https://ui.ac.ir/en

Journal of Research in Arabic Language
E-ISSN: 2821-0638
Document Type: Research Paper
Vol. 17, Issue. 2, No. 33, 2025
Received: 03/02/2025 Accepted: 19/05/2025

A Study of Harmony of Form and Content in Ahmad Shoghi's Poem to Umm Kulthum from a Literary-Stylistic Perspective

Javad Mohammadzadeh *
***Corresponding Author:** Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Mazandaran, Babolsar, Iran
Email: j.mohammadzadeh@umz.ac.ir

Abstract

Art, in all its forms, means conveying the ways of visions and sayings throughout history. It is a creative act that affects the audience. Artwork is the means by which an artist expresses himself and his society. Artwork enables us to use imagination and thought in an unlimited way. It allows us to interpret and train our thinking in order to see the universe more beautifully and find meaning, even if we are immersed in pain and suffering. Among the various types of art, poetry has a special importance and is closely related to feeling. Therefore, we see that "impact" is one of its most important purposes. Poetry evokes emotions in a different way, as we see in it the effect of sadness, pain, love, hatred, etc. The greater the fit between the words and meanings of a poem, the greater its impact.

The poet must take into account the harmony between form and content, meaning placing the content in the appropriate form. In other words, proportion is one of the means of achieving artistic beauty. When the proportion between all parts of the text is achieved, it gives poetry its sweetness and pleasure. The issue of form, content, and the relationship between them falls under the poetic theme more than other themes. To this end, in this research, we studied the issue of form and content in the poetry of the Egyptian poet, Ahmed Shoghi. He is one of the revivalist poets who played a role in the movement to renew Arabic poetry in the modern era. We read his poem *To Umm Kulthum* more than once, and it became clear to us that there is a harmony between form and content that deserves study. Our approach in conducting this study was descriptive-analytical, which is based on examining and researching the literary style to uncover the secrets of linguistic techniques.

This study seeks to answer the following two research questions:

1) How did the stylistic mechanisms employed by the poet affect the harmony between form and content?
2) What is the main idea on which the poem is based?

In this poem, Shoghi uses a simple, calm, and heavy Bahr (poetry) to express the sadness and grief caused by the beloved's rejection and psychological pressure, which is appropriate and harmonious with the poet's amorous and nostalgic nature. In addition, in this poem, he uses the rhyme "ha" ending in "alef" which indicates his suppressed sighs and regrets. In external music, the alliteration resulting from sibilant sounds, such as the letter "s" and its combination with the letter "ha" created a sad melody that suited the poet's mental state. In the lexical layer, the chosen words

Copyright©2025, 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 change it in any way or use it commercially.
Doi: 10.22108/rall.2025.144189.1567

express the sadness and longing caused by the lover's rejection, words such as "Hamamat al-Ayk, Sadness, darkness, night, crying, complaining, days of love, and āh", which give the poem an aspect of honesty and realism.

Shoghi's inspiration for this poem is darkness and listening to unknown voices, which represent loneliness and isolation. The darkness symbolizes the unseen aspects of his emotions and the hidden parts of himself, while the color black, crying, and the melancholy of doves are all used to represent loss and create an atmosphere of sadness and mystery. At the rhetorical level, it is clear that the similes and metaphors used by Shoghi are not decorative elements that are hung on the body of the poem, but rather he uses them according to the need, which shows that creative techniques have not been imposed on this poem. At the syntactic level, it is clear that past tense verbs have a higher frequency compared to present tense verbs, because in this poem the poet recalls memories that he lived with in the past but have now become a dream. At the intellectual level, it becomes clear to us that the dominant idea in this poetic text is not limited to the poet describing some of the beloved's qualities and her turning away from him, but rather the deep idea is the poet's suffering from the passing of the beautiful days. In other words, this poem, with all its artistic characteristics, was an honest artistic translation of a love experience flavored with suffering and deprivation; the suffering that Shoghi experienced in his love for Umm Kulthum.

Keywords: Harmony of Form and Content, Literary Stylistics, Umm Kulthum, Poetic Image, True Emotion.

References

Abu Nuwas, H. (1953). *Diwan Abu Nuwas* (A. A. al-Ghazali, Ed.). Cairo: Misr Press [In Arabic].

Al-Ashmawy, M. Z. (1970). *Contemporary literary criticism issues*. Egyptian General Book Authority [In Arabic].

Al-Fakhouri, H. (1986). *History of Arabic literature* (2nd ed). Beirut-Lebanon: Al-Police Press [In Arabic].

Al-Gharfi, H. (2001). *The dynamics of rhythm in contemporary Arabic poetry*. Casablanca [In Arabic].

Al-Hashemi, H. I. A. (2014). *Addressing birds in Arabic poetry until the end of the fifth century AH* [Master's Thesis, Umm Al-Qura University] [In Arabic].

Al-Hamawi, I. H. (1991). *The treasury of literature and the goal of desire* (I. Shaito, Ed.) (2nd ed). Beirut: Dar and Library of Al-Hilal [In Arabic].

Al-Isfahani, A. R. (n.d.). *Al-Mufradat fi gharib al-Quran*. Mecca al-Mukarramah: Nizar Mustafa al-Baz Library [In Arabic].

Al-Jurjani, A. Q. (1995). *Dalā'il al-Iʿjaz* (M. Al-Tanji, Ed). Dar Al-Kitab Al-Arabi [In Arabic].

Al-Luwaimi, M. S. (2005). *In style and stylistics* (1st ed). Riyadh: Al-Humaidhi Press [In Arabic].

Al-Maghribi, I. Y. (n.d.). *Mawaheb al-Fattah fi sharh talkhis al-Miftah*. Beirut: Dar al-Kutub al-Ilmiyyah [In Arabic].

Al-Majlisi, M. I. B. I. M. T. (1983). *Bahar al-Anvar* (M. T. al-Yazdi & M. B. al-Bahbudi, Eds.). Beirut: Al-Wafa Foundation [In Arabic].

Al-Nuwairi, S. A. A. (n.d.). *Nihayat al-Arab fi funun al-Adab*. Cairo: Ministry of Culture and National Guidance [In Arabic].

Al-Qartajani, H. (1986). *Minhaj al-Bulagha' and Siraj al-Udaba* (M. A. Al-Khoja, Ed.) (3rd ed). Dar Al-Gharb Al-Islami [In Arabic].

Alshayeb, A. (2011). *Fundamentals of literary criticism* (11th ed). Egyptian Renaissance Library [In Arabic].

Al-Wahedi, A. A. (1999). *Explanation of the Diwan of al-Mutanabbi* (Y. Al-Ayyubi & Q. Al-Hussein, Eds.). Beirut: Dar al-Raed al-Arabi [In Arabic].

Anis, I. (1952). *The Music of Poetry* (2nd ed). Anglo-Egyptian Library [In Arabic].

Anis, I. (n.d.). *Linguistic sounds*. Cairo: Nahdet Misr Library [In Arabic].

Attab, N., & Taraha, Z. (2024). Media communication of popular literature. *Maaref*, *19*(2), 678–690 [In Arabic].

Atiq, A. R. (2006). *The science of rhetoric* (1st ed). Dar Al-Afaq Al-Arabiya [In Arabic].

Ayoub, H. M. I. (1992). *Rhythm in the poetry of Ahmad Shoghi: A stylistic study*. Jordan: University of Jordan [In Arabic].

Ibn Arabi, M. (1999). *Al-Futuhat al-Makkiyya* (A. Shams al-Din, Ed). Dar al-Kutub al-Ilmiyya [In Arabic].

Ibn Ashur, M. T. (1984). *Tafsir al-Tahrir wa al-Tanwir*. Tunis: Tunisian House for Publishing [In Arabic].

Ibn Manzur, M. I. M. (n.d.). *Lisan al-Arab*. Beirut: Dar Sadir [In Arabic].

Khalil, I. M. (2003). *Modern literary criticism from imitation to deconstruction*. Dar Al-Masirah [In Arabic].

Madkour, M. A. W. Y. (2024). Siniyat Shoghi: A stylistic study. *Journal of the Faculty of Arts*, *16*(1) [In Arabic].

Mustafa, A. A. (2021). *Shoghiyat al-Ghena*. General Authority for Cultural Palaces [In Arabic].

Mustafa, I., Al-Zayyat, A., Abdel-Qader, H., & Al-Najjar, M. (2004). *Al-Muʿjam al-Wasit* (1st ed.). Cairo: Al-Shorouk International Library [In Arabic].

Omar, A. M. (2008). *Dictionary of contemporary Arabic language* (1st ed). Cairo: Alam Al-Kutub [In Arabic].

Qasimi, K. (2017). *Andalusian poem by Ahmed Shoghi: A stylistic study* [Master's Thesis, Abbas Laghrour University] [In Arabic].

Ranjbar, I. (2018). Dr. Gholamhossein Yousefi's literary theories on the form and meaning of poetry. *Kavashnameh Quarterly Scientific Research Journal*, *19*(37), 69–94 [In Persian].

Shamsi, H. J., & Jaafar, M. M. S. (2009). The dove as a symbol of women in Umayyad love poetry. *Ahl al-Bayt*, *8*, 26–33 [In Arabic].

Shoghi, A. (1979). *Shoghi's Diwan* (A. M. al-Hawfi, Ed.). Egyptian Renaissance [In Arabic].

Wahba, M., & Al-Muhandis, K. (1984). *Dictionary of Arabic terms in language and literature* (2nd ed). Lebanon Library [In Arabic].

Yousefi, G. H. (1984). *Golden Paper*. Yazdan Publication [In Persian].

Zahi Ahmed, E. (2016). *The image between poetry and formation in the art of photography: Dialogue of form and content*. Egypt: Amsya Association [In Arabic].

