https://ui.ac.ir/en

Journal of Research in Arabic Language
E-ISSN: 2821-0638
Document Type: Research Paper
Vol. 14, Issue 2, No.27, Autumn & Winter, 2022-2023
Received: 20/06/2021 Accepted: 27/11/2021

Ibn Al-Roumi in the Balance of His Stylistic Lesson: An Indicative Pause at His Morphological, Musical, and Syntactical Dali Epitaph

Malek Abdi*
***Corresponding Author: Associate Professor of Arabic Language and Etiquette, University of Ilam, Ilam, Iran
malekabdi@yahoo.com

Abstract

Talking about Ibn Al-Roumi with his rare unique personality with intertwined elements is something that is difficult for readers and researchers, especially if we want to delve into the creative aspects of his poetry that has emerged through the stylistic plans he has followed. A close look at Ibn Al-Rumi's poetry guides us to the functional use and generative approach that the poet has enjoyed in recounting the facts of his ideas and raising the addressee's awareness of what his poetry suggests of semantic symbols that are rarely represented in front of the onlookers with a quick-reading look. The subject of this study revolved around one of his most famous elegies, the fame of which delved into horizons, including the amalgamation and synthesis of the stylistic elements that made up the creative text and the emotions charged with tension and preoccupation, which made the poet overflow with grief over the loss of a lover, who had torn his heart apart. This study was based on a descriptive-stylistic approach in order to see how the poet's vision and narrative strategy reconciled extensive sadness with the stylistic components he adopted to demonstrate that perpetual heartburn. The results show that the poet was largely successful in depicting this sadness through the expressive possibilities available to him in the fields of composition, morphology, and music, through which he was able to shorten the path to understanding and make the meaningless sticks a palatable dose for the addressee to sip easily. Acoustic creations have made a great contribution to making the compositions excessively lame, which only the poet losing his son can suffer. The morphological indications also had a distinctive role in the slow running of the poem's system so as to align it with the poet's sense and the structural systems, on which Ibn Al-Rumi relied, were built so that the textual structure perfectly matched the revolution of sadness that griped the poet's psyche. In summary, the more anxious and impatient the poet became, the deeper we found the programmed stylistic path in his poem to be completely complied with him in his tragic journey in terms of the intensity of high-frequency emotional vibrations and the extent to which it adapted to the mercury that had been tested.

Keywords: Ibn Al-Roumi, Dali Elegy, stylistics, morphological and musical mechanisms, structures.

References

Abbas, I. (Ed.) (n.d). *The deaths of notables in the news of the sons of time*. Beirut: Dar Sader.

Abdul Aziz, A. (1987). *The science of performances and rhyme.* Beirut: Arab Renaissance House for Printing and Publishing.

Abdul Jalil, A. Q. (2006). *Functional dictionary of grammatical and morphological tools scales*.

Copyright©2022, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they can't changeiitsin any way or use it commercially.

Doi: 10.22108/RALL.2021.129191.1375

Amman: Safaa Publishing House.
Abdullah, A. A. J. (1992). *Stylistic trends in modern Arab criticism*. College of Graduate Studies. Amman: University of Jordan.
Abdul Muttalib, M. (1994). *Rhetoric and stylistics*. Cairo: Nubar House.
Al-Akkad, A. M. (2017). *Ibn al-Rumi's life is from his poetry*. United Kingdom: Hendawy Foundation.
Alawia, N. (1986). *Linguistic research between the wards the tongue and thought*. Beirut: University Foundation for Studies, Publishing and Distribution.
Al-Basha, M. Kh. (2000). *Remember the rules of the Arabic language*. Beirut: Dar Nofal.
Al-Ghamdi, M. S. S. R. (2005). Arabic is the language of the nun. *Journal of Linguistic Studies*, 2.
Al-Jeraisy, M. M. N. (2003). *The end of the useful saying in the science of intonation of the Glorious Qur'an*. Beirut: House of Scientific Books.
Al-Jurjani, A. A. Q. (2001). *Evidence of miracles in the science of meanings*. Egypt: Dar Al-Yaqin.
Al-Khatib Al-Qazwini, J. M. (2003). *Clarification in the sciences of rhetoric*. Beirut: House of Scientific Books.
Al-Maqdisi, A. (1989). *Princes of Arabic poetry in the Abbasid era*. Beirut: House of Science for Millions.
Al-Marzbani, A. O. A. M. (2005). *Poets dictionary*. Beirut: Dar Sader.
Al-Masadi, A. S. (2005). *Stylistics and style*. Cairo: Arabic House of the Book.
Al-Minshawi, A., & Al-Bakhiri, M. (Eds.) (2000). *The History of Arabic Literature*. Cairo: Al-Iman Library.
Al-Mubarrad, M. Y. A. (1994). *Laconic*. Cairo: Heritage Revival Committee.
Al-Razi, F. M. (1985). *Great interpretation and keys to the unseen*. Beirut: Dar Al-Fikr.
Al-Shayeb, A. (1991). *Style, an analytical rhetorical study of the origins of literary styles*. Eighth Edition. Cairo: The Egyptian Renaissance Library.
Awadallah, M. M. (2003). *Brilliant shine in Arabic grammar*. Beirut: House of Scientific Books.
Badawi, A. R. (1977). *Formal and mathematical logic*. Kuwait: Publications Agency.
Badi' Yacoub, E. (Ed.) (2001). *Detailed explanation*. Beirut: House of Scientific Books.
Bakhit Omran, H. (2019). Linguistics is a theoretical and applied study. (n.p): Aswat for Studies and Publishing.
Ben Jermekh, Y. (2020). *The meanings of prepositions in Surat Yusuf*. Jordan, Amman: Academic Book Center.
Bin Hassan Bin Othman, M. (2004). *Adequate guide in performances and rhymes*. Beirut: House of Scientific Books.
Darwish, A. (n.d). *Stylistics study between contemporary and heritage*. Cairo: Dar Gharib.
El-Desouky, M. M. A. (n.d). *Al-desouki's footnote on mughni al-labib*. Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya.
El-Khouly, A. (1947). *Art of saying*. Cairo: Dar Al-Fikr Al-Arabi for Printing, Publishing and Distribution.
Fakhoury, H. (1981). *The whole in the history of Arabic literature; ancient literature*. Beirut: House of Generation.
Fayyad, S. (1998). *Uses of Arabic letters (lexical, phonetic, morphological, grammatical, and written)*. Saudi Arabia: Dar Al-Marikh Publishing House.
Ghaith, sir. (2017). *Al-sharh al-kafi fi ilmi al-aradas and rhymes*. Giza: Atlas for Publishing and Media Production.
Ghonimi Hilal, M. (1962). *Comparative literature*. Beirut: House of Return and House of Culture.
Hamani, M. (2002). *Cries*. (n.p).

Ibn al-Atheer al-Jazari, I. D. H. (1998). *The proverb in the literature of the writer and poet*. Beirut: House of Scientific Books.

Ibn Gani, A. F. O. (1954). *The secret of the expression industry*. Cairo: House of General Culture at the Ministry of Public Education.

Ibn Hisham al-Ansari, J. A. (1979). *Explain the paths to the millennium of Ibn Malik*. Beirut: Dar al-Fikr for Printing, Publication, and Distribution.

Ibn Rumi, A. H. A. (2002). *Diwan ibn al-Rumi*. Third Edition. Beirut: Dar al-Kutub al-Ilmia.

Mukhtar Omar, A. (1988). *Semantics*. Cairo: The World of Books.

Okasha, M. (2011). *Linguistic analysis in the light of semantics*. Cairo: Universities Publishing House.

Saad Mohammed, A. (1997). *Rhetorical guidance for Quranic readings*. Cairo: Library of Arts.

Saleem, R. (2019). *The logical foundations of the Arabic language; Arabic is the language of mind and nature*. Saudi Arabia: Publications of Al-Ahsa Literary Club.

Saleh Manna, H. (1991). *Masterpieces of Arabic literature*. Beirut: Al-Hilal House and Library.

Shalak, A. (2006). *Time in Arabic language and thought*. Beirut: Al-Hilal House and Library.

Shams al-Din, J. (n.d). *Psycholinguistics, its methods, theories and issues*. Alexandria: Al-Qafah University Foundation Distribution.

Shukry, I. (1988). *Language and creativity, principles of stylistics*. Cairo: International Press.

The Holy Qur'an.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بحوث في اللغة العربية: نصف سنوية علمية محكمة لكلية اللغات بجامعة أصفهان

العدد ٢٧ (خريف وشتاء ١٤٤٤هـ / ١٤٠١هـ.ش)، ص ٩٩ ـ ١٢٠

المقالة: محكمة

ابن‌الرومي في ميزان الدرس الأسلوبي
وقفة دلالية عند مرثيته الداليه صرفا وموسيقى وتركيبا[1]

مالک عبدی *

الملخّص

إن الحديث عن ابن الرومي بشخصيته النادرة وعناصرها المتشابكة، شيء يصعب على الدارسين، ولا سيما إذا أردنا أن نمعن النظر في جوانب شعره الإبداعية والدلالية. فإن نظرة فاحصة في شعر ابن الرومي تهدينا إلى مواضع الاستخدام الوظيفي الذي يتمتع به الشاعر في سرد حقائق فكرته، وتوعية المخاطبين بما يوحي به شعره من رموز دلالية. فإن موضوع هذه الدراسة يدور حول إحدى مراثيه التي طبقت شهرته الآفاق، بما فيها من دمج وتوليف بين العناصر الأسلوبية المكونة للنص الإبداعي، والعواطف المشحونة بالتوتر والارتباك اللذين جعلا الشاعر يـفيض لوعة على فقد حبيبـه. تقوم هذه الدراسة على أساس المنهج الوصفي ـ التحليلي، لنرى من خلاله كيف تبينت إستراتيجيات الشاعر السردية في التوفيق بين الحزن المستفيض والمقومات الأسلوبية التي اعتمدها للتدليل على تلك الحرقة المتأبدة. النتائج تقول لنا إن الشاعر كان ذا توفيق في تصوير هذا الحزن عبر الإمكانيات التعبيرية التي أتيحت له في حقول الصرف والموسيقى والتركيب؛ إذ تمكن من خلالها أن يختصر الطريق إلى الفهم ويجعل المعنى العصي جرعة مستساغة لدى المخاطب يرتشفها بسهولة؛ فقد كان للإبداعات الصرفية إسهام كبير في تفظيع المواقف، بحيث لا يقاسي كنهه إلا من فقد نجله، كما أن للإشارات والتلميحات الموسيقية دورا مميزا في تسيير نظام القصيدة ببطء، بحيث يحاذي حس الشاعر، والأبنية التركيبية التي ركن إليها ابن الرومي تم تشييدها، بحيث تتوائم فيها البنية النصية تماما مع ثورة الحزن التي تستحوذ على نفسية الشاعر؛ وبالجملة فإن الشاعر كلما اشتد جزعه، وجدنا المسار الأسلوبي المبرمج لديه يطاوعه تماما في مشواره الرثائي المفجع، من حيث شدة الذبذبات العاطفية ومدى تأقلمها مع المركبة الدلالية التي اختيرت لها.

الكلمات المفتاحية: ابن الرومي، المرثية الدالية، الأسلوبية، الآليات الصرفية والموسيقية، التراكيب

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

---

[1] ــ تاريخ التسلم: ١٤٠٠/٣/٣٠هـ.ش؛ تاريخ القبول: ١٤٠٠/٩/٦هـ.ش.

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة إيلام، إيلام، إيران Email: m.abdi@ilam.ac.ir

Copyright©2022, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially

http://10.22108/RALL.2021.129191.1375

١. المقدمة

ابن الرومي هو أحد أبرز الشعراء في العصر العباسي، والذي اجتمعت له مواهب كثيرة في ميدان الشعر، وتوفر له من الكنوز المعرفية والعبقرية النادرة ما جعله واحدا من أعاجيب دهره، من حيث النظم والطاقات الإبداعية فيه، وإن أصابه بعض الخمول والتجاهل وتنكر له بعض أصحاب التراجم الكبار كصاحب *الأغاني* وياقوت الحموي وابن الأنباري، وهذا مما جعل طبع ديوانِه متأخرا من بين سائر الدواوين التي في طبقته؛ إذ هو «كان خاملا، وكان خموله أظلم خمول يصاب به الأدباء؛ لأنه الخمول الذي يحفظ ذكر الأديب؛ ولكنه يخفي أجمل فضائله وأكبر مزاياه، وهذا هو الحيف الذي أصاب ابن‌الرومي» (العقاد، ٢٠١٧م، ص ٩).

ومع هذا، فإنه في ظننا من أقدر شعراء هذه الحقبة قاطبة، وأبرزهم مكانة شعرية، بما أوتي من قريحة حادة جادة فيها إن لم يكن أقدرهم! فلو كان المتنبي مثلا بارعا في وصف المعارك والإنشادات القتالية وتصوير ساحة الوغى، وإذا كان أبوتمام ذا إجادة في ميدان التفكير وطرح المبادئ الفكرية على منصة الشعر، ولئن كان لأبي نواس باع طويل في السردانية الخمرية والجهات الفنية التي تتصل بها، أو امتاز أبو العتاهية بريادته في ميدان الزهد وما توفر لديه من موهبات هذا الصعيد، واشتهر البحتري بما أوتي من ملكات الوصف الحسي المقتدر، فإن ابن‌الرومي ـ رغم أنه كان من أجناس غير عربية من ناحية أبويه كليهما ـ إلا أنه كان من المجيدين جدا في الحقول الإبداعية، وكان له قدرة فائقة في المنحدرات الشعرية المتعددة المناهج.

