا	ولم	أر	مثل	جمع
المال	داء	ولا	مثل	البخيل	به	مصابا	فلا	تقتلك	شهوته

جدول رقم(١٢) لتفريغ المجموعة الثالثة

وزنها	كما	تزن	الطعام	أو	الشرابا	وخذ	لبنيك	والأيام	ذخرا
وأعط	الله	حصته	احتسابا	فلو	طالعت	أحداث	الليالي	وجدت	الفقر
أقربها	انتيابا	وأن	البر	خير	في	حياة	وأبقى	بعد	صاحبه
ثوابا	وأن	الشر	يصرع	فاعليه	ولم	أر	خيرا	بالشر	آبا
فرفقا	بالبنين	إذا	الليالي	على	الأعقاب	أوقعت	العقابا	ولم	يتقلدوا
شكر	اليتامى	ولا	ادرعوا	الدعاء	المستجابا	عجبت	لمعشر	صلوا	وصاموا
ظواهر	خشية	وتقى	كذابا	وتلفيهم	حيال	المال	صما	إذا	داعي

الزكاة	بهم	أهابا	لقد	كتموا	نصيب	الله	منه	كأن	الله
لم	يحص	النصابا	ومن	يعدل	بحب	الله	شيئا	كحب	المال
ضل	هوى	وخابا	أراد	الله	بالفقراء	يرا	وبالأيتام	حبا	وارتبابا

يُلحظ من معطيات الجداول السابقة مايلي:

أ - الأنماط على مستوى الجدول رقم (١٠) وعلى مستوى العينة كلها تساوي(٧٦).

ب - الأنماط على مستوى الجدول رقم (١١) تساوي (٨٠) وعلى مستوى العينة كلها تساوي (٧٤).

ج - الأنماط على مستوى الجدول رقم (١٢) تساوي (٨٤)،وعلى مستوى العينة كلها (٦٥).

وبتطبيق الطرق الأربع على العينة جاءت النتائج كالتالي:

أ -إيجاد النسبة الكلية للتنوع:

يتم حصر الأنماط على مستوى النص كله (٧٦+٧٤+٦٥) وقسمة عددها على الطول الكلي للتحققات.

جدول رقم (١٣) **حساب** النسبة الكلية للتنوع في العينة

المجموعة	الأنماط	التحققات	النسبة الكلية للتنوع
١	٧٦	٣٠٠	%٧١
٢	٧٤		
٣	٦٥		
المجموع الكلي	٢١٥		

$$\frac{٢١٥}{٣٠٠} \times ١٠٠ = ٧١\%$$

ب -إيجاد القيمة الوسيطة لنسبة التنوع:

إذا كان عدد الانماط في كل جزء على حده على التوالي: (٧٦)، (٨٠)، (٨٤)، فإن النسب تكون على الترتيب (٠,٧٦)، (٠,٨٠)، (٠,٨٤) كما سيكون مجموعها(٢,٤) وبقسمة هذا العدد على عدد أجزاء العينة وهو (٣) تصير القيمة الوسيطة:

$$\frac{٢,٤}{٣} = ٠,٨$$

ج -إيجاد منحنى تناقص نسبة التنوع:

ينتج منحنى تناقص نسبة التنوع بحصر أنماط كل جزء على مستوى العينة كلها وقسمتها على تحققات كل جزء على حده، وبالتالي جاءت نسبة التناقص للتنوع في المجموعات على النحو التالي:

النسبة في الجزء الأول:

$$\frac{٧٦}{١٠٠} = ٠,٧٦$$

النسبة في الجزء الثاني:

$$\frac{٧٤}{١٠٠} = ٠,٧٤$$

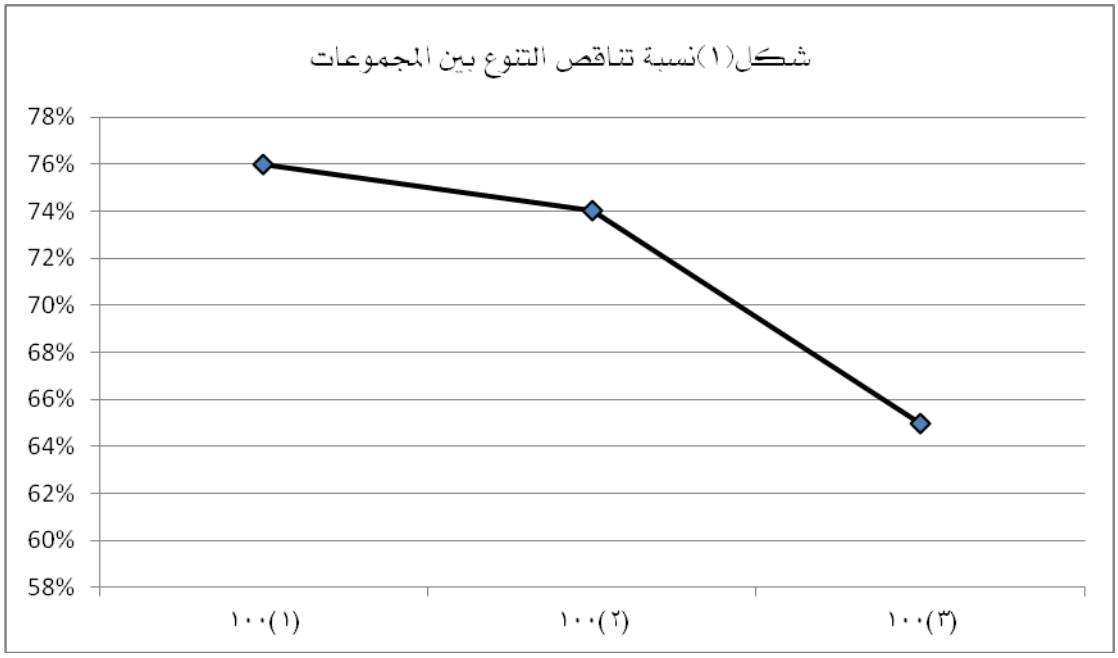
النسبة في الجزء الثالث:

$$\frac{٦٥}{١٠٠} = ٠,٦٥$$

جدول (١٤)**حساب** نسبة تناقص التنوع بين المجموعات في العينة

المجموعة	نسبة تناقص التنوع بين المجموعات
١	٠,٧٦
٢	٠,٧٤
٣	٠,٦٥

شكل (١) منحنى نسبة التناقص في العينة



د -إيجاد منحنى تراكم نسبة التنوع:

النسبة في الجزء الأول:

$$\frac{٧٦}{١٠٠} = ٠,٧٦$$

النسبة في الجزء الثاني:

$$\frac{٧٤}{١٠٠} = ٠,٧٤$$

نسبة تراكم التنوع حتى نهاية الجزء الثاني:

$$\frac{٧٤+٧٦}{٢٠٠} = ٠,٧٥$$

النسبة في الجزء الثالث:

$$\frac{٦٥}{١٠٠} = ٠,٦٥$$

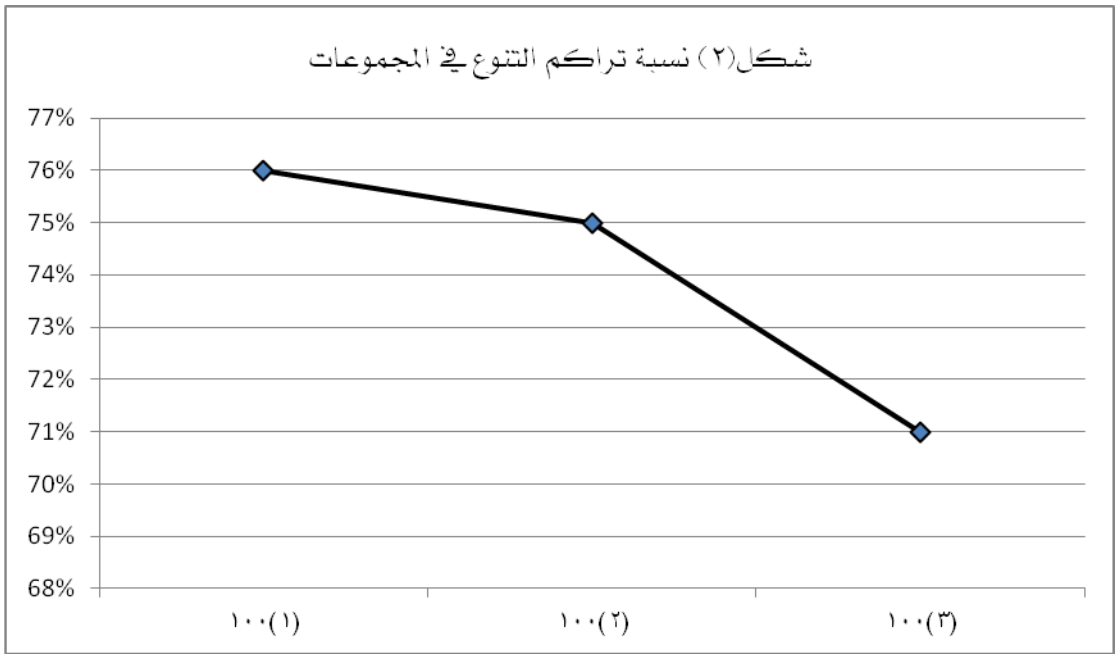
نسبة تراكم التنوع حتى نهاية الجزء الثالث:

$$\frac{٦٥+٧٤+٧٦}{٣٠٠} = ٠,٧١$$

جدول رقم (١٥) النسبة التراكمية في العينة

المجموعة	نسبة التراكمية للتنوع في المجموعات
١	٠,٧٦
٢	٠,٧٥
٣	٠,٧١

شكل رقم (٢) منحنى نسبة تراكم التنوع في العينة



نتائج القياس:

أ - يلحظ من حساب النسبة الكلية للتنوع وهي(٧١٪) غنى المعجم الشعري وتنوع الثروة اللفظية.

ب - أفرز تنوع المعجم الشعري في العينة المدروسة عن نسبة وسيطة مرتفعة تقدر بـ(٠,٨) في دلالة على ارتفاع مؤشر الثروة اللفظية على المستويين الكلي والجزئي.

ج - يثبت منحنى التناقص مقدار تناقص التنوع في المجموعات ومن الملحوظ أنه ضئيل ومتقارب جدا ، هذا ما يفسر ارتفاع النسبة الكلية للتنوع التي قدرت (٧١٪).

د - تكاد تثبت قيمتا التناقص في المجموعتين الأولى والثانية ، وتنحدر انحداراً طفيفاً في المجموعة الثالثة حتى تصل إلى (٦٥٪).

ه - يسجل منحنى التراكم قيمة عُليا تتراوح بين (٧٦٪) و(٧١٪).

و - يتميز المعجم الشعري لشوقي بنسبة تراكم (أعلى) ونسبة تناقص (أقل) خاصة بين الجزءين الأول والثاني، يفسر ذلك منحنيي التناقص والتراكم.

١ – ٣ الحذف:

شكلت بنية الحذف في مقدمات قصائد الشوقيات حركة ارتدادية تعد المتلقي للرجوع إلى ما قبل بنية الحذف، وصولاً إلى ما بعده، في حركة دائرية، لتكمل نسق البيت موضع الحدث، ولأن أغلب التراكيب القائمة على الحذف في مقدمات الشوقيات تستمد من خصوصية التجربة عند شوقي " فامتلاك العبقرية الخلاقة يمنحه الحق والقوة"[١] لإضمار وحداته المشفرة مجابها طبيعة تجربته بوصفه فردا – انطلاقا من نزعته الرومانسية – لتختلف بالتالي طبيعة التكثيف الدلالي والرمزي، و كثيرا ما يتجاوز التقدير الخارجي إلى الداخلي.

جاءت أنماط الحذف في المقدمات كالتالي:

١ – ٣ – ١ حذف المسند إليه (المبتدأ):

يقول شوقي في مقدمته التأملية:

راحـــــةُ النفـــــوسِ، وهـــــلْ عنـــــدَ راحـــــةٍ تَعَـــــبُ[٢]

التقدير: هي راحة النفوس، والحذف لغرض: إنشاء المدح، يمثل الحذف هنا دلالة مهمة على طبيعة الاستجابة الانسانية إلى (مصوغ) النزوح خارج الزمن، يخلق نتاج بنية الحذف هنا عملية توليدية، بحسب الطاقة التوليدية الكامنة في بنية الخبر، حيث تتضمن حركتين:

١ - حركة الاضطراب الداخلي (النفوس)، مما يوحي بحضور أطراف ضمنية داخل الذات الشاعرة، رغم سعيها على التواري، من خلال بنية الحذف عند إنشاء المدح، مما أصبغ عليها طابع (المحايدة) ونشوة الارتشاف للخمر.

---

(١) فراي، نورثرب – **تشريح النقد (محاولات أربع)**، ترجمة: محمد عصفور، (د.ط)، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٩١م، ص:٧٦

(٢) الشوقيات، ص: ٢/٩

٢ - أما الحركة الثانية فقد أسهمت في زيادة رسوخ تداعيات بنية الحذف من خلال الاستفهام المفضي إلى الجدلية، حيث يرجع المتلقي إلى المحذوف ضمن ارتداد دائري في بنية البيت .

١ – ٣ – ٢ حذف المسند إليه (الفاعل):

يقول شوقي في مقدمة البردة :

رُزِقتَ أَسمَحَ مافي الناسِ مِن خُلُقٍ إذا رُزِقتَ اِلتِماسَ العُذرِ في الشِيَمِ[1]

والتقدير: رزقك الله، وغرض الحذف لكون الفاعل معلوما للمخاطب، ينتج توظيف الشاعر الحذف في هذا البيت جمالية تتولد من عظمة الرازق سبحانه وتعالى، وندرة الصفة (المرزوقة)، مما يدل على عمق الدلالة، والإيحاء الذي يكشف من خلال تؤول نصوصه السمة (المرجاة) والمعطاه من صفة يختص بها الله سبحانه وتعالى، وهي (الرزق) فلم تكن عطاء أو هبة، بل هي رزق (لدني) من الله عز وجل وحده، وأسهم نتاج بنية الحذف في أول البيت إلى اكتناه (قيمي) للخُلق المنشود (المرجو) من (الرازق) مما صعد رؤيوية البنية الدلالية للبيت وتكرارها في مطلع الشطر الثاني، وجعل بؤرة التركيز على الحدث وهو التحضيض على (سؤلها) من الله عز وجل وحده، فليس من سبيل آخر لاكتسابها، لينتج بذلك حركة(مستدعاه) مستمرة وهي حركة (الدعاء)، واستمرارية السؤال .

١ – ٣ – ٣ حذف المسند (الخبر):

وفي مقدمته التأملية يقول:

ولولا الْبُخْلُ لم يَهْلِكْ فريقٌ على الأقدارِ تلْقاهُمْ غِضابا[2]

---

(١) المرجع السايق، ص: ١/١٩٠

(٢) المرجع السابق، ص: ١/٧٠

التقدير: ولولا البخل موجود، حذف الخبر لأنه كون عام بمعنى موجود، ولولا حرف امتناع لوجود، ممايعني امتناع البقاء والسلامة لوجود البخل، من الثابت أن هيمنة النفعية تنتج سيكلوجية مضطربة على مستوى الأفراد والجماعات، أسهمت بنية الحذف هنا باتساع ثقافة (المادية)، واكتناه البعد التحولي للذات، حين لايكون الحس المجتمعي لدى الفرد على قدر كبير من مد(العون)، بل تطغى التجنبية الفردية بوصفها عامل هدم رئيسا في اضطراب المنظمات المجتمعية، يوفق الشاعر في الحديث عن البخل مع المجموعة(فريق) مما أدى دورا فاعلا في معالجة الحدث، إذ أن الشاعر هنا "يدخل في طبائع شخصياته، وفي الوقت نفسه يبقى نفسه"[1] ليتضح موضع (الأنا) بجلاء ضمن هذه التجربة.

١ -٣ -٤ حذف المسند (الفعل):

وفي المقدمة التأملية لمرثيته يقول:

عَطفـاً عَلَـيهِم بِالبُكـاءِ وَبِالأَسـى فَتَعَهُّـدُ المَـوتى مِـنَ الإيثـارِ[2]

والتقدير: أبكهم عطفاً عليهم، جوابا عن السؤال مقدر، كيف أوفيهم حقا لهم علي ؟ سؤال ذاتي مقيد، وثمة سؤال (باطني) مسكوت عنه، يقبع في اللاوعي الجمعي[3] للأنا (مُلِح) مبعثه اللوم المجتمعي المنبثق بصفة أولية من الرقيب الذي يتعهد الشاعر عند رثائه أصحابه، هذا السؤال هو: هل بكاء أصحابي رياءأو وفاء و(إيثار)؟.

---

(١) ستانفورد، و.ب *وآخرون* – **المرآة والخارطة (دراسات في نظرية النقد الأدبي)**، ترجمة: سهيل نجيم، ط١، دار نينوي، دمشق، ٢٠٠١م، ص:٣٦

(٢) الشوقيات، ٣/٧٦

(٣) "اللاوعي الجمعي قديم جدًا، وقوي، جدًا، وفعال جدًا" تطرد فاعلية اللاوعي الجمعي بوصفه الأجدر بعدم البوح عند الشاعر، مع مقدرته على الكبت فكلما تنامت سيطرته، اشتدت مقاومة الذات الكبت" عبود، حنا – **البنية الأدبية والأسطورة**، (د. ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م، ص: ٤٤

إذ يقول في مطلع مقدمتها هذه:

يا أَيُّهـــا الـــدَمعُ الـــوَفِيُّ بِـــدارِ نَقضـــي حُقـــوقَ الرِفقَـــةِ الأَخيـــارِ
أَنـــا إِن أَهَنتُـــكَ في ثَـــراهُمْ فَـــالهَوى وَالعَهـــدُ أَن يُبكَـــوا بِـــدَمعٍ جـــاري[1]

تنتج بنية الحذف هنا جدلية الصراع الداخلي المضاعف، فهو يؤثرهم على نفسه بتحمله لوم الآخر، مقابل وفائه وإخلاصه[2]، إن الانفعال المسيطر على الشاعر، الذي تم بموجبه الحذف "مبعثه إدراكه العقلي والفكري لما يحدث عندما تصطدم العواطف والانفعالات على هذا الوجه بالأحوال الاجتماعية."[3]

١ – ٣ – ٥ حذف المفعول به:

يقول شوقي في مقدمته التأملية لرثائه فريد بك:

ليـــتَ شـــعري تَعمـــدا وأَصَـــرّا أم أعَانـــا جِنايـــةَ المـــيلادِ[4]

التقدير: تعمدا وأصرا (التناقص) وجاء الحذف للاختصار، يتحدث الشاعر في البنى التوليدية في الأبيات السابقة للبيت موضع الشاهد عن الشمس، ومنجل الحصاد، ضمن علاقة المشابهة، تكمن فاعلية الحذف ضمن سؤال رمزي حيث ترمز (الشمس) إلى تعاقبية الأيام، وتناقص الأرواح وازديادها، ضمن جدلية الفناء والوجود، ومنجل الحصاد الذي تناقص حصده مع كل معاودة له، مهد ذلك للسؤال الجدلي في البيت،

---

(١) الشوقيات، ص: ٣/٧٦

(٢) وهذ تساؤل يختزن مخيال الشاعر، يقول في مقدمة مرثيته يعقوب صروف:

يقولـون يرثـي كـل خـل وصـاحب أجل إنما أقضي حقوق صحابي
جزيتهمُ دمعي فلما جرى المدى جعلت عيون الشعر حسن ثوابي

الشوقيات، ٣/٢٩

(٣) راغب، نبيل – **النقد الفني**، (د.ط)، دار مصر، القاهرة، (د.ت)، ص: ٢٩

(٤) الشوقيات، ص: ٣/٥٥

ترتكز بنية الحذف على إخفاء البعد الرمزي للحدث الوجودي، حيث غاب المفعول به ليوكل الشاعر فاعلية الكشف للمتلقي، أملا في أن يشاركه تساؤلاته[1]، ومبعثا فاعلا للاطمئنان.

١ – ٣ – ٦ حذف المضاف إليه:

يقول شوقي ضمن مقدمته الغزلية:

أربعـــــةٌ تجمعهـــــم هِمَّـــــةٌ ينقلـــها الجيـــلُ إلى عقبـــهِ [2]

التقدير: أربعة رجال، مهد الحذف إلى ارتكاز الحدث في العدد، حيث يكون الثقل في مطلع البيت، ليحقق الحذف الوقوف على بنية (عميقة) تتجاوز الذكر، تسهم في تكثيف التميز، ليتجاوز بنية اللفظ إلى حيوية الحذف، حيث جاءت في مقام المدح، مما يعمل على تزايد احتمالات التقدير (المدحي) للمحذوف واعلاء لقدرالممدوح.

١ – ٣ – ٧ حذف الموصوف وإقامة الصفة مقامه :

يقول شوقي في مقدمة قصيدته عن دمشق:

رَعنـــاءَ أَرسَـــلَها وَدَسّ شُـــواظَها في حُجـرَةِ التـاريخِ أَرعَـنُ أَحمَـقُ [3]

والتقدير: رجل أرعن أحمق، يكثر هذا الأسلوب في مقدمات قصائد الشوقيات، حققت بنية الحذف انسحابا نحو الزمن، وتنكير المقدر رمزية (لخفاء العدو) على مر التاريخ، حيث أسهم في إضفاء فاعلية (سالبة)، حيث تنعدم القدرة على التميز، ويسود

---

(١) تفسر الثيمة الدلالية لبنية الحذف هنا بوصفها محاكاة لبنى أولية في مخيال الشاعر، على اعتبار أن كل حدث، وسلوك، وفعل، إنما يحاكي حدثا أولا، وسلوكا أولا، وفعلا أولا. انظر: الكيلاني، شمس الدين ـ **من العود الأبدي إلى الوعي التاريخي**، ط١، دار الكنوز الأدبية، لبنان، ١٩٩٨م، ص: ١٦٣

(٢) الشوقيات، ص: ١/٧٤

(٣) المرجع السابق، ص: ٣/١١٠

العموم على الخصوص، إلا أن مستواها الزمني الماضوي رجح قصر الاستجابة، لجعل إدراك النهاية مبعث اطمئنان للأحداث المماثلة.

١ – ٣ – ٨ حذف حرف الجر:

يقول شوقي في مقدمته التاملية:

واربَـــأْ بحلمـــكَ في النـــوا زلِ أن يلـــمَّ بـــه الجَـــزع[١]

والتقدير: واربأبحلمك (من) أن، ويكمن نتاج الحذف هنا في تزايد سرعة (تعاقبية)الحدث، حيث يتوسط السبب (واربأ بحلمك في النوازل) والنتيجة المترتبة عن عدم الامتثال، مما أنتج حركتين: لو لم تربأ بحلمك – يسلم به الجزع، فالنتيجة قريبة جدا عند غياب السبب، وتبدو وصايا الشاعر من هذا النوع نتاج محاكمته نفسه، لتعود أفكاره وأعماله وأقواله إليه.[٢]

١ – ٣ – ٩ حذف حرف النداء:

يقول في مطلع مقدمته الطللية:

أَبـا الهَـولِ طـالَ عَلَيـكَ العُصُـر وَبُلِّغـتَ في الأَرضِ أَقصـى العُمُـرْ[٣]

التقدير: يا أبا الهول، أراد الشاعر أن يحقق بنية عميقة مستبطنة، كان الحذف أحد مولداتها، "بحيث ينزل المنادي بعد الحذف في صدارة البيت مبرزاً بذلك لفظه،

---

(١) المرجع السابق، ص: ١/١٥٨

(٢) انظر: أبو الوي، ممدوح – **تولستوي ودوستيفسكي في الأدب العربي**، (د.ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩م، ص: ١٣٨

(٣) الشوقيات، ص: ١/١٣٢

ويقوى به معناه، وينحصر فيه الاهتمام... وقد بعث هذا الحذف الحيوية في كامل القصيدة، لأن النداء وإن كان لجماد فهو غير حقيقي."[1]

وترى الباحثة أن حذف حرف النداء أمكن من الاختراق الزمني والمكاني، مما نحى إلى المباشرة، مما أسهم في اقتناص الإحساس بالوحدة بين الذات والتاريخ (الحيوي) الذي أضفاه نداء الجماد.

١ – ٤ التقديم والتأخير:

يوظف الشاعر بنيتي التقديم والتأخير في مقدمات القصائد، بوصفهما مرتكزاً أساسياً في بلاغة الخطاب الشعري، ومن أنماط وروده في المقدمات:

١ – ٤ – ١ تقديم المسند إليه (الفاعل):

يقول شوقي في مقدمته الخمرية:

رمَضانُ وَلّى هاتِها يا ساقي مُشتاقَةً تَسعى إِلى مُشتاقِ[2]

تقديم الفاعل (رمضان) على الفعل (ولى) لتعجيل المسرة، والتقديم هنا ليس على نية التأخير لذا يُعرب مبتدأً، برز التقديم هنا بوصفه طاقة توليدية للمبالغة في المسرة على مستوى البنية السطحية، إلا أن ثمة بنية عميقة لتقديم (رمضان) في شحن البيت بهالة (روحانية) ترتفع بالمتلقي إلى عوالم متوارية، ضمن طاقة إشعاعية، انتشرت على الصعيدين: الأفقي والرأسي، ليس للمقدمة فحسب، بل لبنية المتوالية النصية كاملة، حيث شكل (مُنطَلقا) تصير معه السمات الدالة في المقدمة صفات منبثقة عنه.

---

(١) الطرابلسي، محمد الهادي ـ خصائص الأسلوب في الشوقيات، (مرجع سابق)، ص: ٣١٤

(٢)الشوقيات، ص: ٢/٧٧

١ – ٤ – ٢ تقديم المسند إليه (المبتدأ):

على الرغم من أن تقديم المبتدأ هو الأصل إلا أنه لايخلو من بعض المزايا، يقول شوقي في مقدمة مرثيته التاملية:

النفسُ (حرب الموتِ) إلا أنّها أَتَتِ الحياةَ وشُغلها من بابهِ[١]

قدم الشاعر المبتدأ (النفس) على الخبر المفرد حرب الموت لغرض حصر الاهتمام، حيث تثار الإيحاءات الروحية والروحانية على السواء، مزج فيها بين القلق الوجداني، والتساؤل الفكري لتتراوح بين نزوع إلى الخيال المحال، وطموح إلى (الماوراء) من أسرار وحنين إلى عالم الأرواح المثالي[٢]، إن تقدم المبتدأ هنا يبرز مواجهة الشاعر نفسه التي تقهقرت به إلى الجدلية مرة أخرى، مما يذكر بأسطورة سيزيف[٣] والصخرة الصماء فكلما أزاح الصخرة ارتدت إليه حاملة فشله الذريع.[٤]

١ – ٤ – ٣ تقديم المسند (الفعل):

يقول في مقدمته الطللية:

وَقِفْ على أَثَرٍ مَرَّ الزمانُ بهِ فكانَ أثبتَ من أطوادِهِ قِمَمَا[٥]

تقديم الفعل (مر) على الفاعل (الزمان) لحصر الاهتمام، والتقديم هنا ليس على نية التاخير بينما تكمن فاعليته في تفاعل النسق الدلالي الجزئي في (التقديم) ضمن

---

(١) المرجع السابق،ص:١/٨٤

(٢) القط، عبد القادر **الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر**، (د.ط)، مكتبة الشباب، مصر، ١٩٨٨م، ص: ٢٣٧ (بتصرف)

(٣) وهي أسطورة تتناول المشاكل الفانية وتقوم على أساس أنه من المشروع التساؤل عن الحياة. انظر: كامو، ألبير – **أسطورة سيزيف**، ترجمة: انيس زكي حسن، (د.ط)، منشورات دارالحياة، بيروت، ١٩٨٣م، ص: ٧

(٤) انظر: عبد الدايم، صابر ـ **أدب المهجر**، ط١، دار المعارف، مصر، ١٩٩٣م، ص: ٣٦٨

(٥) الشوقيات، ص: ١/٢١٥

المدلول العام للبيت لتكثيف حركة الزمن فضلاً عن تسارعها، التي تخضع معها الذات لقوة التحفيز الاسترجاعي التذكري للمرور والانقضاء بوصفهما المحرك الحدثي الرئيس الذي يسعى للكشف عن صراعات الذات التي رغم انقضاء زمنها المادي إلا أنها لاتزال ترتد إلى النفس في كفاءاتها.