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

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

العدد ٣٣ (خريف وشتاء ١٤٤٧هـ / ١٤٠٤هـ.ش)، ص ١١١ ـ ١٣٦

المقالة: محكمة

دراسة مشاكلة الشكل والمضمون في قصيدة *إلى أمّ كلثوم* لأحمد شوقي من منظار الأسلوبية الأدبية[1]

جواد محمدزاده *

الملخّص

يتأثّر الشكل والمضمون في الشعر ببعضهما بعضاً. فكلما حظي التركيب الشكلي للشعر بالانسجام والتناسب اللازمين مع المعنى، خلص الشعر إلى الخلود والتحمّس وزيادة تأثير المعنى. من أجل الكشف عن مدى التلاؤم بين الشكل والمضمون، فإنّ أفضل طريقة متأصلة في الدراسات اللغوية هو تحليل النص، بناءً على الأسلوبية الأدبية التي تعنى بدراسة النص الأدبي بشقّيه الشكلي والمضموني. من هنا، يسعى هذا البحث على ضوء المنهج الوصفي ـ التحليلي، إلى معالجة مشاكلة الشكل والمضمون في قصيدة *إلى أمّ كلثوم*، لأحمد شوقي. لقد اعتمد الشاعر في هذه القصيدة على البحر البسيط الثقيل، للتعبير عن الحزن والثقل النفسي الذي توازيه ذات الشاعر العاشقة والمتحسّرة، كما أنّه استفاد من قافية "الهاء" المفتوحة مع "ألف" الإطلاق، والتي تدل على الآهات المكبوتة. في الموسيقى الداخلية، تبيّن أنّ التكرار الصوتي المتمثّل في الأصوات الصفيرية مثل "السين" ومجاورتها لـ"الهاء" خلق موسيقى حزينة، تتلاءم والجو النفسي للشاعر. في المستوى المعجمي، فاختار كلمات موحية بالحزن والتحسّر الذي حل به بسبب إعراض الحبيبة عنه، ومنها: "حَمامَةَ الأيكِ، والشَّجو، والدُّجَى، واللَّيل، والبكاء وشَكوى، وأيام الهَوى، وآه". أضفت هذه المفردات على القصيدة طابعا مميزا من الصدق والواقعية. في المستوى البلاغي، رأينا أنّ التشبيهات والاستعارات التي استخدمها شوقي ليست زخرفاً معلقا بها، بل إنّها ثمرة لحاجة التعبير. وهذا يدل على أنّ التصنع البديعي لا يفرض على هذا النص الشعري. في المستوى التركيبي، يتبيّن لنا أنّ الجمل الفعلية بالزمن الماضي سائدة على جسد النص؛ لأنّ الشاعر يسترجع الذكريات التي عاشها، إلا أنّها أصبحت كالحلم. بالإضافة إلى ذلك، فقد لجأ شوقي إلى بعض الأساليب الإنشائية كالاستفهام الإنكاري، للتأكيد على طهارة الحبيبة وعفتها واحتشامها.

الكلمات المفتاحية: مشاكلة الشكل والمضمون، الأسلوبية الأدبية، قصيدة *إلى أمّ كلثوم*، الصورة الشعرية، العاطفة الصادقة

١ــ تاريخ التسلم: ١٤٠٣/١١/١٥هـ.ش؛ تاريخ القبول: ١٤٠٤/٢/٢٩هـ.ش.

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة مازندران، بابلسر، إيران Email: j.mohammadzadeh@umz.ac.ir

Copyright©2025, 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.2025.144189.1567

١. المقدمة

الفنّ باختلاف أجناسه يعني نقل كيفية الرؤى والأقوال على مرّ التاريخ. وهو فعل إبداعي، يؤثّر في المتلقّي. والعمل الفني هو الوسيط الذى يعبر به الفنان عن نفسه وعن مجتمعه. إنّ العمل الفني يجعلنا نتمكّن من استخدام الخيال والفكر في نطاق غير محدود. فهو يسمح لنا أن نقوم بالتفسير ونتدرّب التفكير، من أجل روية الكون بشكل أجمل والعثور على المعنى، ولو كنا متغلغلين في الآلام والمعاناة. من بين أجناس الفن المختلفة، تكون للشعر أهمية بمكان، وله علاقة وثيقة بالشعور.

من ثمّ، فنرى أنّ التأثير هو من أهم أغراضه. فالشعر يثير العواطف بطريقة مختلفة، حيث نرى فيه تأثير الحزن والألم والحب والبغض. وكلما كان التلاؤم والتناسب بين الألفاظ والمعاني أكثر، ازداد الشعر تأثيرا. وعلى الشاعر أن يراعي عملية التلاؤم بين الشكل والمضمون، أي إتقان وضع المضمون في الشكل المناسب. بمعنى آخر، أنّ التناسب وسيلة من وسائل تحقيق الجمال الفنّي. وعندما يتحقق التناسب بين جميع أجزاء النص، يقدّم للشعر حلاوته ولذّته. كما قد أشار إلى هذا الجانب حازم القرطاجني، حيث قال: «التأليف بين المتناسبات له حلاوة في المسموع. وما ائتلف من غير المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا مستطاب» (١٩٨٦م، ص ٢٦٧).

إنّ قضية الشكل والمضمون والمشاكلة بينهما، بصفتها توافق الذوق الشعري، قد دخلت تحت الموضوع الشعري أكثر من الموضوعات الأخرى. من ثمّ، قمنا في هذا البحث بدراسة مشاكلة الشكل والمضمون في شعر الشاعر المصري، أحمد شوقي الذي كان «يملك إحساساً عميقاً وصدقاً في العاطفة ودقّة الوصف وروعة ابتكار» (الفاخوري، ١٩٨٦م، ص ٩٩٦). ينضاف إلى ذلك، أن شوقي كان ذا حس لغوي مرهف وفطرة موسيقية بارعة في اختيار الألفاظ التي تتألف مع بعضها، لتحدث النغم الذي يثير الطرب، ويجذب الأسماع، وكذلك كان أحد الشعراء الانبعاثيين الذين كان لهم دور بارز في حركة تجديد الشعر العربي في العصر الحديث. بعد أن قرأنا قصيدته *إلى أمّ كلثوم* أكثر من مرة، تبين لنا أنّ ثمة تناسباً بين الشكل والمضمون، يستحق الدراسة التي تساعدنا على معرفة الوحدة الفنية الهندسية والتوازن في بناء القصيدة، مما يؤدي إلى أن يبلغ التوافق والانسجام بين اللفظ والمعنى غايته في أبياتها.

لقد كان منهجنا في كتابة هذه الدراسة هو المنهج الوصفي ـ التحليلي الذي يقوم على النظر والبحث في الأسلوب الأدبي للوقوف على أسرار التقنيات اللغوية فيه، معتمداً على كتب البلاغة والنحو والنقد الأدبي الحديث. واتجه البحث في الإطارين: الإطار الأول هو الإطار النظري الذي نبحث فيه عن مصطلح الشكل والمضمون لغة واصطلاحاً، ونكشف عن التناسب الرئيس بينهما؛ أمّا الإطار الثاني، فهو عبارة عن التطبيق العلمي لما سبقت الإشارة إليه في الإطار الأول، حيث يتم البحث في هذه القصيدة للكشف عن مدى تلاؤم الشكل والمضمون في أبياتها.

١ـ١. أسئلة البحث

ـ كيف أثّرت الآليات الأسلوبية التي وظفها الشاعر في عملية التلاؤم بين الشكل والمضمون؟

ـ ما الفكرة الغالبة التي تنبني عليها القصيدة؟

١ـ٢. فرضيات البحث

ـ في المستوى الإيقاعي، يفترض أنّ الشاعر قد اختار البحر الذي يلائم مضمون الشعر، كما يبدو أنّه قد اختار القافية التي تناسب بثّ الشكوى.

ـ في المستوى المعجمي، يفترض أنّه قد استطاع أن يستخدم المفردات الإيحائية الأكثر مناسبةً للتعبير عن عواطفه ومشاعره.

ـ يبدو أنّه قد حاول أن يكون صادقاً في التعبير عن هواجس نفسه وخلجاتها. وهذا الصدق قد تجلى في التقنيات اللغوية التي اختارها.

ـ يفترض أنّه قد استخدم الصور البيانية التي تتميّز بها حبيبته، كما يبدو أنّه قد اختار الجمل الفعلية الماضية وبعض الأساليب الإنشائية لغرض جمالي، يرتبط ارتباطاً عميقاً بخلجات روحه.

ـ فيما يتعلّق بالفكرة الغالبة في القصيدة، يفترض أنّه لم يتألّم من الحبّ أو إعراض الحبيبة فقط، بل إنّ هناك مشاعر أخرى أثرت فيه أيضاً.

۱ـ۳. خلفية البحث

تعددت الدراسات والبحوث اللغوية التي جعلت من أشعار أحمد شوقي مرجعا لها، منها:

رسالة عنوانها *قصيدة أندلسية لأحمد شوقي دراسة أسلوبية*، لخولة قاسمي (۲۰۱۷م). تناولت الكاتبة هذه القصيدة في المستويات الصوتية، والنحوية، والصرفية، والدلالية، من أجل معرفة أهم الخصائص والسمات التي تميزت بها القصيدة. خلصت الباحثة إلى أنّ هذه القصيدة تتميز بحضور ألفاظ مناسبة، تعبر عن حالة الشاعر ومدى حنينه إلى وطنه.

بحث عنوانه *سينية شوقي: دراسة أسلوبية*، لمنال مدكور عبد الواحد يحيى (۲۰۲٤م). يهدف هذا البحث إلى تقديم تحليل أسلوبي لسينية أحمد شوقي، وفق منظور نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني.

كتاب عنوانه *الإيقاع في شعر أحمد شوقي: دراسة أسلوبية*، لحسام محمد إبراهيم أيوب (۱۹۹۲م). لقد سعى المؤلّف في هذا الكتاب إلى الكشف عن العلاقة المزدوجة بين الإيقاع والمعنى، ورأى أنّ الإيقاع الداخلي يعمل على توليد المعنى من خلال تكرار الأصوات والتوازن بين الكلمات والجمل.

من اللافت أنّ الدراسات فيما يتعلّق بأعمال أحمد شوقي كثيرة جداً، إلا أنّنا ما وجدنا من خلال دراسات، تحلل تلاؤم شكل هذه القصيدة ومضمونها من منظار الأسلوبية الأدبية، إلا دراسة معنونة *بقراءة في قصيدة سلو كؤوس الطِلا لأمير الشعراء*، تمّ نشرها عام ۲۰۰۷م في منتدى *نون*، حيث قام ناشرها بدراسة وتحليل بعض أبيات القصيدة من الناحية اللغوية. لكننا قمنا بدراسة هذه القصيدة من منظور الأسلوبية الأدبية، للوصول إلى ما كان من التلاؤم في المستويات الصوتية، والبلاغية، والنحوية، والمعجمية.