فإذا قرأنا له مرثية، وجدناه قديرا في رسم ملامحها وسرد عاطفته فيها بشكل مستوف؛ ولو نظرنا في سخريته وهجائه الكاريكاتيري، لوجدناه فارسا لا يشق له غبار في مضمار التصوير الكاريكاتيري الهدام الذي لا يبقي شيئا من كيان مهجوه ولا يذر. ولو عرجنا على مواضع من مديحه لاستبانت خطته القويمة في هذه المنصة التعبيرية، وظهرت متانته الأسلوبية فيها؛ ولو تصفحنا وصفه، لخيل إلينا أنه خلق وصافا جبلة، وما من قدرة على الوصف، إلا وقد أوتي نصيبا منها! وهكذا فإن له يدا مقتدرة في الحقول الشعرية التي يخوضها. فهو كما يقول المرزباني «أشعر أهل زمانه، وأكثرهم شعرا، وأحسنهم أوصافا، وأبلغهم هجاء، وأوسعهم افتنانا في سائر أجناس الشعر وضروبه وقوافيه، يركب من ذلك ما هو صعب متناوله على غيره» (٢٠٠٥م، ص ٢٨٩). ولعل المعنيين بدراسة شعره قد أهملوا كل هذه الإجادة والإبداع اللذين امتاز بهما شعره، ويبدو أن الذين أهملوه، وكان ذلك حنقا منهم عليه لا إصغارا لشأنه كما يقول المرزباني.

والغالب عليه هو الهجاء؛ إذ هو الطابع الذي ينطبع عليه بكل ما أوتي من ممتلكاته السحرية، «وصار به حتى يقال: أهجى من ابن الرومي» (الفاخوري، ١٩٨١م، ص ٧٨٠). وبالجملة فإنه «صاحب عبقرية تعبد الحياة، وتحيا مع الطبيعة، وتلتقط الصور والأشكال، وتشخص المعاني، وتقدم الجمال على الخير، أو لا تحب الخير إلا لأنه لون من ألوان الجمال، ثم هي تنظر إلى الدنيا نظرتها إلى المعرض المنصوب للتملي والمتعة، لا نظرتها إلى الحصن المغلق أو الصومعة الموحشة ... ولا نعرف صفة أجمع لهذه الخصال كلها من صفة العبقرية اليونانية التي اتسمت بها في الجملة فنون الإغريق» (العقاد، ٢٠١٧م، ص ٢١٤).

وغالبا ما يشعر الإنسان بجفاف الروح وفظاظة الطبع لدى الشاعر الهجاء لما في الهجويات عموما من إسفاف وهجنة وسخافات في التعبير. فيبدو من الصعب أن يوفق هجّاء مطبوع في مقام الرثاء الذي يتطلب شيئا من المرونة والاسترخاء والتعاطف الجاد مع الأناسي وعناصر الكون والطبيعة جميعا؛ ولكن القدرات الفنة التي تجمعت لدى ابن الرومي، أتاحت له هذه الميزة النفسية المتعاكسة لإظهار الجودة الفنية في كلا الحقلين.

فنرى ـ كما يقول العقاد ـ أن العبقرية اليونانية والرهافة الأروبية التي هيأتها له القريحة الإفرنجية، فقد أكسبتا روحه رونقا وطلاوة غريبة وأضفتا على تجربته الشعرية التي عاشها في بيئة عربية صبغة تعبيرية فريدة، قلما يتمتع به شاعر غيره. وهذا ما

نلمسه في أثواب شعره التي خرجت في قشابة منقطعة النظير، توحي بأنها نطفة أمشاج من روح عربية راسخة ورهافة أروبية كاشفة.

فلو تقصينا مزاياه الفنية المتجمعة في شعره، لرأينا أن شعره عموما يمتاز بما يعقّب من مهارات في الإبداع، «بطول النفس مع المحافظة على السلاسة عموما، واستيفاء المعنى وتقصي كل ما فيه، ودقة الإحساس بالمؤثرات الطبيعية، وأخيرا ميله إلى تشخيص ما لا يعقل» (المقدسي، ۱۹۸۹م، ص ۲۹۸).

فقد ارتأينا في هذه الدراسة أن نميل إلى مرثيته الدالية الشهيرة في فقد ولده الأوسط ميلة دلالية ـ أسلوبية، ونعرضها على محكات الدرس الآلياتي، لنستكشف من خلالها ما اشتملت عليه كلماته من مهارات في الإبداع التوظيفي ومناهج السرد التعبيري. وإنما نقوم في هذا العرض الأسلوبي بدراسة شعره من منظور الدلالات التي توحي بها مرثيته في مجالات الصرف والصوت والتراكيب، ونقوم بتشفيف غوامض الأمر على المتلقّي وما تشف عنه قصيدته من المعاني، بغرض توصيل المخاطب إلى مبتكرات النهج البياني الذي تمتاز به مرثيته، والتي تقوم بتسهيل ما عسر من المعنى على المخاطب بشكل مباشر.

۱ـ۱. أسئلة البحث

تهدف هذه الدراسة إلى الإجابة عن الأسئلة التالية:

ـ هل استطاع الشاعر من خلال العينات الدلالية ـ التعبيرية التي استخدمها في قصيدته، أن يقوم بتوصيل مغزى فكرته إلى المخاطبين ويسهمهم تماما في وجدان حقائق حزنه وتألمه؟

ـ كيف كان تعاطي الشاعر لموضوع الفقد وآلامه من جانب، وطلب السكينة من جانب آخر في ظل الصراع الداخلي الذي يتحمله، وهل استطاع أن يوفق بين هاتين النقطتين المتباينتين في نفسيته من وجهة نظر التوظيفات الدلالية؟

ـ هل تتطابق الصورة النفسية المنشودة لدى الشاعر مع ما أتى به من آليات للتدليل على تلك الصورة صوتيا وتركيبيا وموسيقيا؟

۱ـ۲. خلفية البحث

هناك دراسات بشأن قصائد ابن‌الرومي من منظور القراءات الفنية والمضمونية، ونستعرض ههنا طائفة منها مما تتوثق علاقتها بهذا البحث من منظور المنهجيات المتّبعة فيها:

مقالة أعدها علی‌اصغر حبيبی بعنوان *رثاء ابن‌الرومي بين الاتباع والابتداع قصيدة رثاء البصرة نموذجا*، (۲۰۰۱م)؛ وقد حاول فيها المؤلف تسليط الضوء على جوانب مختلفة من هذه القصيدة من حيث الموضوعية والأسلوبية والمنهجيات الفنية التي فيها.

كما أعدت كبرى روشنفكر ورحمت الله پاشازنوسی مقالة موسومة *الطبيعة الحية في شعر ابن‌الرومي*، (۲۰۰۶م)، وبحثا فيها أهم ملامح هذه الطبيعة من طير وحشرات وحيوانات داجنة وغير أليفة وغيرها.

وهناك مقالة تحمل عنوان *مظاهر الفكر في شعر ابن‌الرومي*، حررتها مرضيه آباد (۱۴۳۵ه)، وقد استعرضت فيها المؤلفة معالم التفكير عنده من خلال ممارساته الجدلية واستقصاء المعاني والواقعية والوحدة الموضوعية والنثرية والوضوح.

كما أعدت المؤلفة نفسها مقالة بعنوان *الموسيقى الداخلية في شعر ابن‌الرومي*، (۲۰۰۵م)، وسعت فيها لإلقاء الضوء على الجوانب الإبداعية التي ظهرت في شعر ابن الرومي من خلال استعانته بتقنيات الموسيقى الداخلية وتوظيفها.

كما عثرنا على مقالة تحمل عنوان *بنية الإيقاع في شعر ابن الرومي: دراسة أسلوبية إحصائية*، بقلم عمر وفيق صابر وأبو زيد سامي يوسف (٢٠١٤م)؛ وقد أفرغا فيها الجهد للحصول على إحصائيات أسلوبية رصينة تسجل للمخاطب مدى ألمعية الشاعر في رصد القضايا الصوتية والعروضية في شعره.

و مقالة *التوظيف الفني في سيميائية الألوان عند ابن الرومي*، لمحمد خاقانى وداوود نجاتى (١٣٩٣هـ.ش)، متناولين فيها أهم مظاهر شعرية الألوان عند ابن الرومي وتوظيفه لعناصر التلوين الأدبية في مرآة شعره.

كما أن هناك رسالة جامعية تقدم بها فيصل سلمان مناحي الذهبي في الجامعة المستنصرية عام ٢٠٠٥م، وهي تحمل عنوان *الصورة الفنية عند ابن الرومي*، وقد بحث فيها طائفة من الصور البيانية التي يحويها ديوان ابن الرومي عامة.

وقد وجدنا رسالة في جامعة الخرطوم موسومة *ملامح الحياة الاجتماعية في العصر العباسي من خلال شعر ابن الرومي*، بقلم هويدا الطريفي (٢٠١٥م)؛ وهدفت بها الباحثة إلى تصوير المجتمع العباسي في عصره الثاني من خلال شعر ابن‌الرومي، وكذا الوقوف على أسرار اللغة العربية ومعرفة خفاياها في ذلك العصر عبر دراسة شعره الاجتماعي.

وأخيرا، عثرنا على مقالة تحت عنوان *دراسة وتحليل آراء العقاد حول أشعار ابن‌الرومي*، لأبي الحسن امين مقدسى وسيمين غلامى (١٣٩٤هـ.ش)؛ وتناول فيها المؤلفان أهم آراء عباس محمود العقاد عن ابن‌الرومي في كتابه الذي عوّلنا عليه، وهو من مصادر دراستنا هذه.

ولكننا ومن خلال مشوارنا البحثي في المقالات والكتب والرسائل، لم نعثر على مقالة مستوفية خاصة بدراسة شعر ابن الرومي تعكف على تقصي الملامح الأسلوبية والمنهجيات الدلالية في مرثيته الدالية هذه من منظور آليات الصرف والموسيقى والتراكيب، وهذا ما يدفعنا نحو سد هذه الثغرة البحثية، فيما يتعلق بدراسة شعره في الرثاء دراسة استكشافية ـ أسلوبية؛ والمجال مفسوح أمام الباحثين والنقاد لإنجاز بحوث أخرى بشأن القصيدة تكون أشدّ نسجا وحبكة وإحكاما مما قمنا به.

٢. مقدمة في الأسلوبية

نجد للأسلوبية معاني متعددة في المصادر اللغوية الحديثة وكتب اللسانيات؛ ومن ضمن هذه التعاريف المتعددة المناهج، يسعنا أن نحصل على مجموعة من كلمات العلماء من عرب ومستشرقين، كل منها يبرز طرفا من أبعاد الأسلوبية ويقوم بتحديد مفاهيمها الأساسية من جهة. فنرى بوفن مثلا يقول: «الأسلوب هو الإنسان عينه، كما نرى كلودال؛ إذ يقول في تعريفه: إن الأسلوب هو نغم شخصيته» (المسدي، ٢٠٠٥م، ص ٦٨).

ولا يخفى على الناظر في أمر الأسلوبية أنها وثيقة الارتباط بالبلاغيات والدراسات النقدية واللغوية، كما أن لهذه المجالات تأثيرا مباشرا على منهج الأسلوبيات عامة، وليس لأسلوب فني رائع إلا أن يكون له استمداد من مقومات العلوم الألسنية والنقدية الحديثة التي ظهرت على ساحات الأدب.

فيرى الشايب «أن الأسلوب هو طريقة التفكير والتصوير والتعبير ... وأن أعم الصفات وأعمقها التي تميز الأسلوب الجيد، فيمكن إرجاعها إلى ثلاث صفات: الوضوح لقصد الإفهام، والقوة لقصد التأثير، والجمال لقصد الإمتاع والسرور» (الشايب، ١٩٩١م، ص ٤٥ و١٨٥). فلا يلتبس على أحد أن فاعلية الأسلوبية تكمن في نقل الأفكار والمفاهيم، مباشرة كانت أو غير مباشرة. وتحقيقا لهذا الغرض، فإن على الشاعر الأسلوبي، والذي يطلق عليه في الإنجليزية "stylistician" » (عبد المطلب، ١٩٩٤م، ص

١٨٥)، أن يصبغ أخيلته ومغزاه التعبيرية بصبغة الأسلوبية حتى لا يقع مخاطبوه في فخ التعقيد والغموض السردي الذي يخل بنظام التداولية والتخاطب.

أما مهمة الأسلوبية الرئيسة، فهي «التركيز على العناصر الجوهرية والداخلية للعمل الفني وفي دراستها للنصوص تقوم أساسا على تقنيات خاصة منه الاختيار والانزياح. يقصد بالاختيار، اختيار الكاتب أو المبدع كلمات أو عبارات أو أسلوبا من الأساليب دون الأساليب الأخرى، فمع أن اللغة تقدم إمكانيات هائلة للمبدع إلا أنه يختار منها ما يشاء» (شكري، ١٩٨٨م، ص ٦٨).

فعلينا في سبيل إنجاز هذه المهمة أن نبحث عن جذور هذه الشخصية المتمثلة في غضون كلمات الشاعر، والتي ترسم لنا ماهية تعبيرية اكتملت لديه وبلغت حد النضاج عنده، ويستطيع عبرها أن يميز نفسه بسمته الشعرية الفريدة من بين سائر الذين يضاهونه في ميدان الشعر، ونستنتج منها أن هذا النص ـ ولو لم ندرك أن قائله من هو ـ يكون للشاعر الفلاني بما فيها من ميزات أسلوبية لا نعهدها إلا لدى هذا الشاعر الفريد الذي اشتهر بها بعينه؛ إذ «إن الأسلوب ظاهرة ذات تعلق بالقائل» (عبد الله، ١٩٩٤م، ص ٩٢).