١ – ٤ – ٤ تقديم المفعول به:

يقول شوقي في مقدمته الطللية لمرثيته:

وربَّ صاحبِ درسٍ لو وقفتَ به رأيت شبه عليم بينَ جهّال
وتسبق الشمسَ في الأمصار حكمتُه إلى كهولٍ، وشُبّانٍ، وأَطفال[1]

تقديم المفعول به (الشمس) لغرض: الاهتمام بالمقدم، ثمة بعد رمزي لتقديم المفعول به هنا حيث تبلور فكرة الإحلال، والبرهان، إحلال الشمس في الأمصار (ومثولها) فيها حتى تشع في كل شيء كذلك تحل حكمته ضمن بؤرة العقل الباطن – بوصفه بؤرة الاستدلال – على سبيل (المبالغة) في العوالم الداخلية إلى الكهول والشبان والأطفال، فتقديم المفعول به (الشمس) لكون مثولها كليا، أما مثول حكمته فهو تفصيلي دقيق، حيث أسهم التقديم هنا في دعم علاقة المشابهة، فالشاعر هنا "يوحد بين العقل والاستدلال، ومن ثم فإنه يأخذ بالبرهان طريقا للحق، وهو موقف صوري محض"[2] إلا أن موضع النكتة هنا أن هذا المدح ليس على الحقيقة، فالشاعر يصور قيمة (شبه عليم) بحسب منظور (الجهال) خفضا لقدرهم، ليأتي تفصيل لهم في البيت موضع الشاهد، فهم من: الكهول والشبان والأطفال.

---

(١) المرجع السابق، ص: ٣/١٢٦

(٢) مجاهد، مجاهد عبد المنعم – **رحلة في أعماق العقل الجدلي**، ط١، دار الثقافة، القاهرة، (د.ت)، ص: ٧٧

١ – ٤ – ٥ تقديم الظرف:

يقول الشاعر في وقوفه على أطلال دمشق:

مـا فيـهِ إن قُلِبَـتْ يومـاً جـواهرهُ إلا قـــرائحَ مـــن رادٍ وأذهـــانِ[١]

تقديم ظرف الزمان (يوما) لغرض: الاهتمام بالمقدم، تقوم بنية المقدمة الطللية هنا على الفعل الزمني بوصفه بنية أولية مولدة، وتقديم الظرف (يوما) حركة زمنية قصيرة تنبثق من الحركة الممتدة بشكل رأسي ضمن آبيات المقدمة، إن الاهتمام بالمضمون الفعلي للفظة (يوما)، في إبقاء الحيز الزمني(لدمشق) رغم تداعيات (واقع) الخراب، "فليس الواقع هو الذي أصابه التغيير والتحول فحسب،ولكنه الإنسان الذي يعانيه"[٢] بوصفه مكمن الإيحاء المفاعل مع الزمن (يوما) بوصفهما المدخل الأكثر فاعلية (للبناء) بحسب دلالة التكامل المنبثقة من بنية الطلل، من هنا كان تقديم الظرف مبعث الإيجابية وصوغ الاستمرارية .

١ – ٤ – ٦ تقديم الجار والمجرور:

يقول شوقي في مقدمته التي نُظمت على التأمل:

ضـاقَ عـن ثكلِهـا البُكـا فتغنـتْ ربَّ ثكـلٍ سمعتـه مـن شـادِي[٣]

تقديم الجار والمجرور (عن ثكلها) لغرض التخصيص – وهي أكثر صور التقديم في المقدمات – حيث ترتبط دلالة الثكل وزمنه بحدث دال في كينونة الشاعر واستحضارها الأولي يشكل طاقة تعبيرية (انفعالية) تضاعف بنية (الانكسار) في استجابة حادة من خلال علاقات التقديم والتكرار، وقد أفلح التقديم في الارتكاز على دينامية التشخيص للعلاقة التبؤية الناتجة عن (الثكل)، فانبعثت في سلسلة من

---

(١) الشوقيات، ص: ٢/١٠٠

(٢) فضل، صلاح – **منهج الواقعية في الأدب العربي**، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٨٠م، ص: ١٦٥

(٣) الشوقيات، ص: ٣/٥٦

الانفعالات مطردة لارتفاع والتمدد، فضلا عن إضفاء صورة سمعية (فتغنت، سمعته، شادي) بوصفها قادرة على بعث حركة اهتزازية تحفز القول الشعري تأهبا واندفاعا في مساره صوب الامتلاء الختامي، فتكون الحركة في مجملها تدفقية."[1]

(١) المسدي، عبد السلام – **قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون**، ط٤، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣م، ص: ٤٢

٢ -الصورة الفنية:

٢ – ١ الصورة التشبيهية:

ليس للصور الشعرية طرق محدودة، بل هي تنبعث من نظرة الشاعر وعبقريته[١]، وبعثت عبقرية شوقي صورا ناشئة من تقاطعات الذات، كاشفة في عوالمها اللاشعورية عن القوة الإدراكية الأكثر فاعلية، ضمن بوح تصويري (فني)، شفر الشاعر كثيرا من علاماته، مما أضفى على وحداته تكثيفا عاليا للمتخيل الفني، ومن مستويات هذه الصورة:

٢ – ١ – ١ **المستوى اللغوي:** تتباين صور المستوى اللغوي للصورة التشبيهية في المقدمات، وأبرز هذه الأنواع:

أ -الجملة الفعلية:

كقوله في مقدمته الطللية:

عصفتْ كالصَّبا اللعوبِ ومرّت سِنةً حُلوةً، ولذَّةُ خَلْس[٢]

تشكل الصورة هنا من التصور الذاتي (للأنا)[٣]، انطلاقًا من الوصف الراهن (اللحظة الحاضرة) بوصفها شاهداً على ترتيبات الأزمنة، يوظف الشاعر الفعل (عصفت) في دلالية على بعد زمني (قبلي) و(بعدي)، لم تكن استجابة (الذات) فيه لفعل العصف سوى (سنة) و(لذة)، إن مقدار الاستجابة يسهم في تحديد فاعلية الزمن، حيث تسهم معه حيوية الحركة على صعيد تشكل الصورة الديناماتية للفعل (عصفت)، يليه

---

(١) انظر: عفيفي، محمد الصادق – **النقد التطبيقي والموازنات**، (د.ط)، مكتبة الخانجي، مصر، (د.ت)، ص: ٩٧

(٢) المرجع السابق، ص: ٢/٤٦

(٣) يعمد الشاعر إلى دمج القول الذاتي ضمن "المعنى المجرد الذي يصدق على الأفراد جميعا ويسمو عليهم جميعا" بدوي، محمد – **كولردج**، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٨م، ص:٤٥

أداة التشبيه (الكاف)، ثم المشبه به (الصبا)، ثم وجه الشبه في قطبه الثاني المختزل في الفعل (مرت) يكتمل سياق الصورة في الشطر الثاني.

ب -الجملة الإسمية:

يقول شوقي في مقدمته الطللية :

نَفَسي مرجَلٌ وقلبي شراعٌ بهما في الدموعِ سيري وأَرسِي[1]

يبث الشاعر لغته في صياغة مفرداته، لإرساء بنية تكشف عن انبثاقات الصورة التشبيهية، على مستوى التركيب الاسمي، بوصفه فاعلا لتشكيل الفكرة على مختلف مستوياتها، وأبرزها على صعيد (الرمز)، إذ ترمز صور الشاعر (البحّار) إلى "المغامرة المتجددة الحية والارتياد الدائم للمجهول، والسعي الدائب المحموم، في سبيل الكشف"[2]، ثمة ثقافة سيكلوجية في تركيب صورة الشاعر التشبيهية، إذ يشبه نَفَسه بالمرجل، وقلبة بالشراع، أغنى التناول المرتكز على التركيب الاسمي خصوصية الشاعر، كاشفا عن آفاق تلك الخصوصية، وبناه التوليدية الأولية التي يسلطها الشاعر على الذات، بوصفها مرجعية الصورة الأساسية، وعلى المركب الاسمي بوصفه مساحة ثابتة للحراك البنيوي للغة، يسقط إشعاعاته على الرؤى المطروحة من قبل الذات الشاعرة على منصة فكرية تتسع بعمق لكافة الاحتمالات، وتكمن النكتة في عدم توظيف مادة للخروج من هذه التحويلات الدلالية التي أحكم الشاعر استثمار فاعلية استجاباتها وقيد عفوية انطلاقها.[3]

---

(١) الشوقيات، ص:٢/٤٦

(٢) زايد، علي عشري – **الرحلة الثامنة للسندباد (دراسة فنية عن شخصية السندباد في شعرنا الحديث)**، ط١، دار ثابت، القاهرة، ١٩٨٤م، ص: ١٠١

(٣) إن مبعث عبارات المغامرة والمغامرين في بعض صور الشاعر مبعثه ربط التاريخ عراقة الشرق في ذات الشاعر وانفتاحات الواقع على طبيعة الغرب ومجاهله .بتصرف: الدغلي، محمد سعيد – **الحياة الاجتماعية في الأندلس**، ط١، دار أسامة، ١٩٨٤م، ص: ٢٥

ج -المركب الإضافي:

كقول الشاعر في مقدمته الغزلية لموشحه:

أيهـا الصـارخُ مـن بحـرِ الهمـومْ ماعسـى يُغـني غريـقٌ عـن غريـق[1]

تتشكل الصورة التشبيهية على مستوى التركيب الإضافي في تشبيه الشاعر الهموم (المضاف إليه)، بالبحر (المضاف)، لم تكن الصورة لتبث مايختلج في (اللاشعور) ضمن مساحة نصية كالذي بثته في تركيبها الإضافي، حيث وحد الشاعر بين الهموم والبحر، بوصفه رمز (التيه)، فهما (واحد) في السكون حينا والهيجان حينا آخر، ومنهما يفتك الغدر بخائضيهما بتلك التلاطمات الثائرة (فجأة)، يبث الشاعر صورته من المخزون الأكثر مرارة، واضعا إياها ضمن قبضة فكرية محكمة، أبدع في اتكائها على تركيب إضافي يسهم بفاعلية في إضفاء المزج الدلالي على بنى الصورة التشبيهية، لتأتي مشبعة بالقيمة الانفعالية التي مهد الشاعر لها بالصفة (الصارخ) ليأتي حجم الاستغاثة معادلا لحجم المباغتة ومن ثم الصدمة.

د -اسم وجار ومجرور:

كقول الشاعر في مقدمته الطللية لنص الرثاء:

انظـروا تَلقـوا عليهـا شـفقاً مـن جرَاحـاتِ المنايـا ودماهـا[2]

يشبه الشاعر جراحات المنايا ودماها(الجار والمجرور)، بالشفق (الاسم)، حيث الرمز المفقود الذي صُبغ بالدماء وليس ذلك ممكنا إلا ضمن الوجدان البطولي للفقيد، حين يكون في صلب الخفاء نفسه ثمة وجود، وإن كان شأن الدماء أن تنجلي إلا أن الشاعر يسلم أمرها للشمس ليمتد التماهي و(التجلي) فتصبح (نمطا) أساسيا معها.

---

(١) الشوقيات، ص: ٢/١٧٢

(٢) المرجع السابق، ص: ٣/١٧٥

٢ – ١ – ٢ المستوى الدلالي:

أما على مستوى الدلالة، فقد بنى الشاعر صورته التشبيهية على أصعدة دلالية متعددة منها:

أ -التشخيص:

كقوله في وصف الخمر:

حَمــــراءَ أَو صَــــفراءَ إِنّ كَريمَهــــا كَالغيــدِ كُــلٌ مَليحَــةٍ بِمَــذاقِ[1]

تنتقل الصورة التشبيهية من التجربة الفردية في وصف الخمر إلى التجربة الجماعية المقيدة بالمنطق السياقي المألوف. تحمل الصورة تجليات ظاهرة تُصعد سعي الشاعر نفي خصوصية التجربة (المادية) للخمر، متجها إلى تعميق (الرؤيا) الإنسانية لها بطابع أكثر شمولية. يبرز من خلال المشبه به (الغيد) حيث تتحد استجابة (الذات) للاستجابة الجماعية الإدراكية في وجه الشبه: (كل مليحة بمذاق)، تقوم الصورة هنا بدورها الجوهري في اقتناص (ثيمة) إنسانية مشتركة، بوصفها (عملية معادلة) لفاعلية الوحدات، وتشكل عنها الاندفاع في هذه الصورة، فيأتي المشبه به أكثر منطقية للتجاوب ضمن العرف الغزلي، وصبغها بطابع إنساني.

ب -التجسيد:

كقول شوقي في الغزل:

أقــبلن في ذهــبِ الأصــيلِ ووشــيهِ مــلء الغلائــلِ لؤلــؤاً وفريــدا[2]

يجسد الشاعر خيوط الشمس في وقت الأصيل بالذهب في صورة تشبيهة مستدعاه من (الموروث)، وذلك لأن زمن الأصيل بوصفه زمنا للرجوع يشهد زمن الغزل المعهود،

(١) الرجع السابق، ص: ٢/٧٨

(٢)المرجع السابق، ص: ١/١٠٩

وتكتسب الصورة فاعليتها من مساندة الصورة (السمعية) في شطر البيت الثاني للصور المجسدة، ليسفر السياق عن اكتمال حسن انعكاسات الأصيل عليهن، مع سماع رنين حبات اللؤلؤ والدر، بماتوحيه صفة (ملء)، في سياق يثبت تفوق الشاعر في إضفاء صبغة التجديد والحس الشوقي، حتى على صوره المستقاة من الموروث.

ج -التجريد:

كقول الشاعر في التأمل:

ولم أرَ مثـــل جمـــع المـــالِ داءً ولا مثـــلَ البخيـــلِ بـــهِ مُصـــابا[1]

يتضمن المستوى الفني للبيت صورتين (مجردتين) يتحقق فيهما عملية التنامي، مما يؤدي إلى تجليات تتقارب (أفقيًا)، وفيهما وحد الشاعرتشكل الانفعال بدرجات متقاربة، أسهمت في تحقيق التوازن الإدراكي لكلا الصورتين: تنطلق من الفعل المضارع (أرى) في تصور ضمن المعرفة العقلية الخاضعة لحدود المنطق فيشبه أ – (جمع المال) بـ (الداء)، و ب – (البخيل) (بالمصاب) فجمع المال مستوى حركي في بث الصورة، يتنامى على مستوى الحدث الاجتماعي في صورة أكثر نفاذًا لرؤية الاستجابة لهذا الجمع وهو (البخل)، في بث توازن يعيد الشاعر صياغته من منطلق (الأنا). وترى الباحثة أن تصدير الصورة التشبيهية بالفعل المنفي (لم أر) يمثل نقطة التأهب للاندفاع نحو عوالم الشاعر الذاتية في ملمح لاستحضار (الأنا) في المواجهة، مما أسهم في إغناء الصورة بتداعيات لم يتم استيفاؤها، فالشاعر استعمل بصورة شمولية (عامة) تشترك فيها (الأنا) مع (الكل) المجتمعة في التنديد بهذه الصفة، دون إضفاء قدر من (الخصوصية) يرتقي في ظلها محور الفاعلية الذاتية إلى درجة تنسجم فيها (الأنا) مع الآخر، ضمن

(١) المرجع السابق، ص: ١/٦٩

علاقة كلية، يلهم الشعور به وحدة الكينونة مع حكمة (الذات) الروحية، وصفة للمنطق في الوقت ذاته.[1]

٢ – ١ – ٣ **المستوى التركيبي**: تعددت الصياغات التركيبية للصورة التشبيهية في المقدمات بوصفها مبعث تعزيز للفكرة المختزلة في شتى تداعيات الصورة، ويرد على أنواع:

أ - المرسل المفصل:

وهو ماذكرت فيه أداة التشبيه ووجه الشبه كقول شوقي:

كـــأنَ القلـــبَ بعـــدهمُ غريـــب إذا عادتـــهُ ذكـــرى الأهـــلِ ذابـــا[2]

يبدأ الشاعر بناء الصورة باختزال (القلب) الذي ينهض بدوره معادلاً موضوعيًا (للذات)، وحيث تكمن بقايا الانكسارات، بوصفها انفعالاً تدرك معه (الأنا) حقيقة الغياب، بلورت الصورة رصدا للقبول، وتجاوز فورة الصبابة، وصولاً إلى الطغيان الكلي (للفقد)، وابتعاث صورة (الغريب) في المشبه به تعاود الإلحاح مرة أخرى لدى الشاعر. التي ترصد بدورها الاستسلام للغياب، مع تنامي حدته بحسب ما يشي توظيف الفعل (عادته) من الاستمرارية، من خلال تفجر حيوية التجربة، واستجابة للوقوف أمام تدفق (الذكريات)، في جدلية تكشف احتكاك (الذات) غير المكتمل منذ البداية، حتى تبرز مفردة (الأهل) راصدة طغيان الماضي (المأساوي) في المخيال الفردي (للأنا) معطى ناجزًا في الذاكرة، يخفق مع خفقان ذلك القلب، بوصفه مجموعة تجارب متراكمة، إلا أن مبعث الألم هنا ليس (الحنين)، إذ ثمة اجتزاء صوري في البيت فليس

---

(١) تعتمد الصورة عند شوقي على المدرك الكلاسكي ضمن الأولوية لمبدأ الكم ومحاولة جر جميع الأفكار الأخرى إليه كذاك حسه الرومانتيكي بوصفه يجتذب الأفكار الأولية الأخرى إليه. العمري، محمد، **في بلاغة الخطاب الإقناعي (مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية)**، ط٢، افريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٢م، ص: ٧٣(بتصرف)

(٢) الشوقيات، ص: ١/٦٨

كل ما هو ظاهر يعبر عن حقيقة منظومة الأفكار[1]، افتقاد الأهل وإلحاح ذكرهم ضمن العقل الباطن ليس مبعثه الحنين دوما، فهو هنا ألم للضَّمير الفردي، وعدمية الخلاص من سطوة (الكبت) قبل الغياب وبعده، مع التسليم بأن "مظهر العلاقة لايتصادف بالضرورة مع جوهرها."[2]

يأتي سياق الصورة التشبيهية عند شوقي مختلفًا في كل مرة ،ويحور السياق هنا انطباع (ذاتية) الشاعر على الصورة حيث يُرجع شوقي انتمائية الوطن إلى الوحدة الأزلية لدى الشاعر (خاصة) وهي انتمائية الأمومة.

ب -المرسل المجمل:

وهو ما ذكرت فيه الأداة، وحذف وجه الشبه كقول شوقي:

ومَهْدُ المرءِ في أَيدي الروَاقي كنعش المرءِ بينَ النائحات[3]

تتشكل الصورة من الوعي المصيري ضمن الفلسفة الوجودية، وهذه الرؤيا (اليقينية) اتخذت وتيرة انفعالية ثابتة، و(للمهد) ومفردات الطفولة في شعرية شوقي مكانة خاصة تتناقص معها جدليات الفلسفة الوجودية نحو التلسيم بالحقيقة الكونية الكبرى (الفناء)، وهذه الصيغ (الأوديبية) قرينة الألم والتوجع الأكبر في العرف الشوقي، التي غالبًا ما يقرنها الشاعر مع الباعث الأكثر اطمئنانا، وعزاءً وهو حقيقة (الفناء) ومساواته أيًا كانت الحياة.

ج -المؤكد المفصل:

وهو ما حذفت منه الأداة وذكر وجه الشبه كقول شوقي في مقدمته الغزلية:

---

(١) انظر: الحراصي، عبدالله، **دراسات في الاستعارة المفهومية**، (د.ط)، مؤسسة عمان للصحافة والنشر، عمان ٢٠٠٢م، ص: ٧٥

(٢) تودوروف، تزيفتيان . **الأدب والدلالة**، ترجمة: محمد نديم خشفة، (د.ط)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٦م، ص:٥٩

(٣)الشوقيات، ص: ٣/٣٨

يمشـــينَ أســـراباً علـــى هينـــةٍ مشـــي القطـــا الآمـــن في ســـربهِ[1]

جسد تعدد أصوات الصورة التشبيهية استشراف حقيقة وجدانية تصف موقف الشاعر من سمات (الأمن) بوصفه الثيمة المركزية للدلالة في الصورة، يتخذ الشاعر من صورته الغزلية سبيلا للمرور نحو الصراع الذي يخرجه عن الأفق الغزلي (النمطي) من خلال بث المؤشرات النوعية الصغرى لسمة الاطمئنان، يتلمس شوقي – باستمرار – بواعث الأمن التي أسهم تركيب الصورة التشبيهية في إصابتها، إذ تدل الصورة في مجملها على مهارة وذكاء حين يدرك المتلقي ان هذا الأمن بواعثه نسبية متأرجحة، وأن القيمة التشبيهية للغزل في الصورة انبعاثها من وجدان الشاعر، ما يجعل سياقه الشعري خروج إلى الأمان، والحياة، وتلمس الإدارة الجمعية بوصفها أبرز باعث للاطمئنان، ولعل النكتة الأبرز في الصورة لما كان القطا – في الغالب – يخرج أسراباً ويعيش منفرداً، تتضح طبيعة الإدراك الجمعي، والطبيعة الثنائية التي تجمع بين الفردي، والجمعي لتتمثل سمة غزلية يشيد بها الشاعر وتستنطقه.

د -المؤكد المجمل (التشبيه البليغ):

وهو ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه كقول الشاعر في تأمليته:

والغبـــارُ الـــذي علـــى صـــفحتَيْها دَوَرانُ الرحـــى علـــى الأجســـادِ[2]

تشكلت الصورة من المخزون اللاشعوري لدى الشاعر، والصراع الذي يمارسه نتيجة انفعاله بالوجود، لتتسع معه مساحة التوتر التي تفرزها النزعة (التشاؤمية) لصورة (الرحى) بوصفها حركة متكررة حتى الانتهاء إلى العدمية لذلك الجسد الذي سحقته.

(١) المرجع السابق، ص: ١/٧٣

(٢) المرجع السابق، ص: ٣/٥٥

٣ – ٢ الصورة الاستعارية:

تعددت مستويات الصورة الاستعارية في المقدمات بوصفها ركيزة أساسية اعتمدها الشاعرموظفا أبعادها المتنوعة .

٣ – ٢ – ١ المستوى اللغوي: وجاءت انماطه كالتالي:

أ - المركب المفعولي:

كقول الشاعر في وقوفه على الطلل:

أُنــادي الرَسـمَ لَـو مَلَـكَ الجَوابـا "وَأَجـــزيهِ بِـــدَمعِيَ لَـــو أَثابـــا [1]

أنادي الرسم، (فعل + مفعول به)، تحمل الاستعارة ملاءمة دلالية بين الفعل (أنادي) والمفعول به (الرسم) ضمن (مناداة) غنية بالإشعاعات الدلالية عند مخاطبة الديار، وينهض عند الشاعر معادلاً موضوعيًا لفكرة (البوح) المتحرك من المنظور الذاتي، مكتمل الخصوصية، منطلقًا من التركيب الإسنادي: فعل (المناداة) مسند إليه ضمير المتكلم، لفرط الإحساس الذاتي، لتصبح الذات طرفًا صريحًا في التركيب الاستعاري . ويبرز المفعول به (الرسم) بوصفه استجابة لطرفين:

١ - طرف صريح وهو استنطاق الطلل .

٢ - طرف ضمني: وهو الاندفاع نحو افتراضية المشاركة في نزعة تشاؤمية تسقط شحن الطاقات الانفعالية الممتدة من الفعل والضمير على أثر (مجرد) تبلغ كثافته الزمنية مبلغًا مطردًا مع تناقص القدرة الإنسانية، فالشاعر هنا "لا يساوي بين كلمة ومعنى، بل هو يثبت معاملات الكلمات أو قواها"[2] في مقدرة تفاعل هذا الرسم مع نداءاته.

---

(١) الشوقيات، ص: ١/٦٤

(٢) فراي، نورثرب، تشريح النقد، (مرجع سابق)، ص: ٩٨

ب - المركب الفعلي:

كقول شوقي في مقدمته الغزلية:

ياظبيـــةَ الرمـــلِ وُقيـــتِ الهـــوى وإن سَـــعتْ عينـــاكِ في جَلْبـــه[1]

يسير النسق التركيبي[2] للصورة الاستعارية: فعل (سعت) + فاعل (عيناك) ضمن فاعلية الاستمرارية التي تطور منها البناء الصوري، حاملاً دلالات تجنح إلى (اقتناص) يسمح بإقامة وصف مبادرة الحبيبة الممتدة من الزمن الماضي (سعت) التي تتنامى نقيضًا لعفاء الزمن، من خلال توهج الانفعال المقاوم لانقضاء زمن (الصبابة). يبرز في التركيب الإسنادي (الفاعل + كاف الخطاب) التي تسهم – بما تثيره من تداعيات شعورية – في تكثيف دينامية التركيب وانبعاث لحظة التوهج الانفعالي من تلك (العيون) على الدوام. "ينفذ إلى سمات خاصة يراها متأثرا بموقفه الانفعالي في الالفاظ"[3] من خلال تركيبة الفعل المبني للمجهول (وُقيت) ومايثره من تداعيات الغموض.

ج - المركب الوصفي:

كقول الشاعر في مقدمته التأملية:

إجعَـــل رِثـــاءَكَ لِلرِجـــالِ جَـــزاءَ وَابعَثـــهُ لِلـــوَطَنِ الحَـــزينِ عَـــزاءَ[4]

تقوم العلاقة التركيبية للاستعارة من الموصوف (الوطن) والصفة (الحزين) مسبوقة بفعل الأمر (ابعثه)، بوصفه امتدادًا نسقيًا يمثل انفصامًا مكانيًا ممتدًا لفعل

---

(١) الشوقيات، ص: ١/٧٣

(٢) "يعتبرالمكون التركيبي المكون التوليدي الوحيد أي المكون الذي يصف بنية الجمل العميقة ويعدد عناصرها المؤلفة"زكريا ،ميشال، **الألسنية التوليدية والتحويلية** ،ط٢ ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ،بيروت، ١٩٨٦م، ص: ١٥٧

(٣) الداية، فايز، **علم الدلالة العربي**،ط٢ ،دار الفكر ،دمشق، ١٩٩٦م، ص: ٣٩٣

(٤)الشوقيات، ص: ٣/٩

الأمر (اجعل)، يتدرج السياق إلى وصف تجريدي من أجل تحقيق توازن شعوري خاضع لاضطراب التوتر بداخل (الأنا) على صعيدين:

١ - انفعال منطقي للنسيج الداخلي (للذات)، يسيطر فيه التكثيف الشعوري بوصفه تصعيدًا للتوتر الناتج عن خصوصية التجربة ومعاناة (الاغتراب) .

٢ - استيعاب فكرة فقد ذوي الأثر بوصفه منطقًا شعوريًا (إشاريًا) لاضطراب بنية الطاقة الفاعلية (المنتجة) و (الإيجابية) للوطن ككل .