۲. بين يدي القصيدة

هذه القصيدة مقطعة صغيرة، لا تزيد على تسعة أبيات. نظمَها الشاعر على البحر البسيط وقافية "الهاء" المفتوحة مع "ألف" الإطلاق. وهي من الأشعار التي تعكس شخصية الشاعر وعواطفه الجياشة. تجربة الشاعر في هذه القصيدة تجربة ذاتية، تعكس شعوراً شخصياً، عاشه الشاعر.

من الناحية الشكلية، لم تخرج هذه القصيدة في إطارها العام عن عمود الشعر العربي أو الشكل التقليدي من وحدة الوزن والقافية؛ لكنها ليست قائمة على وحدة البيت، بل على وحدة الموضوع ووحدة الجو النفسي. وهذه الوحدة نابعة من ترابط الأفكار وترتيبها، حيث ترتبط بعض الأبيات ببعض.

٣. الإطار النظري

٣ـ١. الشكل[1]

من الناحية اللغوية، أن معنى كلمة "الشكل" هو «هيئة الشيء وصورته. ويقال: مسائل شكليّة: يهْتمُّ فيها بالشكل دون الجوهر. أمّا الشكل في الأدب، فهو طريقة الأديب في التعبير عن فكرته، والصيغة التي يصوغ فيها هذه الفكرة. المقصود بالشكل تلك البنية اللفظية التي هي عماد الأثر الأدبي، مضافاً إليها كل المحسّنات البديعية المزخرفة بها» (وهبة والمهندس، ١٩٨٤م، ص ٢٢٠).

٣ـ٢. المضمون[2]

في اللغة، أن المضمون يعني: «المحْتوى. ومنه مضمون الكتاب: ما في طيِّه. ومضمون الكلام: فحْواه وما يفهم منه. والجمع: مضامين» (مصطفى وآخرون، ١٩٦٠م، ص ٥٤٥). أمّا المضمون في الأدب، فهو «المعاني والخواطر التي يرمز لها بالألفاظ والصيغ الأدبية» (وهبة والمهندس، ١٩٨٤م، ص ٣٦٩).

٣ـ٣. العلاقة الترابطية بين الشكل والمضمون

من الموضوعات المهمة في العمل الفنّي عامّة، والشعر خاصة، هي العلاقة الترابطية بين الشكل والمضمون، حيث «لا شكل بدون فكرة ولا فكرة مجردة عن الشكل» (المصدر نفسه، ص ٢٢٠). في هذا النوع من العلاقة، يتأثر كل من الشكل والمضمون بالآخر، ويمكن أن يساعد كل منهما على توضيح المعنى وفهمه بشكل أفضل؛ «لأنّ شكل الأثر الأدبي متصل اتصالاً وثيقاً بما يسمّى بالمضمون الذي هو وحدة الفكر والخيال» (المصدر نفسه).

إنّ الشكل والمضمون وجهان لعملة واحدة. فهذا يعني «في العمل الفني، أنّ الشكل والمضمون هما الوسيلة والغاية في اللحظة نفسها. فالمضمون لا تنتهي جدته بمجرد معرفته، كما يحدث في المقال أو الخبر الصحفي أو البحث العلمي، بل يستمد جدته من الشكل الفني الذي لا بد أن يكون جديداً بالضرورة» (أحمد، ٢٠١٦م، ص ٢٦١).

إنّ المضمون بالنسبة للشكل بمثابة الروح بالنسبة للجسد. وإذا انفصل المضمون الفكري عن الشكل الفني، فإنّ العمل الفني يسقط جثة، لا روح فيها (المصدر نفسه). بشكل عام، فيمكن القول إنّ الشكل والمضمون في العمل الفنّي عامّة، والشعر خاصة، يتأثران ببعضهما بعضاً، وإنّ الشاعر يستخدم الشكل الشعري واللغة بشكل متقن، من أجل التعبير عن المضمون المعين ونقله بطريقة فنية وجمالية.

٣ـ٤. ضرورة التلاؤم بين الشكل والمضمون

إنّ الغرض الرئيس في الشعر هو التأثير في المتلقي. والشاعر يسعى إلى الارتقاء بشعره من المستوى التبليغي إلى المستوى التأثيري. ومن أجل التأثير في المتلقّي، يجب أن يكون هناك ارتباط وثيق وتلاؤم كبير بين التركيب الشكلي للشعر ومحتواه النفسي والمعنوي، حيث إنّ هذا التلاؤم يؤدّي إلى جمال الشعر، وتعزيز ثقافة القارئ، وترابط العلاقات بين القارئ والمؤلف.

فيما يتعلّق بضرورة التلاؤم بين الشكل والمضمون، يقول ابن عربي: «جمال الشعر والكلام أن يجمع بين اللفظ الرائق والمعنى الفائق» (١٤٢٠هـ، ج ٤، ص ٣٥). وهذا يعني أنّ الشاعر يسعى إلى استخدام شكل شعري محدد للتعبير عن المضمون المعين. فمثلاً يستخدم الشاعر الوزن الثقيل والقافية الصوتية لإبراز المضمون الجدي والجهور. وهكذا قد قيل: «ينبغي للشاعر

1. Form
2. Content

أن يوصل أفكاره السامية وعواطفه ومشاعره المختلفة وتخيلاته البعيدة إلى المتلقّي، عن طريق الكلمات، لدرجة يخلق فيه انفعالاً، يشبه بانفعاله نفسه. القيام بمثل هذا العمل صعب وبحاجة إلى الذوق والموهبة والعديد من المقدّمات» (يوسفي، ١٣٦٣هـ.ش، ص ٩٨). فإذا كان التركيب الشكلي للشعر يتمتع بالانسجام والتناسب اللازمين مع المعنى، فسيتحقق أحد المبادئ المهمة والأساسية للأعمال الفنية. ومن ثمرات هذا التلاؤم هي: زيادة تأثير المعنى، ومصداقية الشعر وخلوده، والتحميس وتجسيد المعنى (رنجبر، ١٣٩٧هـ.ش، ص ٧٩ ـ ٨٠).

٣ـ٥. الأسلوبية الأدبية

من أجل الكشف عن مدى التلاؤم بين الشكل والمضمون، فإنّ أفضل طريقة متأصلة في الدراسات اللغوية هي تحليل النص على أساس منهج الأسلوبية الأدبية. «وهي تعنى بدراسة الأسلوب الأدبي بجانبيه الشكلي والمضموني، ويسعى أصحاب هذا الاتجاه إلى اكتشاف الوظيفة الفنية للغة النص الأدبي؛ وذلك عن طريق التكامل بين الجانب الأدبي الجمالي الذي يهتم به الناقد، والجانب الوصفي اللغوي. وهذا هو الذي يميز هذا الاتجاه عن الاتجاه اللغوي الذي لا يهتم بالمعنى، وإنما بالشكل والصياغة» (اللويمي، ٢٠٠٥م، ص ٤٨).

يمتاز الأسلوب الأدبي بأنّ الفكر يمتزج فيه بالعاطفة، وهدفه التأثير والإقناع معاً. وهو يستعين بالأخيلة والصور لنقل أحاسيس الأديب ومشاعره إلى القارئ والسامع. وفيما يلي، يمكن تلخيص ما يؤدّي إلى تشاكل وتآلف الشكل والمضمون في اللغة الأدبية: ١ـ الممازجة بين الأسلوب الخبري والأسلوب الإنشائي، مما يكسب الكلام حيوية؛ ٢ـ الاستعانة بالصور والأخيلة التي تنقل المتلقي إلى أجواء، يسرح فيها الخيال، وتحيا فيها الطبيعة والأشياء، وتتجسد المجردات بهدف الإيضاح والتأكيد والإقناع والتأثير، ونقل تجربة الكاتب نقلاً أفضل؛ ٣ـ إبراز ذاتية الكاتب، والتعبير عن عواطفه ومشاعره وأحاسيسه ورؤاه وآرائه ونظرته الخاصة إلى العالم؛ ٤ـ العناية بتحسين الكلام، وذلك باستخدام بعض المحسنات البديعية، كالجناس، والطباق، والمقابلة، والتورية؛ ٥ـ الحرص على موسيقى اللفظ والتأليف. ويتجلى ذلك في جرس الكلمات، والوزن، والقافية، والسجع، والموسيقى الداخلية المنسجمة المناسبة لمضمون النص؛ ٦ـ اختيار الألفاظ الفصيحة المناسبة للموضوع والبعيدة عن الابتذال، والتي تدل على الذوق العالي والتمكن اللغوي وسعة الثقافة (عطاب وطرّاحة، ٢٠٢٤م، ص ٩٨٤).

من ثمَّ، يهدف هذا البحث بشكل رئيس إلى التعرف على الملامح الأسلوبية في مختلف المستويات الصوتية، والنحوية، والبلاغية، والمعجمية، للكشف عن مدى المشاكلة بين الشكل والمضمون في قصيدة *إلى أمّ كلثوم*.

٤. معالجة تلاؤم الشكل والمضمون في قصيدة *إلى أمّ كلثوم*

٤ـ١. المستوى الصوتي (الإيقاعي)

كان أحمد شوقي مولعاً بالعروض وموسيقى الشعر، بحيث للموسيقى مكان هام في شعره. يقول أحمد عنتر مصطفى في كتابه *شوقيات الغناء*:

> كان شوقي على صلة وجدانية وإبداعية بالموسيقى والطرب. وهو شاعر تجلت في قصائده موسيقى الكلام باطنة وظاهرة، حتى قيل عنه: إنّه وُلِد ليكون موسيقياً، فصار شاعراً. هذا فضلاً عن تكوينه النفسي، وثقافته المنفتحة على الفنون وجماليات الإبداع، واطلاعه على الثقافات الغربية، بما فيها الموسيقى (٢٠٢١م، ص ٣٥).