وأما ابن الرومي وبكل الامتيازات التي أحصيناها له في صعيد الشعر والملكات التعبيرية التي أوتيها، فيبدو أن شعره عموما متسم بسمات أسلوبية ملحوظة تكشف لنا عن قدرته الأدائية؛ وهذا ما نستشعر به في مرثيته التي عنيناها بالدرس الأسلوبي في هذا المقال على وجه الخصوص، لنستبين من خلالها أهم مرتكزات الأداء الوظيفي التي اقتناها ابن الرومي لتنبيه مخاطبه إلى مواضع فكره البياني ـ الأسلوبي، والتي ارتسمت على لوحات فنه الإبداعية صرفا وصوتا وبلاغة وتركيبا، وهذا بحاجة إلى شيء من الجد والجهد في إنماء المقاصد التي تطلع إليها الشاعر من خلال السبائك الذهنية التي اختارها، فأفرغ فيها ما تيسر له من أبنية اللغة والتراكيب التي تنم عن المعنى وتجعله ذات شفافية أكبر لدى متلقيه.

والذي نحن بصدده في هذه الدراسة هو التمعن في كلمات مرثيته وسبر أغوار معانيها التي لا تدرك بالملاحظة البسيطة، وإنما نريد أن نجد لها طريقا إلى اللباب الذي يخفى على الذين يزاولون إنتاجه هذا بإلقاء نظرة عاجلة لا ظليلة ولا تغني من اللهب، بل علينا عبر هذه المعالجة أن نجتاز السطوح إلى ما وراء كواليس الألفاظ من الدلالات الرقيقة؛ وهذه الميزة في الحقيقة «هي التي تكسب العمل الفني قوته ومقدرته على الحياة، بل صلاحيته للخلود، وهو قائم على التأمل والتمعن الذي يمضي إلى ما وراء الظواهر المدركة بالملاحظة ويذهب إلى اللباب» (الخولي، ١٩٤٧م، ص ٥٥).

٢ـ١. المستوى الصوتي

والمراد بالمستوى الصوتي وما يتبعه من دلالات هو «ملاحظة الجانب الصوتي الذي قد يؤثر على المعنى، مثل وضع صوت مكان آخر، ومثل النبر والتنغيم ...» (عمر، ١٩٨٨م، ص ١٤). فالإيقاع هو أحد أهم الركائز الدلالية التي تساهم في تشكيل المعنى بشكل مباشر، واستقصاء المحاور الصوتية التي تكون سلّما إلى المعنى، مما نتتبع أثرها في هذا المنحى التحليلي من الدراسة.

وبديهي أن هذه المؤشرات الصوتية تبرز نفسها من خلال منهجيات توليدية مختلفة من طبيعة الأصوات، وجرس الألفاظ المتباين، والموسيقى بصنوفها المختلفة داخلية وخارجية، والأنساق التوظيفية الهادفة لاجتلاب القوافي و...، وكذا أي ملمح صوتي آخر تكون به صبغة تصويرية بارزة. فالدلالة الصوتية «تتحقق في نطاق مجموع أصوات الكلمة المفردة وتسمى بالعناصر الصوتية الرئيسية ... وتتحقق كذلك من مجموع تأليف كلمات الجملة وطريقة أدائها الصوتي ومظاهر الأداء وتسمى بالعناصر الصوتية الثانوية» (عكاشة، ٢٠١١م، ص ١٧ ـ ١٨). وهنا، نستعرض بعض الملامح الصوتية المثيرة للاهتمام في قصيدة الشاعر.

٢ـ١ـ١. قافية الدال المكسورة ودلالتها الصوتية ـ التشكيلية في القصيد

نرى الشاعر في قصيدته هذه قد بادر إلى استخدام حرف الدال كروي لقوافي قصيدته، وقد عمد إلى صياغتها مصحوبة بحركة الكسر، ولكل منهما دلالات مباشرة صوتا وإيقاعا. فإذا أردنا أن نبحث عن جذور معاني الدال، فنقول «إنه حرف يدل على التصلب والتغير المتوزع، كما أنه، ووفقا لخصائصه الحسية والشعورية ونظرا لطبيعتها الصوتية، يعد من الحروف اللمسية التي تدل على معاني الشدة والفعالية الماديتين» (السليم، ٢٠١٩م، ص ٨١ ـ ٨٣). وقد ارتبطت الكسرة في كثير من اللغات القديمة «بدلالة التقليل والنقصان» (عبد الجليل، ٢٠٠٦م، ص٩٠)؛

والدال كذلك «تفيد المماطلة والطول» (عكاشة، ٢٠٠١م، ص ٢٢)؛ فنرى التوافق الصوتي ظاهرا بين هذا الحرف المختار والمعاني المجلوبة له عند الشاعر؛ إذ إنه يتلهف على فقد عزيز، وهو يعيش في غاية الحالة الانكسارية والتهشم، وقد أخذت قواه الحسية في النقصان والانكماش، حسبما يصرح به من خلال قصيدته، والحديث عن مدى الفاجعة التي ألمت به بعد هذا الحزن المستطيل.

فالحزن يتريث عنده ويسير في أرجاء روحه ببطء، فإنه يتغير حاله وتتوزع هذه المأساة الجارحة في أرجاء كيانه، كما أن هذه المعاني مستفادة كلها من حرف الدال الذي تم الحديث عنه آنفا. كما لا ننسى أن أهم ميزة صوتية تمتاز بها الدال هي صفة القلقلة، والقلقلة هي «صوت زائد يحدث في مخرج الحرف بعد ضغط المخرج وحصول الحرف فيه بذلك المخرج ...، فيحصل تحريك مخرج الحرف وتحريك صوته ...، ويشترط عند الجمهور في إطلاق اسم القلقلة على ذلك الصوت الزائد كونُه قويا جهريا ...؛ ولذا خصوا القلقلة بحروف اجتمعت فيها الشدة والجهر ...، فيقوى الصوت الحادث أثناء نطقها لانفتاح المخرج دفعة، وهي حروف خمسة يجمعها قولك: "قطب جد" ...، وتجب المبالغة في القلقلة حتى يسمع غيرك نبرة قوية عالية، بحيث تشبه الحركة ...» (الجريسي، ٢٠٠٣م، ص ٥٤ ـ ٥٦).

والملاحظ أن أهم دلالة تحمله القلقلة في ذاتها هي الجهر والشدة والقوة. ولا يخفى على ذي اللب أن ألم فقدان الولد هو أفدح مصيبة تشل حركة روح الإنسان. وقد ظهرت هذه المصيبة عند الشاعر في أشد حالاتها بمؤازرة الإيقاع الشديد والقوي والمجهور الذي تنتجه الدال عبر الميزة المتقلقلة المضطربة التي توحي بديناميكية كبيرة في نوسان الحزن، فيتم بها الشاعر خواتيم أبياته، فكأن الكارثة تتقلقل بين أطباق قلبه، فيستفز مشاعره ولا يكاد يسعه أن يكاتمه الآخرين.

وأما الكسرة كذلك فقد لعبت دورها الفونيمي ـ التشكيلي في بنية القصيدة؛ إذ إنها ـ ونظرا لطبيعتها الصوتية ـ حركة تقع وسطا بين الفتحة والضمة، وإنها تكفي لإنشائها عضلة واحدة، من حيث الطاقة الصوتية الاستهلاكية المولدة لها؛ وعلى ذلك «فإنها متسمة بالضعف والفتور بالنسبة لسائر الحركات؛ لأن الناطق يصرف طاقة صوتية وعضلية أقل في تحصيلها بالمقارنة إلى بقية الصوائت» (الرازي، ١٩٨٥م، ج ١، ص ٥٤). وأهم من ذلك أن هذه الحركة قد توحي بشيء من الانكسار والخسران والتقلص، وقد يكون سبب تسميتها بالكسر منظورا به إلى هذه الناحية الدلالية من إيحاءاتها؛ إذ إن الكسرة «تفيد بدلالتها الانكسار والضعف، خلافا للضمة التي تفيد القوة والانتصار» (حماني، ٢٠٠٢م، ص ٥٥).

قد يقول العلماء السابقون في شرح سمات الكسرة الإيحائية: «إنها تدل على التأثر الذي يجعل الفاعل من طرف العالم الخارجي، فالكسر والخزل والخسر كلها بمعنى حصول الشيء للفاعل المقلوب والمقصور ... والفعل المكسور العين [كذلك] يدل على كل ما يجعل الفاعل بدون إرادة منه حقيقة أو مجازا» (ابن جني، ١٩٥٤م، ج ١، ص ٣٠).

فالشاعر مسلوب الإرادة، وهو مغلوب على أمره وأصبح يقلّب كفيه على ما فرّط في جنب ولده المفقود، وقد أحاط به الضعف واستحوذ عليه فرط التلاشي؛ وبذلك لا يكون إلا متأثرا منكسرا مأسورا بين يدي الشدائد التي حلت، والكسر يكشف عن سر هذا القلب المفجوع، بالتضافر مع طاقاته الحركية والدلالية التي ينتجها بحسب طبيعته. فالتلاؤم الصوتي الملحوظ بين جرس الدال وإيحاء الكسرة محصّل تماما للتعبير عما يكابده المرء الموجوع جراء هذا الفقد.

وأخيرا، فإن الياء الناتجة عن إشباع الكسرة في أواخر كل الفقر تكسب النص امتدادا صوتيا مضاعفا لما لأحرف المد من تمطيط واستطالة في الصوت قد لا توفيهما الحركات القصيرة، فالكسرة المهتدية إلى الياء الممدودة «وعلاقة هذا المد بنفسية الشاعر في إطالة الحركة وامتداد الصوت يساعد على إخراج الزفرات والآهات الداخلية» (حماني، ۲۰۰۲م، ص ۵۵).

۲ـ۱ـ۲. الاستعانة ببحر الطويل كمركبة آلية متأقلمة مع ظروف التعبير الشعوري

لا شك أن للعروض والموسيقى الخارجية أثر بالغ في تأدية المعنى، ولاسيما وإن اقترن مجهود الشاعر التعبيري ببحر عروضي مناسب يؤاتي المفاهيم المدروسة التي يرومها منسبكة في قوالب بنائه الشعري. ومعلوم «أن الإحساس بالهندسة الموسيقية للقصيدة يساعد المتلقي على الولوج إلى أعماق النص والإحساس المباشر به» (غيث، ۲۰۱۷م، ص ۷)؛ ولذلك فإن للعروض أبوابا مفتحة أمام الشاعر والمتلقي لتكون مسربا رئيسا إلى وجدان الشعر والإلمام بمفاهيمة الأساسية كوسيلة ملهمة تميز بين رديء المعنى وجيده، بحيث تكون ميزانا يرتفع بالمعنى ـ إن كان ملائما له ـ إلى ما لا تدرك غايته من الرشد والاستقامة التعبيرية. وهناك كما يقول العلماء: «صلة تجمع بين العروض وبين الموسيقى بصفة عامة، وهذه الصلة تتمثل في الجانب الصوتي» (عتيق، ۱۹۸۷م، ص ۱۲)؛ فعلى الشاعر الملهم أن لا يدع الشعر المتناسق الأركان جانبا، وعليه كذلك أن يبرز مقدرته في التأليف بين المغزى الشعرية والموسيقى المستدعاة لها.

فلو أردنا أن نعرج على ما قاله ابن الرومي في مرثيته هذه والبحر العروضي الذي اختاره لها، لقلنا إنه ناجح تماما في اختيار العروض والموسيقى، كما كان ناجحا قبله في انتقاء القافية ورنينها. ويمكننا كذلك دراسة أبعاده الموسيقية ـ العروضية من ناحيتين: أولاهما اختيار البحر الطويل ومناسبته عموما للمقام؛ والثانية كيفية الزحافات والعلل المستخدمة في ثنايا تفاعيله.

فبحر الطويل أطول البحور نفسا وأنسبها للمضامين التي تقتضي الحزن وتعقب التأوهات الممتدة لما لها من طول في تركيب تفاعيله ومقاطعها، وسمي كذلك طويلا؛ «لأنه طال بتمام أجزائه فلم يستعمل مجزوءا ولا مشطورا ولا منهوكا» (بن حسن بن عثمان، ۲۰۰٤م، ص ٤۳)؛ فقد أغرم به الشعراء قديمًا وحديثا فنظموا فيه وازدادوا به كلَفًا، والشاعر ههنا يُعاني من توجّعات صادقة وحسٍّ متلبّد بالغيوم، فليس له إلا أن يرى أنفاسه منبجسة من مخرج البحر الطويل الذي يتيح له أن يسترسل فيه متعنّيًا، ويُطيل البكاء فيصبّ جام اندثاره في سبائک تفعيلاته.

وأما بالنسبة للتفعيلات التي فيها، فإن في هذه القصيدة المؤلفة من ٤۱ بيتا تكرار تفعيلة "فعولن" ١٦٤ مرة، كما وردت تفعيلة "مفاعيلن" ١٦٤ مرة كذلك. ومعلوم أن "مفاعيلن" تنتهي بثلاثة مقاطع طويلة، أي ثلاثة أسباب خفيفة (ـ ـ ـ)، وهذا يزيده طولا ويمهّده لاستقبال المضمون الرثائي.

وأما النكتة الهامة التي في قصيدة الشاعر، فهو أنه قد انزاح في موضع العروض، والقصد بالعروض ههنا هي التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول والتي يقابلها الضرب في الشطر الثاني، حيث يجب أن تكون "مفاعيلن" في عروض هذا البحر مقبوضة بالضرورة حسبما تقره كتب العروض، اللهم إلا إذا كان البيت مصرعًا (المصدر نفسه، ص ٤۳؛ والهاشمي، ۱۹۹۱م، ص ۳۲)؛ ولكنه

عدل عن هذا النمط المفروض واخترق أجواء الضرورة الوزنية وجاء بعروضه صحيحة في البيت الأول؛ لأنه لا يستطيب التفعيلة المقصورة، ولا يريد أن ينقصه شيء من الاستطالة الصوتية التي توفرها له مقاطع العروض؛ ولذلك جاء بها غير مقبوضة وقد تخطى فيها الإلزام العروضي لئلا يتخطى مشاعره التي تطلبت منه مجالا مفسوحا للتنفس المديد. كما أنه جاء بكل تفعيلاته الأخيرة في كل الأشطر صحيحة، كذلك ليختتم الأبيات بطول في السبك الأدائي المسترخي.