د - المركب الاضافي:

كقول شوقي في مقدمته الطللية :

يا راكِبَ الريحِ حَيِّ النيلَ وَالهَرَما وَعَظِّمِ السَفحَ مِن سيناءَ وَالحَرَما[1]

يمثل التركب الإضافي للصورة الاستعارية منجزًا للرؤية التجريدية لدى الشاعر في الوقوف على الأطلال، يتشكل التركيب الاستعاري من مضاف (راكب) + مضاف إليه (الريح)، وفيها يحول الشاعر قيمه الانفعالية إلى طاقة تعبيرية ذات فاعلية عالية، تبرز معادلاً موضوعيًا يحقق التوازن الشعوري للمستوى الإدراكي للعلائقية التاريخية (للوطن) إذ أن "بعض الصور تسمح بتأطيرها تاريخيا"[2] وبفعل دينامية التشخيص برز مفتتح الوحدة الطلل، مقترنًا بالزمن الشخصي للشاعر، والزمن التاريخي الممتد من البعد الحضاري للوطن لإبراز فاعلية المكان.

٢ – ٢ – ٢ المستوى الدلالي:

أ -الاستعارة التشخيصية:

كقول الشاعر في مقدمته التي نُظمت على التأمل:

---

(١)المرجع السابق، ١/٢١٥

(٢) مورو، فرانسوا، البلاغة **(المدخل في دراسة الصور البيانية)**، ترجمة: محمد الولي، عائشة جرير، (د.ط)، افريقيا الشرق، بيروت، ٢٠٠٣م، ص: ٨٢

وَلَــو آبَــت نَواكِــلُ كُــلِّ قَــــرنٍ وَجَدنَ الشَمسَ لَم تَثكَلْ شُعاعا[1]

يوظف الشاعر التشخيص بوصفه تشكيلاً صوريًا، يعمل على انفتاح أفق البنية .يتمرد شوقي على أصوات أناته السرية، ويكسر عزلة (الأنا) مع الماضي، إن افتتاح الشاعر صورته التشخيصية بالحرف (لو) يجعل المتلقي قلقا من موقف الشاعر، تصل حدة التوتر في تأسيسه بنية صورية تعتمد دلالتها محورين: أ) إثبات الفقد ب) نفيه.

إن البؤرة الدلالية في علاقة الشاعر مع فكرة (الحرمان) تجنح نحو إعطاء بعد رمزي لفكرة (الشمس) ترتقي بها (الذات) إلى مصاف الرفعة والعلو تتحرك معها الصورة من اليأس (آبت) إلى العزة والارتفاع، مقترنا ببقاء رمز (الشمس)، يعيد تشكيل انفعال الفقد إلى نواة تفرز إيحاءاتها انبثاقية (الأمل) مع انبثاق شعاع الشمس كل صباح.

ب - الاستعارة الإحيائية:

كقول شوقي في تأمليته:

لقــــي الحديــــدُ حميــــةَ أمويــــةً لا تكتســي صــدأ ولاهــي تطــرق[2]

للبنية الزمنية دور كبير في إبراز القيمة الانفعالية للصورة الإحيائية المنبثقة من الفعل الماضي (لقي)، في علاقة توافقية تلاقى فيها احتمالات البقاء والفناء في المعركة التي استوعبت هذه الفكرة.

يبرز التشكيل الاستعاري انسجام الشاعر مع الواقع، و الاستعانة بمختلف امتداداته، في نفي الفعل المضارع (لا تكتسي)، (ولا هي تطرق)، تشكلت الصورة الكلية من خلال إقامة علائقية (تاريخية) يرد الشاعر تفاصيلها المدركة ليذكره بالخلود الذي ينتظره بعد الخلاص، عند انبثاق صوت المصالحة الروحية من (الأنا)، في ملمح سيموطيقيا (الفناء) والخلود الروحي بعد انتهاء الجسد.

---

(١) الشوقيات، ص: ٣/٩٧

(٢) المرجع السابق، ص: ٣/١١٠

ج - الاستعارة التجسيدية:

كقول شوقي في الغزل:

قَـد راعَـهُ أَنّـي طَوَيـتُ حَبـائِلي مِـن بَعـدِ طـولِ تَنـاوُلٍ وَفِكـاكِ[1]

يشي التوظيف الفني للفعل (طويت) إلى موقف (الذات) التواقة إلى الانتهاء في حيز (اللاشعور) الذي يبرزه الشكل الاستعاري التجسيدي هنا، تتحد الذات مع صوت الضمير، حين يتيقظ الحنين في ذات الشاعر، وتكتفي بذاتها مما أفرز مجموعة من الصراعات:

أ - صراع الأنا مع الضمير.

ب - صراع الأنا مع الآخر.

ج - سلطة الماضي على الحاضر (صراع زمني).

هكذا يُفتتح البيت ضمن المقطع الأخير لبنية المقدمة على النكوص للتشاؤم (طويت حبائلي) وتستجيب (الأنا) إلى القلب المحبط يختزلها الشاعر في ضمير الغائب العائد على القلب في (راعه)، أسهمت الصورة هنا في انفتاح الأفق التجسيدي مما أفضى طاقة تعبيرية ارتدت من الذات وانكفأت إليها، وترى الباحثة أن الحيوية الادرامية في الشطر الثاني (من بعد طول تناول وتفكك) وُظفت تماما للتعبير عن الصراع الداخلي الذي يكتسب في كل مرة (تحول) جديد، من شأنه أن يبرز هنا انكسارات الشاعر المتتالية التي أعقبت زمن الأحلام.

٢ – ٣ الصورة الكنائية:

تشكل الصورة الكنائية استقراء إيحائيا آخر على مستوى الصورة، اعتمد الشاعر التركيز على نمطين للصورة الكنائية في الشوقيات هما:

---

(١) المرجع السابق، ص: ٢/١٧٨

٢ – ٣ – ١ كناية عن موصوف:

كقول شوقي في التأمل:

ضَـــرَبوا القِبـــابَ عَلـــى اليَبـــابِ وَثَـــوَوا إِلى يَـــومِ الحِســـابِ[١]

ينهض الأسلوب الكنائي عند شوقي بوصفه معيارا تواصليا على مستوى البنية السطحية والعميقة، بالجدلية (التطابقية) بين الدال والمدلول في علاقة متشابكة يتماهى التصوير الكنائي مع العوالم الرمزية والثقافية للذات الشاعرة والعامل الإدراكي الأول في تغذيته والالتحام ومعه.

تحيل البنية الكنائية (ضربوا القباب على اليباب) إلى بنية دلالية ثابتة ومتمركزة لمدلول محدد وهو الكناية عن (القبر). تمر الصورة الكنائية عبر عدد من المستويات وصولاً إلى البنية العميقة، و تجاوز الأثر المرجعي للصورة الكنائية في البيت.

يشكل (ضربوا القباب) نسقًا ثقافيًا ينهض بالمورث الحضاري لبناء القبب على عظماء الأمم، إذ تبنى القبب تخليدًا للأثر . تتزايد الصورة الرمزية كثافة، وتتداخل العلامات الكنائية مع العوالم السرية (للأنا) حيث تشغل فكرة (الخلود) بعدًا ميتافيزيقيًا لدى الشاعر، من شأنه أن يولد بؤرة جديدة للسياق الفني. يزكي هذا الطرح جدلية الخلود (القباب) والفناء (اليباب)[٢]، أثبت الشاعر (العدم) للموتى في القبور، مع البقاء والاستمرارية بوصفها مزارًا تتعاقب فيه مظاهر الحياة والانبعاث. يركن الشاعر إلى المصالحة (قصيرة المدى) ويبرز عامل ثالث في الشطر الثاني للبيت (وثووا إلى يوم الحساب) حيث تتركز فكرة (البعث) أعمق دلالة على الشمول، بوصفه زمنا تتكامل فيه الأرواح والأجساد.

---

(١) المرجع السابق، ص: ٣/٢٦

(٢) برزت آثار هذه الجدلية في قصيدة أخرى، وذلك قوله في رثاء اسماعيل باشا صبري:

لا يُعْجِبنَّكَ ما ترى من قُبَّة ضربوا على موتاهُم، وطِراف

المرجع السابق،ص:٣/١٠٦

وترى الباحثة أن السياق الكنائي أسهم في بث رؤيا خاصة بالشاعر تبلورت من خلال الحيز المكاني لنسبة الخلود (القباب) إلى الفناء (اليباب) مما أسهم في تنامي دينامية الضدية الثنائية تبعا لنسية القباب على باقي القبور.

٢ – ٣ – ٢ كناية عن صفة:

كقول شوقي في مقدمته الغزلية:

وتـأودتْ أعطـافُ بانِـك في يـدي واحمـر عـن خَفريهمـا خـداك[١]

يوظف الشاعر احمرار الخد كناية عن صفة الخجل، وهي صورة معروفة في الموروث الشعري، إلا أنها تسجل في البيت درجة التماهي التي حققها الشاعر مع محبوبته(المستدعاة)، حت أصبغ عليها دقائق صفات المحبين، "ولكن البنية الحدثية تنفتح على وقائع أخرى تصاحب تلك النواة فتهبها منزلة جديدة "[٢] وهي منزلة (الخطاب)المتمثلة في (كاف الخطاب) في كلمة (خداك) ليستعرض سؤال هنا: أي خجل يُحاور في عرف المحبين، بحسب ما تضمنته أشعارهم؟ إن الشاعر يخرجها من توصيفها المتداول إلى تخييل فني جديد أبدع في توظيفه.

٢ – ٤ الصورة السينمائية:

يُعد أحمد شوقي "نموذجا لهؤلاء المبدعين المحدثين الذين استوعبت حساسيتهم الجمالية تلك المتغيرات النوعية في المتخيل الفني، واستطاعوا أن يترجموا وعيهم بها إلى تقنيات"[٣] ومن أبرز ماجسد ذلك مقدمة قصيدة مرثيته في (أمين بك الرافعي) إذ خضعت لمشهدية الفناء والعدم، قسم مقاطها للقطات ثلاثية يرسم فيها منطق الانتهاء والزوال في حركة دائرية تبدأ من النهاية.

---

(١) المرجع السابق، ص: ٢/١٧٩

(٢) القاضي محمد – **الخبر في الأدب العربي (دراسة في السردية العربي)**، ط١، منشورات كلية الآداب منوبة، تونس، ١٩٩٨م، ص: ٣٧٢

(٣) فضل، صلاح – **قراءة الصورة وصور القراءة**، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٧م، ص: ٣٤

٢ -٤ -١ اللقطة الافتتاحية:

مـــالَ أَحبابُـــهُ خَلـــيلاً خَلـــيلا وَتَـــوَلّى اللّـــدات إِلا قَلـــيلا
نَصَـلوا أَمـسِ مِـن غُبـارِ اللَيـالي وَمَضـى وَحـدَهُ يَحُـثُّ الـرَحيلا[١]

لعل تقنية التصوير من الخارج هي الأبرز ضمن تقنيات الصورة في هذه المقدمة، والمثول من الخلف من رؤية (الشخص الأول) وصولا إلى صياغات بنائية متفردة حيث شكل الحوار أداة محورية في الحفاظ على توازن الصورة بوصفه"حوارا لايطغى فيه العقل على الوجدان، ولا العكس، وإنما هو حوار قد خلق مع العمل، واتحدت داخله الجزئيات بصورة طبيعية"[٢] وتقنية الشخص الأول "تجبرنا حرفيا على أن نرى الأشياء من خلال عيني البطل."[٣]

يخضع التشكيل السينمائي في المقدمة للسياق التدريجي من الحدث إلى بؤرة الحدث، لم يكن المشهد الافتتاحي مبعث الصدمة، حيث يظهر للمتلقي صوت المقدمة (أحادياً) هو صوت الراوي (الشاعر) "فهي نظرة من الداخل تفيد أن الراوي يعلم أكثر من الجمهور والشخصيات...،لأنه يتصرف في زمان مطلق لا يقاس بالأيام والأشهر، بل يضرب جذوره في ماض عريق، ويمتد إلى مالا نهاية"[٤]، ضمن تعددية للآخر تتدرج من الفقيد(الحدث) (مال أحبابه...، إلى الجموع الغائبين (سكنت منهم الركاب...، وصولا للأنا(بؤرة الحدث) (رب يوم يناح فيه علينا...، إلا أن المتتبع لدينماية الحدث الدرامي يجد أن الصورة أحادية (الصوت)، وأحادية (الشخصية) فلم يكن المرثى منذ البداية سوى الشاعر نفسه، ولم تكن البنية الدلالية للمقدمة سوى رثاء للذات، رُتب الشاعر على

(١) الشوقيات، ص: ٣/١٣٤

(٢) بسيوني، فاروق – **قراءة اللوحة في الفن الحديث**، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٥ م، ص:١١٢

(٣) جانيتي، لوي دي - **فهم السينما(السينما والأدب)**، (د.ط)، المكتبة الينمائية، منشورات عيون، تينميل، مراكش، (د.ت)، ص: ٤٥

(٤) طرشونة، محمود – **مباحث في الأدب التونسي المعاصر**، (د.ط)، المطابع الموحدة، تونس، ١٩٨٩م، ص: ١٣١

أساسها منطقية مشاهده المتتالية في مقاطع المقدمة، "ينطلق من لحظة حسية قريبة تقع على خشبة المتخيل الشعري، وهو يتعرى بحرية وعفوية، فهو ينسحب ويجرنا معه إلى الداخل."[1]

تتبلور رؤية الموت في المقدمة من منظور سينمائي بوصفه "النتيجة المترتبة على إحباط عملية اكتمال الحب"[2] إذ رافقت مأساة فقد(الحب المشبع) الشاعر في جل المواقف المتبدلة والنمطية .

٢ -٤ -٢ اللقطة الثانية:

يكرس الشاعر تقنية (الاسترجاع الفني) بوصفها آداة ذات فاعلية تعمق التحول الزمني للصورة مع المثول في اللحظة الحاضرة من خلال توظيف (الذكريات) فيقول:

ذِكرَيــاتٌ مِــنَ الأَحِبَّــةِ تُمحــى ... بِيَــدٍ لِلزَمــانِ تَمحــو الطُلــولا
كُــلُّ رَســمٍ مِــن مَنــزِلٍ أَو حَبيــبٍ ... سَوفَ يَمشي البِلى عَلَيهِ مُحيلا[3]

٢ -٤ -٣ اللقطة الثالثة:

على مستوى الصورة السمعية تكتمل ذروة التداخل في وحدة الوضوح، حين تتجرد الأنا مع الآخر، وتبرز الحدود المطلقة لهما في استنهاض مشاركة العويل، حتى بات الفاقد والمفقود – بتناقضيتهما الوجودية – جوهر المتحول النصي في قوله:

يــا بَنــاتَ القَــريضِ قُمــنَ مَناحــا ... تٍ وَأَرسِــلنَ لَوعَــةً وَعَــويلا
مِــن بَنــاتِ الهَــديلِ أَنــتُنَّ أَحنــى ... نَغمَــةً في الأَســى وَأَشــجى هَــديلا[4]

---

(١) فضل، صلاح – قراءة الصورة وصور القراءة، (مرجع سابق)، ص: ٨١

(٢) ويلسون، جيلين – **سيكولوجية فنون الأدب**، ترجمة: شاكر عبد الحميد، مراجعة: محمد عناني، (د.ط)، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨م، ص: ٨٢

(٣) الشوقيات، ص: ٣/١٣٤

(٤) المرجع السابق، ص:٣/١٣٥

٢ -٤ -٤ صياغة المونتاج:

يتشكل مونتاج الصورة في هذه المقدمة على أساس الترابط[١]، حيث تتنامى فاعلية التكامل مع اختلاف الزمان والمكان لكل لقطة من الصورة حتى تصل الوحدات البنائية في نهاية المقدمة إلى مشهدية يمكن أن تبدأ حركة جديدة، وترى الباحثة أن المونتاج على أساس الترابط حقق للمنشئ أمرين رئيسين:

أ - طواعية التحكم بالقوة الخاصة بالانفعال الذي تبعثه لقطات الصورة ممايدعم البنية المشهدية، والارتفاع والانخفاض النسقي للفاعلية الثلاثية للقطات.

ب - فاعليته في تحقيق الصوت البشري الباحث عن (المصالحة) بوصفه مؤشرا يعمل على نحو تنبيه العقل و(والذاكرة) لبؤرة دلالية في نهاية كل لقطة وتحفيزها التبؤي للقطة التالية مما يتطلب تحويل مسار الانفعال المصاحب لها دون نفيها من الذات الشاعرة والمتلقي على السواء.[٢]

---

(١) "يلجأ الشاعر إلى تقديم مجموعة من الصور أو العناصر المختلفة التي تؤلف في مجموعها إطارا عاما لرؤيته الشعرية، أو تحدث تأثرا متكاملا لم تكن هذه الصور أو العناصر – أو لنقل اللقطات بالمصطلح السينمائي – لتحدثه لو قدمت منفصلة، أو مرتبة على نحو آخر" زايد، علي عشري – عن بناء القصيدة العربية الحديثة، (مرجع سابق)، ص:٢١٥

(٢) لأن حالة التخفف من القلق المصاحب للهروب من الموضوع لايزيله بل يبقى ويستمر– ويلسون، جين، سيكولوجية فنون الآداب، (مرجع سابق)، ص: ٣٥٦ (بتصرف)

٣ -الإيقاع الشعري:

تؤدي البنية الإيقاعية في المقدمات وظيفة جوهرية بوصفها عنصرا (انفعاليا) من عناصر المتخيل الشعري من خلال قسميه:

٣ – ١ الإيقاع الخارجي:

٣ – ١ – ١ الوزن:

تكمن فاعلية الوزن في المقدمات بوصفه هو الذي"يمنح الكلمات صفة التتابع الحركي الذي يصبح بفعله الإيقاع الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية، ذات حيوية متنامية"[١] وظفها الشاعر في اختياراته الايقاعية، وما يلحق بها من تغييرات كمية متنوعة، إن الوزن في المقدمات "هو الذي يفرض بنية التوازي"[٢] ومن أبرز البحور التي نظم عليها الشاعر قصائد المقدمات في الشوقيات:

أ -البحر الكامل:

جدول رقم(١٦) عدد قصائد المقدمات على البحر الكامل في الشوقيات

البحر	نوع المقدمة	عدد المرات	مجموع القصائد	النسبة المؤية
الكامل	الطللية	٢	١٠	٪٢٠
	الغزلية	٥	٩	٪٥٥,٥
	الخمرية	١	٣	٪٣٣,٣
	التأملية	١٣	٣٠	٪٤٣,٣
	المجموع	٢١	٥٢	٪٤٠,٣

(١) أبو ديب، كمال – **في البنية الإيقاعية في الشعر العربي**، (د.ط)، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٢م، ص:٢٣١

(٢) ياكبسون، رومان – **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الولي، مبارك حنون، (د.ط)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٠م، ص:٦٠

من معطيات الجدول رقم (١٦) ألحظ أن :

أ - تقارب المقدمتين الغزلية بنسبة (٥٥,٥٪)، والتاملية (٤٣,٣٪).

ب - استخدام الشاعر للبحر الكامل في القصائد ذات المقدمة الخمرية يتصدر بنسبة (٣٣,٣ ٪).

ج - فيما تتراجع قصائد المقدمة الطللية بنسبة (٢٠٪).

د - يتصدر استخدام شوقي للبحر الكامل في قصائد المقدمات بمجموع قصائد قدره (٢١) قصيدة من أصل (٥٢) قصيدة بنسبة (٤٠,٣ ٪).

ومن تلك المقدمات التي نُظمت على التأمل قوله:

في الموتِ ما أَعْيا وفي أسبابهِ كلُّ امرِئٍ رهنٌ بِطَيِ كِتابه [1]

ب -البحرالبسيط:

جدول رقم (١٧) عدد قصائد المقدمات على البحر البسيط في الشوقيات

البحر	نوع المقدمة	عدد المرات	مجموع القصائد	النسبة المؤية
البسيط	الطللية	٣	١٠	٣٠٪
	الغزلية	١	٩	١١,١٪
	الخمرية	٠	٣	٠
	التأملية	٣	٣٠	١٠٪
	المجموع	٧	٥٢	١٣,٤٪

من معطيات الجدول رقم (١٧) ألحظ مايلي:

أ - يسجل البحر البسيط أعلى نسبة له في المقدمة الطللية حيث يحقق(٣٠٪).

ب - تليها في المقدمة الغزلية بنسبة (١١,١٪).

(١) الشوقيات، ص: ١/٨٤

ج - تليها التأملية بنسبة ورود تقدر (١٠٪).

د - فيما يغيب البحر (البسيط) عن المقدمة الخمرية.

ه - يرد هذا البحر في (٦) قصائد من أصل (٥٢) قصيدة بنسبة (١٣,٤٪).

ومن توظيفه في قصائد المقدمات ماجاء في مقدمة رثائه جورجي زيدان:

ممالــكُ الشــرقِ أم أدراسُ أطــلالِ وتلــك دولاتــهُ أم رسمهــا البــالي
أصــابها الــدهرُ إلا في مآثرهــا والدهر بالنَاس منْ حالٍ إلى حالِ[1]

ج -البحرالوافر:

جدول رقم (١٨) عدد قصائد المقدمات على البحر الوافر في الشوقيات

البحر	نوع المقدمة	عدد المرات	مجموع القصائد	النسبة المؤية
الوافر	الطللية	١	١٠	٪١٠
	الغزلية	١	٩	٪١١,١
	الخمرية	٠	٣	٠
	التأملية	٤	٣٠	٪١٣,٣
	المجموع	٦	٥٢	٪١١,٥

ومن معطيات الجدول رقم(١٨) ألحظ مايلي:

أ - يحقق البحر الوافر أعلى نسبة في المقدمة التأملية(١٣,٣٪) .

ب - فيما تتقارب نسبة وروده في المقدمتين الغزلية بنسبة (١١,١٪)،والطللية بنسبة (١٠٪).

ج - يأتي استخدام الشاعر لهذا البحر في المرتبة الثالثة بعد (الكامل) و(البسيط) بمجموع قصائد قدره (٦) قصائد من أصل (٥٢)قصيدة بنسبة (١١,٥٪).

(١) المرجع السابق، ص:٣/١٢٥

"والطريف في استخدام هذا البحر توزيعه على الأغراض توزيعا يكاد يكون متساويا من غرض إلى آخر، فإذا صرفنا النظر عن الجزئيات أمكن أن نقول أن الوفر هو أكثر البحور مرونة مدى وعمقا في الشوقيات."[1]

ومما نظمه على هذا البحر قصيدة توت عنخ آمون التي يقول في مقدمتها الطللية:

قِفي يا أُختَ يوشَعَ خَبِّرينا أَحاديثَ القُرونِ العابِرينا
وَقُصّي مِن مَصارِعِهِم عَلَينا وَمِن دولاتِهِم ما تَعلَمينا[2]

د -بحر الرمل:

جدول رقم (١٩) عدد قصائد المقدمات على البحر البسيط في الشوقيات

البحر	نوع المقدمة	عدد المرات	مجموع القصائد	النسبة المؤية
الرمل	الطللية	١	١٠	٪١٠
	الغزلية	١	٩	٪١١,١
	الخمرية	٠	٣	٠
	التأملية	٣	٣٠	٪١٠
	المجموع	٥	٥٢	٪٩,٦

يلحظ من معطيات جدول رقم (١٩) مايلي:

أ - أعلى نسبة يحققها بحر الرمل في المقدمة الغزلية (١١,١٪).

ب - يليها المقدمة الطللية والتاملية بنسبة (١٠٪).

ج - يغيب بحر (الرمل) عن المقدمة الخمرية.

د - مجموع مايحققه بحر الرمل في المقدمات (٥) قصائد من أصل (٥٢) قصيدة بنسبة (٩,٦٪).

---

(١) الطرابلسي – خصائص الأسلوب في الشوقيات، (مرجع سابق)، ص: ٢٢

(٢) الشوقيات، ص: ١/٢٦٦

ومما نظمه على هذا البحر قصيدة مصرع اللورد كنشنر التي جاء في مطلع مقدمتها الطللية:

قِفْ بهذا البحرِ وانظُرْ ماغَمَرْ مظهر الشمس وإقبال القَمرْ[1]

هـ -البحرالخفيف:

جدول رقم (٢٠) عدد قصائد المقدمات على البحر الخفيف في الشوقيات

البحر	نوع المقدمة	عدد المرات	مجموع القصائد	النسبة المؤية
الخفيف	الطللية	١	١٠	٪١٠
	الغزلية	٠	٩	٠
	الخمرية	٠	٣	٠
	التأملية	٣	٣٠	٪١٠
	المجموع	٤	٥٢	٪٧,٦

من معطيات الجدول رقم (٢٠) ألحظ أن:

أ - حظيت المقدمتان التأملية والطللية بنسبة ورود واحدة (١٠٪) جاءت في (٣) قصائد تأملية من أصل(٣٠)،وواحدة طللية من أصل (١٠)قصائد.

ب - غاب البحر الخفيف عن المقدمتين الغزلية والخمرية.

ج - يأتي استخدام الشاعر لهذا البحر بنسبة ورود (٧,٦٪) في (٤) قصائد من أصل (٥٢) قصيدة.

د - ويظهر أن استخدام شوقي لبحر الخفيف يحقق أعلى قيمه في مراثيه[2] (٣) منها ذات مقدمات تأملية، من الممكن ملاحظة مدى استيعاب بحر الخفيف

(١) المرجع السابق، ص: ٢/١٦٠

(٢) انظر: الطرابلسي – محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، (مرجع سابق)، ص: ٢٦

مرونة الدفقة الشعورية للتأمل، فجاءت متباينة بين القصر كما في رثائه محمد ثابت باشا، وبين الطول كما في مرثيته لأمين بك الرافعي.

وترى الباحثة أن شوقي لو نظم مقطوعات في التأمل لحقق فيها الخفيف نسبة مهمة ليس لأن تأمليات شوقي امتزجت بمراثيه – على المستوى السيكولوجي – فحسب، بل لكون استيعاب البحر للتأمل أمرا ملحوظا.

ومنه ماجاء في رثائه محمد ثابت باشا:

سِرْ أبا صالح إلى الله واترك مصرَ في مأتمٍ وحزنٍ شديد[1]

و -البحرالطويل:

جدول رقم (٢١) عدد قصائد المقدمات على البحر الخفيف في الشوقيات

البحر	نوع المقدمة	عدد المرات	مجموع القصائد	النسبة المؤية
الطويل	الطللية	٠	١٠	٠
	الغزلية	٠	٩	٠
	الخمرية	٠	٣	٠
	التأملية	٣	٣٠	٪١٠
	المجموع	٣	٥٢	٪٥,٧

من معطيات الجدول رقم (٢١) يُلحظ مايلي:

أ - يقتصرظهور البحر الطويل على المقدمة التأملية بنسبة (٥,٧٪).

ب - بينما يغيب هذا البحر في قصائد المقدمات الأخرى.

ج - مجموع مايحققه البحر الطويل (٣) قصائد من أصل (٥٢) قصيدة بنسبة (٥,٧٪).

(١) الشوقيات، ص: ٣/٥٣

ومما نظمه على هذا البحر مرثيته في يعقوب صروف التي جاء في مطلع مقدمتها التأملية:

سَـماؤُكِ يـا دُنيـا خِـداعُ سَـرابِ وَأَرضُـكِ عُمـرانٌ وَشـيكُ خَـرابِ[1]

ز -بحر المتقارب:

جدول رقم (٢٢) عدد قصائد المقدمات على البحر الخفيف في الشوقيات

البحر	نوع المقدمة	عدد المرات	مجموع القصائد	النسبة المؤية
المتقارب	الطللية	١	١٠	٪١٠
	الغزلية	٠	٩	٠
	الخمرية	٠	٣	٠
	التأملية	١	٣٠	٪١٠
	المجموع	٢	٥٢	٪٣,٨

يُلحظ من معطيات الجدول رقم (٢٣) الآتي:

أ - يحقق بحر المتقارب النسبة ذاتها في المقدمتين (الطللية) و(التاملية) وهي:(١٠٪).