يرى الشاعر أنّ الموسيقى تمثل ركناً هاماً وأساسياً في بنائه الشعري؛ وسبب هذا الأمر نبوغه وحسه المرهف بالأصوات والاعتماد على ما رأيناه لديه من ثقافة واسعة بالموسيقى. أمّا فيما يتعلّق بالموسيقى الخارجية، فقمنا بدراسة هذا النوع من الموسيقى في قصيدته، من خلال وصف البحر المستخدم وخصائصه، ثم تطرقنا إلى مسألة استخدامه له تاما ومجزوءا، ثم وقفنا بعد ذلك على القافية، فتناولنا أنواعها من حيث التقييد والإطلاق وحظ الأصوات العربية من الاستعمال روياً. وأمّا المحور الثاني، فخصصناه لدراسة ما اصطلح عليه بالموسيقى الداخلية، حيث درسنا هذا اللون من الموسيقى من خلال محور التكرار الصوتي. وهو الغالب في هذه القصيدة، حيث نراه ذلك عينة أسلوبية. إذا دققنا النظر في هذه القصيدة، نرى أنّه استخدم قصيدة عمودية مبنية على البحر البسيط التام. فوزن هذا البحر هو التالي:

مُســـتَفعِلُن فـــاعِلُن مُســـتَفعِلُن فـــاعِلُن مُســـتَفعِلُن فـــاعِلُن مُســـتَفعِلُن فـــاعِلُن

وهو «يقرب من الطويل، وإن كان لا يتّسع مثله لاستيعاب المعاني، ولا يلين لينه للتصرف بالتراكيب مع تساوي أجزاء البحرين؛ ولكنّه يفوقه رقّة وجزالة» (الشايب، ٢٠١١م، ص ٣٢٢).

أمّا السؤال الذي يطرح هنا، فهو: هل اختار شوقي لشعره من الأوزان ما يلائم عاطفته؟ كما نعلم أنّ البحور تختلف باختلاف المعاني والأغراض. «وخير الأوزان ما لاءم موضوعه أو عاطفته العامّة. وعلى الناقد أن ينظر في هذه الصلة بين المعنى والوزن. لعلّه يجد في ذلك تناسباً، يكسب النظم قوة وجمالاً» (المصدر نفسه، ص ٣٢٤).

من المعلوم أنّ تجربة شوقي الشعرية في هذه القصيدة ذاتية. فهي ما تعبر عن ذاته، وتصور أحاسيسه ومشاعره. وإنّ الأشعار الغزلية عادة ما تتطلب البحور القصيرة. «وفي الحقّ، أنّ النظم حين يتمّ في ساعة الانفعال النفساني، يميل عادة إلى تخيّر البحور القصيرة وإلى التقليل من الأبيات» (أنيس، ١٩٥٢م، ص ١٧٧).

مال شوقي في هذه القصيدة إلى التقليل من الأبيات، إلا أنّه اختار وزناً كثير المقاطع. فلماذا؟ إذا دققنا النظر في شعر شوقي الغزلي هذا، نرى أنّه يرتبط بالحزن والتحسّر، حيث كان يعاني من انفراط أيام الحبّ والهوى. ولا بدّ أن تتغيّر نغمة الإنشاد تبعاً للحالة النفسية. «فحالة الشاعر النفسية في الفرح غيرها في الحزن واليأس، ونبضات قلبه، حين يتملكه السرور سريعة يكثر عددها في الدقيقة؛ ولكنّها بطيئة، حين يستولي عليه الهمّ والجزع» (المصدر نفسه، ص ١٧٣).

أمّا من ناحية تخيّر القافية، فنرى أنّ شوقي استفاد من قافية "الهاء" المفتوحة مع "ألف" الإطلاق. بمعنى آخر، أنّه ركز في قافيته على جمع "ألف" الردف مع "ألف" الإطلاق، فضلاً عن "الهاء" التي بينهما. ويتبين لنا أن جميع هذه الحروف (ا + ه + ا)، تدل على الآهات المكبوتة لديه.

فيما يتعلّق بالموسيقى الداخلية، فأبرز سمة، تمتاز بها هذه القصيدة، هي ظاهرة التكرار، منها التكرار الصوتي والتكرار اللفظي. أمّا التكرار الصوتي، فهو من أنماط التكرار الشائعة والمنتشرة، ويتمثل في «تكرير حرف، يهيمن صوتياً في بنية المقطع أو القصيدة» (الغرفي، ٢٠٠١م، ص ٨٢). إنّ جرس الموسيقى في القصيدة واضح. ونلاحظ أنّ صوت "الهاء" قد هيمن على هيكل النص، وتكرر ٢٦ مرة. فضلاً عن ذلك، نرى أنّ حرف "السين" خلق التكرار الصوتي المتميّز في البيتين الأولين، وهما:

سَـلُوا كُـؤوسَ الطِّـلا هَـلْ لامَسَـتْ فَاهَـا وَاسـتَخبِروا الـرَّاحَ هَـل مَسَّـتْ ثَنايَاهـا

بَاتَـتْ علَـى الـرَّوضِ تَسْـقِيني بِصَـافيةٍ لا لِلسُّـــــلافِ ولا لِلـــــوَرْدِ رَيَّاهـــــا

(١٩٧٩م، ج ٢، ص ١٦١).

كما نعلم، أنّ حرف "السين" هو أحد الحروف الصفيرية. فصوته المتماسك النقي يوحي بإحساس لمسي بين النعومة والملاسة، وبإحساس بصري من الانزلاق والامتداد، وبإحساس سمعي هو أقرب للصفير، وهو الحرف الذي يدل على الرقة واللين (عباس، ١٩٩٨م، ص ١١٠ ـ ١١١).

من ناحية أخرى، ربما يذكّر تكرّر السينات في البيت، ببيتي أبي نواس:

لأقْطَعَنّ نيَاطَ الْهَمّ بالْكَاسِ فليسَ للْهمّ مثْلُ الكأسِ من آسِ

فسقّنِيها سُلافاً، سلْسلاً، حُجبَتْ في دنّها حِقَباً في ركْنِ ديماسِ

(١٩٥٣م، ص ١٥٩).

ويمتاز هذا الصوت بصفير عالٍ، يوحي بنفس قلقة، ويدل على الحرقة والانحدار والعلو، وينسجم مع رؤية أمّ كلثوم، لما يحيط به من اضطراب.

ومن أمثلة التكرار، نجد أيضاً تكرار حرف "الهاء". فقد تكرر ٥٥ مرة في القصيدة. فهو «صوت رخو مهموس، يدل على الاهتزاز، والاضطراب، والشقاء، والألم، والحزن، كما يوحي تكرارها بشيء من الضيق والتعب» (أنيس، د.ت، ص ٧٦). ومن العبارات التي تحوي هذا الحرف هي عبارة "آهاً لأيام الهوى آها"، حيث يرينا تأوّهات الشاعر.

ومن أمثلة التكرار اللفظي في هذه القصيدة، نجد كلمتي "أيّام الهوى" و"آه" اللتين تدور القصيدة حولهما، حيث يقول:

يا جارةَ الأيْكِ أيّامُ الهَوى ذَهَبَتْ كَالحُلمِ آهاً لأيّامِ الهَوى آها

(١٩٧٩م، ج ٢، ص ١٦١).

كما نرى أن "أيّام الهوى" هنا تبرز محور الإيقاع، بوصفها الأساس الذي بنيت عليه قافية النص. وإتيان الشاعر بها بشكل ردّ العجز على الصدر يمثّل سر البنية الإيقاعية ومفتاحها في آن واحد. كما يظهر في هذا البيت أن شوقي استخدم هذه الكلمات للتعبير عن المعاناة من تسارع الأيام.

٤ـ٢. المستوى المعجمي

إنّ الألفاظ موادّ رئيسة، قد استخدمها الشاعر للتعبير عن تجربته الشعرية. ومن أجل عملية التشاكل والتلاؤم بين الألفاظ والمضمون، يجب مراعاة حال اللفظ لمقام الكلام. قد قال سويفت[1]: «الأسلوب كلمات مناسبة في مواضع مناسبة» (الشايب، ٢٠١١م، ص ٢٥٧). وهذا يعني أنّ الكلمات لها تأثير بحسب موقعها من أخواتها، وفي الجو العاطفي الذي تعيش فيه، ومقتضى الحال الذي استدعاها، حيث إنّ هذا التلاؤم بين اللفظ وموقعه من الجملة يسمّى برشاقة الكلمة التي حسب قول ابن عاشور تعني «أنّ لكلّ كلمة مع صاحبتها مقاماً» (١٩٨٤م، ج ٧، ص ١٢٧).

فإذا أراد مؤلّف بعث عاطفة وتصوير إحساس، كان عليه ألا يكتفي بمعاني الكلمات، وإنّما يستعين برشاقتها، وتأليفها، وموسيقاها، ومواقعها في التراكيب، ومعانيها المجازية. بمعنى آخر، ينبغي للمؤلّف أن يبتغي القوّة والجمال، حتى يحقق رغبات

1. Swift

الذوق والوجدان، ويثير العاطفة في نفوس القرّاء (الشايب، ٢٠١١م، ص ٢٥٦). وهذا هو قول الجرجاني، حيث يقول: «إنّك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها، تثقل عليك، وتوحشك في موضع آخر» (١٩٩٥م، ص ١٦).

من ثمّ، فإنّ المعيار المهم لجمال اللفظة أو العبارة هو أنّ غيرها لا يستطيع أن يحلّ محلها. إذا دققنا النظر في كلمات مختارة في هذه القصيدة، نرى أنّها تلائم مضمون القصيدة؛ لأنّ مضمونها يتراوح بين الشوق، والحنين، وغلبة الدموع على فراق الحبيبة، والإكثار من الشكوى، والحزن، والتأسّف على أيّام الهوى التي ذهبت ولن تعود أبداً، إلا أنّ بعض الألفاظ تلعب دوراً محورياً في إلقاء هذه المضامين، ألا وهي "آه، وحَمامَةَ الأيكِ، ودجَى اللَّيل، وأيام الهَوى".

تظهر في القصيدة كلمات ذات خصوصية، قد تكون مجرد مفردات عادية؛ ولكن لها في داخل القصيدة إيحاءات ودلالات متميزة. ومن تلك المفردات هي: "آه". كما هو معلوم أنّ المراد من الشكل في العمل الفني عامة، والشعر خاصة، هو الشكل الإبداعي والابتكاري، وإلا من منظار اللسانيات، إذا قلنا "آه!"، فإنّ هذه الكلمة المتكونة من الصامت والمصوّت لها شكل. ببيان آخر، أنّ كلمة "آه" التي نستعملها ألف مرّة في حياتنا اليومية، وليس لها شكل إبداعي، بإمكانها أن تكون أعلى درجات الشكل الفني في السياق المحدد، كما استخدمها شوقي في البيت الأخير للقصيدة:

يـا جـارةَ الأيْـكِ أيّـامُ الهَـوى ذَهَبَـتْ كَـالحُلمِ آهـاً لأيّـامِ الهَـوى آهـا

(١٩٧٩م، ج ٢، ص ١٦١).

في الشطر الثاني، تدفع "آه" الأولى "آه" الثانية، ويتمّ إحياء البيت كلّه حقّاً. فهنا، نرى أنّ الشكل ينشأ من اسم فعل بسيط بمعنى "أتألّم" أو "أتوجّع" لغرض المبالغة في التأوّه، تعبيرا عن توجّع أو شكوى من ألم أو وجع أو نحوهما؛ لذلك، فإنه لا يوجد في حقل اللغة شيءٌ، ليس له شكل من وجهة نظر علم اللغة؛ ولكن عندما تخدم هذه الأشكال اللغوية إبداع الشاعر، فإنها تكتسب شكلا فنيا.

إنّ الكلمة الأخرى التي لها دور محوري في هذه القصيدة، هي "حَمامَةَ الأيكِ". لا يحوم رمز الحمامة في الغزل العربي إلا في أجواء الحزن والألم، ولا يدل إلا عليها، ولا يوحي إلا بهما. ولهذا، أصبحت العلاقة بين الشاعر والحمامة علاقة تعاطف قائمة على المشاركة الوجدانية التي تربطهما معاً. لقد ارتبطت الحمامة والحمام في الشعر العربي غالباً بالبين والفراق، وحنين الأشواق؛ ذلك أن نَوْحَ الحمامِ يُثيرُ الشُّجونَ، فأكثر شعراء الغزل وقفوا عليها، وهي على الغصون تشجو، فمنهم من أيقظت فيه مواجع الغربة والاغتراب، ومنهم من أحزنته (شمسي وجعفر، ٢٠٠٩م، ص ٢٦). لقد هام شوقي بذكر حمام الأيك؛ لأنّ هديلها ورنتها المشجية تُبدي المواجع، وتوقظ الحنين للحبيب، وتجدد قديم الذكريات، يقول:

حَمامَـةَ الأيْـكِ مَـن بِالشَّـجوِ طَارَحَهـا ومَـن وراءَ الـدُّجَى بِالشَّـوْقِ ناجَاهـا

وَعَادَهـا الشَّـوقُ للأَحبـاب فانبَعَثَـت تَبْكِـي وتَهتِـفُ أحيانـاً بِشَـكْواها

يـا جـارةَ الأيْـكِ أيـامُ الهَـوى ذَهَبَـت كَـالحُلمِ آهـاً لأيّـامِ الهَـوى آهـا

(١٩٧٩م، ج ٢، ص ١٦١).

نرى أنّ شوقى استخدم حمامة الأيك، وناداها، وخاطبها سائلاً: من هو الذي كان يحاور حمامة الأيك التي تنوح بترديد صوتها الحزين، ومن كان في سواد الليل الذي عمّت ظلمته كل شيء، ولايرى فيه نجم ولا قمر، يناجيها عن الشوق والغرام. وفي ذلك تعبير عن حالة الشوق والحزن التي أصابتها، فبدأت تبكي على فراق الحبيبة، وصارت تكثر من الشكوى والحزن على ذلك،

ثمَّ يخاطبها بصفة "يا جارة الأيك"، ويسألها عن أيام الحب، ويتأسف عليها؛ لأنّها ذهبت ولا تعود أبداً. وهكذا نجد أنّ حَمامَةَ الأيكِ كيف تصوّر للقارئ مَواضِع الحنين، ومواقِف الحزن. فحينَ وصف شوقي الشوق، وهام بالحبيبة، رأيناه يذكر حَمامَةَ الأيكِ، واستعان بها في تصويرِ وجده، مستعملاً في كُلِّ ذلك ألفاظا حزينةً ملائمةً للسياقِ. فحَمامَةُ الأيكِ تنوح، وتشتاق، وتبكي، وتنطِقُ بالأشواق، وهي محزونة، أسيفة مفجوعة بأليفِها (الخميسي، ١٢/ ٠٨/ ٢٠٢٣م).

إنّ الميزة الأولى لهذه القصيدة هي التصوير والنزعة الحسية الواضحة في تصاويرها. لقد اعتمد بناء القصيدة عند شوقي على الصور الحسية البصرية، والسمعية، والشمية، والذوقية، والحركية، كما نراها في هذا الجدول:

هل لامستْ فاها	(لمسية)
هل مسّتْ ثناياها	(لمسية)
تسقيني بصافيةٍ	(ذوقية _ بصرية)
لو سقتني بصافٍ من حميّاها	(ذوقية _ بصرية)
حالة الكؤوس وقد امتلأت خمراً	(بصرية _حركية)
الموسيقى التي عمّت المكان	(سمعية)
هيفاء كالبان	(بصرية)
يلتفُّ النسيم بها	(حركية)
وينثني فيه تحت الوشي عطفاها	(بصرية _حركية)
حديثها السحر	(سمعية)
نغمٌ جرتْ على فم داودٍ فغنّاه	(سمعية)
حمامةُ الايكِ مَنْ بالشجو طارحها	(سمعية)
مَنْ وراء الدجى بالشوق ناجاها	(سمعية)
آهاً لأيام الهوى آها	(سمعية)
تَبكِي وتَهتِفُ أحياناً	(سمعية)

كما هو معلوم، أنّ حاسة السمع لها حضور مكثّف في أبيات هذه القصيدة، حيث قد استطاع شوقي أن يعبّر عن الحزن والحنين، بمساعدة هديل الحمام الذي هو رمز للفراق. وبهذا الأسلوب، تمكّن الشاعر من خلق ملاءمة بين الشكل والمضمون؛ لأنّ الغناء الحزين الذي يتغنّى به حمام الأيك يذكّره بأيام الحبّ التي ذهبت، ولا سبيل إلى رجوعها. «وفي هذا، دلالة على أن الشاعر لم يكن يأنس إلا لهذه الحمامة، لما رأى من كونها تشاركه حالة الحب والعشق الذي يعيشه ويكابده، حينما أخذت على غصنها، تنادي بهديلها وتشدو» (الهاشمي، ٢٠١٤م، ص ١١٣).

٤ـ٣. المستوى البلاغي

يتضمّن أيّ نص أدبي المحسنات البديعية والصور البيانية، لتضفي عليه سمة جمالية. إنّ الخيال والصور البيانية ضرورة لتصوير العاطفة. فاعتبر كولردج الصورة البيانية مرادفة للإحساس والعاطفة، وجعلها أساس الوحدة العضوية في العمل الفني. «فالصورة في الشعر ليست إلا تعبيراً عن حالة نفسية معينة، يعانيها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة. وإن أي صورة داخل العمل الفني إنما تحمل من الإحساس، وتؤدي من الوظيفة ما تحمله وتؤديه الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها» (العشماوي، ١٩٧٠م، ص ١٠٨).

سنبحث في هذا المستوى عن الخصائص التي تكسب النص سمتها الشعرية، وندرس الصور البيانية والبديعية في كل بيت على حدة ما تحمله هذه الدوال من وظيفة توصيلية. يبدأ شوقي قصيدته بتوجيه سؤال إلى الذين يستمعون إليها، يقول:

سَـلُوا كُـؤوسَ الطِّـلا هَـلْ لامَسَـتْ فَاهَـا وَاسـتَخبِروا الـرَّاحَ هَـلْ مَسَّـتْ ثَنايَاهـا

بَاتَـتْ عَلَـى الـرَّوْضِ تَسْـقِيني بِصَـافيةٍ لا للسُّـــلافِ ولا للـــوَردِ رَيَّاهـــا

(١٩٧٩م، ج ٢، ص ١٦١).

إذا دققنا النظر في هذين البيتين، نرى أنّ شوقي أظهر للمتلقّي مهارته وحذاقته لدقائق اللغات، حيث جاء بمرادفات الخمر وهي: الطِّلا بالكسر الخَمْر، وخُفِّفت الهمزة جوازا، والأصل: الطّلاء. «وبعض العرب يسمي الخمر الطلاء، يريد بذلك تحسين اسمها، إلا أنها الطلاء بعينها. قال عبيد بن الأبرص للمنذر حين أراد قتله:

هـــي الخمـــر يكنونهـــا بـــالطلا كمـــا الـــذئب يكنـــى أبـــا جعـــده

كما أن الذئب، وإن كانت كنيته حسنة، فإنَّ عمله ليس بحسن؛ وكذلك الخمر، وإنْ سميت طلاء وحسن اسمها، فإنَّ عملها قبيح» (ابن منظور، د.ت، مادة طلي).

السلاف: «السلافُ والسلافةُ من كل شيء خالِصُه. السُّلافةُ من الخمر أَخْلَصُها وأَفْضَلُها» (المصدر نفسه، مادة سلف).

الرّاح: «الراح، وهي الخمر، وكل خمر رياح وراح. سميت راحاً؛ لأنّ صاحبها يرتاح، إذا شربها» (المصدر نفسه، مادة ريح).

الحُمَيَّا: «بُلُوغ الخَمْر من شاربها. وقيل: الحُمَيَّا دَبِيبُ الشَّراب» (المصدر نفسه، مادّة حمو). وقيل: «الحُمَيَّا: الخمرُ نفسُها» (عمر، ٢٠٠٨م، مادة حمي). كما قال المتنبّي:

رَأَيْـتُ الحُمَيّـا فـي الزُجـاجِ بِكَفِّـهِ فَشَـبَّهتُها بِالشَّـمسِ فـي البَـدرِ فِـي البَحْـرِ

الحميا من أسماء الخمر، وهي من الأسماء التي لا تستعمل إلا مصغرةً. شبه الخمر بالشمس، والزجاجة بالبدر، وكفه بالبحر (الواحدي، ١٩٩٩م، ج ١، ص ٧٠). إنّ الإتيان بمثل هذه المرادفات حول الخمر يدلّ على أنّه عارف بدقائق اللغة وضليع في استخدامها، كما أنّ التغنّي بشرب الخمر علناً يدل على أنّه لم يكن من المتشبّثين بفرائض الديانة.

لقد استخدم شوقي، وهو يتغنّى بمحبوبته من نشوة الحب التي سيطرت عليه، الاستعارة المكنية في الشطرين من البيت الأول، حيث أنسن فيه الخمر إلا أنّه حينما يؤنسن الخمر، لا يعلي من شأنها؛ لأنّه يعتقد أنّ الخمر إذا سقتها الحبيبة، اكتسبت القيمة. فهو بهذا التصوير يعبر عن نفسه وعن شخصيته تعبيراً صادقاً جريئاً، لا تكلف فيه ولا استحياء.

أمّا النقطة الإبداعية التي يجدر الاهتمام بها، فهي أنّ شوقي قد استخدم كلمتي اللمس مع الفم والمس مع الثنايا. فما هي جمالية ذلك؟ للكشف عن جمالية هذا الاستخدام، ينبغي فهم الفرق بين اللمس والمسّ، من حيث اللغة. فالفرق بينهما دقيق، كما بيّنه الراغب الأصفهاني في *المفردات*، يقول: «اللمس: إدراك بظاهر البشرة كالمس، ويعبر به عن الطلب. والمس يقال فيما يكون معه إدراك بحاسة اللمس» (د.ت، ص ٦٠٤). بمعنى آخر، أنّ «اللمس بحسب المعنى اللغوي هو الإصابة بما به الإحساس من البدن بقصد الإحساس لملموس. أما المسّ، فهو مطلق الإصابة لا بقصد الإحساس؛ ولذلك يكون أعم من اللمس. ومن موارده هو الإدراك والفهم» (البلاغي، د.ت، ج ١، ص ٣٣).

من ثمّ، فيريد شوقي من الجمهور أن يسألوا كؤوس الخمر: هل لمست فم الحبيبة الجميلة؟ وأن يطلعوا أيضا: هل سرت ودبّت في جسدها، وأخذ فيها الشرابُ، وأفقدها صَحْوها؟ فهل أخذته النشوة؟ فالاستفهام هنا إنكاري، بمعنى أنّ الخمر لم تلمس

في يوم من الأيام فم الحبيبة، ولم تدبّ في جسدها، ولم تسكر. وفي هذا تلميحٌ إلى أنّ حبيبته، أمّ كلثوم، كانت حافظة القرآن، ولم تشرب الخمر في حياتها ألبتّة. ثم يتمنى لو كان يقبل وجه حبيبته، قائلا:

مَـا ضَـرَّ لَـو جَعَلَـت كأسِـي مَراشِـفَها وَلَـو سَـقَتني بِصـافٍ مِـن حُمَيَّاهـا

(١٩٧٩م، ج ٢، ص ١٦١).

الملاحظة البارزة في هذا البيت هي إشراب "لو الشرطية الامتناعية" معنى التمنّي. وأصل "لو" شرطية أُشربت معنى التمني. قال المغربي: «قد يتمنى أيضاً بـ"لو" على وجه التوسع، ولو كان أصلها شرطي» (د.ت، ج ٢، ص ٢٤). إنّ تكرار حرف التمني "لو" يتناسب مع بُعد أمنية الشاعر؛ لأنّه كان يتمنى أن تسقيه من شراب وجهها. وهذا الشراب لم يكن إلا تقبيل الحبيبة. إنّ أصل هذه العبارة هي: سقتني من حمياها الصافي. والحميا في هذا التعبير استعارة لريق الحبيبة، حيث شبّه الشاعر ريق حبيبته بالحمّيا الصافي. ورغم العفاف الذي عُرف به شوقي، فإنّه اشترك مع الشعراء الحسيّين في ذكر ما يشتهي من فمِ الحبيبة. من ثمّ، فلا يرى شوقي في التقبيل مساساً من عفّته، وإنما وسمٌ على الحبّ.

ثمّ ينتقل الشاعر إلى وصف جسد الحبيبة. ومن الصفات التي ذكرها شوقي في غزله، هي قامة المرأة وليونتها وتثنيها. وفي هذا الوصف، يقول:

هَيفـاءُ كَالبَـانِ يَلْتَـفُّ النَّسـيمُ بِهـا ويَنثَنـي فيـه تحـتَ الوَشـيِ عِطفاهـا

(١٩٧٩م، ج ٢، ص ١٦١).

فقد شبه محبوبته بالبان؛ وأدرج أداة الشبه، وهي الكاف؛ والبان هو المشبه به. ومن شدة ليونة جسدها، فإنها كلما تمايلت وانثنى جسدها، انثنت معه الثياب التي تلتفُّ عليها. وهذا فيه إشارة إلى أنها في غاية الليونة والتثنّي. إنّ الغرض الرئيس من هذا التشبيه هو بيان مقدار حال المشبة، أي مقدار دلالة الحبيبة وميولتها وتثنّيها. ثمّ ينتقل شوقي إلى توصيف صوت الحبيبة، يقول:

حَـديثُها السِّـحرُ إلا أنَّـه نَغَـمٌ جَـرَتْ عَلَـى فَـمِ داودَ فَغَنّاهـا

(المصدر نفسه).

لقد شبّه شوقي صوت حبيبته بالسّحر، تنجذب وتميل إليه القلوب، إلا أنّه لم يكتف بهذا التشبيه، بل ميّز صوتها ونغمها عن غيرها من الأصوات والنغم، وكأنها أنغام كانت قد جرت من مزامير داود في إشارة إلى جمال صوتها وحديثها الساحر. تجدر الإشارة إلى أنّ في هذا البيت جرس ديني. فمن ناحية، قد يشير تعبير "حديثها السحر" إلى قول رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم) حين قال: «إِنَّ مِنَ البَيَانِ لَسِحْرًا» (المجلسي، ١٩٨٣م، ج ٦٨، ص ٤١٥). كما يشير فم داود إلى مزماره. *والمزمار* هو كتاب مقدس، ذكره القرآن الكريم بلفظ *الزبور*. وهو اليوم موجودٌ، اسمه *مزامير داود*، كما أشار إليه معظم المفسرين: «الزبور: كتاب داود، وهو مبثوث في الكتاب المسمى بالمزامير من كتب اليهود» (ابن عاشور، ١٩٨٤م، ج ١٧، ص ١٦٢). والمراد بهذا التشبيه هو الصوت الحسن والعذب والرطب والندي. يشير شوقي إلى أنها حين تتحدث، يصل حديثها حداً من البلاغة، يأسر القلوب، ويأخذ الألباب، لما فيه من حلاوة وطلاوة، كما أنّها حين تغنّي، نغمتها شبيهة بنغم داود (عليه السلام).

في الأبيات الأربعة الأخيرة، يتغيّر صوت شوقي، ويميل إلى الحزن، حيث نرى أنّه يخاطب حمامة الأيكِ التي هي شهيرة بتغريدها الحزين، لاسيّما في متن الليل. نجد في هذا الشعر أنّ الحمام قد حظي بمكان خاص. «فالحُزن والنواح هو الأساس عند الحمام. فالحمام هديله وسجعه بريد العشاق، وأنيس المحزونين، وسمير المغتربين. وعادةً ما يجد الشاعر في هديل

الحمام بكاءً حزيناً يلقى في نفسه المُلتاعة التي تحمل الشوق لمن يحب، والجوى عن فقده من هجر» (الهاشمي، ٢٠١٤م، ص ١١٢). في هذه القصيدة، كان صوت حَمامَة الأيكِ مرآةً لحال شوقي المحبّ، وصورة، عبّر فيها شوقي عن لواعج قلوبه، خاصة لوعة الحنين وحرقة الجوى، حيث قال:

حَمامَـةَ الأيـكِ مَـن بِالشَّـجوِ طَارَحَهـا ومَـن وراءَ الـدُّجَى بِالشَّـوقِ ناجَاهـا

(١٩٧٩م، ج ٢، ص ١٦١).

يبدأ الشاعر هذا البيت بمخاطبة حمامة الأيك، حيث شبّهها بالإنسان الذي ينوح ويشعر، وحذَف المشبه به، وهو الإنسان، وذكر شيئا من صفاته، وهو النواح والشعور. لقد استأنس شوقي بالحمامة، فأخذ في كشف مشاعره وأحاسيسه، وذكر ما يعانيه من العشق والشوق. أمّا في الأبيات الأخيرة، فنشاهد شدة الاشتياق إلى الحبيبة والبكاء على ما أصاب به من فراقها، حيث قال:

ألقَـت إلـى اللَّيـلِ جِيـداً نـافِراً وَرَمَـت إليـهِ أذنـاً وَحَـارَت فيـهِ عَينَاهـا

وَعَادَهـا الشَّـوقُ للأَحبـاب فانبَعَثَـت تَبكِـي وتَهتِـفُ أحيانـاً بِشَـكواها

يـا جـارةَ الأيـكِ أيـامُ الهَـوى ذَهَبَـت كَـالحُلمِ آهـاً لأيّـامِ الهَـوى آهـا

(المصدر نفسه).

لقد استخدم شوقي في البيت الأوّل محسّنة مراعاة النظير. «وهو الجمع في العبارة الواحدة بين المعاني التي بينها تناسبٌ وائتلاف ما، بغير وجود تضاد بينهما. ويكون هذا التناسب بين معنيين فأكثر» (عتيق، ٢٠٠٦م، ص ١٧٩). في هذا البيت، قد جمع شوقي بين المفردات التي بينها تناسبٌ وائتلاف ما. ووقع التناسب في جمع كلّ من "الجيد"، و"الأذن"، و"العين"؛ إذ إنّ جميعها من أعضاء الجسم.

إذا دققنا النظر في القصيدة بأسرها، نرى أنّ شوقي قد استخدم محسنة مراعاة النظير بشكل آخر، ألا وهو جمع الأصوات الضمنية المتلائمة بعضها بعضاً، حيث تصبح القصيدة مجموعة من الأصوات من ناي داود وحنجرة شاعر إلى هديل حمامة، مما يؤدّي إلى خلق التلاؤم بين الشكل والمضمون. أمّا الكناية، فهي واضحة في هذه الأبيات، حيث إنّ رمي الأذن لليل كناية عن الإنصات إلى صمت الليل الذي لا ينتهي. وفي ذلك تعبير عن حالة الشوق والحزن التي أصابتها، حيث غلبتها دموعها، فبدأت تبكي على فراق الحبيبة.

٤ـ٤. المستوى التركيبي

يهدف هذا المستوى إلى دراسة تركيب الأبيات، ويهتمّ بضروب من التراكيب الغالبة على النص. فهل يغلب عليه التركيب الفعلي أو الاسمي أو الخوالف أو تغلب عليه الأساليب الإنشائية أو الخبرية (خليل، ٢٠٠٣م، ص ١٦٦). قد بادرنا الشاعر أحمد شوقي في مطلع هذا الغزل بأسلوب الاستفهام الإنكاري، يقول:

سَـلُوا كُـؤوسَ الطِّـلا هَـلْ لامَسَـتْ فَاهَـا وَاسـتَخبِروا الـرَّاحَ هَـل مَسَّـت ثَنايَاهـا

(١٩٧٩م، ج ٢، ص ١٦١).

يتضح من كلام شوقي، أنّ الجملة الواقعة بعد "هل" لم يجب عليها؛ لأنّ المعنى غير مقصود به الاستفهام، وإنّما المقصود به المبالغة في طهارة الحبيبة وعدم شربها الخمر، ولو بجرعة واحدة. بمعنى آخر، قد استخدم شوقي محسّنة تجاهل العارف. قد عرّفه النويري بقوله: «هو سؤال المتكلم عما يعلمه حقيقة، تجاهلاً منه ليخرج كلامه مخرج المدح أو الذم، أو ليدل على شدة

التدله في الحب، أو لقصد التعجب أو التوبيخ، أو التقرير» (د.ت، ج ٧، ص ١٢٣). وفائدته المبالغة في المعنى (ابن حجة الحموي، ١٩٩١م، ج ١، ص ٢). فشوقي يسأل عن شيء يعرفه؛ ولكنه يُظهر للمخاطَب أنّه في حَيرة من أمرها، ويقصد بتجاهله بيان شدة الشبه الواقع بين المتناسبين، وكأن الأمر أحدث التباساً عنده. فإنّه نوع من التعجب الذي يصل إلى المبالغة. بمعنى آخر، يعرف شوقي أنّها لم تشرب الخمرة قط، إلا أنّه استخدم الاستفهام الإنكاري على سبيل المبالغة والتعجب. وفي تجاهله، يؤكد على طهارة الحبيبة وعفتها واحتشامها.

من الأساليب الإنشائية الأخرى التي لها دلالات ضمنية، تلائم مضمون القصيدة هو أسلوب النداء الذي انزاح هنا عن معناه الأصلي إلى معنى التحسّر والندب على ما كان من الأيام الجميلة المشحونة بالحبّ والهوى:

يـا جـارةَ الأيْـكِ أيّـامُ الهَـوى ذَهَبَـتْ كَـالحُلمِ آهـاً لأيّـامِ الهَـوى آهـا

(١٩٧٩م، ج ٢، ص ١٦١).

النداء في هذا البيت يفيد الندبة والتحسّر، حيث يتحسر الشاعر على أيّام الحبّ والهوى التي انقضت، ويرى أنّ الحياة اختلت بسبب ذهاب تلك الأيّام، وزالت منها الأفراح والمسرات، حيث إنّ إفادة التحسّر هذه متجلّية في تكرار كلمة "آه" و"أيّام الهوى".

أمّا فيما يتعلّق بالجمل المستخدمة في هذا الغزل، فنرى أنّها تتراوح بين الاسمية والفعلية، إلا أنّ الجمل الفعلية بالزمن الماضي هي السائدة والغالبة على جسد النص. غلبت الأفعال الماضية على الأفعال المضارعة؛ لأنّ الشاعر يسترجع الذكريات التي عاشها، إلا أنّها أصبحت الآن كالحلم، الأمر الذي يجعله يعاني من أيّام الحب والهيام التي انقضت. إضافة إلى ذلك، يتمنّى أن يعود الماضي الجميل المليء بالحبّ والغناء ممحياً حاضر الألم والفراق. أمّا الشاعر، فعندما أراد أن يصف جمال الحبيبة الخارجي، استخدم الجملة الاسمية الدالة على الثبات، نحو قوله:

هَيْفـاءُ كَالبَـانِ يَلْتَـفُّ النَّسـيمُ بِهـا ويَنثَنـي فيـه تحـتَ الوَشـيِ عِطفاهـا

(المصدر نفسه).

كما هو معلوم، أنّ شوقي جاء بالجملة الاسمية المتكوّنة من المسند والمسند إليه، إلا أنّ المبتدأ أو المسند إليه "هي" محذوف جوازاً، والمسند اسم "هيفاء"، مما يدلّ على أنّ صفة "هيفاء" ثابتة ودائمة في الحبيبة. إنّ صفة الهيفاء تشير إلى المرأة الجذابة التي تتمتع بخصر نحيف وقامة متناسقة. «والهَيفاءُ لُغَةً هي ذاتُ الهَيَف، وهو دِقّةُ الخصرِ وضُمورُ البطنِ» (ابن منظور، د.ت. مادة هيف).

في هذا السياق، يمكننا الإشارة إلى أنّ أمير الشعراء، حين يتغزل بالحبيبة، أم كلثوم، التي يتميز جمالها بكونها هيفاء، أي ذات خصر رشيق وقامة سلسة، وهي صفات يُعتبر وجودها في المرأة محبذ للغاية، قد استخدم الجملة الاسمية الثابتة التي لم ولا ولن تتغيّر، وهو متغزّل بأمّ كلثوم الحسناء الهَيفاء، أي ذات خصرٍ نحيلٍ وقامة ممشوقة. وهي صفة مُستَحبة في المرأة.

أمّا النقطة المهمة التي ينبغي ذكرها، فهي أنّ المرأة وصفت كثيراً في الشعر عاماً، وشعر الغزل خاصة. وكان التركيز في قصائد الشعراء على صفاتها الجسدية، بحيث قد ذكروا شَعر المرأة وجيدها وامتلاء قامتها والثغر الباسم، ووصفوا جمال الشفتين ونظارة الوجه، ووصلوا في الوصف إلى ساقيها وقدميها وحليها، إلا أنّ شوقي لم يذكر في هذا الغزل هذه الأوصاف، بل اكتفى بما تتميّز به حبيبته، ألا وهو لطافتها ورشاقتها وصوتها الحسن. بمعنى آخر، إذا دققنا فيما قيل عن صفات الحبيبة لدى غيره من الشعراء، نرى أنّه قلّما ذكر وصف صوت الحبيبة، إلا أنّ أحمد شوقي قد أشار إلى هذا الجانب من حبيبته؛ لأنّها تتميّز به، حيث لقّبت بكوكب الشرق:

حَـــديثُها السِّـــحْرُ إلا أنَّـــه نَغَـــمٌ جَـــرَتْ عَلَـــى فَـــمِ داودَ فَغَنّاهـــا

(١٩٧٩م، ج ٢، ص ١٦١).

جاء شوقي بالجملة الاسمية لتوصيف صوت الحبيبة، وشبّهه بالسحر لما فيه من قوّة الجذب، إلا أنّ النقطة المهمّة في هذه الجملة إتيان الخبر معرّفاً بـ"ال"، حيث هي مضادّة لما هو معتاد في النحو؛ لأنّ الخبر في النحو المعيار يجب أن يكون نكرة، وتعريفه يدل على قصر الخبر في المبتدأ، أي السحر لا يكون إلا في صوتها وحديثها. بمعنى آخر، لو قال شوقي: "حديثها سحرٌ"، لأفاد هذا التعبير ثبوت السحر للحبيبة، من دون نفيه عن غيرها. أمّا تعبير "حديثها السحر"، فإنّه، بالإضافة إلى ثبوت السحر للحبيبة، يفيد قصر السحر عليها، دون غيرها. والقصر هنا قد زاد مبالغة وادعاء، حينما شبّه صوتها الحسن بنغم، جرت على فم داود (ﷺ)، مما جلب السحر قدسيةً ما، مثل قدسية مزمار داود. وفي البيت كما نوّهنا، فضاء ديني. فمن ناحية، قد يشير تعبير"حديثها السحر" إلى قول "إن من البيان لسحرا"، كما يشير فم داود إلى مزماره.

الخاتمة

تناول هذا البحث موضوع تلاؤم الشكل والمضمون في قصيدة *إلى أمّ كلثوم*، للشاعر، أحمد شوقي، ووضح لنا جملة من النتائج. لعل أبرزها ما يلي:

إنّ الأشعار الغزلية عادة ما تتطلب البحور القصيرة والتقليل من الأبيات، إلا أنّ شوقي اختار وزناً كثير المقاطع؛ لأنّ حالة شوقي النفسية في هذه القصيدة مائلة إلى الحزن، وبالتالي أصبحت نبضات قلبه بطيئة. من ثمّ، فاستخدم البحر البسيط الثقيل، للتعبير عن الحزن والثقل النفسي الذي توازيه داخلياً ذات الشاعر العاشقة والمتحسّرة. أمّا من ناحية تخيّر القافية، فنرى أنّ شوقي استفاد من قافية "الهاء" المفتوحة مع "ألف" الإطلاق. بمعنى آخر، أنّه ركز في قافيته على جمع "ألف" الردف مع "ألف" الإطلاق، فضلاً عن "هاء" التي بينهما. ويتبين لنا أن جميع هذه الحروف (ا + ه + ا)، تدل على الآهات المكبوتة لدى شوقي. في الموسيقى الداخلية، حصلت مشاكلة الشكل والمضمون في استخدام التكرار الصوتي، لا سيّما في تكرار صوت "السين والهاء"، وساعده في ذلك وجود القافية، حيث إنّ الأصوات الصفيرية مثل "السين" ومجاورتها لـ"الهاء" أنتجت موسيقى حزينة، تتلاءم مع الجو النفسي للشاعر.

في المستوى المعجمي، تبيّن لنا أنّ الشاعر استخدم كلمات، تلائم مضمون القصيدة؛ لأنّ مضمونها يتراوح بين الشوق والحنين، وغلبة الدموع على فراق الحبيبة، والإكثار من الشكوى والحزن، والتأسّف على أيّام الهوى التي ذهبت ولن تعود أبداً، إلا أنّ بعض الألفاظ تلعب دوراً محورياً في إلقاء هذه المضامين، ألا وهي "آه، وحَمامَةَ الأيكِ، ودجَى اللَّيل، وأيام الهَوى". لقد هام شوقي بذكر حمام الأيك؛ لأنّ هديلها ورنتها المشجية تُبدي المواجع، وتوقظ الحنين للحبيب، وتجدد قديم الذكريات.

استلهم شوقي في هذه القصيدة بالظلام، والإصغاء لأصوات مجهولة، مما يدلّ على الوحدة والعزلة. إنّ الدجى يرمز إلى الجوانب غير المرئية من عواطفه والأجزاء المحجوبة من نفسه، كما أنّ اللون الأسود والبكاء وشجى الحمام كلّها مستخدمة لتمثيل الفقدان وخلق جو من الحزن والغموض.

في المستوى البلاغي، رأينا أنّ التشبيهات والاستعارات التي استخدمها شوقى، ليست زخرفاً معلقاً بها، بل إنّها ثمرة لحاجة التعبير. وهذا يدل على أنّ التصنع البديعي لا يفرض على هذا النص الشعري. فهو اشترك أيضا مع الشعراء الحسيين في ذكر ما

يشتهي من فمِ الحبيبة. من ثمّ، لا يرى شوقي في التقبيل مساساً من عفّته، وإنما وسمٌ على الحبّ. أمّا فيما يتعلّق بوصف جمال الحبيبة الخارجي، فهو اكتفى بليونتها وصوتها، وهو صادق التعبير، حيث لجأ إلى التناص الديني، وأضفى على القصيدة فضاء دينياً من خلال اقتباس قول رسول الله (ﷺ)، والتلميح إلى مزمار داود (عليه السلام)، للتعبير عن الصوت الحسن وتمييزها عن غيرها من الأصوات والنغم. إنّ ذروة تشاكل الشكل والمضمون تتجلّى في مخاطبة حمامة الأيك التي هي شهيرة بتغريدها الحزين لاسيّما في متن الليل، حيث كان صوت حَمامَة الأيك مرآة لحال شوقي المحبّ، وصورة، عبّر فيها شوقي عن لواعج قلوبه، خاصة لوعة الحنين وحرقة الجوى.

في المستوى التركيبي، يتبيّن لنا أنّ الجمل تتراوح بين الاسمية والفعلية، إلا أنّ الجمل الفعلية بالزمن الماضي هي السائدة والغالبة على جسد النص؛ لأنّ الشاعر يسترجع الذكريات الجميلة التي عاش معها إلا أنّها أصبحت كالحلم؛ لكنّه عندما أراد أن يصف جمال الحبيبة الخارجي، استخدم الجملة الاسمية الدالة على الثبات. بالإضافة إلى ذلك، لجأ شوقي إلى بعض الأساليب الإنشائية، كالاستفهام الإنكاري للتأكيد على طهارة الحبيبة وعفتها واحتشامها، كما استخدم أسلوب النداء الذي انزاح عن معناه الأصلي إلى معنى التحسّر والندب على ما كان من الأيام الجميلة المشحونة بالحبّ والهوى.

في المستوى الفكري، يتبيّن لنا أنّ الفكرة الغالبة في هذا النص الشعري ليست مقصورةً في ذكر صفات الحبيبة وإعراضها عنه، وإنّما الفكرة العميقة هي معاناة الشاعر من ذهاب الأيام الجميلة والآهات المكبوتة التي خلّفها الشاعر في ذاته العاشقة والمتحسّرة. بمعنى آخر، أنّ هذه القصيدة بكل ما فيها من الخصائص الفنية كانت ترجمة فنية صادقة لتجربة حبّ، مذاقها المعاناة والحرمان، المعاناة التي ذاقها شوقي في حبّه لأمّ كلثوم.

***

المصادر والمراجع

أ. العربية

ابن حجة الحموي، أبو المحاسن تقي الدين أبو بكر بن علي. (١٩٩١م). ***خزانة الأدب وغاية الأرب***. تحقيق عصام شعيتو. ط ٢. بيروت: دار ومكتبة الهلال.

ابن عاشور، محمد الطاهر. (١٩٨٤م). ***تفسير التحرير والتنوير***. تونس: الدار التونسية للنشر.

ابن عربي، أبو عبد الله محيي الدين محمد بن علي. (١٤٢٠هـ). ***الفتوحات المكية***. تحقيق أحمد شمس الدين. بيروت: دار الكتب العلمية.

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. (د.ت). ***لسان العرب***. بيروت: دار صادر.

ابن يعقوب المغربي، أبو العباس أحمد بن محمد. (د.ت). ***مواهب الفتّاح في شرح تلخيص المفتاح***. بيروت: دار الكتب العلمية.

أحمد، إيناس أحمد. (٢٠١٦م). ***الصورة بين الشعر والتشكيل في فنّ التصوير: حوار الشكل والمضمون***. الجيزة: جمعية أمسيا.

أنيس، إبراهيم. (د.ت). ***الأصوات اللغوية***. القاهرة: مكتبة نهضة مصر.

ـــــــــــ . (١٩٥٢م). ***موسيقى الشعر***. ط ٢. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

أيوب، حسام محمد إبراهيم. (١٩٩٢م). ***الإيقاع في شعر أحمد شوقي: دراسة أسلوبية***. عمان: الجامعة الأردنية.

البلاغي، محمد جواد. (د.ت). ***آلاء الرحمن في تفسير القرآن***. بيروت: دار إحياء التراث العربي.

الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن. (١٩٩٥م). ***دلائل الإعجاز***. تحقيق محمد التنجي. بيروت: دار الكتاب العربي.

حازم القرطاجني، أبو الحسن. (١٩٨٦م). ***منهاج البلغاء وسراج الأدباء***. تحقيق محمد الحبيب الخوجة. ط ٢. بيروت: دار الغرب الإسلامي.

خليل، إبراهيم محمود. (٢٠٠٣م). ***النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك***. عمان: دار المسيرة.

الراغب الأصفهاني، أبو القاسم الحسين بن محمد. (د.ت). ***المفردات في غريب القرآن***. مكة: مكتبة نزار مصطفى الباز للنشر والتوزيع.

الشايب، أحمد. (٢٠١١م). ***أصول النقد الأدبي***. ط ١١. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

شمسي، حسن جبار؛ ومنصور مذكور شلش جعفر. (٢٠٠٩م). «الحمامة بوصفها رمزاً للمرأة في الغزل الأموي». ***أهل البيت عليهم السلام***. ع ٨. ص ٢٦ ـ ٣٣.

شوقي، أحمد. (١٩٧٩م). ***الديوان***. تحقيق أحمد محمد الحوفي. القاهرة: نهضة مصر.

عباس، حسن. (١٩٩٨م). ***خصائص الحروف العربية ومعانيها: دراسة***. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

عتيق، عبد الرضا. (٢٠٠٦م). ***علم البديع***. القاهرة: دار الآفاق العربية.

العشماوي، محمد زكي. (١٩٧٠م). ***قضايا النقد الأدبي المعاصر***. الإسكندرية: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

عطّاب، نسيمة؛ وزهية طرّاحة. (٢٠٢٤م). «الاتصال الإعلامي للأدب الشعبي». ***معارف***. ج ١٩. ع ٢. ص ٦٧٨ ـ ٦٩٠.

عمر، أحمد مختار. (٢٠٠٨م). ***معجم اللغة العربية المعاصرة***. القاهرة: عالم الكتب.

الغرفي، حسن. (٢٠٠١م). ***حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر***. الدار البيضاء: إفريقيا الشرق.

الفاخوري، حنّا. (١٩٨٦م). ***تاريخ الأدب العربي***. ط ٢. بيروت: المطبعة البوليسية.

قاسمي، خولة. (٢٠١٧م). ***قصيدة أندلسية لأحمد شوقي: دراسة أسلوبية***. رسالة الماجستير. كلية الآداب واللغات. جامعة عباس لغرور.

اللويمي، محمد سعيد. (٢٠٠٥م). ***في الأسلوب والأسلوبية***. الرياض: مطبعة الحميضي.

المجلسي، محمد بن باقر. (١٩٨٣م). ***بحار الأنوار***. تحقيق محمد تقي اليزدي ومحمد الباقر البهبودي. بيروت: مؤسسة الوفاء.

مصطفى، أحمد عنتر. (٢٠٢١م). ***شوقيات الغناء***. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب. (د.ت). ***نهاية الأرب في فنون الأدب***. نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب. القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

الهاشمي، حمد بن علي. (٢٠١٤م). ***مخاطبة الطير في الشعر العربي حتى نهاية القرن الخامس الهجري***. رسالة الماجستير. جامعة أم القرى.

الواحدي، أبو الحسن علي بن أحمد. (١٩٩٩م). ***شرح ديوان المتنبي***. تحقيق ياسين الأيوبي وقصيّ الحسين. بيروت: دار الرائد العربي.

وهبة، مجدي؛ وكامل المهندس. (١٩٨٤م). ***معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب***. ط ٢. بيروت: مكتبة لبنان.

يحيى، منال مذكور عبد الواحد. (٢٠٢٤م). «سينية شوقي: دراسة أسلوبية». ***مجلة كلية الآداب***. ج ١٦. ع ١. ص ١٢١٦ ـ ١٢٥٨.

ب. الفارسية

رنجبر، ابراهيم. (١٣٩٧هـ.ش). «نظريات ادبى دكتر غلامحسين يوسفى درباره صورت و معنى شعر». ***كاوش‌نامه***. س ١٩. ش ٣٧. ص ٦٩ ـ ٩٤.

يوسفى، غلامحسين. (١٣٦٣هـ.ش). ***كاغذ زر***. تهران: يزدان.

ج. المواقع الإلكترونية

الخميسي، عامر. (١٢/ ١٠/ ٢٠٢٣م). ***حمام الأيكِ وحنين الشوق***.

https://www.hekmahyemanya.com

زعرور، باسل. (٢٨/ ١٢/ ٢٠٠٧م). ***قراءة في قصيدة سلوكؤوس الطِلا لأمير الشعراء***.

https://www.sama3y.net