٢ـ١ـ٣. سعة دلالية متساوقة الأبعاد في تعبير تراكمي موح

في البيت الثاني من هذه القصيدة الرثائية، نواجه شطرا ادخر فيه الشاعر كميّةً هائلة من المخزون الدلالي الذي يسترعي الانتباه، وذلك من خلال استخدام لفظتين متشابهتين توحيان بأنماط شتى من ابتكارات الدلالة والبلاغة. فالبيت:

بُنَـيَّ الـذي أهْدَتْـهُ كَفَّـايَ للثَّـرَى فَيـا عِـزَّةَ المُهْـدَى ويـا حَسْـرة المُهـدِي

(٢٠٠٢م، ص ٤٠٠).

والمقصود به الشطر الثاني على وجه التحديد، حيث إن الشاعر جاء فيه بكلمتي "المهدي والمهدى"، وفيهما الاستعارة، وبينهما تضاد عكسي، وهما متجانسان جناس تحريف، أي جناسا محرفا. فاستعار الشاعر فعل الإهداء لإيداع جثمان ولده في التراب بجامع التقديم وغياب المحصول في كل، رغم أن هذا العمل هو فعل ثقيل ومبادرة مضنية، إلا أن الشاعر يقر بوعد الله في قبض الأرواح ونقلها إلى الدار الآخرة؛ وعلى ذلك، فاستبشر بفعل الإهداء ـ رغم كل مصيبته ـ لئلا يتوهم القارئ أنه يقوم بمواراة ولده في التراب قهرا أو إكراها أو ضغينة، بل إقرارا وتسليما واستبشارا بآفاق مستقبلية توحي بالرضا والفرج؛ لأن الإنسان عادة ما يهدي النفائس والكرائم من المال والمطايا والأشياء، وقد يقوم بفعل الإهداء جذلان محبورا، وأنه يقوم بسوق الهدايا إلى محبوبيه؛ فارتكز الشاعر على فعل الإهداء بدل الإيداع أو المواراة أو الإقبار؛ لينص بوجه خفي على مدى نفاسة هذا الغلام الزكي الذي يراد هديته!

وأما الجناس الذي فيه، فهو جناس التحريف، كما قلنا. وقد جاء استخدام هذا الضرب من الجناس متواكبا تماما مع المحصول الدلالي الغائي الذي يسعى وراءه الشاعر؛ إذ إن الموت قد أفجعه، وكأن المنية قد حرّفت الولد الفقيد عن مواضعه التي يتحدث عنها الشاعر خلال قصيدته، من مهده الذي كان يوضع ويوطّأ له، والملاعب التي كان يمشي فيها سادرا، وزوايا البيت التي كان يجول فيها ببسمة و...؛ وعلى ذلك، فكأن الشاعر يتمنى أن لو كانت الآجال أمهلته حتى لا تنحرف عنه رؤية صبيه. وبهذا، فقد يشتكي الشاعر عناصر التضليل والتحريف اللذين سبّبها له الموت بهذا القدر المفاجئ. فالجناس يعكس حقائق الملمة في صورة محرفة لدى الشاعر.

والطباق هو آخر ميزة ميّز بها الشاعر شطره. وفي ظني أن الطباق الموجود بين هذين اللفظين ـ وإن كان من ضرب التضاد العكسي أو المتعاكس[1]، حسبما تسميه كتب اللغة والدلالة ـ (عمر، ١٩٨٨م، ص ١٠٣)، إلا أنه يحمل بين طياته نوعا محسوسا من التعامل والتحاب والتصافي بين طرفي التضاد بدل التعارض؛ لأن طرفي التضاد هنا ليسا على درجة من التعاكس والتقابل مع بعض، كما يشعر به الناس عموما عند سماع طرفين يقعان في دورة متضادة، «فيتصورون في أحدهما معنى إيجابيا وفي الآخر معنى سلبيا» (ليونز، ١٩٧٧م، ص ٢٧)، بل إنهما ههنا طرفان مندمجان بعضهما في بعض، وقد يكون الأول هو الآخر على وجه

1. Converseness

الالتحام والتماسك. فإن التضاد المتعاكس هو ما يطلق عليه أهل المنطق «"التضايُف"، والمتضايفان عندهم لا يتصور أحدهما بدون الآخر، بل لا يوجد أحد طرفي التعاكس من دون حضور الآخر» (بدوي، ١٩٧٧م، ص ٦٦).

فالطباق ههنا في رأينا وفاق ووئام، وقد لا يشعر القارئ أثناء قراءته لهذا البيت بشيء من التقابل أو التعارض، أو حتى لا يلمس ملامح الطرفية أو الثنائية الضدية التي ينبني عليها أسس كل تضاد. هذا، وإن لم نحسبه من النوع الاتجاهي للطباق، وقد لا يستبعد أن يكون ما قصد إليه الشاعر ههنا هو الضرب الاتجاهي للتضاد بدل المتعاكس؛ لأن في الضرب الاتجاهي «علاقة بين مجموعة من الثنائيات التي تقع في اتجاهات متغايرة، كأعلى وأسفل و...» (عمر، ١٩٨٨م، ص ١٠٣ ـ ١٠٤). فالشاعر يواري صبيّه في التراب، وهو على وجه الأرض، فيودع جثمانه في ضنك المضجع الذي يقع تحت الأرض.

وعلى هذه القراءة، فقد يكون الأب واقفا في الجهة العليا، والمولود في الناحية السفلى؛ وأما إذا نظرنا إلى حقيقة الإقرار بالموت الذي تتكون رؤيته عند الشاعر، فنرى الوالد في الاتجاه الأسفل، وهو الدنيا، والولد الفقيد هو بالاتجاه الأعلى؛ إذ هو راحل إلى المحل الأرفع وموضع النعيم في الآخرة. وبهذه النظرة، فقد يمكن للقارئ أن ينظر إلى طرفي هذه الثنائية الضدية بمنظار الوتيرة الحاسمة التي يكون كل من طرفيها دافعا ومدفوعا في آن واحد! ولا يتسنى لكثير من الشعراء أن يحدثوا مثل هذا الخلل التقابلي الطارئ في نظام التضاد الذي يأبى إلا أن يكون له وجهان متعارضان في كل الدورات التقابليّة التي يتعارف عليها الناس.

٢ـ١ـ٤. دلالة التنوين والتنكير في تهويل الصورة

نرى، في بيتين من الأبيات الأخيرة من القصيدة، تحسّر الشاعر على ما فاته من إمكانية تقبيل ولده وعناقه وضمه إلى صدره ضمّة لا صدور له عنها. فنرى في تصوير هذا المشهد إمكانيات تعبيرية قوية في تفظيع الصورة في مرآى المخاطبين، وذلك عبر التدليل الصوتي والبلاغي الذي يتيحه لنا التنوين الذي ظهر في سبعة ألفاظ من كلمات هذين البيتين. فيقول الشاعر فيهما:

كَـــأنّي مـــا اسْـــتَمْتَعتُ مِنْـــكَ بِنَظْـــرةٍ ولا قُبْلـــةٍ أحْلَـــى مَـــذَاقاً مِـــنْ الشَّـــهْدِ

كَـــأنّي مـــا اسْـــتَمْتَعْتُ مِنْـــكَ بِضَـــمَّةٍ ولا شَـــمَّةٍ فـــي مَلْعـــبٍ لَـــك أو مَهْـــدِ

(٢٠٠٢م، ص ٤٠١).

فنلاحظ أن الشاعر جاء بكلمات "نظرة، وقُبلة، ومذاق، وضمّة، وشمّة، وملعب ومهد"، نكرات، وكان له أن يصرح بها معارف؛ ولكنه عدل عن ذلك لسببين: أولهما الميزة الصوتية التي ينتجها نطق النون عند الانتهاء من التنوين؛ والثاني دلالة التنكير ـ الذي فضلا عن معاني التعظيم والتهويل والتفخيم التي أحصيت له في كتب البلاغة (الخطيب القزويني، ٢٠٠٣م، ص ٤٩ ـ ٥١) ـ قد تدلّ على انفساح واتساع في البعد الزمني ويأتي معه بدلالات في عمق الاستطالة الزمنية التي تسير عليه أحداث الكارثة.

فيقول علي شلق: «إن الذي نعنيه هو مقدار دلالة التنوين على الزمانية، وذلك هو المدى الذي تعطيه الفكرة إذا نوّنت، فالنفس تذهب في فهمها إلى مدى بعيد له جانب من الشمول، وانفساح في التقدير» (٢٠٠٦م، ص ١٤٦). فالفكرة قد يصحبها الاسترخاء الزمني، إذ كانت منونة؛ وفي فهمنا أن هذه الرؤية الزمنية مأخوذة بعين الاعتبار لدى الشاعر في هذه المساحة التعبيرية من كلامه، وقد أوحى إليه الخطب أن يكون غارقا في حزنه المستطيل، ولعل التنوين المختوم بصوت النون بصورة متوالية هو الذي يزيد من بشاعة هذا الموقف المنكود. فالنون «هو من الحروف الصامتة، المستفلة، المرققة، والهواء مع صوت النون يخرج حرا طليقا، وقد يرى بعض علماء العربية أن صوت النون متوسط بين الشدة والرخاوة» (فياض، ١٩٩٨م، ص ١١٠).

وكذلك نجد «أن النون أداة لغوية مستقلة تضاف إلى العبارات في مواضع متفرّقة منها لدلالات معينة ...، وقد عني المتقدمون بتبيان بعض الجوانب التي يستشف منها إحساس عدد منهم بدلالة خاصة للنون في خواتم الألفاظ لا يشاركها في تأديتها غيرها ...؛ وقد ذهب الدكتور أحمد كشك في بيان قيمة التنوين الصوتية في أواخر الكلمات إلى أن التنوين يؤدي في الكلمات الداخلية للجملة العربية سكتات سريعة خفيفة محتاج أشد الحاجة إليها، لانبناء الجملة العربية على نحو مقبول نطقا» (الغامدي، ٢٠٠٥م، ص ٦٨ ـ ٦٩).

بناء على هذا، فإننا نظن ظنا أن هذه النونات المتكررة المتعاقبة التي يضطر القارئ لقراءتها أثناء البيت، وهي تنقسم إلى النونات الناتجة عن صوت التنوين، وكذلك سائر النونات التي تتوافر في البيتين، وقد يصل مجموعها إلى ١٤ نونا، تثير حالة من الشجن الموحي في قلب السامع، وقد يحمله على المواساة ومشاطرة العزاء مع صاحب الغم؛ وكلما تدور النون في فلك الأفواه ويتكرر جرسها، تتكرر معها جدة الأحداث ويعاد تشكيل الصورة المأساوية التي غرق فيها الشاعر.

ولسنا نحن ندعي للنون أو نختلق لها مثل هذه الدلالات ـ بلا حجة ولا إسناد ـ بل إن الكتب اللسانية القديمة والحديثة تقرّر ذلك المدى الاستيعابي المعبر للنون وسعتها الصوتية ـ التشكيلية التي تتولد منها هذه الظواهر التعبيرية. فقد نجد وضوح التأكيد في اقتران النون بمشاعر الحزن والوجد والهيام ...، «وقد أثبتت دراسات نعيم علوية في كثير من الألفاظ النونية كـ"حنين وعنين، وأنين، ورنين، وهنين و..." وما يتفرع منها من دلالات، أنها يوحي جلها بالأصوات المعبرة عن ألم الجسد أو النفس، وإن كانت تفيد من بعض الوجوه معاني الطرب أيضا» (علوية، ١٩٨٦م، ص ١٢١ ـ ١٤١).

فالشاعر قد شمله البلاء، فألبس شخصه ثوب الألم المتصاعد وتحدّث للمتلقي عن فوران هذا الشجن المتلظي بتوالي النونات الناتجة عن هذا التنكير، والتنكير يزيد الصورة عمقا وضراعة. فكيف لا يقرع الشاعر أجراس النون على هيكلية المقطع فيصبغ تشكيلته بصبغتها الصوتية، وكيف لا نعبأ بحزن الشاعر الذي مثَّل نفسه في قالب الأصوات النونية الملتهبة الغنّاء؟!

هذا إلى جانب سائر النونات التي انتثرت على أرجاء القصيدة ويبلغ عددها ١٣٦ نونا، وإذا ما ضممنا إليها النونات الناتجة عن تمام التنوين من خلال القصيدة، وهي ٣١ نونا، فإنها ترينا ١٦٧ نونا ملفوظا بها! وهذا عدد هائل جدا بالنسبة لسائر حروف الهجاء التي استخدمت في القصيدة؛ والنون بوحدها من هذا الجانب تحتل المركز الثاني من بين جميع الحروف الموجودة في النص، من حيث وفرة التكرار، وهذه الميزة تعطي لغالبية القصيدة رنينا نونيا مؤثرا.

٢ـ٢. دلالة التراكيب (المستوى السياقي)

ومن شأن هذا المستوى أن يدرس فيه كل ما يرتبط بالجانب الاتساقي والنظم التأليفي الذي يعتري الكلام، والأسس التحويلية المتراكبة التي تنبني عليها أبنية الجمل والتراكيب بنية الحصول على قدَر أوفى من المعنى الذي يصطنعه التجاور الوظيفي ـ المعلوماتي بين عناصر الكلام ومكوناته. ولا يرتاب أحد في «أن البحث عن دلالة الكلمة لا بد أن يجري من خلال التركيب والسياق الذي ترد فيه، حيث ترتبط الكلمة بغيرها من الكلمات مما يمنح كلا منها قيمة تعبيرية جديدة، ويفرض عليها قيما دلالية بحيث يتحدد كل منها بدلالة قارّة دون سائر الدلالات التي يمكن لهذه الكلمة أو تلك أن تحملها أو تؤديها ...؛ ولهذا يؤكّد الدلاليون ضرورة البحث في دلالة الكلمة داخل السياق» (نهر، ٢٠٠٧م، ص ٢٣٦).