ب - يغيب هذا البحر عن المقدمتين (الغزلية) و (الخمرية).

ج - مجموع ماحققه بحر المتقارب في قصائد المقدمات قصيدتان من أصل (٥٢) قصيدة بنسبة (٣,٨٪).

ومما نظمه الشاعر على هذا البحر قصيدته (أبو الهول) التي جاء في طلع مقدمتها الطللية:

أَبـا الهَـولِ طـالَ عَلَيـكَ العُصُـر وَبُلِّغـتَ في الأَرضِ أَقصـى العُمُـر[2]

(١) المرجع السابق، ص: ٣/٢٩١

(٢) المرجع السابق، ص: ١/١٣٢

ح -البحر السريع:

جدول رقم (٢٣) عدد قصائد المقدمات على البحر الخفيف في الشوقيات

البحر	نوع المقدمة	عدد المرات	مجموع القصائد	النسبة المؤية
السريع	الطللية	٠	١٠	٠
	الغزلية	١	٩	٪١١,١
	الخمرية	١	٣	٪٣٣,٣
	التأملية	٠	٣٠	٠
	المجموع	٢	٥٢	٪٣,٨

يُلحظ من معطيات الجدول رقم (٢٣) مايلي:

أ - يحقق البحر السريع أعلى نسبة ورود في المقدمة الخمرية قدرها :(٣٣,٣٪).

ب - بينما جاءت النسبة في المقدمة الغزلية (١١,١٪).

ج - يغيب البحر السريع عن المقدمتين (الطللية) و(التأملية).

د - لم يحقق البحر السريع في قصائد المقدمات سوى قصيدتين من أصل (٥٢) قصيدة بنسبة(٣,٨٪).

ومنه ماجاء في قصيدته (مشروع ملنر) التي يقول في مطلع مقدمتها الغزلية:

إثْـــنِ عَنَـــانَ القَلَـــبِ وَاســـلَم بِـــهِ مـــن ربـــربِ الرمـــلِ ومـــن سِـــربِهِ[1]

ط -بحر المقتضب:

جدول رقم (٢٤) عدد قصائد المقدمات على البحر الخفيف في الشوقيات

(١) المرجع السابق، ص: ١/٧٢

البحر	نوع المقدمة	عدد المرات	مجموع القصائد	النسبة المؤية
المقتضب	الطللية	٠	١٠	٠
	الغزلية	٠	٩	٠
	الخمرية	١	٣	٪٣٣,٣
	التأملية	١	٣٠	٪١٠
	المجموع	٢	٥٢	٪٣,٨

ومن معطيات الجدول رقم(٢٤) يُلحظ مايلي:

أ - يحقق بحر المقتضب أعلى نسبة ورود في المقدمة الخمرية قدرها (٣٣,٣٪).

ب - بينما جاءت نسبة وروده (١٠٪) في المقدمة التأملية.

ج - غاب بحر المقتضب عن المقدمتين الطللية والغزلية.

د - مانظمه الشاعر على هذا البحر قصيدتين من أصل (٥٢) قصيدة بنسبة (٣,٨٪).

ومنه قصيدة (أثر البال في البال) يقول في مطلع مقدمتها الخمرية:

حـــــفَ كأســـــها الحبـــــبُ فهـــــي فضـــــةٌ ذهـــــبُ[١]

٣ – ١ – ١ القوافي:

أ -أنواع القافية:

لعل من أهم ما تتسم به قوافي قصائد المقدمات أنها جاءت موحدة القافية"حسبما تفرضه التجربة الشخصية للشاعر، والغرض الذي تستتخدم له القصيدة[٢]،باستثناء

(١) المرجع السابق، ص: ٢/٩

(٢) الغذامي، عبدالله، محمد – **الصوت القديم والصوت الجديد**، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٧م، ص:١٥٠

قصيدة واحدة وهي (صقر قريش) التي نظمها الشاعر على الموشح، عدا ذلك توحدت القوافي في كل نصوص المقدمات على النحو التالي:

أولا -القافية المقيدة :

بلغت القصائد ذات المقدمات على القافية المقيدة، (٩) قصائد، (٥) منها تأملية، و (٣) طللية، وواحدة خمرية، أما المقدمة الغزلية فلم تأت قصائدها على القافية المقيدة، وبذلك حققت القافية المقيدة نسبة كلية تعادل (١٧,٣٪) .وردت على صورتين في قصائد المقدمات :

أ -(٦) قصائد من أصل (٩) مجردة من الردف والتأسيس، منها مقدمة مرثيته لمصطفى كامل التي يقول فيها:

لم يَمُـــتْ مَـــنْ لـــه أَثَـــرْ وحيـــاةٌ مـــنَ الســـيرْ[1]

هنا القافية رائية مقيدة بلاردف أو تأسيس، يوظف الشاعر تشكلها الاجرائي في الحفاظ على مستوى صوتي متوازن (نسبيا) لصوت الذات في وقوفها على أثر لراحل وقوفا أشبه مايكون بالمونولوج الداخلي والحديث الروحي، بوصف الحدث حقيقة(حاصلة) تستدعي حقيقة (مُمنتظرة) (رحيل الذات)، فالشاعر هنا في الزمن الافتراضي الذي أسهم فيه تقييد التقفية بتعطيل مساحات التوتر الناتجة عن إرهاصات الأنا في لحظة الضعف،حينها ينبثق إيعاز المصالحة في إمكان تحقيق حياة (أبدية)، وترى الباحثة أن الشاعر أبدع في تحويل مؤشرات (المثير) إلى بعد استشرافي للمصالحة يمارس فاعليته عبر العلاقة العضوية بين التصوير والإحساس بالصورة عبر الايقاع.[2]

ب -(٣) من أصل (٩) رويها مردوف بالألف، منها ما نظمه الشاعر في مقدمة رثائه حامد بك وجاء فيها:

---

(١) الشوقيات، ص: ٣/٩١

(٢) العياشي، محمد– شعرية القصيدة العربية المعاصر، (مرجع سابق)، ص: ٨٥ (بتصرف)

كـــأسٌ مِـــن الـــدنيا تُـــدارْ مـــنْ ذاقهـــا خلـــع العـــذارْ
الليـــــلُ قـــــوامٌ بـــهـــــا فـــإذا وَنَـــى قـــام النهـــار[1]

ويظهـر أن هنـاك وظيفـة أسـلوبية تتفـق ورؤيـة الشـاعر، إذ تتشـكل البنيـة في المنظومـات المضـمرة و(المسـتدعاة) في كلتـا المقـدمتين، حيـث تتقـارب أدواتهـا، ومـن الملحوظ أن الشاعر بنى على هذه القافية مقدمتيه يقترب فيهما من حيثيات الـراوي القـابع في اللا زمن في ملمح تجريدي (للأنا) التي ترقب كأس الموت، أو ماء الهلاك كما تشي الصورة (النموذج)[2] مما يناقص من فاعليتها، في علاقة تطرد مع فاعلية الـزمن الجمعي بـؤرة تمـدد (الآخـر)، إلا أن حضـور صـوت الـردف مـع الـروي (المقيـد) أسـهم في توسـيع فاعلية الحركة، ومنحه إمكانات التعويض، وإن كان تأطيره بـالروي المقيـد – بوصفه مقوما صوتيا يشكل نسقا إيقاعيا – يحقق خاصية الامتداد المفضي إلى الانتهاء المحدد.

ثانيا: القافية المطلقة :

نظـم أحمـد شـوقي أكثـر قصـائد المقـدمات علـى القافيـة المطلقـة، حيـث جـاءت في (٤٢) قصيدة من أصل (٥٢) بنسبة (٨٠,٧٪).

وردت كالتالي:

١ - مجرى الكسرة في(١٨) قصيدة من أصل (٤٢) بنسبة (٤٢,٨٪).

٢ - مجرى الفتحة في (١٤) قصيدة من أصل (٤٢) بنسبة (٣٣,٣٪).

٣ - مجرى الضمة في (١٠) قصائد من أصل (٤٢) بنسبة (٢٣,٨٪).

---

(١)الشوقيات، ص: ٣/٦٩

(٢) انظر: طنوس، وهيب – **نظام التصوير الفني في الأدب العربي من القرن الأول إلى القرن السادس الهجريين،** (د.ط)، مدينة الكتب للمطبوعات،مصر، ١٩٩٢م، ص: ٧٢

أ -مجرى الكسرة:

يلحظ مما سبق أن مجرى الكسرة تصدر قافية شوقي المطلقة في قصائد المقدمات بنسبة (٤٢,٨٪)، هذا التصدر كان في شعره عامة، تنوعت أشكال هذا المجرى ومنها قوله في مقدمة قصيدة زحلة الغزلية:

شـــيعتُ أحلامـــي بقلـــبٍ بـــاكٍ ولمْتُ مـن طُـرُق المـلاحِ شـباكي[1]

يمثل كثافة مجرى الكسرة (تقليد) مطالع القدماء، إلا أن الحس الشوقي أضفى ارتدات موسيقية على هذا المجرى، تمثل (اللانتهاء)الدلالي مع توازن النظم الكمي للشطر المصرع على مجرى الكسر، وغالبا مايمثل الشطر الثاني على هذا المجرى علواً (نسبياً) ضمن التحول البنيوي لمصراعي البيت.

ب -مجرى الفتحة:

وهو ثاني نسبة تحقق في القوافي المطلقة وقدرها (٣٣,٣٪)، نُظمت في كل المقدمات عدا الخمرية، منها ما جاء في المقدمة التأملية لرثائه أمين بك الرافعي:

مـــالَ أَحبابُـــهُ خَلـــيلاً خَلـــيلا وَتَـــوَلّى اللِـــداتُ إِلا قَلـــيلا
نَصَـلوا أَمـسِ مِـن غُبـارِ اللَيـالي وَمَضـى وَحـدَهُ يَحُـثُّ الـرَحيلا[2]

ثمة ما يمكن ملاحظته في مقدمات القصائد المنظومة على هذه القافية، أنها تقبع تحت وطأة عنصر (الغياب)، بوصفه قاسما مشتركا في مقدمات تلك النصوص، إن النسق (الغائب) في ذاكرة الشاعر يشكل بؤرة مستدعاة موكلة بثها على هذه القافية، ويختلف تفاعل هذا المجرى مع التشكيلة الدلالية في كل نوع من أنواع المقدمات، إن

(١)الشوقيات، ص: ٢/١٧٨

(٢) المرجع السابق، ص: ٣/١٣٤

استنطاق كل مقدمة بوصفها " بينية لغوية مفتوحة البداية"[1]، يولد حدثا انفعاليا رئيسا هو (خفاء الوجود).

ج -مجرى الضمة:

وهو أقل ما نضم عليه الشاعر، جاء بنسبة (٢٣,٨٪) وهو أكثر أنواع القوافي مرونة وتنوعا يبين التشكيل الإيقاعي وبين الانفعالية الدلالية في المقدمات، ومن أشكال وروده في الشوقيات قوله في مقدمته الغزلية لقصيدته لبنان:

السِحرُ مِن سودِ العُيونِ لَقيتُهُ وَالبابِلِيُّ بِلَحظِهِنَّ سُقيتُهُ[2]

من الممكن استقراء مقدمات هذا المجرى ضمن خيط شعوري رفيع بوصفه قاسما مشتركا ماثلا في المنجز الشعري لبنية المقدمة، وهو عنصر (ديناميكية الحوار) الذي يبرز في مقدمات هذا المجرى في : لقيته – انظر – حيث ثمة (آخر) ضمن المتخيل الشعري لبنية المقدمة، ينبثق ملازما للذات، لترتكز عليه في بث الفكرة ذات القوة (الغالبة) على مستوى الدلالة، مما يسهم في إعلاء الحراك اللغوي للخطاب النصي.

ب -أحرف الروي :

جدول رقم (٢٥) أحرف الروي في قصائد المقدمات في الشوقيات

الروي	عدد قصائد المقدمات	النسبة المؤية
الدال	٩	٪١٧,٣
الباء	٧	٪١٣,٤
الميم	٦	٪١١,٥
الراء	٦	٪١١,٥
اللام	٥	٪٩,٦
الهمزة	٣	٪٥,٧

(١) الغذامي، عبد الله ـ محمد ـ الخطيئة والتكفير، (مرجع سابق)، ص: ٩٠

(٢)الشوقيات، ص: ٢/١٥٠

القاف	٣	٪٥,٧
النون	٣	٪٥,٧
الهاء	٢	٪٣,٨
الكاف	٢	٪٣,٨
العين	٢	٪٣,٨
الفاء	١	٪١,٩
السين	١	٪١,٩
التاء	١	٪١,٩
المجموع	٥١	

يلحظ من القيم المدرجة في الجدول رقم (٢٥) أن أصوات الراء، والميم، والباء، والنون واللام، والدال، تحظى بأكبر نسبة في الاستخدام رويا عند شوقي، وعند عامة شعراء العربية"[١] وليس من قاعدة تربط حروف القوافي بموضوع الشعر، والأمر في ذلك يشبه علاقة البحور بموضوعات القصائد"[٢] إلا أنه من المهم هنا ملاحظة نسبة تفوق كل صوت من هذه الأصوات في قصائد المقدمات، وأي منها حظي بقدر مؤثر لدى الشاعر، من خلال توظيفه أكثر من سواه.

١ - يحقق روي (الدال) أكبر نسبة ورود في قصائد المقدمات إذ يرد في (٩) قصائد من أصل (٥١) قصيدة، لوجود قصيدة متنوعة القوافي فجاءت النسبة (١٧,٦٪)، ترتكز سمته الانفجارية في مواقف (الكبت) والقطع الشعوري

(١) الطرابلسي، محمد الهادي – خصائص الأسلوب في الشوقيات، (مرجع سابق)، ص: ٤٦ "ومجاورة حرف من هذه الحروف لأي حرف آخر من الحروف تستسيغها الآذان ولايتعسر فيها النطق انظر: أنيس، ابراهيم، **موسيقى الشعر**، ط٣، مطبعة لجنة البيان العربي، مصر، ١٩٥٢م، ص: ٢٦

(٢) هلال، محمد غنيمي – **النقد الأدبي الحديث**، (د.ط)، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٧م، ص:٤٤٣

لشريحة التأمل، لأنه "صوت شديد مجهور"[1] يقول في مقدمة ذكرى محمد فريد:

نُجــدِّدُ ذِكــرَى عهــدِكم ونُعيــدُ ونــدني خيــالَ الأمــسِ وهــوَ بعيــدُ
وللنــاسِ في الماضــي بصــائرُ يَهتــدِي علــيهِنَّ غــاوٍ، أَو يســيرُ رشــيد[2]

ضمن حيز دلالي مؤطر يتحد مع البنية الايقاعية، يجنح فيه الشاعر إلى التواري عن التجربة الشعورية الذاتية، ويتجه نحو انكفاء الذات انكفاء لايسمح باكتناه موضع تمركز الأنا – مع انتشارها الاشعاعي – حتى يخالها القارىء أنها في صوت الحضور المنبثق من الدال، حيث يمتد المعنى بالقدر التراكمي، ليصل إلى (الذروة)، فالروي هنا هو (البوح) و(انكسار) مقاومة الذات.

٢ - يحقق روي الباء لأنه "صوت شديد مجهور"[3] مرتبة مهمة في قصائد المقدمات بمستوى عال من المرونة الدلالية، بوصفه حاضرا في جميع أنواع المقدمات، يرد في (٧) قصائد من أصل (٥١) قصيدة بنسبة (١٣,٧٪).

ومن الملحوظ أن صوت روي الباء في بعض المقدمات مجلوب من أعماق التجربة الذاتية للشاعر، حين تقترن الفاعلية الأسلوبية للصوت بالعامل النفسي للذات الشاعرة، حيث تنبثق خصوصية التجربة من الصوت، فهو يمثل صوت (الاستجابة) لنداءات عوالم الذات في انساحب إلمعطى الشعوري إلى الداخل، فهو يحقق صوت (الخلود) في مقدمة مرثيته محمد تيمور:

---

(١) أنيس، ابراهيم – **الأصوات اللغوية**(د.ط)، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، (د.ت)، ص:٥١

(٢) الشوقيات، ص:٤/٦٣

(٣) أنيس، إبراهيم – الأصوات اللغوية، (مرجع سابق)، ص:٤٧

ضَـــرَبوا القِبـــابَ عَلـــى اليَبـــابِ وَئـــوَوا إِلى يَـــومِ الحِســـابِ[1]

حيث يتكرر صوت الباء (٤) مرات داخل البيت، فضلا عن صوت الروي، استمد فاعليته من اختزاله تداعيات (المنطق) وصور الواقع، وتبرز حيثياته الصوتية من اقتران صفة (الارتداد) بوصفه مفرزا لدرجات صوتية متباينة مكونة مجموعة منسجمة من الأصوات[2] ضمن صوت الباء، مما يجعل الوعي الإيقاعي ممزوجا مع الامتدادات الزمنية، مما يعلي معيارية النص (انفتاحا)، محركا بفعلها الفكر المعرفي لتداعيات الانفعال الإيقاعي، بوصفه ملائما جدا " للتأملات الفردية، وللأحلام المتقلبة، يستسلم للفعل، وللانطلاق"[3]، فضلا عن تنامي وحداته البنائية.

٣ - ولروي الميم بوصفه صوتا "متوسطا لا هو بالشديد ولا الرخو" [4] حيز مهم في قصائد المقدمات حيث برز ثالثا بعد روي الدال والباء بعد قصائد (٦) من أصل (٥١) قصيدة بنسبة (١١,٧٪)، وبنى عليه الشاعر قصائد ذات قيمة وظيفية كبرى، منها معارضتان وهما(نهج البردة، ورثاؤه والدته) ومما نظمه على هذا الروي مقدمته الخمرية لقصيدة وصف مرقص يقول فيها:

طـــالَ عليهـــا القِـــدم فهـــي وجـــودٌ عـــدم
قَـــد وُئِـــدَت في الصـــبا وانبعثـــت في الهـــرم
بـــالغَ فرعـــونُ في كَرمتهـــا مـــنْ كَـــرم
أَهَـــرِقَ عنقودَهـــا تقدمـــةً للصـــنم[5]

أسهم صوت الميم هنا في توسيع ذاكرة النص المتولدة من تداعيات الصورة الإيحائية التي تتكثف في صوت الروي، وقد أمكن هنا من تأسيس بؤرة صوتية تمثل

(١)الشوقيات، ص: ٣/٢٦

(٢) أنيس، ابراهيم – الأصوات اللغوية، (مرجع سابق)، ص: ٩

(٣) هيغو، فيكتور– **مقدمة كرومويل (بيان الرومانتيكية)**، ترجمة: علي نجيب ابراهيم، (د.ط)، دار الينابيع، دمشق، ١٩٩٤م، ص: ٦٤

(٤) أنيس، ابراهيم – الاصوات اللغوية، (مرجع سابق)، ص: ٤٨

(٥) الشوقيات، ص:٢/٩٢

ارتكاز الحدث الوظيفي، واكتناها صوريا (لرمز) الغياب بوصفه انقطاع الانتشاء بالخمر انقطاعا بموجب اتصال الإنسان بالعالم الخارجي، ليظل على صلة بنفسه، وباللاشعور، حينها تتاح للمرء تجربة نفسية يدرك فيها الحقيقة إدراكا غامضا ولكنه عميق.[1] وانتظام وتيرة التصعيد (الدلالي) في بنية المقدمة أسهم بصورة فاعلة في اكتناه الإيحاء في صوت الروي.

٤ - كما يحقق حرف الراء النسبة ذاتها لروي الميم وهي (١١,٧٪). فضلا عن تحقيقه نسبة مهمة في قافية الروي المقيد، إذ جاء في (٤) قصائد من أصل (٩) بنسبة (٤٤,٤) منها مقدمة قصيدة أبو الهول:

أَبـا الهَـولِ طـالَ عَلَيـكَ العُصُـر وَبُلِّغـتَ في الأَرضِ أَقصـى العُمُـرْ[2]

قصائد المقدمات في الشوقيات – على الأكثر – يلتحم فيها الفعل الذهني التصوري في سياقات البنيات على مستويي التركيب، والدلالة، مما يجعل البنية المركبة و(المكثفة) تستدعي أصوات روي ذات شحنة دلالية (إيقاعية) مركزة تتفق وامتداد البؤرة التي يحقق فيها الدوال مستوى عاليا من الإشارات الإيحائية للمدلول مما "يعمق الشعور بوحدة البناء."[3]

٢ – ٢ الإيقاع الداخلي:

يمثل الايقاع الداخلي مرتكزا بالغ الأهمية في البنية الإيقاعية لمقدمات الشوقيات، إذ أنه من خلال اختراقه، أو انقياده للروابط النظمية يبث فاعلية دينامية تسهم كل بنية جزئية لها في تقوية التشكيل الكلي لنسق المقدمة، ومن بنى الإيقاع الداخلي التي وظفها الشاعر في المقدمات:

---

(١) هلال، محمد غنيمي – **الرومانتيكية**، (د.ط)، نهضة مصر، القاهرة، (د.ت)، ص:٩٢

(٢) الشوقيات، ص:١/١٣٢

(٣) العياشي، محمد – شعرية القصيدة العربية، (مرجع سابق)، ص:٣٠٣

٣ – ٢ – ١ فاعلية التقفية:

ترتكز فاعلية التقفية بوصفها من أهم الإيقاعات الداخلية ذات الفاعلية الصوتية والدلالية في مقدمات قصائد الشوقيات، "وهي أن يتساوى الجزءان من غير نقص ولازيادة، فلا يتبع العروض الضرب في شيء إلا في السجع خاصة"[١]، وُظفت في المقدمات على ثلاثة أشكال:

أ -التقفية الكاملة:

وهذه أكثر أنواع التقفية في المقدمات ومنها قول الشاعر في مقدمته التأملية :

في الموتِ ما أَعْيا وفي أسبابه كلُ امرئٍ رهنٌ بطَيِ كِتابه[٢]

إن معيار التماسك الدلالي للمستوى الصوتي في (التقفية) على هذا النوع يكثر في البنية التأملية للمراثي، وذلك يرجع للأساس المرجعي، والمعرفي للشاعر، فيكمن في كل مصراع بؤرة انفصالية تمثل مركز الثقل الانفعالي في بنية المطلع، بوصفها باثة لعوالم النفس السرية (المغلقة)، كذلك يمتد، ويتنامي كل مصراع في بنيته التوليدية امتدادا يسهم في بناء تحولات الإشعاع الصوتي بين كلا المصراعين، بالرغم من كون الوجود (الالتحامي) على مستوى الشطر أعلى منه على مستوى بنية البيت.

تتشكل الحمولة الدلالية للمصراع الأول من اتصال (الأنا) بالمتافيزيقي، حيث تغيب الذوات كافة، ويمثل الزمن الفاصل بين المصارعين بؤرة التحول حيث تتفاعل كل الذوات المغيبة (كل أمرئ) في المصراع الثاني، مما يسهم في ارتفاع القيمة (الازدواجية) للأنا.

ب -التقفية شبه الكاملة:

وفيها يستقل المصراع الأول إلا أن مجيء المصراع الثاني يرتبط به، كما في قوله:

---

(١) القيرواني، ابن رشيق – العمدة، (مرجع سابق)، ج:١، ص:١٧٣

(٢) الشوقيات، ص:١/٨٤

اخـــتِلافُ النهـــارِ والليـــلِ يُنســـي أُذكُـرا لِـيَ الصِّـبا وأيـامَ أُنسـي[1]

يسهم صوت البيت المصرع هنا في تأسيس صوت (الأنا)، يمثل شطره الأول زفرة روحية تستمد مشروعية (التوليد) من خلال تكثيف الحزم الدلالية الممتدة إلى الشطر الثاني، حيث تتجاذب ديناميكية الانفعال من الاهتزازات (الكلية) لبنية التصريع، إذ يتسم البيت المصرع – على هذا النوع – عند الشاعر على الصدمة (المؤقتة) يتلوها شعور (الاطمئنان)، ويتمركز الاختلاف هنا بين حركة الزمن الكلية(الليل) و(النهار) في المصراع الاول، والجزئية زمن (الأنس) و(الصبا) في المصراع الثاني.

ج -التقفية الناقصة:

كما في مطلع مقدمته التأملية:

يـــا أَيُّهـــا الـــدَمعُ الـــوَفِيُّ بِـــدارِ نَقضـــي حُقُـــوقَ الرِفقَـــةِ الأَخيـــارِ[2]

يقل هذا النوع بشكل ملحوظ في شعر شوقي، إذ أن كثيرا ما تختزل القمية الانتقالية بين المصراعين – في المقدمات – الرغبة في بث منظومات مشتركة بين (الأنا) و(الآخر) على إطلاقه حتى وإن لم يكن سوى ارتدادات للذات الشاعرة نفسها. يبث الشاعر في المصراع الأول (حيلة) النداء (يا أيها) وتفاعلاتها مع (الأنا) ومجرداتها (الدمع)، والمصراع الثاني فاعلية (الأنا) مع (الآخر) ضمن كثافة تواصلية، اعتمد فيها الشاعر على انبثاق المغايرة التفاعلية من الداخل إلى الخارج، مُوظفا فاعلية الإيقاع الداخلي للتقفية.

٣ – ٢ – ٢ فاعلية الترصيع:

"وهو أن يتوخى تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع، أو شبيه به، أو من

(١) المرجع السابق، ص:٢/٤٥

(٢) المرجع السابق، ص:٣/٧٦

جنس واحد في التصريف."[1]

ومما رُصع شطراه قوله في مقدمته التأملية:

الفتحُ من أعلامه والطهر من أوصافه والقدس من أسمائه[2]

يرصع البيت على ثلاث جمل في كلا مصراعيه، حيث تتراكم بنية التوازي في ثلاث وحدات مرصعة، تعمل لصالح فاعلية التشكيل الكمي لموسيقي البيت، إذ يوظف الشاعر مؤشرات رمزية ضمن وحدة تاريخية، يختزلها كل مقطع مرصع من بنية البيت، إذ يشكل كل مقطع مرصع صوتاً من أصوات التاريخ، حيث يتكئ الشاعر على حمولة رمزية ذات مرجعية(دينية) أساسية: الفتح (بشرى المسلمين)، الطهر (مريم العذراء)، القدس (الهم القومي الأكبر) تصل عندها ارتدادات كل الأصوات السابقة بوصف استرجاعه أواخر علامات التاريخ. وتكثيف الحمولة الدلالية صوتيا من خلال الترصيع ضمن الهيكل البنيوي للبيت تعليقا لمساحة الزمن التعاقبية، فضلا عن "مراكمه أداة العطف وهو ناتج عن ارتداد للزمن."[3]

٣- ٢ - ٣ بنية الجناس:

يُغني الجناس مقدمات القصائد عند أحمد شوقي بوصفه بنية فاعلة في مختلف المقدمات مما عمل على توليد توازيات تنوعت فيها الفاعلية الدلالية، ورد على نوعين رئيسين:

أ -الجناس التام:

تتباين القيمة الدلالية للجناس التام – على محدوديته – في المقدمات، ومن صور إبداع الشاعر في توظيفه بيته المشهور في أندلسيته:

---

(١) القيرواني، ابن رشيق – العمدة، (مرجع سابق)، ج:١، ص:٢١٥

(٢) الشوقيات، ص:٣/١٢

(٣) العياشي، محمد– شعرية القصيدة العربية، (مرجع سابق)، ص:١٣٨

وسلا مصرَ : هل سلا القلبُ عنها أَو أَسا جُرحَه الزمان المؤسّي؟[1]

يجانس الشاعر بين فعل الأمر: سلا مخاطبا رفيقيه حاضا لهما سؤال (مصر)، والفعل الماضي: سلا بمعنى نسي،[2] هكذا يأتي القول المنتج لهذه البنية "فهو حضور غائب، أو غياب حاضر، الأمر الذي يحقق درجة (الاستواء والتعادل بين قطبي الحضور والغياب)."[3]

إلا أن القيمة الدلالية لبنى الجناس التام قد تقل بفعل تطويع الدلالة، لتخضع بنى البيت للوزن، والقافية، ومن ذلك ما جاء في المقدمة الطللية لنص على سفح الأهرام في قوله:

قف ناج أهرامَ الجلال ونادِ هل من بُناتك مجلسٌ أو نادِ[4]

فبالقدر الذي تبثه لفظة (ناد) في الشطر الأول معادلاً للبعد التاريخي و(القيمي)، حيث تبرز (الأنا) حاضرة مع حضور المكان والزمن الافتراضي لساكني الأهرام، تحتد دينامية الحدث في جدلية الحوار (الرمزي) إذ يوظف الشاعر المفردتين (المجنستين) على التصريع، ترتكز الفاعلية الإيقاعية للفظتين على تأسيس مستوى صوتي مضاعف (لانهائي)، بوصفهما المعادل الموضوعي لتوتر (الهيبة) المنبثق من المشترك القيمي لبنية الأهرام، فمن الملحوظ أن ثمة تباينا (متسعا) في التمركز الدلالي في كلتا اللفظتين حيث جاءت اللفظة الأولى (ناد) لها القدرة على "اكتناه بنى أكثر تعقيدا وخطورة دلالية"[5] فضلا عن البؤرة المتمركزة في علاقات الاستدعاء بين النداء والحياة – بوصفها قبورا – إلا أن مركزية الانفعال الوجداني للمفردة (الحدث) خنقتها إحداثيات

---

(١)الشوقيات، ص:٢/٤٦

(٢)انظر:ابن منظور– اللسان، مادة (سلا)، ج:١٤، ص:٣٩٤

(٣) الغذامي، عبدالله محمد–**الكتابة ضد الكتابة**، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩١م، ص:٤١

(٤) الشوقيات،ص:١/١١٣

(٥) أبو ديب، كمال – جدلية الخفاء والتجلي،(مرجع سابق)،ص:١٠٦

لفظة الجناس الأخرى((ناد)، إذ لم تكن بؤرة مؤثرة قادرة على استيفاء تحولات البنيات الصوتية، والدلالية، بالرغم من مجيئها في موضع ارتكاز دلالي وهو موضع القافية.