وهذا ما يقره العلماء القدامى من قبل، حيث اعتقدوا «أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى يليها» (الجرجاني، ٢٠٠١م، ص ٥٥). وكما يقول

ابن الأثير في تحديد نفس القيمة الدلالية عبر هذا التجاور الكلمي: «إن تفاوت التفاضل يقع في تراكيب الألفاظ أكثر مما يقع في مفرداتها» (١٩٩٨م، ج ١، ص ١٥١).

وهذا ما نتفق عليه، بل يتفق عليه القدامى والمعاصرون من تقرير وجه الحصول على دلالات الكلمات من خلال تركيبها وإخضاعها لوتيرة الأنساق الدلالية المتراكبة لتزويد المخاطب بثروة لغوية راقية يتبعها رقي في المعنى. فقد يؤسس التركيب برمته معنى لا يفي به كل من أجزائها المكوّنة على حدة، وهذا ما نستتبعه في عرضنا الأسلوبي لتراكيب هذه القصيدة الرثائية.

٢ـ٢ـ١. تسييق المعاني النفسيّة من خلال التراكيب التي تنسبك في المسار النفسي

المعنى النفسي ـ كما يعلم الجميع ـ هو أحد ضروب المعنى التي أحصاها علماء اللغة والدلاليون في مصنفاتهم، وهو يشير إلى «ما يتضمنه اللفظ من دلالات عند الفرد، وهو بذلك معنى فردي ذاتي ...، وقد يدخل تحته المعنى العاطفي الذي يبرز مباشرة أو غير مباشرة بمساعدة عوامل مثل التنغيم والنغمة أو تموجات الصوت» (ليج، ١٩٧٤م، ص ٢٦). وعلى ذلك، فعند بحثنا عن مشروع التنمية الحزنية التي يثيرها الشاعر في نفوس مخاطبيه، نجد أن طائفة كبيرة من الكلمات هي التي تصطبغ بصبغتها الانفعالية الشخصية التي يمليها الشاعر على أجواء قصيدته، ليزيد من مواساة المخاطبين له، ويجعلهم على حد من مشاطرته العزاء وتقاسم الأحزان المستشيطة.

فنواجه في غضون قصيدته ألفاظا جمة تعبر عن مدى هذه التأثرات الحزنية المتجذرة التي أوهنت بنيان الشاعر النفسي، وهي معان يتفرد بها الشاعر في عمق كارثته، وقد لا يتحسّسها من ليس به ألم. فكلمات نحو "يشفي، وجُودا، وأودَى، وعِزّةَ المُهدَى، وحسرة المُهدي، وقاتل الله المنايا، وحبّات القلوب، وتَوخّى حمام الموت، وفللّه كيف اختار واسطة العِقد، وشمتُ الخير، وتنغّصَ، وفُجِّعَ، وصُفرة الجاديّ، وذويُّ الرّند، وتساقط الدرّ، والمنايا صمدتْ صَمْدي، وغُصِبتُه، وما حنَّت النيبُ في النجد، والنيب هي النوق الحجازية التي تشتهر بشدة حنينها على أولادها، وريحانة العينين والأنف والحَشا، وفديتُك بالحَوباء، وهي النفس، والحزازة، وهي وَجَعٌ فِي القَلْبِ مِنْ جَرَّاءِ غَيْظ أَوْ حُرْقَة"، كلها تدل على ما بلغ به الشاعر مبلغ الحزن والتهمش العميق، وأن التعابير قد تخرج عن حدود الوجع الأليف الذي يستأنس به كل المفجوعين.

ومن هنا، نستنتج أن الأجواء النفسية الشعورية التي بلغت منتهاها لدى الشاعر بالغت به في التهالك على محبة المفقودات؛ وبذلك فقد لا نشعر بشيء من الإيحاءات الأساسية التي تحملها معه كل لفظة في معانيها الأساسية أو الثانوية أو السياقية، وقد تغلبت لمحات المعنيين النفسي والإيحائي على مساحات متعددة من بنية القصيدة. ولعل الشاعر يتعمد تفريغ القوالب اللفظية من معانيها الأساسية والثانوية لتتضافر عنده الصورة اللفظية مع الصور النفسية التي يتكبدها خلال حديثه عن الداهية.

ومن جانب آخر، نرى أن بعض هذه الألفاظ قد ترينا نبْذ الشاعر لملامح الطاقة والتجلد والاستقامة التي استنفدها قسرا، ولا يكاد يقدر على مواجهة الموقف بصرامة؛ وهذا ما يسمى عند علماء اللغة النفسيين بـ"التداعي الحُرّ"[2]، وهو الذي يستدعي الرجل المكبوت من خلاله طائفة من الذكريات والسرديات المستقبحة أو المنبوذة أو الجارحة التي تسبب السلوك اللاسوي عنده، وقد يلجئه أحيانا للهروب من الواقع المؤلم وتحاشي المواجهة للمشاعر المزعجة.

2. Free Association

ومن هذا المنطلق، تكون فكرة المقاومة التي يقترحها فرويد هي الحل السليم لمساعدة المريض أو المكبوت النفسي على معاينة الواقع المرير والتعايش مع أحداثه الجارحة. ففكرة المقاومة هذه «أدت إلى صياغة فرويد لمفهوم الكبت[1] الذي يتعمّده ابن الرومي في هيكلية مرثاته عموما، والكبت هو بمثابة نبذ الأفكار والذكريات المؤلمة وترحيلها من منطقة الشعور إلى اللاشعور» (شمس الدين، د.ت، ص ٥٠).

فالفكرة الأساسية لدى الشاعر في هذه المجموعة المتراكمة من ألفاظه المثيرة للكبت وتهريب الواقع ـ إن جاز التعبير ـ توقفنا بوضوح على استبيان حقيقة أساسية عنده، وهي أننا نراه مريضا مفجوعا من جانب، وطبيبا معالجا لأوجاع نفسه في الوقت ذاته! فمحاولته الأولى هي الإنكار والاستنكار ونبذ الواقع ومهاجمة الحقائق الكارثية التي حلت به. ونراه في هذه المحطة مريضا مكبوتا أحاط به الإخفاق من كل مكان؛ وأما في الطور الثاني من محاولته النفسية ـ وحتى اللغوية ـ نراه طبيبا معالجا لأدواء نفسه، متعايشا تعايشا سلميا ـ ولو مفروضا ـ مع الواقع المر، مع الانصياع الكامل لمشيئة ربه الذي لا إمضاء لمشيئة غيره في العباد. وهذا ما نلمسه بوضوح في بعض فقراته الشعرية كقوله:

ولكـــنَّ ربِّـــي شـــاءَ غَيْـــرَ مشـــيئتي وللـــرَّبِّ إمضـــاءُ المَشـــيئةِ لا العَبـــدِ

(٢٠٠٢م، ص ٤٠١).

وكذلك في قوله هذا ـ وفيه اعتراف منه ـ بأن لا شيء في العالم، إلا ويكون صارفا عن المرء مظالم الدهر: "وليس على ظلم الحوادث مِن مُعدي"؛ وكذا في نحو قوله في البيت الأخير الذي يحيّي فيه ولده ويدعو له بالسقيا والحياة الطيبة، وكأنه واثق من رحمة ربه لعطفه على فقيده، وقلبه مطمئن بحلوله في نعيم الخلد:

عَلَيْـــكَ سَـــلامُ اللهِ منّـــي تَحِيَّـــةً ومِـــنْ كـــلِّ غَيْـــثٍ صـــادقِ البـــرْقِ والرَّعـــدِ

(المصدر نفسه، ص ٤٠٢).

وهذا بالضبط هو العلاج الوحيد الذي يقترحه فرويد للاستيلاء على مدى الحزن والتخلص من الكراهية الشديدة التي توجدها له الوقائع البشعة، مما لاذ به ابن الرومي واعيا. فيقول فرويد: «إن على المريض المفجوع أن يبادر إلى استحضار المواد المكروهة المكبوته في اللاشعور إلى الشعور [كما فعله الشاعر ههنا]، بحيث يستطيع أن يواجهها أو يقاومها ويتعايش معها، وهذه المقاومة تعني أن العلاج يسير في الاتّجاه الصحيح» (شمس الدين، د.ت، ص ٥٠). ويلمس هنا بوضوح أن الشاعر قد فر من لا شعور نفسه إلى المساحات الشعورية عند مخاطبيه، لائذا بالتجارب العلاجية المهدئة عندهم ليستثير بها دواء دائه.

والمسألة الأخيرة في استقصاء نوعية التعابير الحُزنيّة التي استخدمها الشاعر هو أننا نظن أن ابن الرومى قد خطا خطوة معاكسة، لما يُعرف اليوم في بعض الاتجاهات التعبيرية في كتب علم الدلالة بـ"المعنى المنعكس[2]"؛ لأنه المعنى الذي فيه تجنب المكروهات واللامساس، وفيها نقلةٌ من المحظورات إلى التلطف في التعبير باستخدام ما هو مسموح به، وهو ينص على الاستفادة من الألفاظ التي تحمل كمية ضئيلة من الشحنة التعبيرية المثيرة للاستهجان أو الاستكراه، والتعويض عنها بألفاظ قد تجعل المعنى أكثر قبولا واستساغة لدى المخاطب (عمر، ١٩٨٨م، ص ٤٠ ـ ٤١).

فالملحوظ هنا أن ابن الرومي قد عمل خلاف هذا النمط واتخذ فيه اتجاها معاكسا؛ إذ لما جاءت الرزية بأطيافها مستولية عليه، لم يقدر أن يتمالك نفسه، فيتحاشى الألفاظ والتعابير الثقيلة التي تنوء بالحامل، فبدل أن يعمل منعكسا في اعتماد المعاني

3. Repression
4. Reflected Meaning

الأكثر إلفة واستساغ، اضطرته الأجواء النفسية إلى مجانبة المسموعات المألوفة، واستمد ـ عوضا عن ذلك ـ من بعض التعابير الرثائية التي قد تخدش القلب حقا، وتكدر نسمات الروح؛ وفي هذا المنحى التعبيري الدلالي انزياح طارئ لدى الشاعر في تجاوز المحظور بالمحظور.

۲ـ۲ـ۲. اتساقية الأساليب الاسمية والفعلية والإنشائية وأثرها الدلالي

في القصيدة تنويع لافت للنظر جدا ما بين ضروب الاسمية والفعلية والخبرية والإنشائية، حسب الإحصائية الأولية التي عملناها في نص القصيدة، وقد لا تكون هذه المبادرات البيانية التي تتمحور حول قضايا مأساة الولد عن صدفة؛ لأننا نشم فيها رائحة التطابق الملحوظ بين إيحاءات النص النفسية والانفعالية ومدى استخدام الأفعال والجمل الخبرية أو الإنشائية التي استخدمت فيها لمساندة تلك الصور.

فقد نجد حسب الإحصائية ۹۱ جملة تتوزع على أركان القصيدة ما بين اسمية وفعلية ماضوية أو مضارعية؛ ومن بين هذه الأفعال، تكون نسبة الجمل الاسمية ۱۹/۸۰% تقريبا، أي ۱۸ جملة. وتكون نسبة الأفعال عموما في القصيدة ۸۲/۲۰% طبعا، فتفوق نسبة الجمل الفعلية عدد الجمل الاسمية بفارق كبير، وهي نسبة تسجّل أربعة أضعاف ما رأيناه في الشق الاسمي للجمل. وأما نسبة الأفعال الماضية في النص، فتقدّر بحدود ۵۴/۹%، أي ۵۰ فعلا، وهذه نسبة كبيرة جدا، وهي تشكّل أكثر من نصف جميع الجمل الواردة في السياق الشعري. ويبقى عدد الأفعال المضارعة بما يقارب ۲۳ فعلا، أي ۲۵/۳% من مجموع الجمل الموجودة.

فعلام تدلنا هذه النسبيات الفعلية والاسمية المتوافرة في هيكلية النصّ والنظم المتسق الذي فيه؟! لا شك أن النسبة الكبرى للأفعال الماضية المستخدمة فيها تدلنا بوضوح على أسباب اتخاذ ذلك النهج التهريبي الذي لجأ إليه الشاعر لعدم مواجهة الواقع المستكره أولا؛ لأننا ـ كما أسلفنا ـ رأينا وجهين متباينين لعملة الرثاء في هذه القصيدة، بحيث رأينا الشاعر مريضا نفسيا منكوبا بزلزال الفقد في أول وهلة، ثم وجدناه على قَدر من اليقظة والانبعاث الفكري الذي حمله على البحث عن جذور ألمه وتوفير دواءٍ لدائه العضال.

ففي المنحى الأول الذي يترك أعظم أثر سلبي على روح الشاعر وتتغلب عليه عاطفة الحزن واللوعة المتمايدة، نراه مستخدما الأفعال الماضية؛ لأن الفعل الماضي يعرف بانتفاء المدلول وانقضاء الحدث الواقع، كما تضاف إلى دلالات الفعل الماضي أشياء كثيرة من الحيوية التاريخية والزمنية التي يعْرى منها سائر الأفعال. وعليه، فيجب أن ننتبه كذلك «أن الماضي هو تاريخ وحياة، ولا يعرفها الإنسان الحاضر إلا بواسطة النقل عن طريق اللغة ... وتعبّر جملة الماضي عن وقوع الحدث في الماضي الذي لا حدود له في حيّز من فسح الزمن الماضي، ونحن لا نستطيع ضبطه وتحديده، فقد يكون قريبا وقد يكون بعيدا، كما قد تعبّر عن سرد أحداث ماضية كما يحدث في الحكايات والقصص، وذلك إذا كان يتصدر "كان" هذه الجمل أو إحدى أخواتها في صيغة الماضي» (المنصوري، ۲۰۰۲م، ص ۴۵ ـ ۴۷).