ب -الجناس غير التام:

جاء توظيف الشاعر للجناس غير التام كالآتي:

أ - اختلاف نوع الحروف: (الجناس اللاحق):

كما في مطلع مقدمته التأملية:

اجعـــل رثـــاءكَ للرجـــالِ جـــزاء وابعثـــه للـــوطنِ الحـــزينِ عـــزاء[1]

يظهر سياق الجناس بين اللفظتين (جزاء) و(عزاء) والتي تختلف فيهما مخارج الحروف، إذ "يخرج الجيم من التقاء وسط اللسان بوسط الحنك"[2] بينما "يخرج العين من وسط الحلق."[3]

تشهد بنية الجناس هنا اكتشافا لإيقاع الحيوية وديمومة (الفاعلية) رغم الغياب "يستغل الشاعر المواد الصوتية لتثبيت تلك البنية في ذهن القارئ"[4] وهي صوت الفاقد (الشاعر) الذي يقوم بذلك في حق نفسه، كما يأتي صوت الجناس منبئاً عن وجود (آخر) لم يزل، حيث العلاقة بين الذاتين (راحل) و(حاضر) بفعل الأثر الذي يربط الغائب بعالم الأحياء، ليعكس تجربة متجانسة رغم الاختلاف، بينما تندفع اللغة وتتسارع بفعل (الواو) وتنسجم دراميا مع الصراع الداخلي لبنية الفقد مما يقلص زمن الفجيعة، وصولا إلى تصالح الحضور مع الغياب، لينساب السياق طواعية راصداً (الحركة) التي حلت محل (السكون) محدثاً ذلك الصوت.

---

(١) الشوقيات، ص:٣/٩

(٢) أنيس، ابراهيم – الأصوات اللغوية، (مرجع سابق)، ص:٧٠

(٣) المرجع السابق،ص:٧٥

(٤) مفتاح، حمد – سيمياء الشعر القديم، (مرجع سابق)، ص:٨١

ب - **اختلاف عدد الحروف: (الجناس الناقص):**

يقول شوقي في مقدمة رثائه محمد فريد لتأملية:

لا وراءَ الجيَـــاد زيـــدت جـــلالاً مُنْـذ كانـت ولا علـى الأجيـاد[1]

يوظف الشاعر بنية الجناس بين (الجياد) وهي السوارع السوابق من الخيل، وبين (الأجياد) جمع جيد[2]، في توصيف موكب الموت، بيد أن فاعلية (الدال) في البيت هو الموضع الذي يتحرك فيه ذلك النعش، يصور الشاعر انعدام فاعلية المكان وإن اختلفت وتبدلت (وراء الجياد) أو (على الأجياد)، حين يكون الانتماء إلى زمن الموت بوصفه مهيمنا على جميع الإشارات.

ج - **اختلاف هيئة الحروف: (الجناس المحرف):**

يقول شوقي في مقدمته التأملية:

إن منـــــــــزلا نزلـــــــــوا لا يَـــــــرُدُّ مـــــــن يَـــــــرِدُ[3]

جانس الشاعر بين الفعلين (يَرُد) بمعنى يُرجِع[4]، و(يَرِد) بمعنى يفد، مخترقا سكونية بؤرة الحدث (القبر) ليصبح الفاعل الحقيقي، تتجلى صورة مؤرقة للشاعر ومن خلال القيمة الصوتية للفظتي التجنيس حيث تتحد فيها المفردات الدالة على الصراع في الوجود يسلب فيها الفاعلية من الحي لينزلها على القبر في انبثاق للحركة المضادة مما يشكل إشباعا دلاليا للتوازن المضاد ليطغى شعور أولي فعلي في اللحظة الحاضرة وهو انقضاء الزمن (الحقيقي) للحيوية الفاعلة.

---

(١) الشوقيات، ص:٣/٥٦

(٢) النظر: ابن منظور– اللسان، مادة (جيد)، ج:٣، ص:١٣٩

(٣) الشوقيات، ص:٣/٥٩

(٤)انظر: ابن منظور – اللسان، مادة (ردد)، ج:٣، ص:١٧٢

٣ – ٢ – ٤ فاعلية التكرار :

يشكل التكرار سمة مهمة في مقدمات قصائد الشوقيات بوصفه سمة (إيقاعية) يستثمرها الباث في تفعيل تدفقات مخزونه النفسي والدلالي، مما يعمل على إثارة توهج الفكرة، من خلال تكرار بنية أو أكثر من بنى النص، "بغية الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي ،والنشوة اللغوية ،عندئذ تتصاعد البنية الموسيقية لتسيطر على المستوى التصويري ،وتصبح رمزا تتكثف حوله دلالة الشعر ،ويتمركز معناه"[١] إلا انه تجدر الإشارة هنا أن التكرار عند شوقي في مقدماته لا يسهم (دائما) في نمو الناتج الدلالي، ومن أنماطه في المقدمات:

أ -تكرار اسم:

كما في قوله في مقدمته الخمرية:

اللَــهُ غَفّــارُ الــذُنوبِ جَميعِهــا إنْ كَـانَ ثَـمَّ مِـنَ الـذُنوبِ بـواقي[٢]

يوجد خلف كل تكرار لكملة (الذنوب) قطب تمتد منه دوافع بنائية لاتجاه درامي إذ أن (صوت) الإلحاح على الذنوب المتصلة بالقصور البشري تحمل سمة الواقعية، وانتماء هذه المقدمة للبوح الصوفي يجعل من التكرار سمة تشبه (الابتهالات) الدينية بوصفها تتسم بالتكرار والترديد، وبقرع صوت الذنوب تقوم الوحدة الدلالية المولدة للبيت مُوظفة طابع (النساك)، ولك وانت ترددها أن تتمثل كل تلك الخلال، فموسيقاها ليست شيئا منفصلا عنها، بل هي وحدة متكاملة بين صوته، ومعناه الأول، ومعانيه الثانية، واستدعاءاتها الكثيرة[٣]، وقد منح هذا الانفتاح الدلالي لكلمة (الذنوب) ثيمة تفسر إلحاح (الهوى) على النفس الانسانية.

---

(١) فضل، صلاح ــ **فصولاعن شوقي أمير الشعراء**، ط١، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص:٥٣

(٢) الشوقيات، ص:٢/٧٧

(٣) النويهي، محمد – **الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه)**، (د.ط)، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت)، ص:٢٨٣/ ١(بتصرف)

فيما يسهم التكرار الرأسي للاسم فاعلية لاتقل أهمية عن نظيره الأفقي كقوله في التأمل:

خَلُــقَ الشَــبابُ وَلا أَزالُ أَصــونُهُ وَأَنــا الــوَفِيُّ مَــوَدَّتي لا تَخلُــقُ
صــاحَبتُهُ عِشــرينَ غَــيرَ ذَميمَــةٍ حــالي بِــهِ حــالٍ وَعَيشِــيَ مونِــقُ
قَلبي ادَّكَــرْتَ اليَــومَ غَــيرُ مُوَفَّــقٍ أَيّــامَ أَنــتَ مَــعَ الشَــبابِ مُوَفَّــقُ
فَخَفَقتَ مِن ذِكرى الشَبابِ وَعَهدِهِ لَهفي عَلَيكَ لِكُلِّ ذِكرى تَخفُقُ[1]

يأتي تكرار (الشباب) متحدا أسلوبيا مع قطب (الغياب)، إذ يغيب الشباب بوصفه (ثيمة) دلالية عن الشاعر، مع مثوله حدثا مستديما (وجوديا) في لغة الذات الشاعرة تتكرر مفردة (الشباب) في الشاهد ضمن البنية التأملية للمقدمة، بوصفه نواة الضغط الشعوري للبعد الوجودي ذي الفاعلية الكبرى في كينونة (الأنا)، إن لفظة (الشباب) في أول تصور دلالي لها في المقدمة ليست (لذة) في ذاكرة الشاعر بل هي بؤرة (مؤطرة) بقلق (الانقضاء) طالما أسهم توتر إحداثياتها في (انخفاض) تجليات (فاعلة) للعلاقة بينها وبين الأنا، إن التوظيف الرمزي السيميائي لمفردة (الشباب) هنا ابتهالية (الأمل) بوصفه (حصانة الذات) تمتد فاعليته الجدلية مع جدب الحدث (الراهن)وجنوحه للمأساة حين تقترن (الذكرى) بالانكسار، إذ ثمة علاقة وطيدة بين الشباب بوصفه أملاً، وامتلاءً على مستوى الشعور، وبين الذكرى (الملحة) لما انقضى بوصفها انكساراً ويأسا، فضلا عن فاعلية التكرار (الرأسية) التى استوفت امتداداتها أربعة أبيات من شأنها بث شحن زمني مضاعف يتخطى بنية البيت.

ب -تكرار صيغة صرفية :

وقد تكون المتوالية النغمية صيغة صرفية مثل تكراره صيغة (فاعلات) في المقدمة الغزلية لقصيدته تكريم :

بــأبي وروحــي الناعمــات الغيــدا الباسمــاتِ مــن اليتــيمِ نضــيدا

(١) المرجع السابق، ص:٣/١٠٤

الرانيـــات بكـــل أحـــور فـــاتر يـذر الخلـي مـن القلـوبِ عميـدَا
الراويـات مـن السـلافِ محـاجراً النـــاهلاتِ ســـوالفاً وخـــدُودَا[1]

وهي صفة (يؤثرها) الشاعر في مقدماته الغزلية، يقول في مقدمة قصيدة (لبنان):

الفـــاترات وَمـــا فَتَـــرنَ رِمايَـــةً بِمُسَـــدَّدٍ بَـــينَ الضُـــلوعِ مَبيتُـــهُ
الناعِســـات الموقِظـــاتِ لِلـــهَوى المُغرِيـــاتِ بِـــهِ وَكُنـــتُ سَـــليتُهُ[2]

"وهذا الوصف هو لمجموعة من النساء أراد أن يوحي من خلال جمالهن وكثرتهن وحسدهن (للدمية)، وهي المرأة الوحيدة التي قصد النسيب بها، لتفوق هذه المرأة عليهم جميعا."[3] وجاء أيضا في مقدمة نهج البردة:

مـــن المـــوائس بانـــا بـــالربى وقنـــا اللاعبـات بروحـي السـافحات دمـي
السـافرات كأمثـال البـدور ضـحى يغرن شمس الضحى بالحلي والعصم
القـــاتلات بأجفـــان بهـــا ســـقم وللمنيـــة أســـباب مـــن الســـقم
العـــاثرات بألبـــاب الرجـــال ومـــا أقلـن مـن عثـرات الـدل في الرسـم[4]

تشكل صيغة (فاعلات) ثيمة مدرجة في مقدمات الغزل في الشوقيات، حيث يتكئ عليها الشاعر، وعلى تصويرها الفني بوصفه منحى أكثر حرية، وسعة يكتنه الدلالات كسعة بنياته الصوتية بوصفها ترتكز على مقاطع صوتية طويلة، لقد وظف الشاعر الصيغة الصرفية هنا بوصفها صفة غزلية حتى يخال للمتلقي أنها بؤرة الغزل دون الأخذ بوحداتها الدلالية (مكتفيا) بما توحيه الصيغة من دلالة، ويرى الدكتور محمد مندور أن تكرار صفة خاصة في الغزل يولد إحساسا عميقا بالجمال، ويطلق هذا الإحساس العنان للخيال لتصور ما شاء من مواضع الفتنة والجمال[5]، ويوافقه الدكتور

---

(١) المرجع السابق، ص:١/١٠٩

(٢) المرجع السابق، ص:٢/١٥٠

(٣) الطرابلسي – خصائص الأسلوب في الشوقيات، (مرجع سابق)، ص:٣١٧

(٤) الشوقيات، ص:١/١٩١

(٥) انظر، مندور، محمد – **الأدب ومذاهبه**، (د.ط)، نهضة مصر، القاهرة، (د.ت، ص:٢٩

الغذامي بوصف التكرار هنا سمة من سمات تحرير الدلالة، وإطلاقها من خلال تعميق الإحساس بالقيمة الشعرية للصياغة، حين يصبح التكرار لازمة يتواصل نبضها مع القصيدة، فيُحدثُ إيقاعاً متلاحقاً تتحد معه الدلالات، ويعلق بنفس القارئ، فيحس بإصراره وتعاقبه، ويتحول التكرار إلى هاجس مستديم يفتح آفاق التصور ويطلقها. "[1]

وترى الباحثة أن هذا لا يصدق على شاعر (غامض) في الحب كأحمد شوقي، فالشاعر قيد بوحه الغزلي باتكائه على هذه الصفة، مستمدا الفاعلية من تكرارها، لتتسل الذات من حزمها السلوكية، وتُسقط عليها جل اخفاقاتها، بوصفها خط سلب وليس فقط إيجاب، إذ ليس ثمة تفرد في الإنتاج الدلالي (للأنا) لموقفها الغزلي على هذه الصيغة، سوى الاعتماد على ما تبثه من طاقات ذات هالة ضوئية مشعة، وفي أكثر الأحيان (خادعة)، تُخفي معها (الهوية) الغزلية للذات الشاعرة.

ج -تكرار حرف:

يقول شوقي في مقدمته الطللية لأندلسيته:

وَصِفا لي مُلاوَةً مِن شَبابٍ صُوِّرَت مِن تَصَوُّراتٍ وَمَسِّ
عصفتْ كالصَّبا اللعوبِ ومرّت سِنةً حُلوةً، ولذَّةَ خَلْس
وسلا مصرَ: هل سلا القلبُ عنها أَوأَسا جُرحَه الزمان المؤسّي؟[2]

تأتي تداعيات تكرار حرف (الصاد) – في السينية – رأسية عميقة تتجاوز بنية البيت مؤدية وظيفة (استيفاء) الشعور، يرصد فيها الشاعر الحدث حتى الاكتفاء (الصباء، صفا، صورت، تصورات، عصفت، كالصبا) يشكل صوت الهمس فيه النزوع إلى نبرة (الشجن) التي تَأمل الخلاص من تعاقبات الزمن الفردي، وبالرغم من استمالة ألفاظ الحيور والسعادة (أنسي، حلوة، لذة) إلا أن الحدث الضمني يرتكز فيه قلق الزمن (المستقبلي) تبعا لما أفضى إليه زمن الشاعر(الماضوي)، ومع تحقيق المعادلة

(١) الغذامي، عبدالله محمد – الكتابة ضد الكتابة، (مرجع سابق)، ص:٥٨
(٢)الشوقيات، ص:٤٦، ٢/٤٥

الصوتية مع الحدثِ (البؤرة) (توازناً ملحوظاً)، إلا أن تفاصيل الحدث المؤولة (يخفها)، الشاعر لتلوح كالسر مع ارتدادات صوت التكرار.

٤ -بنية النص: أنماط البنيات الدلالية في المقدمات:

تنوعت أنماط البنية الدلالية في المقدمات، بوصفها مؤشرات مبدئية لاكتناه بؤرة النص، واعتمدت آلية التشكيل الدلالي على جميع قوى شحن النص بالانفعالات اللغوية الداخلية أو السياق بصفة كلية، إلا أن أبرز هذه الأنماط توظيفا في مقدمات قصائد الشوقيات هما:

٤ – ١ الثنائية الضدية:

"إن الثنائيات الضدية تبلغ أكبر حد من ورودها في الوحدات التي تصور حركة في سياق الزمن لأشكال الحياة، تصارع من أجل تأكيد الحياة في لحظة الموت."[١]

ومن ذلك مقدمة مرثيته (لكريمة البارودي) التي قُسم هيكلها الدلالي إلى حزم من البنيات الثنائية تسير وفق إحداثيات متوازية جاءت كالتالي:

٤ – ١ – ١ الحضور والغياب – الاتصال والانفصال المؤقت:

أَحَيــــثُ تَلــــوحُ المُنــــى تَأفُــــلُ كَفَــــى عِظَــــةً أَيُّهــــا المَنــــزِلُ
حكيــــتَ الحيــــاةَ وحالاتِهــــا فهــــلا تخطيــــتَ مــــا تنقــــلُ[٢]

يستحضر وعي الشاعر العارف بتجربته كينونة الواقع ومعالمه الخارجية، إذ تخترق الأنساق المضادة سياقات الخطاب النصي، مصورا في مطلع بنية المقدمة رمزية الوجود (النسبي) (للمنى) المشتق من كلية الوجود، الخارج عن إطاره، فلا يتصل به إلا بالقدر الذي تسمح به تداعيات الحيوية الوظيفية إلى نقله من الواقع الملتبس وتجميده وصولا إلى الجنوح والانطلاق، "بيد أن هذه الدرجة من الاتصال قد توجد جنبا إلى جنب

(١) أبو ديب، كمال – الرؤى المقنعة، (مرجع سابق)، ص:٧٠

(٢) الشوقيات، ص:٣/١١٤

مع الانفصال الروحي"[1] حيث انفعالية مضاعفة للانقطاع... تنبثق الأمنية بوصفها قيمة تحويلية للزمن بغية ابتعاث رؤية مغايرة وتنمية (حيوية) لإحداثياته، وتغيب الارتدادية التي يؤثرها الشاعر في جنوحه للمصالحة وتتضخم حدة الأسى لحظة الغياب والأفول.

إن استيعاب حجم الانكسارات و الألم – مبعث المعاناة للشاعر – يمكن إذا أُدرك حجم (المنى) اللائحة بوصفها "فلتة من الطبيعة"[2]و أداة المقاومة العصية يطرح أمامها كل التزامات الواقع ومرارته .

يؤسس الشاعر خطابه بمطلع المقاومة المرتكز على المنى حيث تكمن فاعليتها بوصفها تعطي أكثر مما يطلب، لتغيب بعد ذلك بؤرة الانطلاق والجنوح كاشفة عن لحظة الانحسار (تأفل)، إلا أن الشاعر يقطع وحدات هذا الأفول التوليدية بوصفها كاشفا مهما للتناقضية المأساوية المتوارية في اللاشعور عن طريق تقليص الحيز الزمني له، إلا أن هذا القطع لم يكن من الخارج بل من الداخل باعثه (إرهاصات الذات) بقولها (كفى) لاعتقادها بعدم واقعية المنى ورفضها الخضوع ضمن أيدلوجية الشاعر الفكرية، ويمثل توظيف هذه الأمنيات انجذاب الذات للتحرر والتجرد من سطوة سلبيتها من خلال إشارته الدلالية (كفى) حيث (اللامصالحة) ضمن بؤرة أولية كبرى تُصنف بوصفه مدخل للتحولات اللاحقة في المعنى، إذ تستند هذه الإشارة إلى معيار ذاتي يكتنه النزاعات الضدية المثارة في حيز الشعور مُطلقة صوت الحضور مرة أخرى لتصبح الذات طرفا (مضمرا).

أما الحياة (المنزل) بوصفها الطرف (الصريح) في السياق النصي تكمن فاعليتها عبر اكتناهها زمنين: الماضي بوصفه يرمز الى الرحيل والانتهاء مُطلقا، والمستقبل: رحيل الذات وانقضائها، يمر الشاعر بلحظة خيبة مؤلمة جدا، تضاعف من حجم

---

(١) برديائف، نيقولاي – **العزلة والمجتمع**، ترجمة: فؤاد كامل عبد العزيز، مراجعة: علي أدهم، (د.ط)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص:١٠٣

(٢) يزنغ، ك.غ – **علم النفس التحليلي**، ط٢، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٧م، ص:٣٧

المكمن الإبداعي المذهل في كلمة (المنزل) حيث تنبثق من عمق الباطن في اللاوعي الفردي حاملة إشعاعات تذكيرية بالغياب الذي يعقب النزول، يجد الشاعر فيها متسعا لبث صراعات الذات، ارتفاعاتها، وانخفاضاتها مختزِلة جدليتها، مما يؤهلها أن تكون الكلمة المفتاح للمرثية .

٤ – ١ – ٢ الموجب (الزيادة) والسالب(النقص):

أَمِـــن جُـــنحِ لَيـــلٍ إِلى فَجـــرِهِ حِمـــىً يَزدَهـــي وَحِمـــىً يَعطُـــلُ
وَذَلِـــكَ يـــوحِشُ مِـــن رَبَّـــةٍ وَذَلِـــكَ مِـــن رَبَّـــةٍ يَأهَـــلُ[1]

تتداخل في هذه الثنائية علاقات السبب والنتيجة، ولايمكن تصور هذه العلاقة إلا بتقسيمها زمنيا[2] إلى ثلاث مراحل:

أ - الزمن المحرك: زمن جنح الليل في اقصى امتداداته.

ب - زمن العودة: الفجر.

ج -الزمن الهاجس حيث مكمن التساؤل (الملح) بوصفه ملمحا إشاريا لاكتشاف صراعات الذات إلا أن ثيمة (التفكير المناهض للواقع) لاتزال السيمياء الجاذبة في توصيفات الزمن الثلاثية .

وعند تفحص توصيفات الزمن الثلاثية التي حركت جو القصيدة، فبات متفجرا باللوعة، ينطلق من أعماق الذات، يأتي زمن (جنح الليل) أي بدايته في دلالة على تمديد إطار القلق والترقب، إنه زمن الانتظار بكل دلالاته المتواترة في أزمة الذات الحقيقية، فهو نابع من كينونة الفرد في استجابتها للزمن والامتثال له.

---

(١) الشوقيات، ص:٣/١١٤

(٢) الغذامي، عبد الله محمد – **تأنيث القصيدة والقارئ المختلف**، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٥م، ص:١٥٤

أما (الفجر) فهو المظهر الآمن يستدعيه الشاعر ويستثمره في بناء التخييل الموجب، ودعم النموذج الفني باستقطاب المفارقة(الصريحة)، إن ملامح انبثاق ضوء الفجر تدفع أول خيوط التمرد للظهور والتجلي شيئا فشيء، وكأن نورانيته هي لحظة التطهير والبوح للذات الشاعرة، تفرز فيها تساؤلاتها الوجودية (الملحة) وتبث مرارتها الداخلية لتوقظ العالم مع بزوغ الفجر.

يظل الزمن الهاجس في حركة موازية لكلا الزمنين، يناهض بالذات، ليتضاعف شعورها بأثر الواقع، بوصفه ينسجم دراميا مع خصوصية الصراع الداخلي لها، و يختزل مظاهر الانشطار الوجودي لكلا الزمنين.

ولولا تظافر دلالات الزمن المتزايد (الخصب) (يزدهي، يأهل)، والدلالة السالبة للانقضاء والنقص (يعطل، يوحش) في علاقة (التقابل) لما برزت ثيمة (الخوف) بوصفه متمكنا من نفسه كامتدادات ماضيه [1] في الزمن الهاجس للأنا.

٤ – ١ – ٣ الموت والحياة – الاتصال والانفصال الأبدي:

أَجـــابَ النَعـــيُّ لَـــدَيكَ البَشـــيرَ ... وَذاقَ بِكَأسَـــــيهِما المَحفِـــــلُ
وَأَطـــــرَقَ بَينَهُمـــــا والِـــــدٌ ... أَخـــو تَرحَـــةٍ لَيلُـــهُ أَليَـــلُ
يَفـــيءُ إِلى العَقـــلِ في أَمـــرِهِ ... وَلَكِنَّـــهُ القَلـــبُ لا يَعقِـــلُ
تَهـــاوَت عَـــنِ الـــوَردِ أَغصـــانُهُ ... وَطـــارَ عَـــنِ البَيضَـــةِ البُلبُـــلُ[2]

يعلن الشاعر خلاصه الآن من نقائص الحياة ومادياتها لكنه الخلاص (العصي)، حيث الارتداد الى النفس ومن ثم الانكفاء على الذات الممتلئة حزنا، وقلقا. من ضدية الموت – بوصفه الانفصال الأبدي – والحياة، لا مكان هنا لحياة ثانية يرجوها الشاعر إن الصمت السرمدي والنهاية الموجعة في معجمه (تهاوت)، (طار) والنظرة التشاؤمية

(١) الغذامي، عبد الله، محمد – الخطيئة والتكفير، (مرجع سابق)، ص:١٦٣

(٢) الشوقيات، ص:٣/١١٤

يستنطقها في كل الانفعالات والبنى الصوتية لتصبح مؤثرة قادرة على استيعاب الرؤى المحركة للنص .

٤ – ٢ الثنائية الضدية مع الانتهاء بحل(المصالحة):

وأهم ما يمثل هذا النمط المقدمة الغزلية في نص (زحلة):

٤ – ٢ – ١ ثنائية الشباب والمشيب:

يقول شوقي:

شـــيعتُ أحلامـــي بقلـــبٍ بـــاكي	**ولمـتُ مـن طُـرُقِ المـلاحِ شِـبَاكي**
ورجعـــــتُ أدراجَ الشـــــبابِ ووِرْدَهُ	**أمشـي مكانَهمـا علـى الأشـواك**
وبجـــانبي واهٍ، كـــأنَّ خفوقَـــه	**لمـــا تَلفَّـــتَ جَهْشَـــةُ المتبـــاكي**
شـاكي السـلاحِ إذا خـلا بضـلوعه	**فـــاذا أُهيـــبَ بـــه فلـــيس بشـــاك**
قـــد راعـــهُ أنـــي طويـــتُ حبـــائلي	**مـــن بعـــدِ طـــول تنـــاولٍ وفكـــاكِ**[1]

اتخذ الشاعر نقطة انطلاقه من الواقع، ثم ضم إليها إضافات خلاقة من خياله، لتؤلف في النهاية شيئا جديدا مبتدعا[2]، إن ذلك الإحساس المفجع بالزمان وكينونته وسيرورته يعكس معاناة مرهقة للشاعر، واقترانه بثيمة(الحلم)التي "غالبا ما تكون علامة معقدة بما لها من عناصر كثيرة وأكثر من مدلول واحد، إن السياقين الركني والتركيبي يحددان الفوارق التمييزية القاطعة التي توجه القارىء إلى جانب معين أو آخر في الحلم كعلامة."[3]

---

(١) الشوقيات، ص:٢/١٧٨

(٢) انظر: هيكل، أحمد – **تطور الأدب الحديث في مصر**، ط٦، دار المعارف، مصر، ١٩٩٤م، ص:٣٣٧

(٣) مالطى، فدوى – **بناء النص التراثي**، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٥م، ص:١٧٠

يبدأ المصراع الأول مشرفا على السكون برمزية (تشييع) أحلام الشباب وانقضائها بوصفها انحساراً لأفق التجربة، يبكي الشاعر أحلاماً لم يعشها، ولم يتلذذ بصيرورتها، إذ ظل يطلب نموذجا للأمن لم يدركه سوى الشاعر ذاته، ولعل الأحساس بفداحة المفقود يعزل ظواهر الفلسفة العقلانية لديه، ليصبح تدريجيا أكثر انفصالا مستقلا عن أشياء الواقع أو الأحداث الفعلية، مما يجعله أكثر قدرة على التجريد[1]، ليضل هو في المجرد طارحا الطابع المعياري للعيش وللحياة، يصور الشاعر الشباب في غاية الطهر والنقاء والتصالح مع الذات من خلال دلالات نفسية عميقة "على حين أن اعتماد الصور على الترابطات النفسية يجعلها لوحة مبعثرة فتعكس لنا صورة كلية واحدة تتباين وتتراقص وتتماثل فيها الصور الكلية والمشاهد."[2]

ويح ابنَ جنبي؟ كلُّ غاية لذة بعد الشباب عزيزةُ الإدراكِ[3]

ويستعرض سؤالاً هنا: أي لذة عز على الشاعر إدراكها بعد الشباب؟

يتغلب الشاعر هنا "على المقاومة الشديدة وهذا بالطبع يحتاج إلى بذل قدر كبير من الطاقة التي مصدرها القوى الانفعالية والعاطفية[4]. له التي أهلته لتكثيف دلالاته الرمزية ذلك من خلال اكتناه رمز الضمير الآمن في (الشباب)، الذي يمسح عن الشاعر مرارة انكفاءاته الذاتية المتكررة وصراعاته التي آلمته، فانقضاؤه ضياعا لصوته، ومرارة صبغت صمته بوصفه رابطا روحيا انحل فتهاوت بانحلاله إيحاءاته ذات الفعالية الخلاقة.

---

(١) جاك ديشين، أندريه – **استيعاب النصوص وتأليفها**، (مرجع سابق)، ص:٨١ (بتصرف)

(٢) مبروك، مراد عبد الرحمن – **الظواهر الفنية في القصة القصيرة في مصر**، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٩م، ص:٩٧

(٣) الشوقيات، ص:٢/١٧٨

(٤)انظر: أولمان، أوستيفن – **دور الكلمة في اللغة**، ترجمة: كمال محمد بشير، (د.ط)، مكتبة الشباب، مصر، (د.ت)، ص:١٥٧

ثمة قيمة ايديولوجية أساسية (للشباب) عند شوقي بوصفه تعويضا عن الفقد، يختزل إمكانية حقيقية لإقامة عالم متناسق تسوده الحقيقة[1] إنه طريقة حياة وأسلوب للعيش[2].

يتجه البناء الدرامي نحو الحب بوصفه بؤرة التعويض عن الألم، لتكشف الحبيبة عن (حياة جديدة) أأقيم وأطهر، حيث يعود مرة أخرى يتلمس ظهور صوت جديد يعمد الشاعر إلى تغريبه، والأقرب إنه صوت يفوق صوت الحبيبة، يجنح به الشاعر إلى ضرورة طرح منطق الواقع ثم التنصل عنه في دنياه (المستدعاة) فيقول:

يا جارةَ الوادي، طَرِبْتُ وعادني ... ما يشبهُ الأَحلامَ من ذكراك
مَثَّلْتُ في الذكرى هواكِ وفي الكرى ... والذكرياتُ صَدَى السنينَ الحاكي
ولقد مررْتُ على الرياض برَبْوَةٍ ... غَنَّاءَ كنتُ حيالَها أَلقاك[3]

يشهد الشاعر لحظة انبعاث الصوت الأنثوي وانبثاقه من الوجع والحسرة، الذي بفعله تحققت فاعلية التحول وانطلقت الجدلية المحورية في البنية النصية، يختزل الفعل (طربت) تمويهات وترانيم على مستوى الصوت ضمن الحيز النصي، لا يسمعها سوى الشاعر نفسه، تتجاذب المتضادات لثبت حصانة الأنثى المستدعاة وطاقاتها اللانهائية، إذ رصدت ماهية الذات نقاطها الثرية، وقواها الجامحة التي لها أهمية بالغة بوصفها عتبة التصالح، ومكمن سيكلوجية الاكتفاء، والأمل، حيث بثت إشعاعاتها الإيجابية قيم مستدحثة لدى الشاعر، تكمن فاعليتها في فك تقاطعات الذات النفسية وارتياد بؤرة إجرائية (للتوازن)، أسهم في بث انعكاساتها حيز الزمان (المشيب) والمكان (الطبيعة).

---

(١) يحرص الشاعر على التمسك بالحقيقة حتى بعد انتهاءها بوصفها مبعثا آمنا كما حقيقة الامومة، والشباب، الفقد.

(٢) كريب، إيان – **النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس**، ترجمة: محمد حسين غلوم، مراجعة: محمد عصفور، (د.ط)، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٩م، ص:٣١٦ (بتصرف)

(٣) الشوقيات، ص:٢/١٧٩

إذن أسفر تشييع الأحلام ولادة ما يشبه الأحلام، ضمن تواصلية زمنية تتنامى الحيوية فيها على مستوى التواصل للقاء ضمن دائرة تواصلية مركزية تنبثق من الحب.

٤ – ٢ – ٢ الانتهاء بحل ثالث (المصالحة) بنية الزمن الافتراضي:

وتعطَّلَتْ لغةُ الكلامِ وخاطبَتْ عَيْنَيَّ في لغة الهوى عيناك
ومَحَوْتُ كلَّ لُبانةٍ من خاطري ونَسِيتُ كلَّ تَعاتُبٍ وتشاكي
لا أمسِ من عمرِ الزمان ولا غَدٌ جُمِع الزمانُ فكان يومَ رِضاك[1]

"أي خيال أعمق وأي نظر أبعد؟ أليس من بعد النظر وعمق الخيال أن يحس الشاعر بتلك (الدنيا) الخيالية الرائعة"[2].

تمتد البنية وتتطور حيث تأتي الاستجابة الفردية التي يكتسب الشاعر خصائصها من فاعلية التجريد الافتراضي بغية التصالح مع الذات، إذ تبدو وكأنها ترى شيئا فريدا، وتسمع صوتاً آمناً في بث صورة بصرية متراكمة جعلت الآخر صورتين أنثويتين، فيمسك الشاعر بالمستوى التجريدي الذي يتم فيه لحظة الرضا، وتخطي أزمات التجربة الخاصة، ليقبل بوجوده ضمن الزمن الافتراضي الناتج عن التحريف الزماني، من قبيل المفارقة الذهنية، فهو يحضر عند غياب الزمن الحقيقي (الشباب) ليحل محله، والشاعر هنا – صاحب المفارقة – يتحاشى أحادية الجانب، فتراه يدخل إلى النقيض ببراعة، بوصفه لا يقل صحة[3] عن أحلامه المشيعة، تتطور هذه الاستجابة في امتداداتها التفصيلية لأثر هذا اللقاء من أجل تحرير الذات الموجبة، إلا أن الطهارة المرمزة في بنية المصالحة تزكي أن اللقاء لم يكن لعاشقين، بل كان لابن أفلح تصوره الرؤيوي بخلق

---

(١) المرجع السابق، ص:٢/١٧٩

(٢) الشابي، أبو القاسم – **الخيال الشعري عند العرب**، (د.ط)، كلمات عربية للنشر، القاهرة، (د.ت)، ص:٣٥

(٣) لؤلؤة، عبد الواحد – **موسوعة المصطلح النقدي** ، ط١، المؤسسة العربية للنشر، لبنان، ١٩٩٣م، ج:٤، ص: ١٥٤ (بتصرف)

صورة مركبة لأنثى مكثفة تسمو قيميا عن الحبيبة، لتنبثق إشعاعاتها المتوهجة والموحية، فهي تشترك مع الشباب (الفائت) في تطهير انكسارات الذات.

إنه الانفعال المعبر عن الحب، يخرج عن التصور التقليدي للقاء الأحبة وعلاقات التام والتطور حيث الانفعال الكامن خلف (مسكوتٍ فعليا) سعت لفظة(رضاك) في إظهاره، وهو الرضا الذي يتيح للشاعر معاودة هذا المثول ضمن الحيز الزمني الافتراضي حين استشرافه أحد مستويات التصالح مع الذات.

تتطور صورة الأنثى مع ثيمة التماهي التي تؤمن بالالتصاق الروحي، والخروج من مادية الأجساد، مخترقة القوالب القيمية، إنها أيدلوجية (القداسة)، إذ ثمة إحساس بإشعاع يملأ الكون، يفرضه الطابع السيميائي للرؤيا التجريدية التي خاض الشاعر ايحاءاتها، فمكنته بوصفها (طاقة)إشعاعية من الاتكاء على التجريد، والتعويل على ما يبثه من توازنات تصبو إليها الذات الشاعرة.

إن هذا التصالح على مستوى بنية المقدمة أفلح في شحن النص بطاقة إيجابية مفعمة بالرضا، لينطلق الشاعر يبث مقطوعات عشقه (للبنان) ضمن مستوى نفسي على قدر كبير من الرضا فيقول:

لُبنانُ، ردتني إليكَ من النَّوى أقدارُ سيرٍ للحياة دَرَاك[1]

٤ -٣ عنصر واحد مهيمن على عناصر عدة:

كما في المقدمة الطللية لنص الرحلة إلى الأندلس إذ يتحدد مفهود العنصر المهيمن و(المضمر) الأسطوري الفرعوني (نجاة الملاح)[2] أو الشعبي (السندباد البحري) من البيت

(١) الشوقيات، ص:٢/١٧٩

(٢) تذكر أغلب الكتب هذه القصة باسم (الملاح الغريق) وهي ترجمة خاطئة، وردت هذه القصة أن أحد رجالات البلاد كان في سبيل عودته بطريق النيل من مهمة كلفه بها فرعونه، وخرج بسفينة كبيرة استقلها معه مائة وعشرون بحارا من خيرة ملاحي مصر، فدهمتهم عاصفة وهاجت الأمواج وغرقت السفينة بمن فيها ولم ينج منها غير هذا الملاح راوي القصة، بعد أن رمته الأمواج على أرض

الأول ليدرك المخاطب أن الشاعر يعول عليه تشكل الحركة المسيطرة على دوال العناصر المتوالية محققا نوعا من التقاطع بين الحدث والدلالة متجها إلى اكتناه رموز لحركة ترتبط في مقدمته بالزمن الافتراضي ولا علاقة لها بالزمن العادي.

وهذا العنصر المضمر محور الفاعلية في النص دلت الإيحاءات عليه، ورغم أنه من الممكن تأليف تصورات لا محدودة عنه بوصفه عنصرا عاما عمومية خالصة إلا أن خصوصية التجربة جعلت المضامين الفكرية والفلسفية للرمز الأسطوري جزءا فنيا رئيسا داخل العمل الفني، "وهكذا تنهض شخصية السندباد في هذه القصيدة إطارا تعبيريا عاما تتعانق في داخله كل الرموز والصور والأدوات الأخرى."[1]

يقول شوقي :

إخــتِلافُ النَهــارِ وَاللَيــلِ يُنســي	اُذكُــرا لِــيَ الصِّــبا وَأَيّــامَ أُنســي
وَصِــفا لــي مُــلاوَةً مِــن شَــبابٍ	صُــوِّرَت مِــن تَصَــوُّراتٍ وَمَــسِّ
عصــفتْ كالصَّــبا اللعــوبِ ومــرّت	سِــنةً حُلــوةً، ولــذَّةُ خَلْــس[2]

امتدت حركة ثورة الصبا في الأسطر الثلاثة الأولى حيث يكشف محور الزمن عن الاغتراب الحدث (البؤرة) ليتحول تعاقب الليل والنهار إلى وظيفة تصعيد يصل بفعلها إلى كل الأزمنة ويتحرك معها رأسيا وأفقيا موعزا إليها انبثاق بنية المقدمة وتتنامى في سلسلة متتالية من المغامرات.

إن خللا في واقع الشاعر من منفاه يشكل واقعا مأزوما تأتي معه الحركة المتسارعة إلى تعويض تعطيل الحركة البيولوجية للأنا في المنفى، وهذه الحركة "لا

جزيرة مكث فيها ثلاثة أيام وجد فيها أفعوانا بشره بالعودة إلى وطنه بعد أربعة أشهر، وأن سفينة مصرية سوف تأتي إليه بملاحين يعرفهم فيرجع إلى وطنه ويموت فيه، رجع الملاح إلى وطنه يملؤه الأمل بالبقاء فيه والموت فوق أرضه. انظر: صالح، عبد العزيز – **الشرق الأدنى القديم في مصر والعراق**، المكتبة الشاملة ،٢٠١٠/١١/١٤م، ص:٣٤٩

(١) زايد، علي عشري، الرحلة الثامنة للسندباد، (مرجع سابق)، ص:٩١

(٢) الشوقيات، ص:٢/٤٦/٤٥

تتحرك حركة تطور وتقدم، بل حركة تتنامى عبر الانفساح والاتساع والتوازي، حركة اتساعيه وحركة تكرارية بسبب وجود بنى متوازيية بوصفها مظاهر تعبيرية لما هو جذريا بنية التجربة ذاتها في القصيدة كلها"[1].وهكذا تواجه الذات الوجود ودقائقه المنتظمة والمتفجرة بحسبانه حقيقة يدركه، لكن (منفاه) جعلها تنفصل عنه (روحيا).

يخوض الشاعر صراعات الحياة ليس عبر الحواس بل عبر تلك الروح، وبالرغم من أن الشاعر استعان بالنظام الكوني (الحركة التعاقبية) لليل والنهار إلا أن الحركة المطلقة (الحرية المنشودة) كانت غاية الغايات، والمفارقة هنا أن يكون في دقائق النظام (التعاقب) امتزاج للأسطورة المضمرة بالتاريخ الأندلسي، فضلا عن الموروث الذي تجسده المقدمة الطللية.

تتنامى الإحداثيات من شاملة غير متمايزة لتصبح تدريجيا أكثر تمايزا لتنتقل من الحلم (ذكريات الصبا) بوصفه محفزا للانطلاق نحو الجنوح والمغامرة وتجربة العودة إلى (الوطن) يقول:

مُســـتَطارٌ إذا البـــواخِرُ رنَّـــتْ أَولَ الليـلِ، أَو عَـوَتْ بعـد جَـرْس
راهـبٌ في الضـلوع للسـفنِ فَطْـن كلمـا ثُـرْنَ شـاعَهنَّ بـنَقسْ
يـا بنـةَ الـيمِّ، مـا أبـوكِ بخيـلٌ مـا لـه مولـع بمنـع وحـبس[2]

كابد الشاعر مكابدة حقيقية جاءت كتيار متصل وسلسلة متعاقبة من الحركات التي تنتشر بين تفاصيل الجدليات "مع مفاجآت التجارب والتأملات المتناقضة، بين الطمأنينة والدقة، هناك علاقة جدلية يمكن تسميتها علاقة اللايقين النفساني"[3] تتجلى من خلال التضمن والتداخل في توظيف الإيحاءات الضخمة: (مستطار)، (البواخر رنت) والجنوح إلى منطق (الهوية) والعلاقة المحددة المفردة التي تنبثق

(١) انظر: أبو ديب، كمال – الرؤى المقنعة (مرجع سابق)، ص:١٠٥

(٢) الشوقيات، ص:٢/٤٦

(٣) باشلار، غاستون – **جدلية الزمن**، ترجمة:خليل أحمد خليل، ط٣، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٢م، ص: ٤١

من طمأنينة السكون (راهب في الضلوع) من خلال ظهور دور تصعيدي جديد في اتجاه البناء الدرامي، يمتلك معه الشاعر الإحساس بالكينونة، فهذا القلب الذي طوقته أسوار المنفى مازال مستيقظا يجمع صلواته حريةً، وصدقاً، وباعثاً للاطمئنان بالعودة، ويرسلها إلى العنصر (المستقطب) وهو الوطن في محافظة على الأمل مع اتساع بؤر اليأس والخوف، كشأن أسطورة (الملاح)الذي بشره الأفعوان بالعودة للوطن على متن سفينة مصرية ظل يرقبها (للسفن فطن) متيقنا بقدومها، رغم سكونه (راهب)..

ولما كان الوعي لابد أن "يتجلى لذاته في القصد والإحالة والموقف الوضعي، ولهذا الوعي في تجليه وتفتحه حضرات وظهورات متنوعة"[1] عمد الشاعر إلى تكثيف صوت الأنا في كل بنى النص من خلال بث تفاصيل حضورها مع (الآخر) على اختلافه، ويبلغ هذا التكثيف أعلى مستوياته في الأبيات الأخيرة من المقدمة:

يابنةَ اليمِّ، ما أبوكِ بخيلٌ ... ماله مولع بمنع وحبس
أحرامٌ عَلى بَلابِلِهِ الدَو ... حُ حَلالٌ لِلطَيرِ مِن كُلِّ جِنسِ
نَفسي مِرجَلٌ وَقَلبي شِراعٌ ... بِهِما في الدُموعِ سيري وَأَرسي[2]

أسهم الوعي المرير بالتجربة في الجزء السفلي من المقدمة باختزال بؤر التوتر لمتغيرات حركة العنصر الثابت واقترابه من الخلاص بالرغم من (انعدام) معولات المقاومة سوى من إيمان ذلك القلب، وهو ما أضفى على بنية المقدمة الطابع الملحمي الممتد من خلال المزج بين الأسطورة والدين، يرتقي معهما الموقف الشعري على قدر كبير من الخصوصية، فضلا عن بث المدرك الشعوري (الحقيقي) للأنا من خلال تجسيد الزمان مادياً: (منع، حبس، سيري، أرسي).

(١) نصر، عاطف جودة – الخيال مفهوماته ووظائفه، (د.ط)، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م، ص:١٢٤

(٢) الشوقيات، ص:٢/٤٦

الخاتمة

تخلص الدراسة إلى :

١) أبرز اتجاهات مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي ،والأموي، والعباسي المقدمة الطللية، المقدمة الخمرية، المقدمة الغزلية، المقدمة التأملية.

٢) يرى ابن سلام أن امرأ القيس قد سبق إلى معان جديدة في ملمح إلى ابتداعه شعر الطلل.

٣) المقدمة الطللية قديمة موغلة في القدم باعتراف امرئ القيس بأن شاعرا قبله سبقه إلى بكاء الأطلال وهو ابن خذام،وُنسبت إليه لأنه استكثر، وزاد، وجود منها في أشعاره.

٤) إن مقدمات وصف الظعن عنصر يستدعي بشكل أو بآخر الوقوف على الأطلال ،وتكمن وظائفها الأسلوبية من خلال تشكيل علاقات مع مجموعة من النماذج التواصلية البالية ، والحاضرة.

٥) اختلف النقاد المحدثون في خلو العصر الجاهلي من مقدمات الخمر فمنهم من شك في ذلك مثل الدكتور حسين عطوان، ومنهم من رجح وجودها أمثال الدكتور سعد شلبي والدكتور عبد العظيم قناوي.

٦) انتشرت المقدمة الغزلية في الشعر الجاهلي انتشارا يوازي انتشار المقدمة الطللية، وانقسمت افتتاحات الغزل إلى غزل مادي ،ومعنوي.

٧) الغموض واللبس كان سمة العصر الجاهلي في صوغ المقدمات التي حملت عددا من الموضوعات ضمن بنية المقدمة ذاتها .

٨) اتسمت طلليات عمر بن أبي ربيعة بطابع الفرح والبكاء البهيج فظلت سمة بدأت وانتهت عنده.

٩) شاعت المقدمة الخمرية في العصر الأموي لضعف الدولة، وحالة الاغتراب، والصراع الجدلي مع الذات، فقامت مجالس الخمر داعمة للسياسة، خادمة لها.

١٠) ورود مقدمات بكاء الشيب والشباب في ديوان رؤبة بن العجاج يزكي القول بأن عدم شيوع مقدمة بكاء الشيب والشباب لا يعني الجزم بخلو العصر الأموي منها .

١١) استجابت نصوص الأمويين ذات المقدمات الغزلية لعناصر النموذج المقترح في العصر الجاهلي، ولم تكن سوى أرضية مشتركة لذلك العصر.

١٢) شكل العصر العباسي انزياحا حقيقيا يسعى إلى اكتشاف طاقات بديلة عن الطللية، ولم تعد مسلمة أولى في المنظومة الشعرية كما عند أبي نواس وثورته على الطلل.

١٣) أفضى حب التغيير والثورة على الطلل إلى شيوع المقدمة الخمرية بوصفها أمرا يتيح الخروج عن التقاليد الموروثة.

١٤) شاعت المقدمة الغزلية في هذا العصر ،ونأى بها الشعراء عن جلافة البدو، وجفاء الأعراب ،وما لازمها من وعورة المنطق.

١٥) حمل بشار بن برد لواء مقدمات التأمل والحكمة في هذا العصر.

١٦) أول من أصل ظاهرة مقدمة القصيدة هو ابن سلام إلا أنه خص الطللية منها، أما ابن قتيبة فهو صاحب الأولوية في تفنيد التشكيل السياقي(المنهجي) للمقدمة.

١٧) يرى ابن طباطبا أن الحبكة تبلغ غايتها في تحقيق الوحدة الموضوعية من خلال ربط صوغ المقدمة بتقسيمات النص وصولا إلى خاتمة القصيدة، وهو بذلك أول من أرسى دعائم تنامي بنى القصيدة من البنيات الصغرى إلى البنية الأم، فضلا عن ما أسهم به بشكل فعال في إبراز دور المقدمة في ذلك.

١٨) أما صاحب الوساطة فقد أرعى اهتمامه إلى المقدمة في الشعر العباسي، وعوَّل عليها كثيرا في اتمام فاعلية المنظومة النصية.

١٩) منهج القصيدة في بناء القصيدة التقليدية ظل معيارا فنيا لجودة المنظومة النصية عند عدد من الرواد كما عند ابن رشيق الذي اتفق مع ما رآه ابن قتيبة من تقسيمات للقصيدة ،وجودة إطالة الوقوف على مقدمات النسيب، ومسافاتها التأثرية ،وصولا إلى غرض النص.

٢٠) اهتم ابن الأثير، وحازم القرطاجني، والقزويني بتجويد الابتداءات بوصفها أول ما يقرع الأسماع ، بينما زاد ابن حجة الحموي في تفسير أثر حلاوة اللفظ وجزالته في المقدمة.

٢١) أكمل الدكتور كمال أبو ديب ما ابتدأه ابن طباطبا في تفسير مقدمة القصيدة بوصفها منظومة تسهم بفاعلية في أقسام النص، وهو ما عبر عنه الدكتور أبو ديب بالبنية الصغرى المولدة والفاعلة في تنامي بنى أخرى، إلا أن دراسته المستفيضة للشعر الجاهلي المقترن –غالبا -بالرمز طالعت القضية إلى منظور سبق إليه وهو تحليل بنية الرمز وانقساماتها في المقدمة.

٢٢) درس الدكتور حسين عطوان مقدمة القصيدة من خلال ثلاثية ابتدأها بالعصر الجاهلي، ثم الأموي، وأخيرا العباسي، وحصيلة هذه الدراسة أنه اتفق مع ابن قتيبة، وابن رشيق في النظر إلى المقدمات من جهة كونها تقليدا فنيا موروثا.

٢٣) بينما لم يوافق الدكتور يوسف بكار على تفسير المقدمة بوصفها تقليدا موروثا أساسيا لا يمكن الاستغناء عنه لتجويد القصيدة ،مُحتجا بغيابها عن قصائد الرثاء ، فضلا عن استغناء الصعاليك والهذليين عنها.

٢٤) رفض الدكتور عبد الحليم حفني القول بالتفسير النفسي للمقدمة بوصفه اتجاها عاما يحاول تلمس الجوانب التي يشترك فيها بعض الشعراء ،دون تركيز النظر في الجانب الذي يخص الشاعر نفسه.

٢٥) يرى الدكتور سعد شلبي أن النقاد القدماء كانوا أكثر توفيقا في فهم ظاهرة المقدمة، مُحتجا بموافقة الدكتور حسين عطوان على رأي ابن قتيبة وابن رشيق بعد بحث طويل عايش فيه مقدمات العصر الجاهلي .

٢٦) عالج الدكتور يوسف خليف الظاهرة بتصور مختلف فرأى أنها سبيل للخروج من شعر المناسبات من خلال تقسيمه نص القصيدة الجاهلي إلى قسمين: ذاتي (المقدمات) ،وغيري (غرض القصيدة) .

٢٧) باستثناء دراسة الدكتور أبو ديب اتجه النقاد المحدثون إلى تفسير الظاهرة في النص، بما يحيط بها ومباعثها وربط العلة بالمعلول ، وليس بكيفية بنائها و أسلوبها حتى أصبحت هذه الدراسات – في كثير من الأحيان– تدور في نفس الفلك وبالمنهجية ذاتها.

٢٨) حققت المقدمة التأملية أكبر نسبة في قصائد المقدمات ،جاءت في (٣٠) مقدمة من أصل (٥٢) مقدمة بنسبة (٥٧,٦٪) في (٣٠٣) أبيات من أصل (١٢١٧) بيتاً بنسبة طول للمقدمة (٢٤,٨ ٪).

٢٩) أما المقدمة الطللية فجاءت في (١٠) قصائد من أصل (٥٢) قصيدة في الشوقيات، بنسبة (١٩٪) تشكلت في (١٢٤) بيتاً من أصل (٦٤٧) بيتاً بنسبة طول للمقدمة هي (١٩٪).

٣٠) أما المقدمة الغزلية فجاءت ثالثا في (٩) قصائد من أصل (٥٢) قصيدة أي بنسبة (١٧٪) بمجموع أبيات قدره (١٢٤) بيتاً من أصل (٦٤٧) بيتاً بنسبة طول (١٩,١٪).

٣١) وجاءت المقدمة الخمرية في (٣) مقدمات من أصل(٥٢) قصيدة بنسبة (٥,٧٪) من مقدمات ديوان الشوقيات في عدد أبيات يبلغ (٥٩) بيتاً من أصل (١٨٠) بيتاً، بنسبة طول (٣٢,٧٪).

٣٢) الوطن ، الآثار، الشمس، الرموز الدينية شكلت قدرا من (الانزياحات) الدلالية في شريحة الطلل ،يسعى شوقي من خلالها لمجاوزة النمطية في جانبها الهش وصبغ المقدمة بالتمرد في البناء اللغوي والتركيبي.

٣٣) اكتسب رمز الشمس في المقدمة الطللية عند شوقي خصيصة متفردة ،فتح فيها آفاق النص مستجمعا ذروة القوة التاريخية لسلطان الشمس، جاعلا منها عنصرا فاعلا في الطلل وليس شاهدا عليه بوصفها رمز الديمومة الطبيعة الحية يتكامل معها الزمن مفاعلا حيويا آمنا.