فلما رأى الشاعر عمق الفاجعة مستطيلا تنحى عن التحالف مع الفعل المضارع؛ لأن مدلول المضارع جار مستمر الوقوع، فخاف على نفسه مجاراةَ الفعل المضارع، فاتخذ الماضي وسيلة لخلاص نفسه من الآثار السلبية التي يتركها الفعل المضارع على فكره. فيحبذ الشاعر أن ينطق دوما بأفعاله الماضية ليسلي نفسه ويخضعه إلى حد ما بأن الحادثة قد تمّت وانتفت ومضى عليها حين من الدهر، حتى لا يجد صعوبة في استحضار صورة الحادث الرهيب الذي يستبقي آثاره في قلب الفاقد.

وهذا الأمر يدخل في وضوح أكبر عندما رأينا أن ٦ من الأفعال التي عددناها في قسم الأفعال المضارعة ضمن إحصائيتنا قد وقعت في حيز الزمن الماضي، باقترانها بـ"كان" أو إحدى أخواتها، وهذا يزيد من شدة الفرار العارم الذي يلجأ إليه الشاعر لراحة نفسه. وفي إحدى فقراته نقرأ:

طــواهُ الــرَّدى عنِّــي فأضــحى مَــزَارُهُ بَعيــدًا عَلــى قُــرْبٍ قريبــاً علــى بُعْــدِ

(٢٠٠٢م، ص ٤٠٠).

وهذه هي الدلالة المركزية التي يؤكدها لنا علي جابر في حديثه عن دلالة الفعل الماضي بأن مسألة المدلول الزمني في المضي "قد تكون قريبة وقد تكون بعيدة"، وهذا المعنى يؤسس له ابن الرومي في توظيفه الدلالي الهادف لعنصر الزمن ـ مُضيًّا ـ عندما يرفع هتافا صارخا بأن الفاجعة قد اتسمت عنده ببعدين زماني ومكاني. فإن الموت وإن اقتنصه من بين يدي وجعله بعيدا عنه في مزاره بعدا شاسعا، إلا أن الزمن ينقبض على طياته، فيبدو قريب العهد منه دوما باجتيازه المسافات وحضوره الدائم في القلب والحشا. فالماضي عنده منتف غير مديد، عندما تستحوذ عليه الجهة الأنانية للحزن والشعورالهابط بالفقد المُزري، والماضي كذلك عنده قريب العهد متصل بالحاضر عند نظرته في الجهة الروحانية من هذا الرزء المتحتّم. ومن الصعب جدا أن يسلك الشاعر هذا المسلك الوعر من التوفيق بين وجهين متباينين من الشعور المتعاكس الذي يعلو به حينا في ربوة التعايش، ويسفل به حينا آخر في وهدة المقاساة الممضة.

وأما عدد الجمل الإنشائية ـ ما بين استفهامية وندائية وأمرية ومنهي عنها أو ذات تمنٍّ أو ترجٍّ ـ فهو ٢٤ جملة، وهو عدد مقبول نظرا لأجواء القصيدة التي تتحكّم في روح الشاعر وتفرض عليه أن يجلس القرفصاء ويتنفّس الصعداء ليستفرغ ما في بطنه من تأوّهات صادقة أودت بحياة قلبه.

وأخيرا، فإن نسبة استخدام التراكيب الاسمية التي تقع في المركز الأخير من حيث عدد الجمل، فهي تتأتى عنده لسبب، وهو أن الاسمية «دلالتها على الثبوت والدوام إن كان خبرها اسما، وقد وضّح أبو البقاء الكفوي ذلك بأن الجملة الاسمية موضوعة للإخبار بثبوت المسند للمسند إليه ... وقد يقصد به الدوام والاستمرار الثبوتي بمعونة القرائن» (بخيت عمران، ٢٠١٩م، ص ١٥٠).

فواضح أن الشاعر يتحاشى هذا الإثبات ويفر منه فرارا، بأنه لا يريد إسناد هذا الغم إلى نفسه عبر المبالغة في توظيف الجمل الاسمية؛ لأن التوظيف الاسمي المفرط قد يصور الحادث راسخا في جذور تفكيره، وليس هذا مما يطلبه الشاعر ويستجيب له طوعا.

٢ـ٣. المستوى الصرفي

وهو المستوى الذي «يدرس الصيغة اللغوية والتغيرات والتطورات التي تعرض على بنيتها وأثر هذه الصيغة في دلالة الكلمات، ويدرس كذلك الأثر الذي تحدثه زيادة بعض الوحدات الصرفية في أصل بنية الكلمة ...، والوحدات الصرفية هذه نواجه نوعين منها: النوع الأول هو الأوزان الصرفية، مثل أوزان الأفعال والمصادر والمشتقات؛ والنوع الثاني هو اللواصق التصريفية، وهي السوابق[1]؛ واللواحق[2]؛ والدواخل[3]؛ وهي التي تدخل في صلب أو أحشاء بنية الكلمة لتحقيق المعاني أو تشارك في الدلالة» (عكاشة، ٢٠١١م، ص ١٣ و٦٢).

1 .Prefixes
2 .Suffixes
3 .Infixes

وينبني على هذا، أن نبحث في هذا المستوى عن الميزات الصرفية التي حققت جانبا من المعنى وندرس العوارض التصريفية التي أعانت المعنى، ليبرز من خلال الصورة التي هي أقوم. إذن فإن مهمة التصريف تتلخص عموما في هذه اللواصق المولدة للمعنى والتي «تلحق ببناء الكلمة وجوهرها لمعرفة ما فيها من التغييرات العارضة طلبا لتكثير الألفاظ، ومن ثم تكثير الدلالات، أو وقوفا على ما تمّ على اللفظ من تغيير طارئ ليس له في أكثر الوجوه صلة بالمعنى» (نهر، ۲۰۰۷م، ص ۷۵).

ومعروف أنهم قالوا منذ القدم أنه كلما ازدادت المباني ازدادت المعاني؛ على ذلك ينبغي أن نكرس جهودنا في هذه الناحية من الدراسة على استطلاع الملامح التصريفية التي تركت أثرا بالغا على المعنى، بحيث لايمكن التغاضي عنه. فهنا نذكر بعض أهم المقومات التصريفية التي يكون لها إسهام مباشر في توثيق المعنى.

۲ـ۳ـ۱. آليات التأويل بالمصدر وأنساقها الدلالية

المتأمل في شاكلة قصيدة ابن الرومي الدالية، يجد فيها كمية كبيرة من المعاني التي تم تصويرها بواسطة الآليات التأويلية التي تقيم الجمل مُقام المصدر المسبوك من الحرف المصدري وصلته؛ وهذه طريقة مطردة عند ابن الرومي في قصيدته هذه، حيث نراه في اثني عشر موضعا منها يبادر إلى انتهاج هذا النمط الاستخدامي بتوظيف عناصر شتى، مما يتأول به الكلام عبره بالوجه المصدري.

والطريف ـ كما مر ـ أن الشاعر لا يحصر نفسه في دائرة أداة واحدة من الأدوات التي يتأول معها الفعل بالمصدر، بل إن لديه أنساقا منوعة من نحو هذا التوظيف، فشعره يتوفر على استقطاب ضروب من هذه الأدوات المصدرية، نحو: ما المصدرية الزمانية، والمصدرية غير الزمانية، وأن المشبهة بالفعل، وأن المصدرية المخففة، وكيف التي تقوم مقام المصدر في بعض استعمالاتها، هذا بغض النظر عن بعض أنواع "ما" التي تتراوح بين المصدرية والموصولية.

فإذا أردنا أن نظهر الأبيات والشطور التي احتوتْ على هذه الميزة الصرفية الدلالية، فنذكر هذه الفقر على سبيل الاستقصاء والنص المباشر على نوعية التوظيف: "ويذوِي كما يذوي القَضِيبُ / عجبتُ لقلبي كيف لم ينفَطِرْ لهُ / ولوْ أنَّهُ أقْسى من الحجر الصَّلدِ / بودِّي أني كنتُ قُدِّمْتُ قبْلَه / وأن المنايا دُونَهُ صَمَدَتْ صَمْدِي / وما سرني أن بعْتُهُ بثَوابِه / ولو أنه التَّخْليدُ في جنَّةِ الخُلْدِ / لَذاكرُه ما حنَّتِ النِّيبُ في نَجْدِ / أم السَّمْعُ بَعْد العيْنِ يَهْدِي كما تَهْدي / سأسْقِيكَ ماءَ العيْن ما أسْعَدَتْ به / ألامُ لما أُبْدي عليك من الأسى / وأودُّ أنّي من الوَفدِ".

فواضح أثر هذه الميزة الدلالية على البنية التصويرية الشجية للنص. فما قصد الشاعر من مثل هذه التوظيفات التأويلية المصدرية المتكررة؟ نظنّ أن الحزن المكبوت الذي تحدثنا عنه سابقا هو الذي ساقَه، نحو هذا المساق التأويلي ـ الدلالي، ولئن أراد أن يصرح بمدى همه الذي يتجرعه في داخله، لما بادر إلى مثل هذا النمط الاستخدامي الهادي إلى المصدر المنسبك الموهوم بدل التصريح المباشر؛ لأن الشاعر يقول في أحد مقاطع قصيدته: إن هذا الألم والوجع المضني هو الذي ينفرد به وحده ويشقى به هو، دون أن يشاطره فيه أحد. ففي قوله:

فَمـــا فيهِمـــا لـــي سَـلْـــوَةٌ بَـــلْ حَـــزَازَةٌ يَهِيجانِهـــا دُونِـــي وأَشْـــقَى بهـــا وحْـــدي

(۲۰۰۲م، ص ٤٠١).

يصرح بأنه وحده هو المعاني لشقوة هذا الداء؛ فلولا أنه رأى شخصه شقيا بمثل هذه الكارثة متحملا أعباءها بمفرده لما تمسك بأسلوب التأويل بالمصدر في هذه المواطن العديدة من شعره. فأكبر الظن أنّه خلص نفسه من ربقة التعبير الفعلي

المباشر صارفا عنه ذهن المخاطب، ليكون معناه محفوفا بشيء من الإقصاء التعبيري للذهن والتنحي عن المعاني المنكشفة بادي الرأي.

فعنده "ما" المصدرية غير الزمانية في ٣ مواضع، والمصدرية الزمانية في موضعين، و"أنَّ" الناسخة المصدرية في ٥ مواضع، و"أنْ" المصدرية المخففة في موضعٍ، و"كيف" التي تتأوّل مع مدخولها بمصدر في موضع. ولسنا بحاجة إلى التوضيح أن «كيف قد تقع في موضع البدل مما قبلها بتأويلها بالمصدر، "نحو قوله تعالى: ﴿أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خُلِقَتْ﴾» (البقرة ٢: ١٧)، أي أفلا ينظرون إلى الإبل كيفية خلقها، بحلول كيف مع صلتها محل المصدر بدلا من الإبل بدل اشتمال، وقول الشاعر: إلى الله أشكو بالمدينة حاجة / وبالشام أخرى كيف يلتقيان، أي أشكو هاتين الحاجتين تَعَذُّرَ التقائهما» (الدسوقي، د.ت، ج ١، ص ٥٥٦ ـ ٥٥٧). فقول ابن الرومي: "عجبتُ لقلبي كيف لم ينفطرْ لهُ"، من هذا الضرب التأويلي ـ الإبدالي، وتقديره: عجبتُ لقلبي عدمِ انفطاره لهذا الرزْء العظيم! وأن التأكيدية الواقعة بعد "لو" الشرطية في موضع رفع على الفاعلية مؤولة بالمصدر (ابن‌هشام الأنصاري، ٢٠٠٠م، ص ٢٩٤)؛ لأنّ "لو" لا تدخل إلا على الأفعال، فتقدير قوله "ولو أنه أقسى من الحجر الصلد" على سبيل المثال: ولو ثبت أو تبيّن أو تعيَّنَ قَسْوَةُ قلبي فعليه أن ينفطر كذلك!

والمحور الثاني الذي يمكننا عَبره تفسير هذا الوجه المصدري، هو أن الشاعر يريد أن يميل ذهن المخاطب إلى مصدر الفاجعة التي نزلت به، بدل أن يكون متحدثا عن أعراض هذه الكارثة! بمعنى أن المصدر في علم الصرف هو الأساس الاشتقاقي الذي يتحدر منه سائر الموازين؛ وبهذا فعند الشاعر لمحة قوية إلى منشأ هذه المصيبة باستخدام النمط المصدري في أكثر من موضع، ليوجه هم المخاطب مباشرة إلى الأساس الكارثي الذي منه يتوجع الشاعر! فكلما ازدادت التوجهات المصدرية وكثرت ترجيحات التعبير بالمصدر على سائر أنواع التعابير الوظيفية، انتبه ذهن المتلقي إلى ينابيع المعنى التي تصدر عنه تلك الكلمات، وهذا مما يرضاه المنصق ويرضخ له العقل الدلالي؛ إذ المصدر أساس الحياة الفعلية، ومركز المستجدات الحادثة التي تجري على أرض الواقع، والمصدر هو «حركة ممتدة على الأزمنة جميعها، وهذا الامتداد هو الذي يجعل الموصوف بالمصدر، كأنه مخلوق من ذلك الفعل، فهو يقوم به، ويعتاده، ويلازمه في أحواله كلها. زد على ذلك أن الوصف بالمصدر يتساوى فيه الإفراد والتثنية والجمع والتذكير والتأنيث بخلاف الوصف بالمشتق» (نهر، ٢٠٠٧م، ص ٩٦).

فهذا التفسير يدلنا بوضوح على مواضع الانطلاق والتحرر التي ينشدها الشاعر في تعابيره المصدرية؛ لأن المصدر متحرر من قيود التصريف الزمني والصيغي، كما سبق. والمعنى الذي يتم تشكيله عبر الإمكانيات المصدرية فقد يكون مرادا بها التحرر من قيود الحصر التداولي (زمنا /خطابا)، والذي يفرض على الشاعر أن يكون له مخاطبون محدودون في أزمنة قصيرة أو محدودة! فنداؤه الرثائي يتخطى هذين العنصرين المضيقين، ويتسم بسمة الانطلاق والعمومية في المسار الفكري الذي اعتمده.

٢ـ٣ـ٢. توجيه المحتوى الدلالي عبر التوظيف بالمصدر المحدد

نجد خلال تصفحنا لملامح القصيدة الفنية عند الشاعر، أنه مال في بعض مواضعه ميلا عظيما إلى استحضار صورة الإفراد والتوحد عن طريق فاعليات "تاء" المرّة التي تلحق أواخر المصادر، وهي تدل على مرّة واحدة من حدوث الفعل، ليقيد الفعل بوحدة الحدث، ووزنُه في الأفعال الثلاثية "فَعْلَة" بفتح أولها.

ودلالة هذا الأمر متأتية من ناحيتين: أولاهما أن الشاعر صدف عن استعمال المصدر المألوف الذي يكون حرا طليقا ولا يتقيد بقيد التعداد ولا التقليل ولا التكثير، وإنما يدل على مجرد الحدث بعينه ليضع حدا دون اتساع دائرة الخطب؛ لأن مصدر المرة تدل على القيام بالفعل مرة واحدة فحسب! فالمراد به التقليل والحصر والتضييق؛ ولذلك عبر الشاعر عن كل المعاني التي

توقد نارا في قلبه تضطرم باضطرام الصور الأليمة المستحضرة. فلننظر إلى أبياته هذا، والمفاهيم الوجدية المتلهفة التي رجح التعبير عنها بمصدر المرة:

عَلى حينَ شِمْتُ الخَيْرَ مِن لَمَحاته وآنَسْتُ مِن أفْعالِهِ آيَةَ الرُّشد
كَأنّي مَا اسْتَمْتَعْتُ منكَ بنظرةٍ ولا قُبْلةٍ أَحْلى مَذاقًا من الشَّهدِ
كَأنّي مَا اسْتَمْتَعْتُ منكَ بضَمَّةٍ ولا شَمَّةٍ في مَلعبٍ لكَ أو في مَهدِ
مُحمّدُ! ما شَيءٌ تُوُهِّمَ سَلْوةً لِقَلْبي إلّا زاد قَلْبي مِنْ الوَجْد

(۲۰۰۲م، ص ٤٠٠ ـ ٤٠١).

فنرى أسلوب المرة في هذه المصادر "لمحة، ونظرة، وقبلة، وقد تكون اسم المصدر الدال على المرّة، وضمّة، وشمّة، وسلوة"؛ فما الذي حمل الشاعر على هذه المبادرة المصدرية التقييدية بمصدر المرة؟ السر ينكشف لنا إذا دققنا في مطلوب الشاعر الذي يرومه في صورة النظر والمعانقة والتقبيل والشم والاحتضان والتسلية وما فاته من تلك المبادرات أيّام حياته، فماذا يكون للأب الثاكل بعد كل هذه المفقودات المفجعة؟ وبم يريد أن يتداركها أو يتلافاها، وهو في مشهد الخسران المبكي؟! فلا حيلة له إلا أن يتوسل إلى تقييد ما يتمناه بـ"الوجه المصدري المحدَّد"، ليخفف شيئا من آلامه المستشرية.

فمن البديهي أنه قد قام بتقبيل ولده وعناقه وضمه وشمه أثناء حياته أكثر من مرّة ولا أحدَ يشك في ذلك، ولكنه لما خانه هذا الحظ الموفور من السعادة الحنانية وباغتته مصيبة الفقد وأفلت من بين يديه فرصة الاستمتاع المتواصل بولده، فلا يسوغ له أن يستذكر أو يستحضر أمارات ملاطفته لرضيعه وتعاطفه معه بصورة مكثفة؛ لأنه كلما كثرت التداعيات تضاعفت معه الهموم الجمة التي تستصحبها الصورة المفزعة، فلا بد له من تقليل أو تكبيت المشهد الجارح بواسطة الآلية الصرفية التي بنيت من أول وضعها على أساس التقليل بل التوحيد، وهو مصدر المرة.

فكأنه يشرد شرودا عن نهج الاستقامة والتصبر عندما يبالغ في توفير الصور العناقية والتقبيلية واللمحية و... بصورة مفرطة، فيوقفها عند حدود الندرة والاستحالة؛ لأنها هي الصور البهيجة التي انقطعت عنه بالفعل، فلا يزيده استحضارها إلّا سدما وندما، وقد صرح بهذا في قوله: "محمّدُ! ما شيء تُوُهِمَ سلوةً / لقلبي إلّا زاد قلبي من الوجد"، فلا يريد مضاعفة هذه الهموم باستخدام المصدر المألوف الذي يضاعف من تشابك الصور المؤلمة.

۲ـ۳ـ۳. الاستعانة بالخوافض كأداة لتوفير الراحة عند الشاعر

إذا قرأنا قصيدته بإمعان وإحصاء، أدهشنا عدد أشباه الجمل (الجار والمجرور) الواردة في نصها، فقد بلغ عدد تراكيب الجار والمجرور في القصيدة ٨٤ تركيبا، وقد استفاد فيها الشاعر من مختلف أنواع أحرف الجر ما بين أصليّ وزائد، وأفاد ببعضها ما يقرر له من معانيه الأصلية، وقصد ببعضها المعاني والأغراض الثانوية التي تقدّر لها. وهذا عدد كبير جدا في هيكلية قصيدة غير طويلة، هذا وإن تغاضينا عن عدد الكلمات التي انجرت بالكسر عطفا على بعض هذه المجرورات؛ فبذلك يبلغ عدد أشباه الجمل الموجودة في القصيدة حوالي ۹۰ تركيبا، وهذا عدد مُذهلٌ جدا، حيث إنه لا يتصور أن يكون من قبيل الصدفة واللاشعور التعبيري.

فإن في القصيدة ثمانية من حروف الجر أولا، وهي "اللام، ومِن، والباء، وعلى، وإلى، وعن، وفي، والكاف"، ثم إن عدد حرف "من" المكرر في غضون القصيدة هو ٢٤ مرة، والباء ١٦ مرة، واللام ١٥ مرة، وفي ١١ مرة، وعلى ٩ مرات، وعن ٥ مرات، وكل من

"إلى والكاف" مرتان، ثم إن ابن الرومي لم يكتف بالاستفادة من معنى واحد من المعاني التي تفيدها حروف الجر كما مر. فإن في قصيدته من معاني "اللام"، مثلا: "الزيادة والتوكيد، والتعجب، والتعليل، والملكية"؛ ومن معاني "الباء" نجد فيها "الاستعانة، والظرفية، والسببية، والمقابلة والعوض"؛ ومن معاني "مِن" يوجد فيها "التبعيض، وابتداء الغاية، والبدلية، وبيان الجنس، والزيادة، وكذا "مِن" التفضيلية"؛ وفيها من معاني "على" الظرفية بمعنى في، والاستعلاء"؛ وهلم جرا في باقي الخوافض التي يوحي كل منها ببعض معان قد ترد لها على وجه الحقيقة أو الاشتراك المعنوي مع سائر الأدوات.

فما السر في هذه الاستفادة الشائعة لدى ابن الرومي من هذه الحروف، وما الأسباب أوالحوافز التي دفعته نحو الاستعانة بهذا الكمّ الهائل من الخوافض؟! للإجابة على هذا السؤال يجب أن ننظر أولا في ماهية الحرف ومدلولاته في كل من عناصر الطبيعة والكون. فالحرف من كل شيء هو "طرفه وناحيته ...، والحرف في الإنسان هو الوجه الواحد، وعلى حرف من أمره أي على طريقة واحدة، ويتلخص من ذلك أن الحرف من الإنسان هو الطريقة التي يقابل بها نوائبَ الدّهر متأرجحةً بين الرّضا والسخط! والحرف من الطبيعة هو مسيل الماء وقمّة الجبل المحدّدة (بن جرميخ، ٢٠٢٠م، ص ٩ ـ ١٢).

وبهذه الشهادة يتبين لنا أولا وعموما أن الحرف هو وسيلة لإزالة معاناة مفجوع أخذته حيرة الارتباك بين المقاومة والخمود، فتارة يرضخ لعلامات الرضا وتارةً أخرى يتزود بزاد اللجوء إلى حفيظة الفقد والتذمر، وهذا هو حال ابن الرومي بالفعل، والذي لايزال يصارع سكرات الموت المفاجئ الذي اختطف نجله من بين يديه. فأين أدل من الحرف ليشد أزر الشاعر في اجتياز هذه العقبة الكؤود والخروج من ربقتها بسلام؟! ثم إن المختار لديه هو حرف الجر الذي قد تتأتى له تسميات أخرى كـ«حروف الصفات وحروف الإضافة، وتعرّف بحروف الصفات لأنها تصير في المعنى صفةً لما تتعلق به؛ ولأنّ الأفعال كذلك تكتسب منها أوصافا» (ابن‌يعيش، ٢٠٠١م، ج ٨، ص ٧)؛ وتسميتها بحروف الإضافة فمن باب أنها «تضيف الأفعال إلى الأسماء، أي توصلها إليها» (المبرد، ١٩٩٤م، ج ٤، ص ١٣٦).

فالمتتبع في مسار حروف الجر والوظائف التي أحيلت إليها يجد ضروبا مختلفة من الفاعليات الدلالية والتحويلية التي تتم على يديها، وبها تكتمل الدورة التخاطبية لبعض أقسام المعاني التي يراد توصيلها إلى المخاطب. فهذه الحروف «تقوم بالإسهام في سبك عناصر الكلام بعضها بالبعض، ثم إنها توضح علاقة المشتقات بمدلولاتها، ثم إن لها وظيفة نحوية من خلال ربط أطراف الكلام بعضها ببعض، كما أن لها وظيفة دلالية تظهر من خلال تحقيق المعاني المرادة من طرف المتكلم» (بن جرميخ، ٢٠٢٠م، ص ٢٤ ـ ٢٨).

ففضلا عن فاعليات كل واحد من أدوات الجر التي استخدمها ابن الرومي في شعره على حدة، فإن النسق الانجراري العام الذي يعتري أجزاء القصيدة في عمومها، يرينا أن ابن الرومي ـ شأن سائر ابتكاراته الدلالية ـ لا يريد أو لا يجرؤ على الخوض مباشرة في خضمّ المصاعب التي تعتلج في قلبه جراء الفاجعة، بل يريد أن يهمّش قدرا كبيرا من حدة الشدائد بواسطة الأحرف التي تساعده على الفرار من نحو هذا المرض بنقله إلى المعمولات بصورة غير مباشرة. وفي الحقيقة أن الشاعر لا يريد أن يتصل بالمفعولات به التي استخدمها في شعره مباشرة، ولذلك يجر همه إليها بمعونة هذه الآلية الحرفية الوسيطة ويُفرغه في قوالبها. فالحرف سكينة له وخلاص من وَهَج هذا الحزن المستعار، ولذلك يجده فيستحبه ويزيد من عدد خوافضه ليكون خافضا له من أوزار شائبته قليلا.

۲ـ۳ـ٤. الفعل المجهول وفاعليّته في زيادة القدرة التعبيرة

هنالك في شعره آلية أخرى لا يمكن التغافل عنها بما لها من توفير قدر كبير من الطاقة الإيجابية للشاعر لاستيلائه على الحزن بصورة مباشرة، وهي "النمط المجهول" في عدد من ألفاظه الهامّة في شعره. يطالعنا في داليته عدد ملحوظ من الكلمات المجهولة ـ ما بين فعل مجهول أو صفة مجهولة أو مصدر دال على الفعل المجهول ـ ما يسوقنا نحو التفكير الدقيق في مؤدّى هذه الكلمات والغرض الذي ألجأ الشاعر إلى اختيار السياق المجهول لتوضيحها. فعندنا ۱۰ أفعال مجهولة في الأبيات ۸، ۹، ١٤، ١٧، ١٨، ٢٦، ٢٨، ٣٣، ٣٤ و٣٧؛ وعندنا فيها لفظة "المُهدَى" في البيت الثاني، والتي هي اسم مفعول، وكذلك لفظة "التخليد" التي هي مصدر دال على فعله المجهول في البيت السادس عشر، حيث يقول:

وَمـــا سَـــرّني أنْ بِعْـتُـــهُ بِثـــوابِه ولـــو أنَّـــه التَّخْليـــدُ فـــي جَنّـــة الخُلْـــدِ

(۲۰۰۲م، ص ٤٠٠).

بمعنى حتى ولو كان ما يثّوبني عليه ربّي جراء هذه المصيبة هو أن أخلَّد في الجنة، فلا أريد هذا الثواب بعد فقدان فلذة كبدي! وعلى هذا، فالقصيدة تحتوي على ۱۲ فعلا ومصدرا أو وصفا مجهولا، وقد أخفي في كل منها الفاعل على وجه من المعنى، ففي "المُهدَى" يكون الفاعل هو نفس الشاعر؛ ولكن لا يريد أن يكون هو المودع لجثمان ولده في التراب، فيتحاشى ذكرَ الفاعل، وكذلك الأمر في "ضُمَّ" و"أُفرِدْتَ".