٣٤) من أبرز مظاهر التجديد في شريحة الطلل الجمع بين عراقة التراث وطرافة الموضوع واستنطاق الجماد ، فوقف شوقي على الآثار الفرعونية ليضفي على شريحة الطلل الحس الديني ،التاريخي، والحضاري.

٣٥) يتشكل من بنية المقدمة الطللية نموذج واع للتواتر الثقافي للموروث الشعري، والنهوض به طاقة إدراكية وجودية تنبثق من رمزية الواقع كما في معارضته سينية البحتري بوصفها حلقة من حلقات التواصل الفني عبر هذا التراث.

٣٦) شريحة الطلل النمطية في قصائد المقدمات ذات بعد اندماجي أقل تعقيدا من انقسامات الرمز التجديدية.

٣٧) إن البنية المولدة للدلالة الحسية في المقدمات الغزلية لم يكن يعوزها سلسلة ممتدة من التحولات الإضافية ضمن الحقل الدلالي ذاته، ولكن كان يعوزها موافقة الحركة الثقافية للحضارة النسقية (للمرأة) والسير مع متغيرات الحراك الثقافي مع المرأة الحبيبة على وجه الخصوص.

٣٨) تخضع المقدمة الغزلية في شعر أحمد شوقي (الذاتي) للسلطة المجتمعية، والمعيار الذكوري السلطوي، وفي النظر إلى المرأة في حياة شوقي يمْثل المتلقي إزاء تكوين شعري مستقطب من إرهاصات العلائقية بينهما لإدراك مناط المعادلة بين ما يكتب، والشعور المتواري خلف الأنا ، ولاشك أن العودة

الدائمة للتغني بالأم، وربطها بالمراحل الأولى من العمر، تتشكل بها العقدة الأوديبية تشكلا جليا.

٣٩) إن تداخل تجربتي (الغزل والمدح النبوي) أفرزت لدى الشاعر حالة من الحفر في الذات لإخراج منظومة متحدة ترتقي لحالة من الارتفاع تشتف معها الروح قدرا من الصفاء الوجداني في حالة خاصة تتولد فيها الخاطرة من أعماق الذات، أخلص فيها شوقي لوجده في كلا المنحيين.

٤٠) المقدمة الخمرية في قصائد الشوقيات أخذت منحيين: التجربة الصوفية والتجربة النواسية.

٤١) لم يكن توصيف المقدمة الخمرية يقف ضمن الأولوية في نسق المقدمات عند شوقي، فبات محكوما بإطار شرعي ينأى به عن التقديم الخمري فجاءت تجربته الصوفية مخرجا ممكنا في التعامل مع الخمر.

٤٢) أفاد شوقي من التراث الصوفي في رباعيات الخيام ، وأشعار ابن الفارض في قصيدته (رمضان ولى).

٤٣) ارتبطت الخمر في المقدمة التأملية عند شوقي بالحبيبة الآفلة مع لحظة الفناء (الموت) وكانت رمزيتها أجلى في تأملياته.

٤٤) أما في التجربة النواسية فقد تمثل شوقي أسلوب التركيب الإيقاعي، واللحن الراقص أكثر من إحداثيات التركيب الدلالي، وقد تميز هذا المنحى بلغته المتفجرة بحيوية الحركة، وبالرغم من تفرد شوقي في التجربة الصوفية إلا أن الخط النواسي كان باعثا أكثر اطمئنانا لدى نقاده.

٤٥) أطول مقدمة تأملية جاءت في مرثية الشاعر لأمه وهذا ما يفسره طبيعة العلاقة الطردية بين حجم الألم وتعزية الذات، والانطلاق من إجرائية صرف الانتباه حيث يتوارى ألمه الأكبر.

٤٦) استغرقت المشكلات الميتافيزيقية شعر شوقي التأملي ،في مساندة للمكابدة الداخلية واحتلت فكرة التسليم لحتمية الموت المعرفة الزمنية الأم بالنسبة للشاعر.

٤٧) أفاد شوقي من تجربة الموت في الملحمة الأشهر جلجامش مرورا بأدونيس، حتى المتنبي والمعري، وظل كنه الموت، وما وراءه، من حيث هو خطوة أولى في المسار الآخروي للإنسان شاغلا له.

٤٨) إن الإبداع الثقافي يعترف بأن إدراك الفرد جزء من إدراك الجماعة المبدعة، بوصفها منتجا للوقائع الاجتماعية إذ ثمة (تناص) خفي بين الإنتاجية الإبداعية المنبثقة من بنية ذهنية متشابهة.

٤٩) تجاوز شوقي الإحساس المأساوي بالحياة أزمة الفرد في مقدمة التأمل، ليتسع ويشمل الوقوف غريما للدنيا يقتص منها بوصفها مناط الصراع الوجودي لديه.

٥٠) يبدع شوقي في الجمع بين البعد الترميزي للخمرة في ثنائياتها مع الفناء حين تتسامى الخمر إلى السمة الروحية.

٥١) تبحث المقدمة التأملية في قصائد الشوقيات الصراع الوجودي الذي تعيشه الذات إلا أن طبيعة الشاعر الخائفة والمترقبة تفرز حلا ثالثا لا يحمل النقيضين بوصفه مبعث الاطمئنان الوجودي.

٥٢) تكشف دراسة الفعل في الجملة الشعرية في المقدمات وبحسب معادلة بوزيمان لتشخيص الأساليب. أن قيمة (ن ف ص) في المقدمات الأربع كالتالي:

أ - سجلت أعلى قيمة (ن ف ص) في المقدمة التأملية بقيمة (٣,٦).

ب - سجلت قيمة(ن ف ص) ثاني أعلى مستوياتها في المقدمة الغزلية بقيمة (٢,٥).

ج - جاءت قيمة (ن ف ص) ثالثا في المقدمة الطللية بقيمة (١,٨) .

د - سجلت (ن ف ص) في المقدمة الخمرية أقل قيمة لها وهي (١,٠).

هـ - أما المعدل العام لقيمة (ن ف ص) في كل المقدمات فهو (٢,٣).

٥٣) وبتطبيق مقياس جونسون لحساب المفردات خلصت لما يلي:

أ - يلحظ من حساب النسبة الكلية للتنوع وهي(٧١٪)غنى المعجم الشعري وتنوع الثروة اللفظية .

ب - أفرز تنوع المعجم الشعري في العينة المدروسة عن نسبة وسيطة مرتفعة تقدر بـ(٠,٨) في دلالة على ارتفاع مؤشر الثروة اللفظية على المستويين الكلي والجزئي.

ج - يثبت منحنى التناقص مقدار تناقص التنوع في المجموعات ،ومن الملحوظ أنه ضئيل ومتقارب جدا ،هذا ما يفسر ارتفاع النسبة الكلية للتنوع التي قدرت (٧١٪).

د - تكاد تثبت قيمتا التناقص في المجموعتين الأولى والثانية، وتنحدر انحداراً طفيفاً في المجموعة الثالثة حتى تصل إلى (٦٥٪).

هـ - يسجل منحنى التراكم قيمة عُليا تتراوح بين (٧٦٪) و(٧١٪).

و - يتميز المعجم الشعري لشوقي بنسبة تراكم (أعلى) ونسبة تناقص (أقل) خاصة بين الجزءين الأول والثاني.

٥٤) يكشف توظيف الشاعر لبنيتي (الحذف) و(التقديم والتأخير) ما أسهم فيه تنوع أنظمة السياق الشعري في المقدمات من العلاقة الطردية بين حضور الفعل الإبداعي وتصعيد الحالة الروحية للذات الشاعرة .

٥٥) شكلت بنية الحذف في مقدمات قصائد الشوقيات حركة ارتدادية تعد المتلقي للرجوع إلى ما قبل بنية الحذف ،وصولا إلى ما بعده ،في حركة دائرية.

٥٦) أسهمت صور التماثل الدلالي – التشبيه والاستعارة – في اغناء البنية النصية للمقدمات وتنامي كثافتها الشعرية، بينما أوضحت تقنيات الصورة السينمائية التغير النوعي للمتخيل الفني لدى الشاعر.

٥٧) بعثت عبقرية شوقي صورا ناشئة من تقاطعات الذات ،كاشفة عن عوالمها اللاشعورية ،ضمن بوح تصويري فني ،شفر الشاعر كثيرا من علاماته.

٥٨) يستعين الشاعر بالحراك البنيوي للغة في التركيب اللغوي لصور التماثل الدلالي، ليبث إشاراته الدلالية، وخصوصية التجربة الشعرية، كما جاءت صياغاته التركيبية راصدا لتعزيز الأفكار المختزلة في مختلف تداعيات الصورة.

٥٩) إن صور التشخيص، التجسيد، والتجريد أسهمت في نقل الصورة من التجربة الفردية، واختزال الأنا ضمن تفصيلاتها الجزئية بوصفها معطى ناجزا لجدلية الفلسفة الشوقية، والصراعات الجدلية.

٦٠) طلت الصيغ الأوديبية على المستوى التركيبي لصور التماثل الدلالي وجاءت قرينة الألم، والتوجع الأكبر ،وحقيقة الفناء بوصفها مبعث الاطمئنان ،والعزاء لدى الشاعر.

٦١) ينهض الأسلوب الكنائي عند شوقي بوصفه معيارا تواصليا على مستوى البنية السطحية، والعميقة ،بالجدلية التطابقية بين الدال والمدلول ،ويتماهى مع العوالم الرمزية، والثقافية للذات الشاعرة.

٦٢) يُعد أحمد شوقي نموذجا للمبدعين الذين استوعبت تجربتهم الجمالية متغيرات المتخيل الفني من خلال تقنيات التصوير السينمائي في المقدمات.

٦٣) كما خلصت دراسة الإيقاع الخارجي لقصائد المقدمات أن أوزان القصائد جاءت كالتالي:

البحر الكامل:

أ - في النظم على البحر الكامل تتقارب المقدمتان الغزلية بنسبة(٥٥,٥٪)، والتأملية (٤٣,٣٪).

ب - استخدام الشاعر للبحر الكامل في القصائد ذات المقدمة الخمرية يتصدر بنسبة (٣٣,٣ ٪).

ج - فيما تتراجع قصائد المقدمة الطللية بنسبة (٢٠٪).

د - يتصدر استخدام شوقي للبحر الكامل في قصائد المقدمات بمجموع قصائد قدره (٢١) قصيدة من أصل (٥٢) قصيدة بنسبة (٤٠,٣ ٪).

البحر البسيط:

أ - يسجل البحر البسيط أعلى نسبة له في المقدمة الطللية حيث يحقق (٣٠٪).

ب - تليها المقدمة الغزلية بنسبة (١١,١٪).

ج - تليها التأملية بنسبة ورود تقدر(١٠٪).

د - فيما يغيب البحر (البسيط) عن المقدمة الخمرية .

هـ - يرد هذا البحر في (٦) قصائد من أصل (٥٢) قصيدة بنسبة(١٣,٤٪).

البحر الوافر:

أ - يحقق البحر الوافر أعلى نسبة في المقدمة التأملية (١٣,٣٪).

ب - فيما تتقارب نسبة وروده في المقدمتين الغزلية بنسبة (١١,١٪)، والطللية بنسبة(١٠٪).

ج - يأتي استخدام الشاعر لهذا البحر في المرتبة الثالثة بعد (الكامل) و(البسيط) بمجموع قصائد قدره (٦) قصائد من أصل (٥٢)قصيدة بنسبة (١١,٥٪).

بحر الرمل:

أ - أعلى نسبة يحققها بحر الرمل في المقدمة الغزلية (١١,١٪).

ب - يليها المقدمة الطللية والتأملية بنسبة (١٠٪).

ج - يغيب بحر (الرمل) عن المقدمة الخمرية.

د - مجموع ما يحققه بحر الرمل في المقدمات (٥) قصائد من أصل (٥٢) قصيدة بنسبة (٩,٦٪).

البحر الخفيف:

أ - حظيت فيه المقدمتان التأملية والطللية بنسبة ورود واحدة (١٠٪) جاءت في (٣) قصائد تأملية من أصل(٣٠)، وواحدة طللية من أصل (١٠)قصائد.

ب - غاب البحر الخفيف عن المقدمتين الغزلية والخمرية.

ج - يأتي استخدام الشاعر لهذا البحر بنسبة ورود (٧,٦٪) في (٤) قصائد من أصل(٥٢) قصيدة.

د - ويظهر أن استخدام شوقي لبحر الخفيف يحقق أعلى قيمه في مراثيه.

البحر الطويل:

أ - يقتصر ظهور البحر الطويل على المقدمة التأملية بنسبة (٥,٧٪).

ب - بينما يغيب هذا البحر في قصائد المقدمات الأخرى.

ج - مجموع ما يحققه البحر الطويل (٣) قصائد من أصل (٥٢) قصيدة بنسبة (٥,٧٪).

البحر المتقارب:

أ - يحقق بحر المتقارب النسبة ذاتها في المقدمتين (الطللية) و(التأملية) وهي:(١٠٪).

ب - يغيب هذا البحر عن المقدمتين (الغزلية) و (الخمرية).

ج - مجموع ما حققه بحر المتقارب في قصائد المقدمات قصيدتان من أصل (٥٢) قصيدة بنسبة (٣,٨٪).

البحر السريع:

أ - يحقق البحر السريع أعلى نسبة ورود في المقدمة الخمرية قدرها :(٣٣,٣٪).

ب - بينما جاءت النسبة في المقدمة الغزلية (١١,١٪).

ج - يغيب البحر السريع عن المقدمتين (الطللية) و(التأملية).

د - لم يحقق البحر السريع في قصائد المقدمات سوى قصيدتين من أصل (٥٢) قصيدة بنسبة(٣,٨٪).

بحر المقتضب:

أ - يحقق بحر المقتضب أعلى نسبة ورود في المقدمة الخمرية قدرها (٣٣,٣٪).

ب - بينما جاءت نسبة وروده(١٠٪) في المقدمة التأملية.

ج - غاب بحر المقتضب عن المقدمتين الطللية والغزلية.

د - ما نظمه الشاعر على هذا البحر قصيدتان من أصل (٥٢) قصيدة بنسبة (٣,٨٪).

٦٤) بينما تكشف دراسة قوافي قصائد المقدمات أن القصائد التي نُظمت على القافية المقيدة، (٩) قصائد، (٥) منها تأملية، و(٣) طللية، وواحدة خمرية، أما المقدمة الغزلية فلم تأت قصائدها على القافية المقيدة، وبذلك حققت القافية المقيدة نسبة كلية تعادل: (١٧,٣٪) . وردت على صورتين في قصائد المقدمات:

أ -(٦) قصائد من أصل (٩) مجردة من الردف والتأسيس.

ب -(٣) من أصل (٩) رويها مردوف بالألف.

٦٥) نظم أحمد شوقي أكثر قصائد المقدمات على القافية المطلقة، حيث جاءت في (٤٢) قصيدة من أصل (٥٢) بنسبة(٨٠,٧٪).

وردت كالتالي :

أ - مجرى الكسرة في(١٨) قصيدة من أصل (٤٢) بنسبة (٤٢,٨٪).

ب - مجرى الفتحة في (١٤) قصيدة من أصل (٤٢) بنسبة (٣٣,٣٪).

د - مجرى الضمة في (١٠) قصائد من أصل (٤٢) بنسبة (٢٣,٨٪).

٦٦) جاءت أحرف الروي في قصائد المقدمات كالآتي:

أ - يحقق روي (الدال) أكبر نسبة ورود في قصائد المقدمات إذ يرد في (٩) قصائد من أصل (٥٢) قصيدة بنسبة(١٧,٣٪)، ترتكز سمته الانفجارية في مواقف (الكبت) والقطع الشعوري لشريحة التأمل، لأنه "صوت شديد مجهور".

ب - يحقق روي الباء لأنه "صوت شديد مجهور" مرتبة مهمة في قصائد المقدمات بمستوى عال من المرونة الدلالية، بوصفه حاضرا في جميع أنواع المقدمات، يرد في (٧) قصائد من أصل (٥٢) قصيدة بنسبة (١٣,٤٪).

ج - ولروي الميم بوصفه صوتا "متوسطا لا هو بالشديد ولا الرخو" حيز مهم في قصائد المقدمات حيث برز ثالثا بعد روي الدال والباء بعد قصائد (٦) من أصل (٥٢) قصيدة بنسبة (١١,٥٪)

د - كما يحقق روي الراء النسبة ذاتها لروي الميم وهي (١١,٥٪)

٦٧) يُعول الشاعر على الزمن في بنى إيقاعه الداخلي كما في بنية التقفية ، الترصيع، الجناس، والتكرار.

٦٨) ترتكز فاعلية التقفية بوصفها من أهم الإيقاعات الداخلية ذات الفاعلية الصوتية والدلالية في مقدمات قصائد الشوقيات، وظفها الشاعر على ثلاثة أنماط: التقفية الكاملة (وهي أكثر الأنواع توظيفا لاقترانها بمقدمات التأمل) ، والتقفية شبه الكاملة ،والتقفية الناقصة.

٦٩) تبرز مساحات الزمن التعاقبية من خلال التشكيل الكمي الذي يبثه الترصيع في الموسيقى الداخلية للبيت.

٧٠) تشهد بنية الجناس اكتشاف إيقاع الحياة وديمومة الفاعلية، إذ يوظف الشاعر المواد الصوتية وتحولات الإشعاع الصوتي لتشكيل الحمولة الدلالية.

٧١) يشكل التكرار سمة مهمة في مقدمات قصائد الشوقيات بوصفه سمة إيقاعية يستثمرها الباث في تفعيل تدفقات مخزونه النفسي والدلالي.

٧٢) كما أظهرت الدراسة أبرز أنماط البنية في المقدمات وهي:

أ - الثنائية الضدية.

يجد الشاعر فيها متسعا لبث صراعات الذات، ارتفاعاتها، وانخفاضاتها مختزِلة جدليتها من خلال المقدمة التأملية لمرثية (كريمة البارودي) ، حيث قسم هيكلها الدلالي إلى حزم من البنيات الثنائية والصراعات الضدية بين :الحضور والغياب ،الموجب والسالب، الموت والحياة، تظافرت فيها دلالات الزمن بالقدر الذي تسمح به تداعيات الحيوية الوظيفية للبنية الأم.

ب - الثنائية الضدية المنتهية بحل(المصالحة)

تمتد البنية وتتطور فيها حتى تأتي الاستجابة الفردية التي يكتسب الشاعر خصائصها من فاعلية التجريد الافتراضي بغية التصالح مع الذات ،يمثلها المقدمة الغزلية في نص (زحلة) حيث ينشأ الصراع من جدلية: الشباب والمشيب، وجاء الحل الثالث من خلال تشكل بنية الزمن الافتراضي.

ج - عنصر مهيمن على مجموعة عناصر.

أظهرت مكابدة الشاعر مكابدة حقيقية جاءت كتيار متصل وسلسلة متعاقبة من الحركات التي تنتشر بين تفاصيل الجدليات هيمن عليها العنصر (المضمر) الأسطوري الفرعوني (نجاة الملاح)أو الشعبي (السندباد البحري).

ولذلك فإن الكشف عن سياق المقدمة في قصائد الشوقيات يأخذ سلسلة من العلاقات في نظامها اللغوي من تأسيس مفهوم نقدي متطور إلى ظاهرة تنبثق منها اتجاهات حديثة.

الملخص

تقوم هذه الدراسة المعنونة بـ (البنية الأسلوبية في مقدمات أحمد شوقي الشعرية) على مقدمة، وتمهيد، وفصلين، وخاتمة، أما المقدمة فقد أبرزت أهمية البحث والمنهج المُتبع في الدراسة، وفي التمهيد درست أبرز اتجاهات مقدمة القصيدة العربية في العصور الأدبية: الجاهلي، الأموي، والعباسي، كما عرضت أبرز آراء النقاد القدماء والمحدثين في مقدمة القصيدة العربية بُغية الكشف عن اختلاف فهم ظاهرة مقدمة القصيدة في الخطاب النقدي عند العرب ، وأثر ما أسهم به الوعي النقدي الحديث بمقتضيات الخطاب المنصي من فاعلية في هذا الجانب.

تناول الفصل الأول مقدمات شوقي الشعرية بين الإبداع والاتباع، درست فيها الأنواع الأربعة للمقدمات :الطللية، الغزلية، الخمرية، والتأملية، وإحصاء عدد كل نوع من أنواع المقدمات، وحساب نسبة وروده، في محاولة للكشف عن العلاقات ضمن البنى اللغوية، والدلالية، والاجتماعية، وعلاقة تطوير الرؤى التجديدية للبنى التوليدة المتباينة فيها، وأنساقها الشعرية بالموروث، وجاء الفصل في أربعة مباحث: المبحث الأول: المقدمة الطللية درست فيه أبرز مظاهر التجديد في البعد الرمزي للطلل فضلاً عن النسق النمطي الذي اتبعه الشاعر في بعض مقدمات هذا النوع، والمبحث الثاني: المقدمة الغزلية رصدت فيه المرجعية الثقافية للشاعر من خلال الفعل الثقافي في شعره الذاتي ، والمدائح النبوية بوصفها تخضع في بنيتها التركيبية إلى بنية ثابتة في محاولة للكشف عن إبداع الشاعر ضمن حيزها التاريخي مع الإبقاء على الحمولة الدلالية فيها، والمبحث الثالث: المقدمة الخمرية، درست فيه ما افترضه الشاعر من مراعاة للأصول المعرفية للمقدمة الخمرية وقيمها المادية المتغايرة ضمن البنية الاجتماعية للذات الشاعرة، والكشف عن انتهاج التجربة الصوفية في استخدام لغوي خاص موحي ومؤثر، فضلا عن مراعاة الأصول الوظيفية للمقدمة الخمرية في التجربة النواسية، والمبحث الرابع: المقدمة التأملية سعيت فيه للكشف عن رؤية الشاعر للموت وفلسفته الوجودية التي ارتأى بها

الدنيا، والبعد الميتافيزيقي في مقدماته التأملية والسيكلوجية التي بكى بها الشباب، فضلا عن فاعلية الثقافة الدينية، والأثر الذي يقصده الشاعر من الرجوع إلى الخطاب المرجعي في مقدمات التأمل، والشرعية التي ينشدها.

ينهض الفصل الثاني بدراسة بنية اللغة الشعرية في المقدمات الشعرية، بغية الكشف عن فاعلية بنية اللغة الأسلوبية فيها، جاء في أربعة مباحث، تناولت في المبحث الأول بنية الجملة الشعرية، ودرست فيه الفعل في المقدمات، من خلال تطبيق معادلة بوزيمان لدراسة الأساليب، وتم فيها حساب نسبة الأفعال إلى الصفات في كل نوع من أنواع المقدمات، في محاولة لدراسة الزمن وأثره في التراكم الأسلوبي للسمات والأنساق الشعرية، يسعى هذا المطلب إلى البحث عن جدوى تفاوت الحراك الزمني والعلاقات بين عناصره الثابتة والمتغيرة.

كما درست المعجم الشعري في المقدمات، من خلال تطبيق مقياس جونسون لحساب المفردات، وهي الطريقة التي طبقها الدكتور سعد مصلوح في دراسته الأسلوبية، سعيت من خلاله للكشف عن ثروة الشاعر اللغوية في المقدمات، وغنى المعجم الشعري لديه، أما العينة التي أجريت عليها القياس فهي المقدمة الغزلية لقصيدة (ذكرى المولد) بوصفها استوفت شروط الدراسة.

كما درست بنيتي الحذف، و(التقديم والتأخير) للكشف عن العلاقة بين التركيب اللغوي والدلالي للبنية.

وتناول المبحث الثاني الصورة الفنية ودرست فيه الصورة و أنواعها الأربعة: (التشبيهية)، و(الاستعارية) على اختلاف مستوياتها اللغوية والدلالية والتركيبية ،و(الصورة الكنائية) فضلا عن تقنيات (الصورة السينمائية) وفاعلية التصوير السينمائي فيها.

أما المبحث الثالث فخُصص لدراسة الإيقاع الشعري : (بنوعيه الخارجي، والداخلي)، درست في الإيقاع الخارجي إحصائياً أوزان قصائد المقدمات، للكشف عن

أكثر البحور توظيفاً ، و أنواع القوافي، ودراسة أكثر الأنواع التي يفضلها الشاعر في قصائد المقدمات فضلاً عن دراسة أحرف الروي في تلك القصائد ، أما الإيقاع الداخلي فتناول بنية التقفية والترصيع والجناس والتكرار في المقدمات.

ودرست في المبحث الرابع بنية النص أنماط البنية في المقدمات من خلال عرض ثلاثة نماذج لمقدمات اختلفت فيها أنماط البنية بين الثنائية الضدية، والثنائية الضدية المنتهية بحل، وثالثا العنصر المهيمن على مجموعة عناصر، درست في هذه النماذج تلاؤم وحدتي الزمان والمكان وتقسيمات البنية ،وديناميةالفعل الحركي في البناء التركيبي لبنية المقدمة التي يصل بها الشاعر إلى بُنى المنظومة النصية كافة.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- ابراهيم، زكريا

مشكلة الفلسفة، (د.ط)، مكتبة مصر، الفجالة، ١٩٧١م .

مشكلة الإنسان، (د.ط)، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ت) .

- ابراهيم، عبدالله – **المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)**، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٠م
- ابن الأثير، ضياء الدين – **المثل السائر في أدب لكاتب والشاعر**، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة المصرية، بيروت، ١٩٩٥م.
- أدلر، ألفريد– **الطبيعة البشرية**، ترجمة: عادل نجيب بشرى، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥م.
- أبو اسحاق، اسماعيل بن القاسم بن سويد – **ديوان أبي العتاهية**، دار بيروت، ١٩٨٦م .
- اسماعيل، عز الدين – التفسير النفسي للأدب، ط٤، دار غريب، القاهرة، (د.ت).
- أبو الأسود، عمرو بن كلثوم بن مالك – **ديوان عمرو بن كلثوم**، جمع وتحقيق: ايميل بديع يعقوب، ط٢، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٦م.
- الأشتر، صالح– **أندلسيات شوقي**، ط١، مطبعة جامعة دمشق، دمشق، ١٩٥٩م.
- أفاية، محمد نور الدين - **المتخيل والتواصل (مفارقات العرب والغرب)**، ط١، دار المنتخب العربي، بيروت١٩٩٣م.
- إليوت، ت.س **في الشعر والشعراء**، ترجمة: محمد جديد، ط١، دار كنعان، دمشق، ١٩٩١م.

إمام، عبد الفتاح إمام- **مدخل إلى الميتافيزيقا**، ط١، نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠٥م.

الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر – **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**، ط١، المطبعة الجوائب بالآستانة العليا، ١٢٨٧م.

الأنصاري، بدر محمد – التفاؤل والتشاؤم (**المفهوم والقياس والمتعلقات**)، ط١، لجنة التعريب والتأليف والنشر، الكويت، ١٩٩٨م.

أنيس، إبراهيم

موسيقى الشعر، ط٣، مطبعة لجنة البيان العربي، مصر، ١٩٥٢م.

الأصوات اللغوية، (د.ط)، مطبعة نهضة مصر، مصر، (د.ت).

أولمان، أوستيفن – **دور الكلمة في اللغة**، ترجمة: كمال محمد بشير، (د.ط)، مكتبة الشباب، مصر، (د.ت).

أيكو، أمبرتو – **السيميائية وفلسفة اللغة**، ترجمة: أحمد الصمغي، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، (د.ت).

باشلار، غاستون – جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل، ط٣، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٢م.

البحتري، الوليد بن عبيد بن يحي– **ديوان البحتري**، تحقيق: حسن سالم صيرفي، ط٣، دار المعارف، القاهرة، (د. ت).

بدوي، عبد الرحمن

شخصيات قلقة في الإسلام، ط٢، دار النهضة، القاهرة، ١٩٦٤م.

الزمان الوجودي، ط٣، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م.

بدوي، محمد – **كولردج**، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٨م.

بردیائف، نیقولاي – **العزلة والمجتمع**، ترجمة: فؤاد كامل عبد العزيز، مراجعة: علي أدهم، (د.ط)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧٠م.

بروكلمان، كارل – **تاريخ الأدب العربي**، ترجمة: عبد الحليم النجار، ط٥، دار المعارف، مصر، (د.ت).

بريستيد، جيمس هنري – **فجر الضمير**، ترجمة: سليم حسن، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ٢٠٠٠م.

بسيوني، فاروق – **قراءة اللوحة في الفن الحديث**، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٥م.

البشري، سليم – نهج البردة، (د.ط)، وكالة الصحافة العربية، مصر، ٢٠٠٧م.

بكار، يوسف حسين – **بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)**، دار الأندلس، بيروت، (د.ت).

بنكراد، سعيد – **السيميائيات السردية**، (د.ط)، منشورات الزمن، الرباط، ٢٠٠١م.

بهجت، أحمد – **أنبياء الله**، ط١٥، دار الشروق، بيروت، ١٩٨٧م.

البوريني، حسن والنابلسي، عبد الغني – **شرح ديوان ابن الفارض**، ط١، المطبعة العامرة الشرفية، مصر، ١٣٠٦هـ.

بيلوبي، مري – **العبقرية (تاريخ الفكرة)**، ترجمة: محمد عبد الواحد، مراجعة: عبد الغفار مكاوي، (د.ط)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٠م.

تشادويك، تشارلز، **الرمزية** – ترجمة: نسيم ابراهيم يوسف، (د.ط)، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ١٩٩٢م.

التطاوي، عبد الله

التراث والمعارضة عند شوقي، (د.ط)، دار غريب، القاهرة، (د.ت).

المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع، (د.ط)، دار الثقافة، مصر، (د.ت).

التغلبي، غياث بن غوث بن الصلت – **ديوان الاخطل**، شرح وتصنيف: مهدي محمد ناصر الدين، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٤م.

أبو تمام، حبيب بن أوس – **ديوان أبو تمام**، شرح: الخطيب التبريزي، تقديم تحقيق: راجي الأسمر، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٤م.

التميمي، جرير بن عطية بن حذيفة – **ديوان جرير**، شرح: محمد حبيب، تحقيق :نعمان محمد أمين طه، ط٣، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).

تودوروف، تزيفتيان – **الأدب والدلالة**، ترجمة: محمد نديم خشفة، (د.ط)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٦م.

توفيق، إميل – **الزمن بين العلم والفلسفة والأدب**، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٢م.

تومبكنز، جين – **نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم، تقديم: محمد جواد حسن، (د.ط)، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٩٩٧م.

ثابت، حسان – **ديوان حسان بن ثابت**، تحقيق: وليد عرفات (د.ط)، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٦م.

الثعالبي، عبد الملك بن محمد بن اسماعيل – **خاص الخاص**، تحقيق: حسن الأمين، دار مكتبة الحياة، لبنان، (د.ت).

الجاسم ، أحمد – **دراسات في الشعر الجاهلي**، ط٢، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).

جاك ديشين، أندريه – **استيعاب النصوص وتأليفها**، ترجمة: هيثم لمع، ط١، المؤسسة الجامعية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩١م.

جانيتي، لوي دي – **فهم السينما (السينما والأدب)**، (د.ط)، المكتبة الينمائية، منشورات عيون، تينميل، مراكش، (د.ت).

الجرجاني، علي عبد العزيز – **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق: محمد أبو الفضل، علي البيجاوي، ط١، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٦م.

جعفر، قدامة - **نقد الشعر**، ط١، مطبعة الجوائب، قسنطينة، ١٣٠٢هـ.

الجمحي، محمد بن سلام بن عبدالله– **طبقات فحول الشعراء**، (د.ط) دار المدني، جدة، (د.ت).

جينيت، جيرار

خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ط٢، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ١٩٩٧م.

مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، (د.ط)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د.ت).

حتورة، مصري عبد الحميد – **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي**، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٦م.

ابن حجة الحموي، تقي الدين – **خزانة الأدب**، تحقيق: عصام شعيتو، ط١، دار مكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٧م.

الحراصي، عبدالله، **دراسات في الاستعارة المفهومية**، (د.ط)، مؤسسة عمان للصحافة والنشر، عمان، ٢٠٠٢م.

حرب، علي – **نقد الحقيقة**، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٣م.

حسن، عباس – **المتنبي وشوقي (دراسة ونقد وموازنة)**، ط١، مطبعة مصطفى الحلبي، مصر، ١٩٥١م.

حسن، عزة – **شعر الوقوف على الأطلال من الجاهلية إلى العصر الثالث**، (د.ط) دمشق، ١٩٦٩م.

حسنين، أحمد طاهر وجماعة من الباحثين – **جماليات المكان**، ط٢، عيون المقالات، الدار البيضاء، ١٩٨٨م.

حسين، طه – **حديث الأربعاء**، ط١٤، دار المعارف، مصر، (د.ت).

حفني، عبد الحليم – **مطلع القصيدة ودلالته النفسية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م.

الحكيم، توفيق – **الملك أوديب**، (د.ط) دار مصر للطباعة، مصر، (د.ت).

حمر العين، خيرة – **جدل الحداثة في نقد الشعر العربي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦م.

الحميري، عبدالواسع – **الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية**، ط١، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ١٩٩٩م.

الحوفي، أحمد محمد – **الإسلام في شعر شوقي**، (دط) المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٦٢م.

الخضور، جمال الدين – **زمن النص**، ط١، دار الحصاد، دمشق، ١٩٩٥م.

خطابي، محمد – **لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)**، (د.ط)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١م.

خليف، يوسف – **دراسات في الشعر الجاهلي**، (د.ط)، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨١م.

الخيام، غياث الدين أبو الفنوح عمر – **رباعيات الخيام**، ترجمة: أحمد رامي، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣م.

الداية، فايز، علم الدلالة العربي: النظرية والتطبيق، ط٢، دار الفكر، دمشق، ١٩٩٦م.

الدغلي، محمد سعيد – **الحياة الاجتماعية في الأندلس**، ط١، دار أسامة، ١٩٨٤م.

الدهان، محمد سامي – **الغزل منذ نشأته وحتى الدولة العباسية**، ط٣، دار المعارف، مصر، (د.ت).

أبو ديب، كمال

في البنية الإيقاعية في الشعر العربي، (د.ط)، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٢م.

الرؤى المقنعة، (د.ط)، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٦م.

ديكسون، بول – **الأسطورة والحداثة**، ترجمة: خليل كلفت، (د.ط)، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨م.

ذو الرمة، غيلان بن عقبة– **ديوان ذي الرمة**، شرح: عبد الرحمن المصطاوي، ط١، دار المعرفة، بيروت، ٢٠٠٦م.

الذبياني، زياد بن معاوية بن خباب– **ديوان النابغة الذبياني**، تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم، ط٢، دار المعارف، مصر، (د.ت).

راغب، نبيل – **النقد الفني**، (د.ط)، دار مصر، القاهرة، (د.ت).

الرافعي، عبد الرحمن – **شعراء الوطنية في مصر**، ط٣، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).

أبو رحاب، حسان – **الغزل عند العرب**، ط١، مطبعة مصر، مصر، ١٩٤٧م.

الركيبي، عبد الله، **دراسات في الشعر العربي الجزائري**، تقديم: صالح جودت، (د.ط)، الدار القومية للطباعة والنشر، (د.ت).

ابن الرومي، محمد عبدالله جعفر – **ديوان ابن الرومي**، تحقيق: حسين نصار، ط٣، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، (د.ت).

زكريا، ميشال، الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية، ط٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٦م.

زيعور، علي – **ميادين المدرسة العربية الراهنة في الفلسفة والفكر**، ط١، دار النهضة العربية، بيروت، ٢٠٠٢م.

سارتر، جان بول – **الوجودية مذهب إنساني**، ترجمة: عبد المنعم حفني، ط١، الدار المصرية، القاهرة، ١٩٦٤م.

ستانفورد، و.ب؛ وتريلنغ، ليونيل؛ وشولز، روبرت؛ وهاجدغر، ميكائيل؛ ونوريس، كريستوف – **المرآة والخارطة (دراسات في نظرية النقد الأدبي)**، ترجمة: سهيل نجيم، ط١، دار نينوي، دمشق، ٢٠٠١م.

سعيد، حميد – **الكشف عن أسرار القصيدة**، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٤م.

سويدان، سامي – **في النص الشعري العربي**، ط١، دار الأدب، بيروت، ١٩٨٩م.

سويف، مصطفى – **الأسس النفسية في الإبداع الفني في الشعر خاصة**، ط٤، دار المعارف، القاهرة، (د. ت).

السيوطي، جلال الدين عبدالرحمن بن أبي بكر – **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، تحقيق: فؤاد علي منصور، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م.

الشابي، أبو القاسم – **الخيال الشعري عند العرب**، (د.ط)، كلمات عربية للنشر، القاهرة، (د. ت).

شاكر، محمود محمد – **المتنبي**، (د. ط)، القاهرة، ١٩٧٧م.

الشايب، أحمد – **تاريخ النقائض في الشعر العربي**، ط٢، مكتبة النهضة، القاهرة، ١٩٥٤م.

شلبي، سعد – **مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي**، (د.ط)، مكتبة غريب، مصر، (د.ت).

الشنفرى، عمرو بن مالك ـ **ديوان الشنفرى**، جمع وتحقيق: إميل بديع يعقوب، ط٢، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٦م.

شهيد، عرفان – **العودة إلى شوقي أو بعد خمسين عاما**، (د.ط)، الأهلية للنش، بيروت، ١٩٨٦م.

شورن، جاك – **الموت في الفكر الغربي**، ترجمة: كامل يوسف حسين، اعداد: إمام عبد الفتاح، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٤م.

شوقي، أحمد

أسواق الذهب، (د.ط)، مطبعة الهلال، مصر، ١٩٣٢م.

الأعمال الشعرية الكاملة،دار العودة بيروت، ١٩٨٨م .

الشيخ، حمدي – **جدلية التراث والتجديد في شعر شوقي الغنائي**، ط١، ٢٠٠٦م.

الضوي، توفيق

نظرية الصدق عند برادلي، (د.ط)، منشأة المعارف، مصر، ٢٠٠٣م.

مفهوم المكان والزمان في فلسفة الظاهر والحقيقة، (د.ط) منشأة المعارف، مصر، (د.ت).

داراسات في الميتافزيقا، (د.ط)، دار الثقافة العلمية، الاسكندرية، (د.ت).

ضيف، شوقي – **العصر العباسي الأول**، ط١٦، دار المعارف، مصر، ٢٠٠٤م .

طبانة، بدوي – **قضايا النقد الأدبي**، (د.ط)، دار المريخ، الرياض، ١٩٨٤م.

طرشونة، محمود – **مباحث في الأدب التونسي المعاصر**، (د.ط)، المطابع الموحدة، تونس، ١٩٨٩م.

طنوس، وهيب – **نظام التصوير الفني في الأدب العربي من القرن الأول إلى القرن السادس الهجريين**، (د.ط)، مدينة الكتب للمطبوعات، مصر، ١٩٩٢م.

عامر، أيمن – **الإبداع والصراع(إطلالة نفسية على حياتنا اليومية)**، ط١، ايتراك، القاهرة، ٢٠٠٤م.

العامري، لبيد بن أبي ربيعة بن مالك – **ديوان لبيد بن أبي ربيعة**، اعتنى به: حمد طماس، ط١، دارالمعرفة، بيروت، ٢٠٠٤م.

العاملي، بهاء الدين محمد – **الكشكول**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م.

أبو العباس، عبد الله بن المعتز – **ديوان ابن المعتز**، (د.ط)، دار بيروت، بيروت (د.ت).

عبد الحميد، شاكر – **التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)**، اسلسلة كتب شهرية، لمجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٩٠م.

عبد الدايم، صابر – **أدب المهجر**، ط١، دار المعارف، مصر، ١٩٩٣م.

ابن عبد ربه، أحمد بن محمد – **العقد الفريد**، تحقيق: محمد عبد القادر شاهين، ط١، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٨م.

عبد الصبور، صلاح - **حياتي في الشعر**، ط٢، دار العودة، ١٩٧٧م.

عبد الكريم، سعاد عبد الوهاب – **إسلاميات أحمد شوقي**، مراجعة: سهير القلماوي، (د.ط)، مطابع أهرام الجيزة، مصر، (د.ت).

عبدالله، محمد قاسم – **سيكولوجية الذاكرة**، (د.ط)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٠م.

عبد المجيد، أحمد – **أحمد شوقي (الشاعر الإنسان)**، (د.ط)، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).

عبد الواحد، محمود عباس – **قراءة النص وجماليات التلقي**، ط١، دارالفكر العربي، مصر، ١٩٩٦م.

عبود، حنا – **البنية الأدبية والأسطورة**، (د. ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م.

العجاج، رؤبة بن العجاج بن رؤبة بن لبيد – **ديوان رؤبة بن العجاج**، تحقيق: وليم بن الورد، دار ابن قتيبة، الكويت، (د.ت) .

العروي، عبدالله – **مفهوم التاريخ (الألفاظ والمذاهب)**، ط٤، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٥م.

عزام، محمد – **المنهج الموضوعي في النقد الأدبي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م.

عشري، علي زايد

الرحلة الثامنة للسندباد (دراسة فنية عن شخصية السندباد في شعرنا الحديث، ط١، دار ثابت، القاهرة، ١٩٨٤م.

عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط٤، دار ابن سينا، القاهرة، ٢٠٠٢م.

عصفور، جابر – **مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)**، (د.ط)، مكتبة الأسرة المصرية، القاهرة، ٢٠٠٥ م.

عطوان، حسين

مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، ط٢، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٧م.

مقدمة القصيدة في العصر الجاهلي، (د.ط)، دار المعارف، مصر، (د.ت).

مقدمة القصيدة في العصر الأموي، (د.ط)، دار المعارف، مصر، (د.ت).

عفيفي، محمد الصادق – **النقد التطبيقي والموازنات**، (د.ط)، مكتبة الخانجي، مصر، (د.ت).

العقاد، عباس محمود، المازني، ابراهيم عبدالقادر – **الديوان في الأدب والنقد**، ط٤، دار الشعب، القاهرة، (د.ت).

العلوي، أبو الحسن محمد بن أحمد، بن طباطبا – **عيار الشعر**، تحقيق: عباس عبد الستار، مراجعة: نعيم، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢م.

العلي، عدنان عبيد - **الأدب العربي بين الدلالة والتاريخ**، (د.ط)، منشورات جامعة آل البيت، الأردن، ٢٠٠٠م.

علي، ماهر عبد القادر محمد – **فلسفة التحليل المعاصر**، (د.ط)، دارالنهضة العربية، بيروت، ١٩٨٥م.

العمري، محمد، في بلاغة الخطاب الإقناعي **(مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية)**، ط٢، افريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٢م.

الغذامي، عبدالله

الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ط١، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٥م

الصوت القديم والصوت الجديد، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٧م.

الكتابة ضد الكتابة، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩١م.

القصيدة والنص المضاد، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤م.

المرأة واللغة، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٧م.

النقد الثقافي، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٥م.

تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٥م.

غريزي، وفيق – **شوينهاور وفلسفة التشاؤم**، ط١، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٥م.

فاتيمو، جياني – **نهاية الحداثة**، ترجمة: فاطمة الجيوشي، (د.ط)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٨م.

فراي، نورثرب – **تشريح النقد (محاولات أربع)**، ترجمة: محمد عصفور، (د.ط)، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٩١م.

الفرزدق، همام بن غالب– **ديوان الفرزدق**، شرح: ايليا الحاوي، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٣م.

فرويد، سيمجوند – **الموجز في التحليل النفسي**، تقديم: محمد عثمان نجاتي، ترجمة: سامي محمود علي، عبد السلام القفاش، (د.ط)الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠م.

فضل، صلاح

منهج الواقعية في الأدب العربي، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٨٠م.

نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط٣، دار الآفاق، بيروت، ١٩٨٥م.

أشكال التخييل من فتات الأدب والنقد، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ١٩٩٦م.

قراءة الصورة وصور القراءة، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٧م.

فصولا عن شوقي أمير الشعراء، ط١، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠٠٨م.

فوكو، ميشيل - **حفريات المعرفة**، ترجمة: سالم يفوت، ط٢، المركز الثقافي العربي، ١٩٧٨م.

القاضي، محمد – **الخبر في الأدب العربي (دراسة في السردية العربي)**، ط١، منشورات كلية الآداب منوبة، تونس، ١٩٩٨م.

ابن قتيبة الدينوري، عبدالله بن عبد المجيد بن مسلم – **الشعر والشعراء**، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).

القرطاجني، حازم – **منهاج البلغاء**، تحقيق: محمد الحبيب بن الخزجه، (د.ط)، دار العربي، بيروت، ١٩٨١م.

االقزويني، جلال الدين – **الإيضاح في علوم البلاغة**، ط٤، دار إحياء العلوم، بيروت، ١٩٩٨م.

القط، عبد القادر – **الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر**، (د.ط)، مكتبة الشباب، مصر، ١٩٨٨م.

القعود، عبد الرحمن محمد – **الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)**، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨م.

قناوي، عبدالعظيم علي – **الوصف في الشعر العربي**، ط١، مطبعة مصطفى الباني، مصر، ١٩٤٩م.

القيرواني، أبو علي الحسن ابن رشيق – **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محيي الدين، ط٥، دار الجيل، دمشق، ١٩٨١م.

ابن قيس الرقيات، عبد الله – **ديوان عبدالله بن قيس الرقيات**، تحقيق: محمد فؤاد نجم، (د.ط)، دار صادر، بيروت، (د.ت).

كامو، ألبير – **أسطورة سيزيف**، ترجمة: انيس زكي حسن، (د.ط)، منشورات دار الحياة، بيروت، ١٩٨٣م.

كريب، إيان – **النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس**، ترجمة: محمد حسين غلوم، مراجعة: محمد عصفور، (د.ط)، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٩م.

كموني، سعد حسن – **الطلل في النص العربي**، ط١، دار المنتخب العربي، بيروت، ١٩٩٩م.

الكندي، امرؤ القيس– **ديوان امرىء القيس**، شرح: عبدالرحمن المصطاوي، ط٢، دار المعرفة، بيروت، ٢٠٠٤م.

كورتيس، جوزيف – **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ترجمة: جمال حضري، ط١، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٧م.

كوهين، جون – **بناء لغة الشعر**، ترجمة: أحمد درويش، كتابات نقدية، سلسلة شهرية تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ١٩٩٠م.

الكيلاني، شمس الدين – من **العود الأبدي إلى الوعي التاريخي**، ط١، دار الكنوز الأدبية، لبنان، ١٩٩٨م.

لاينز، جون – **اللغة والمعنى والسياق**، ترجمة: عباس صادق الوهاب، مراجعة، يوئيل عزيز، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.

لؤلؤة، عبد الواحد – **موسوعة المصطلح النقدي**، ط١، المؤسسة العربية للنشر، لبنان، ١٩٩٣م.

لويس، سيسل دي – **الصورة الشعرية**، ترجمة: أحمد ناصيف وآخرون، مراجعة: عدنان غزوان، (د.ط)، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٢م.

المازني، عبدالقادر – **الشعر غاياته ووسائطه**، تحقيق: فايز ترحيني، ط٢، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٩٠م.

مالطى، فدوى – **بناء النص التراثي**، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٥م.

مايز، إرنست – **هذا هو علم اليبلوجيا**، ترجمة: عفيفي محمود عفيفي، (د.ط)، مطابع السياسة، الكويت، ٢٠٠٢م.

مبارك، حنون – **لسانيات سوسير**، ط١، توصيل المعرفة، ١٩٨٧م.

مبارك، زكي – **أحمد شوقي**، تقديم: كريمة زكي مبارك، (د.ط)، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨م.

مبروك، مراد عبد الرحمن – **الظواهر الفنية في القصة القصيرة في مصر**، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٩م.

المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين – **ديوان المتنبي**، شرح: عبد الرحمن المصطاوي، ط٥، دار المعرفة، بيروت، ٢٠٠٨م.

مجاهد، مجاهد عبد المنعم – **رحلة في أعماق العقل الجدلي**، ط١، دار الثقافة، القاهرة، (د.ت).

المخزومي، عمر بن عبد الله – **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، تصحيح: بشير يموب، ط١، المطبعة الوطنية، لبنان، ١٩٣٤م.

مرزوق، حلمي علي – **شوقي وقضايا العصر والحضارة**، ط٢، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨١م.

مزة، مصطفى – **فلسفة الموت عند بديع الزمان النورسي**، مجلة حراء، العدد الثاني، السنة الأولى، ٢٠٠٦م.

المزني، زهير بن أبي سلمى – **ديوان زهير بن أبي سلمى**، شرح: علي حسن فاعور، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٨م.

المزني، كعب بن زهير بن أبي سلمى – **ديوان كعب بن زهير**، حققه وشرحه: علي فاعور، (د.ط)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧م.

المسدي، عبد السلام – **قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون**، ط٤، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣م.

المصري، ابن أبي الإصبع – **تحرير التحبير**، تحقيق: حفني محمد شرف، (د.ط)، لجنة إحياء التراث الإسلامي، (د.ت).

مصلوح، سعد – **الأسلوب (دراسة لغوية احصائية)**، ط٣، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٢م.

المعري، أحمد بن عبدالله – **رسالة الغفران**، تحقيق: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، لبنان، ٢٠٠١م.

معمر، جميل، **ديوان جميل بن معمر**،دار صادر، بيروت، (د.ت).

مفتاح، محمد – **في سيمياء الشعر** القديم، (د.ط)، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٩م.

مقدادي، زياد محمود – **المقدمة الطللية عند النقاد المحدثين**، ط١، عالم الكتب الحديث، الأردن، ٢٠٠٩م.

مكي، محمود علي – **المدائح النبوية**، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ١٩٩١م.

مندور، محمد – **الأدب ومذاهبه**، (د.ط)، نهضة مصر، القاهرة، (د.ت).

ابن منظور، محمد بن مكرم – **لسان العرب**،ط١، دار صادر، بيروت، (د.ت).

الموافي، ناصر عبد الرزاق – **الرحلة في الأدب العربي**، ط١، مكتبة الوفاء، القاهرة،ذ ١٩٩٥م.

مورو، فرانسوا، البلاغة **(المدخل في دراسة الصور البيانية)**، ترجمة: محمد الولي، عائشة جرير، (د.ط)، افريقيا الشرق، بيروت، ٢٠٠٣م.

موسى، فيروز – **قصيدة المديح الأندلسية**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، سوريا، ٢٠٠٩م.

أبو موسى، محمد – **دراسة في البلاغة والشعر**، ط١، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٩٩١م.

مونسي، حبيب – **فلسفة المكان في الشعر العربي**، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ٢٠٠١م.

ناصف، مصطفى – **محاورات مع النثر العربي**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٧م.

نصر، عاطف جودة – الخيال مفهوماته ووظائفه، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م.

أبو نواس، الحسن بن هانىء – **ديوان أبي نواس**، شرح: محمود واصف، ط١، مكتبة اسكندر آصاف، مصر، ١٩٨٩م.

أبو النور، أحمد أنور – **المنطق الطبيعي**، ط١، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٩٢م.

نور الدين، صدوق - **البداية في النص الروائي**، ط١، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٤م

النويهي، محمد - **الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه)**، (د.ط)، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت).

هلال، محمد غنيمي

النقد الأدبي الحديث، (د.ط)، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٧م

قضايا في الأدب والنقد، (د.ط)، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت).

الرومانتيكية، (د.ط)، نهضة مصر، القاهرة، (د.ت).

هيدغر، مارتم ـ الكينونة والزمان ـ ترجمة: فتحي المسكيني، مراجعة:اسماعيل المصدق، ط١، دار الكتاب الجديد، بيروت، ٢٠١٢م.

هيغو، فيكتور ـ مقدمة كروميل (بيان الرومانتيكية)، ترجمة:علي نجيب ابراهيم، (د.ط)، دار الينابيع، دمشق، ١٩٩٤م.

هيكل، أحمد ـ تطور الأدب الحديث في مصر، ط٦، دار المعارف، مصر، ١٩٩٤م.

الوكيل، سعيد ـ تحليل النص السردي(معارج ابن العربي نموذجا)، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

أبو الوي، ممدوح ـ تولستوي ودوستيفسكي في الأدب العربي، (د.ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩م.

ويلسون، جيلين ـ سيكولوجية فنون الأداب، ترجمة:شاكر عبد الحميد، مراجعة: محمد عناني، (د.ط)، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨م

ياكبسون، رومان ـ قضايا الشعرية، ترجمة:محمد الولي، مبارك حنون، (د.ط)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٠م.

يزنغ، ك.غ ـ علم النفس التحليلي، ط٢، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٧م.

يقطين، سعيد ـ الكلام والخبر(مقدمة للسرد العربي)، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٧م.

الدوريات:

النجار، محمد رجب – الطلا وبردة البوصيري قراءة أدبية وفولوكلورية، **حوليات كلية الآداب**، الحولية السابعة، الكويت، ١٩٨٦م.

المراجع الالكترونية:

- صالح، عبد العزيز . **الشرق الأدنى القديم في مصر والعراق**، المكتبة الشاملة، تاريخ الإضافة: ١٤/١١/٢٠١٠م.

Abstract

Stylistic Structures in Capillary Introductions of Ahmed Shawki
Prepared by Student/ Layla Homod Al Maghamsi

The research aims to study the capillary Introductions of Ahmed Shawki between creativity and following, and to disclosure the stylistic structure for their poetic language, and semantic structures by which the prefaces are organized.

This study is based on an introduction, preface, two chapters and a conclusion, it addressed in the preface the introduction of the Arab poem between the old criticism and modern criticism, and showed the most prominent trends of introduction of the Arabic poem in literary eras, and the most prominent views of the old and modern critics in introduction of the Arabic poem.

The first chapter discussed introductions of Ahmed Shawki between creativity and following, studied the types of introductions, and in the first topic dealt with adumbrated introduction and the most prominent manifestations of renewal in the symbolic dimension of the adumbrate as well as a stereotypical arrangement which followed by the poet in some of them, the second topic addressed flirtatious introduction between Ahmed Shawki self-poetry and Prophetic compliments, the third topic studied the vinous introduction and the most prominent patterns in its poetic arrangement, and the fourth topic addressed contemplative introduction, studied the vision of the poet for the death, existential philosophy, and metaphysical dimension in his contemplative introductions as well as the psychology of young people cried for .

The second chapter dealt with structure of poetic language in poetic introductions, studied in the first topic the sentence structure in introductions, and in the second topic the technical form, and the third topic addressed the poetic rhythm by its both external and internal types, and studied in the fourth topic structure of the text, and patterns of semantic structures in introductions .

Kingdom of Saudi Arabia
Ministry of Higher Education
Taibah University
Faculty of Arts and Humanities
Department of Arabic Language
(Literary Studies)

Stylistic Structures in Capillary Introductions of Ahmed Shawki

Study submitted to complete the requirements for obtaining a master's degree in modern literature and criticism

Prepared by Student

Layla Homod Al Maghamsi

Supervised by

Dr. Husam Mohammed Ayyoub

Associate Professor Rhetoric and Criticism, Taibah University

Department of Arabic Language - Faculty of Arts and Humanities

(1435H – 2014)