وأما السبب في حذف الفاعل من "غُصِبتُه" هو الفرار من الموت والاشمئزاز من صورته التي أرهبَتْهُ؛ إذ إن الموت هو الذي قام بفعل الاختطاف من بين يديه. فالعزوف عن ذكر هذا الفاعل هو لاستهجان التصريح به؛ كما نرى الفاعل محذوفا في مثل"قُدِّمتُ" و"مُتِّعتُ"؛ لكن لا لغرض واضح وهو كون الفاعل معلوما، كما يقرّ به كتب البلاغة والنحو، بل لغرض آخر قد يترتب على حذف الفاعل المعلوم الذي هو ذات الباري، وهو «الإقرار بفاعلية الله المطلقة وبأن مثل هذه الأفعال لا تصدر إلا منه سبحانه وتعالى، فـقد يكون الحذف لتركيز الاهتمام على وقوع الفعل بمفعوله، أو تعظيمه في مقام آخر لا يدل على صدور هذه الأفعال العظيمة مِن سواه» (محمد، ۱۹۹۷م، ص ٥١٨).

فالفاعل، وإن كان ههنا معلوما، وهو اللّه الذي يقبض الأرواح ـ إلا أن حذفه لم يكن من باب الاطلاع عليه كما يظن، بل لكون الشاعر مذعنا معترفا بمشيئة الإله الذي قدّر له هكذا، وهذا غرض رفيع لحذف الفاعل إن كان معروفا. وقس على ذلك، سائر الأغراض التي تترتب على حذف الفاعلين في نص ابن الرومي، سواء أكانوا معروفين مشتهرين أم غير معروفين. وعلى ذلك، فإنا نستنتج أن هذا العدد الوفير من التعابير المجهولة في نص الشاعر يدلنا على موضع خوف الشاعر ورهبته التي هيأت له مَسْحَ أسماء بعض الفاعلين من سياقه نظرا لاستقامته التي استنفدها الرزء الجليل.

الخاتمة

تظهر النتائج التي تمخضت عنها هذه الدراسة ما يمكن تلخيصها في المحاور الآتية:

ـ أولا أن لدى الشاعر نظرة أسلوبية توعوية تجاه مخاطبيه، ويشركهم تماما في الإحساس بمدى حزنه، ثم استثارة دواء دائه من طيات شعورهم، بحيث لا يرسل كلامه على عواهنه ليضل القارئ في كشف قضاياه الأساسية، فإن له أنساقا تعبيرية تؤهل المعنى لأخذ قدرات دلالية أكثر ليكون أشد تثبيتا لملامح الوجع الكارثيّ الذي وقع الشاعر تحت سلطانه.

ـ ثانيا أن التنويع التوظيفي المستهدف لقدرات اللغة التعبيرية من خلال استدعاء الأدوات الصرفية والموسيقية والتركيبية هو النهج الذي انتهجه الشاعر ليشف كلامه عما تحت الألفاظ من ظلال المعاني التي قد يستشعر بها الشاعر فحسب؛ وبذلك فإن الناظر في شعره يجد كمية كبيرة من التجسيدات اللغوية والتمثلات التعبيرية الموحية التي أعانت الشاعر كثيرا في مدّ القناة التوصيلية المتفاهمة بينه وبين متلقيه.

ـ ثالثا أن عند الشاعر صراعا عنيفا مع نفسه وكذلك مع الأجواء المفجعة التي أحاطت به جراء فقد رضيعه، وإنه بقي حائرا بين تجرّع الغصة المتناثرة في بقايا نفسه، والانقياد للواقع المر الذي حصل على وجه الرضا بما شاء الله، ونلمس أجزاء من هذا السجال النفسي العنيد في ثنايا داليته، وقد يوفق الشاعر في معايشة الواقع والتوفيق بين هاتين الجهتين المتعارضتين من الأحاسيس التي غشيت صفحات قلبه، فقد يكون مريضا نفسيا وأبا موجوعا من جانب، بنشر أحاديث الفقدان الذي أوهنه وحلّل قواه، كما يكون طبيبا لنفسه باحثا عن طرق العلاج والمسايرة والتكييف بما يرام له من إمضاء مشيئة الباري من جانب آخر. ورأينا نفسيا أن من الصعب جدا إيجاد التصالح والتعايش بين هاتين الحالتين اللتين تُناقض إحداهما الأخرى دوما في أطياف وجدانه؛ ولكن الشاعر استطاع أن يخلص نفسه إلى حد كبير من ورطة هذه المفارقة الشعورية التي هاجمته بعنف، عن طريق ابتكاراته الدلالية والأسلوبية التي تبنّاها.

ـ رابعا أن السياق الفعلي الماضوي هو الغالب على مسارات قصيدته الرثائية بامتياز، والسبب في ذلك أن الشاعر يحس بشيء من الأذى الممدود الذي لا يكاد يفارق روحه، فلا يستطاب له أن يجد الفعل المضارع الذي يوحي بالتجدد والاستمرار أمام عينه متجسدا، لتتضاعف عنده أمارت الحزن حينا بعد حين، فليس له إلا أن يلوذ بسكينة الفعل الماضي الذي يلوح بالانفكاك عن الزمن الحاضر ليقلعه عن ربقة الأوجاع المتراكمة. وشأنه في استخدام الفعل المجهول وأشباه الجمل كذلك؛ إذ يتوسل بكل وسيلة صرفية أو تركيبية أو صوتية لتهيئ له من أمره منجاة ومهربا.

***

المصادر والمراجع

أ. العربية

آباد، مرضيه. (٢٠١٣م). «مظاهر الفكر في شعر ابن الرومي». ***اللغة العربية وآدابها***. س ٩. ع ٣. ص ٨١ ـ ١٠٠.

ابن الأثير، عز الدين أبو الحسن. (١٩٩٨م). ***المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر***. تحقيق الشيخ كامل محمد محمد عويضة. بيروت: دار الكتب العلمية.

ابن‌جني، أبو الفتح عثمان. (١٩٥٤م). ***سر صناعة الإعراب***. تحقيق مصطفى السقا وآخرين. القاهرة: دار الثقافة العامة بوزارة المعارف العمومية.

ابن الرومي، أبو الحسن علي بن العباس. (٢٠٠٢م).***الديوان***. شرح محمد حسن بسج. ط ٣. بيروت: دار الكتب العلمية.

ابن هشام الأنصارى، جمال الدين عبد الله. (١٩٧٩م). ***أوضح المسالك إلى ألفية ابن‌مالك***. تحقيق يوسف الشيخ محمد البقاعي. بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

ابن يعيش، أبو البقاء يعيش بن على. (٢٠٠١م). ***شرح المفصل***. تحقيق إميل بديع يعقوب. بيروت: دار الكتب العلمية.

بخيت عمران، حمدي. (٢٠١٩م). ***علم اللغة دراسة نظرية وتطبيقية***. د.م: أصوات للدراسات والنشر.

بدوي، عبد الرحمن. (١٩٧٧م). ***المنطق الصوري والرياضي***. ط ٤. الكويت: وكالة المطبوعات.

بن جرميخ، يوسف. (٢٠٢٠م). ***معاني حروف الجر في سورة يوسف***. عمان: مركز الكتاب الآكاديمي.

بن حسن بن عثمان، محمد. (٢٠٠٤م). ***المرشد الوافي في العروض والقوافي***. بيروت: دار الكتب العلمية.

الجرجاني، أبوبكر عبد القاهر. (٢٠٠١م). ***دلائل الإعجاز في علم المعاني***. تحقيق سعد كريم الفقي. القاهرة: دار اليقين.

الجريسي، محمد مكي نصر. (٢٠٠٣م). ***نهاية القول المفيد في علم تجويد القرآن المجيد***. تصحيح وضبط عبد الله محمود محمد عمر. بيروت: دار الكتب العلمية.

حبيبی، علی‌اصغر. (٢٠٠١م). «رثاء ابن‌الرومي بين الاتباع والابتداع قصيدة رثاء البصرة نموذجا». ***إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي***. س ١. ع ٣. ص ٦٧ ـ ٨٩.

حماني، محمد. (٢٠٠٢م). ***صرخات***. د.م: د.ن.

خاقانی، محمد؛ وداود نجاتی. (١٣٩٣هـ.ش). «التوظيف الفني في سيميائية الألوان عند ابن الرومي». ***نقد ادب عربی***. ع ١. ص ٣١ ـ ٦٨.

الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن. (٢٠٠٣م). ***الإيضاح في علوم البلاغة***. تحشية إبراهيم شمس الدين. بيروت: دار الكتب العلمية.

الخولي، أمين. (١٩٤٧م). ***فن القول***. القاهرة: دار الفكر العربي للطباعة والنشر والتوزيع.

الدسوقي، مصطفى محمد عرفة. (د.ت). ***حاشية الدسوقي على مغني اللبيب***. ضبط وتحقيق عبد السلام محمد أمين. بيروت: دار الكتب العلمية.

الذهبي، فيصل سلمان مناحي. (٢٠٠٥م). ***الصورة الفنية عند ابن الرومي***. رسالة الماجستير. الجامعة المستنصرية. كلية الآداب.

الرازي، فخر الدين محمد. (١٩٨٥م). ***التفسير الكبير ومفاتيح الغيب***. ط ٣. بيروت: دار الفكر.

روشنفكر، کبری؛ ورحمت الله پاشازنوسی. (٢٠٠٦م). «الطبيعة الحية في شعر ابن‌الرومي». ***دراسات في العلوم الإنسانية***. ع ١٣ (٢). ص ٧١ ـ ٨٤.

السليم، رياض. (٢٠١٩م). ***الأسس المنطقية للغة العربية: العربية لغة العقل والطبيعة***. د.م: نادي الأحساء الأدبي.

الشايب، أحمد. (١٩٩١م). ***الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية***. ط ٨. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

شكري، عياد. (١٩٨٨م). ***اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب***. القاهرة: إنتر ناشيونال برس.

شلق، علي. (٢٠٠٦م). ***الزمان في اللغة العربية والفكر***. بيروت: دار ومكتبة الهلال.

شمس الدين، جلال. (د.ت). ***علم اللغة النفسي مناهجه ونظرياته وقضاياه***. الإسكندرية: توزيع مؤسسة القافة الجامعية.

صابر، عمر وفيق؛ وأبو زيد سامي يوسف. (٢٠١٤م). «بنية الإيقاع في شعر ابن الرومي : دراسة أسلوبية إحصائية». ***المنارة للبحوث والدراسات***. ع ٤. ص ١٥٧ ـ ١٧٨.

الطريفي، هويدا. (٢٠١٥م). ***ملامح الحياة الاجتماعية في العصر العباسي من خلال شعر ابن الرومي***. رسالة الماجستير. جامعة الخرطوم. كلية الآداب.

عبد الجليل، عبد القادر. (٢٠٠٦م). ***المعجم الوظيفي لمقاييس الأدوات النحوية والصرفية***. عمان: دار صفاء للنشر.

عبد الله، أحمد عبد الجواد إبراهيم. (١٩٩٢م). ***الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث***. رسالة الدكتوراه. الجامعة الأردنية. كلية الدراسات العليا.

عبد المطلب، محمد. (١٩٩٤م). ***البلاغة والأسلوبية***. القاهرة: دار نوبار.

عتيق عبد العزيز. (١٩٨٧م). ***علم العروض والقافية***. بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

العقاد، عباس محمود. (٢٠١٧م). ***ابن الرومي حياته من شعره***. المملكة المتحدة: هنداوي.

عكاشة، محمود. (٢٠١١م). ***التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة***. ط ٢. القاهرة: دار النشر للجامعات.

علوية، نعيم. (١٩٨٦م). ***بحوث لسانية بين نحو اللسان ونحو الفكر***. ط ٢. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

عمر، أحمد مختار. (١٩٨٨م). ***علم الدلالة***. ط ٥. القاهرة: عالم الكتب.

الغامدي، محمد سعيد صالح ربيع. (٢٠٠٥م). «العربية لغة النون». ***مجلة الدراسات اللغوية***. ج ٧. ع ٢. ص ٣٢ ـ ١٠٢.

غيث، سيد. (٢٠١٧م). ***الشرح الكافي في علمي العروض والقوافي***. الجيزة: أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي.

الفاخوري، حنا. (١٩٨١م). ***الجامع في تاريخ الأدب العربي: الأدب القديم***. بيروت: دار الجيل.

فياض، سليمان. (١٩٩٨م). ***استخدامات الحروف العربية: معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا***. الرياض: دار المريخ للنشر.

المبرد، محمد بن يزيد أبو العباس. (١٩٩٤م). ***المقتضب***. تحقيق محمد عبد الخالق عظيمة. القاهرة: لجنة إحياء التراث.

محمد، أحمد سعد. (١٩٩٧م). ***التوجيه البلاغي للقراءات القرآنية***. القاهرة: مكتبة الآداب.

المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمران. (٢٠٠٥م). ***معجم الشعراء***. تحقيق فاروق سليم. بيروت: دار صادر.

المسدي، عبد السلام. (٢٠٠٥م). *الأسلوبية والأسلوب*. ط ٣. القاهرة. الدار العربية للكتاب.

المقدسي، أنيس. (١٩٨٩م). ***أمراء الشعر العربي في العصر العباسي***. ط ١٧. بيروت: دار العلم للملايين.

المنصوري، على جابر. (٢٠٠٢م). ***الدلالة الزمنية في الجملة العربية***. عمان: الدار العلمية الدولية ودار الثقافة للنشر والتوزيع.

نهر، عبد الهادي. (٢٠٠٧م). ***علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي***. تقديم علي الحمد. إربد: دار الأمل للنشر والتوزيع.

الهاشمي، محمد علي. (١٩٩١م). ***العروض الواضح وعلم القافية***. دمشق: دار القلم.

ب. الفارسية

امين‌مقدسی، ابوالحسن؛ و سیمین غلامی. (١٣٩٤هـ.ش). «بررسی و تحلیل نظریه‌های عقاد درباره اشعار ابن رومی». ***الأدب العربي***. س ٧. ع ١. ص ٤١ ـ ٦٠.

ج. الإنجليزية

ليج

G. Leech. (1974). ***Semantics***. Westminster - London: Penguin Books.

ليونز

J. Lyons (1977). ***Semantics***. Vol. 1. United Kingdom - Cambridge: Cambridge University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی