

## تحليل الأسلوب في لغة الشاعر إيليا أبي ماضي (الطبيعة أنموذجاً)

م.د. أحمد عيسى دهيم  
المديرية العامة لتربية بغداد/ الرصافة الاولى  
وزارة التربية  
بغداد - العراق

### الخلاصة

تناولت هذه الدراسة قراءة نصوص من لغة شعر الشاعر المهجريّ إيليا أبي ماضي، على أنّ اختيارنا كان لظاهرة لسانية في شعره، وهي الطبيعة التي كان لها صدّى واسع ما بين طيات ديوانه، وكان تحليلنا قائماً على التحليل الأسلوبيّ الذي يربط علوم اللغة بعضها ببعض كالنحو والبلاغة والنقد الأدبيّ، فنقطة الانطلاق التي تنطلق منها الأسلوبية هي اللغة، وما تحتويها من إحياءات ودلائل ومن هذا المنطلق جاء بحثنا لإيجاد بواطن جمال اللغة وما تقدّفه في النفوس من قوّة تأثيرية في نفس المتلقّي، وقد قسمنا بحثنا هذا إلى مطلبين، الأول هو الأسلوب وأثره في تحليل الخطاب، بينما المطلب الثاني تناول دراسة تطبيقية لبنيات الأسلوب في شعر إيليا أبي ماضي، وقد اعتمدنا في هذا المطلب على ثمانية نماذج شعرية .

## المطلب الأول: الأسلوب وأثره في تحليل الخطاب

عد كثيرٌ من الدارسين أنّ الدرس الأسلوبيّ هو نتاج لمزاوجة جهود علماء اللغة والأدب، وكلاهما قادر معاً على دراسة التعبير، وأنّ مهمتهم أن يمتدوا الجسور بين النقد وعلم اللغة عن طريق علم الأسلوب، فيتجنبوا التجزئة الفاصلة بين اللغة والأدب، واللسانيات تهب ثمار بحثها إلى الأسلوبية، من حيث هي عمل يُنجز على الآثار الأدبية (1)

والحق أنّ المسافة بين الدرس اللغويّ والأسلوبيّ غير منقطعة، وأنّ السبل التي توثق بينهما ليست خفية ولا مطسوسة، فالدرس الأسلوبيّ ينمو عند نقطة التماس بين النحو والبلاغة<sup>(2)</sup>، فقديماً قرّر عبد القاهر الجرجاني أنّ الأسلوب الذي اصطلح عليه بـ(النظم) "ليس إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهجّت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رُسمت لك، فلا تخلّ بشيء منها"<sup>(3)</sup>.

فاللغة عند المبدع تصوّر الانفعالات تصويراً صادقاً يتناسب وطبيعة هذا الانفعال، بما فيها من موسيقى، قويّة، أم ضعيفة، خشنة أم رقيقة، ناعمة منسجمة أم مختلفة، وكلّ ذلك يمثل ظواهر طبيعية، لما يحويه الأسلوب من معنى هو قوة الوجدان أو موسيقاه<sup>(4)</sup>.

وتمثل الدراسة الأسلوبية كلّ شيء يُبرز خصوصية العمل الأدبيّ، مع الاهتمام بالناحية السطحية لخدمة المضمّن الذي يتعلّق بالمعنى وبالتأثير، إذ يدخل في هذا المجال العلاقة بين (الرموز والرموز له) من خلال التركيب الصوتي للكلمة لا تركيبها المقطعيّ فحسب، وليس الرموز له ما يتصل بالمعنى فقط، بل هو تركيب من عناصر معنوية وتأثيرية وخيالية، أو بعبارة أخرى: كل التّيار المعقد الذي يمكن توصيله عند الكلام، أمّا بالنسبة إلى الرموز، فإنّ مفهومه يتسع لديه حتى تصبح القصيدة كلها رمزاً أدبيّاً<sup>(5)</sup>.

ويقسّم أحمد الشايب الأسلوب على قسمين: (لفظي)، وهو الذي "يجب أن يكون واضحاً جميلاً"<sup>(6)</sup>، وفي حديثه عن فنّ الوصف، يقول: يجب أن تكون التراكيب والعبارات ذات نغمة عامة ملائمة لما يوصف ... بحيث يكون الأسلوب اللفظي حكاية الأسلوب المعنويّ" الشايب: ، وأمّا أثر الشخصية تتمثل في اختلاف الأساليب، يقول: "أمّا العبارة، فهي العنصر اللفظي من الأسلوب، أو هي هذا الأسلوب اللفظي الذي يقابله الأسلوب العقليّ والتصوري"<sup>(7)</sup>.

ومن الجدير أنّ أحمد الشايب يشترط على المبدع أن "تكون كلماته من الدقة بحيث تكون صدّي صادقاً لما تحكي من صوت، أو تؤدّي من معنى ولون، لكي يكون الأسلوب حاكياً ما وراءه: يسمع الرعد القاصف، أو الآدي الصاخب أو البلابل الغريزة، ومن ذلك خصت اللغة كل صوت باسم، وكلّ لون بميزة، وكثرت الكلمات التي تحكي صوت الطبيعة، وتدلّ بجرسها على معانيها"<sup>(8)</sup>.

وترتبط الأسلوبية بطبيعة المبدع ارتباطاً وثيقاً، من حيث العامل النفسيّ، فلغة الأدب لا تقوم على المنطق الاستنباطيّ الفلسفيّ؛ بل هي ألوان أخرى من المنطق العاطفيّ النفسيّ، المتصل بحياة الإنسان الوجدانية، ونشاطه الذوقي<sup>(9)</sup>.

ويرى العقاد حين يصف اللغة المعبرة بأنّها تمتلك معجماً خاصاً بها، يعبر عنها، فإذا وضعنا بين أيدينا، فكأنما وضعنا أمامنا التاريخ ومعالم البيئة<sup>(10)</sup>.

"فالأفكار الأسلوبية هنا تتحرك من دائرة اللغة بكل شمولها، ومن كونها مرآة تعكس طبيعة أصحابها، ثم تتوقف عند كلّ مبدع على حدة؛ ليأخذ خصوصيته، نتيجة لتمايز المبدعين – باطنياً – تمايزاً يحقق لكلّ منهم شخصية مستقلة ذات سلوك تعبيريّ متتابع، لا يختلف إلا نادراً، ولأسباب قاهرة، ولا يمكن الوقوف على الباطن الخفيّ إلا بالتدقيق في الوسيلة المادية الملموسة وهي الصياغة"<sup>(11)</sup>.

ولا أشار التحليل الأسلوبيّ إلى ضرورة التأويل، إذ يأخذ التأويل أثره في بناء فكرة معينة، "فمن المجدي اعتبار الإيحاء ظاهرة مرتبطة بالسيرورة، أي ظاهرة سياقية، بدل اعتبارها ظاهرة تعود إلى النسق"<sup>(12)</sup>؛ ويعدّ الاستعمال غير المباشر أو ذو الطابع الترميزيّ الاستدلاليّ من أهمّ آليات تحليل الأسلوب من خلال التأويل، أي أن "يتمّ النظام المركزيّ عملية التأويل بتوجيه عناية إلى كلّ المظاهر الترميزية، أي الاستدلالات غير البرهانية، انطلاقاً من السياق التأويلي"<sup>(13)</sup> لذا يقول بول ريكور: "لقد عامل تراث المنطقية الوضعية هذا التمييز بين المعنى الصريح

والمعنى الضمني، بوصفه التمييز بين اللغة الإدراكية واللغة والانفعالية، وقد نقل قسم كبير من النقد الأدبي المتأثر بالتراث الوضعي هذا التمييز بين اللغة الإدراكية واللغة الانفعالية إلى مفردات المطابقة ودلالة الإيحاء<sup>(14)</sup>. والإيحاء من أهم مرتكزات الدلالة الأسلوبية، لما تتضمنه من قيم دلالية عالية يؤدي بها التعبير اللغوي، وتوزع جراء ذلك المواقف الدلالية على محورين، يتسم المحور الأول بالبساطة، وفيه ترتبط الكلمة بمعنى واحد، ويمثل المحور الثاني لب الدلالة الإيحائية التي تنسم بالتعقيد وتعدّد المعاني، وقد ركزت الدراسات الدلالية المتعلقة بالمواقف البسيطة على الكلام لتضفي عليه الطابع الأسلوبي، وذلك من خلال بواعث الاسم وإبهام المعنى والمبالغة<sup>(15)</sup>.

إذ إنّ اختيار ظاهرة ما والتعبير عنها باللغة الموحية ما هو إلا تأثر وتأثير بها، فاللغة المعنوية هي عبارة عن قائمة هائلة من الإمكانيات المتاحة للتعبير، ومن ثمّ فإنّ الأسلوب يمكن تعريفه بأنه اختيار Choice أو انتقاء Selection يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين. ويدلّ هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة<sup>(16)</sup>. وما لحظناه أن الشاعر إيليا أبا ماضي شاعر شغوف بالطبيعة، ينهل منها شعره عذباّ ممّا يعد ظاهرة أسلوبياً، "ومفهوم الظاهرة في علم الأسلوب يشير إلى الملمح التعبيري البارز الذي يؤدي وظيفة دلالية تفوق مجرد دوره اللغوي، ويقضي هذا أن يكون للملمح نسبة ورود عالية في النص تجعله يتميّز عن نظائره في المستوى والموقف، وأن يساعدنا رصده على فكّ شفرة النصّ، وإدراك كيميّة أدائه لدلالاته"<sup>(17)</sup>.

### المطلب الثاني: دراسة تطبيقية لبنيات الأسلوب في شعر إيليا أبا ماضي

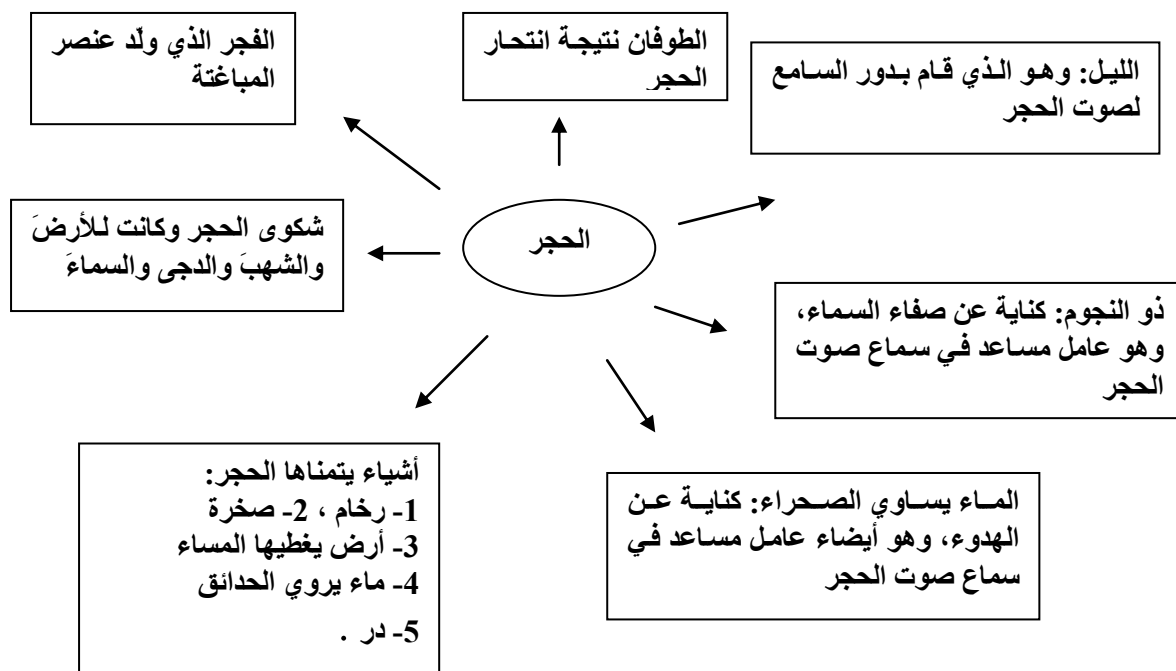
ومن ذلك قول أبي ماضي<sup>(18)</sup>:

وهو يغشّي المدينة البيضاء	سمع الليل ذو النجوم أنيباً
س يطيل السكوت والإصغاء	فانحنى فوقها كمسرتق الهم
كهف لا جلبلة ولا ضوضاء	فرأى أهلها نياماً كأهل الـ
يان والماء يشبه الصخر	ورأى السدّ خلفها محكم البنيـ
سد يشكو المقادير العمياء	كان ذاك الأنين من حجر في السـ
لست شيئاً فيه ولست هباءً	أي شيء يقول في الكون شأني
لا ولا صخرة تكون بناءً	لا رخاماً أننا فأنحنت تمثالاً
أو ماءً فأروي الحدائق الغناء	لست أرضاً فأرشف المساء
سناً فيه المليحة الحسناء	لست دراً تنافس الغادة الحـ
لست خالاً أو وجنة حمراء	لا أننا دمعة ولا أننا عين
لا جمالاً لا حكمة لا مضياءً	حجر أغبر أننا حقيـر
بسلام إنني كرهت البقاء	فلاغادر هذا الوجود وأمضي
الأرض والشهب والسدجى والسماء	وهوى من مكانه وهو يشكو
فإن يغشّي المدينة البيضاء	ففتح الفجر جفنه ... فإذا الطو

ترفل هذه القصيدة بألفاظ الطبيعة، ولكن الموضوع الأساس فيها هو (الحجر)، إذ أضفى الشاعر على الحجر بعداً تشخيصياً، مصوراً إياه في حالة انزعاج من حاله التي هو عليها، ونلاحظ أنّ أول بيت في القصيدة يصور حالة السكون التي تكون في الليل، وهذا ما نلاحظه في الفعل الماضي (سمع) المسند إلى (الليل)، "الذي كما نرى يسمع وينحنى، وتلك أمور من خصائص الإنسان ولوازمه، وقد أضافها الشاعر إلى الليل بعد أن كئى بها عن المشبه به المحذوف"<sup>(19)</sup>، وإنما أسند الفعل إلى (الليل) لأنه كثيراً ما تهجع المخلوقات في تلك المدة، فضلاً عن أنّ هذا الليل موصوف بأنه (ذو نجوم) كناية عن صفائه، وبذلك يكون سماع الصوت غير مألوف في هذا الوقت، ولا سيما إذا كان الصوت فيه نبرة حزن، فهو يدلّ على فجعية، كما نلاحظه في قوله (أنيباً) والأنين لا يأتي إلا من الوجد<sup>(20)</sup>،

فأراد الليل أن يرى من أين يأتي ذلك الأئين؟ ولكن ذلك أعجزه فبحث في الأرض عنه، فوجد أهلها كأهل الكهف كناية عن الهدوء المطبق، وهذا ما دلّت عليه (لا) التي تفيد الجنس، إذ إنّ وظيفتها الدلالية هي نفي العام ولهذا لا يأتي اسمها إلا نكرة<sup>(21)</sup>، ولكن خلف هذه المدينة يوجد سدٌّ قد روض هيجان الماء، جاعلاً منه في السكنية كصحراء لا تتحرك كتبائها، وفي هذا السدّ المحكم يوجد حجرٌ صغير وهو جزءٌ منه ومن بنائه، نلحظ في البيت السادس من القصيدة أنّ الشاعر جعل عنصر الاستفهام هو المحرك لشعور هذا الحجر، وقد ابتدأ الاستفهام بالأداة (أَيُّ) وهي اسم استفهام يدل على "تعميم أوصاف الشيء"<sup>(22)</sup>، فهو لا شيء في هذا الكون ولا يصلح أن يكون شيئاً، ولهذا أضافه الشاعر إلى (شأن) ولم يقل (شيء) لأنّ الشأن هو المطلب أو الغاية<sup>(23)</sup>، والمطلب ربما لا يكون على أرض الواقع بخلاف الشيء الموجود وله أثر وتأثير، وبهذا ينفى صفة الوجود عنه في قوله (لستُ شيئاً) ويعطف عليها بقوله (ولستُ هباءً) والهباء: انعدام الشيء، أي عدم وجود صفة الانعدام، وهذا التضاد بين الوجود واللاوجود خلق انكساراً في شعور الحجر؛ لأنه لا يمثل شيئاً كونه صغيراً، ولا هباءً ليتخلص من صفة الصغر التي تلازمه، ويأتي التقابل في قوله (لا رخام) و(ولا صخرة) في نفي صفة الهشاشة وصفة القوة، وكلاهما يؤدي غرضاً مهماً في حياة البشر، فليس هسناً فتنتحت النصب منه ولا هو قوياً حيث يكون صالحاً للبناء، وهذا التقابل بين مدى التحقير الذي وصف به نفسه وهذا ما أكدّه في قوله (حجرٌ أغبر أنا حقيرٌ)، نلحظ تكرار الفعل (ليس) وهو يفيد نفي اتصاف الخبر بالمخبر عنه، أي نفي صفات جوهرية غير متحققة باسمها كونه ليس أرضاً، وهي على اتساعها تغطي مساحات واسعة من السماء فيأنس الإنسان بهذا المنظر، أو (ماء) فيروي الحدائق فتكون مروجاً خضراء، أو (درّاً) فتنتسارح الجميلات على اقتنائهن لبهانه، وليس هو في بعض جزئيات الإنسان المهمة كالدمع الذي يخرج نتيجة الترح والفرح، ولا هو عين، تنظر كل ما هو ممتع وجميل، ولا هو (خالاً) يبهر الناظر مشهده، ولا وجنة حمراء تجبر الرائي على الرؤية، نلحظ أنّ كلّ وصف أطلقه الشاعر هي أوصاف بصرية ذلك أنه يتناول أشكال الطبيعة، وهي تتسم بالرؤية لا غير. إنّ تضافر ألفاظ الطبيعة التي وصلت في القصيدة إلى تسعة عشر لفظاً مع الحجر هو لغرض الشكوى من وجوه، ولذا فضل هذا الحجر الانتحار، ونلحظ أن الوقت الذي اختاره الحجر للانتحار هو (الفجر) ذلك أن هذا الوقت يأتي فيه عنصر المباغثة، وفيه استعاره تصريحية تخيلية إذ إنه جعل للفجر جفناً، وهي تزيد في التأمل وأوقع في نفس المتلقي<sup>(24)</sup>، ومن ثمّ اتضح أنه هو أساس في حياة وجود مدينة كاملة؛ لأنه مع باقي الأحجار كان مكوناً أساسياً في الحفاظ على حياة البشر في هذه المدينة البيضاء فبانهاية انهار السد وفقدت المدينة وجودها.

ويمكن توضيح وجود ألفاظ رافقت لفظ (الحجر) بهذا المخطط:



والليل من عناصر الطبيعة المؤثرة في وجدان الشاعر إيليا أبي ماضي؛ لأن الأفكار والهموم تجتمعان فيه، فهو كثيراً ما يؤثر على ذوي الإحساس، بل إن أكثر الناس يلومونه ويجزعون منه ويكرهونه ويشتكون طولاً<sup>(25)</sup>، ومما جاء فيه الليل على أنه مصدر قلق في شعره<sup>(26)</sup>:

طردَ الكرى وأقام يشكو ليلَهُ  
يا ليلُ قد أغريت جسمي بالضنا  
ورميتني يا ليلُ بالهمّ الذي  
يا ليلُ مالك لا ترقُّ لحالتي  
يا ليلُ حسبي ما لقيت من الشقا

يا ليلُ طلّت وطال فيك عَنائي  
حَتَّى لِيُؤلِّمَ فَقْدُهُ أَعْضائي  
يفري الحشأ، والهمُّ أَعسرُ دائي  
أثراك والأيام من أَعْدائي؟  
رُحْماك لست بصخرة صماء

إن البؤرة الأساس في هذه الأبيات هي شكوى الفقير، الذي جمعت عليه مصائب هذه الدنيا التي لم يطق العيش فيها، والملحوظ تكرار النداء مع لفظ (الليل) خمس مرات، إذ إنه نزل غير العاقل منزلة العاقل، وهو وارد كثيراً في كلام العرب<sup>(27)</sup>، وقد اختلفت التراكيب مع كل نداء فالمحوظ في البيت الأول أن النداء كان في سياق الشكوى، وهو طولاً على الفقير الذي يرجو الخلاص من سكينه الليل، إذ إن الهدوء يجلب الأفكار الشاردة، وهذا ما نلاحظه في قوله (طلت وطال فيك عنائي)، وفي البيت الثاني يستمر الشاعر بالشكوى من الليل، إذ إن هذا الليل قد جلب عليه اليأس، حتى كأنه أغراه بالضنا، وهو على خلاف طبيعة الإنسان، فالإغراء يكون بالراحة لا بالتعب، ولكن الإحباط قد يجبر الإنسان إلى الاستسلام، وتستمر هذه الشكوى في البيت الثالث، وأما البيت الرابع نلاحظ أن الشاعر غير في الخطاب من الشكوى إلى التأنيب، وهذا ما نلاحظه في قوله (مالك لا ترق لحالتي)، وهذا التأنيب كان عن طريق الاستفهام، فهو يؤنبه على جلب الهموم عليه، ونلاحظ في عجز البيت الرابع نبرة التحدي واضحة في مواجهة الليل في الاستفهام بالهمزة في قوله (أثراك والأيام من أعدائي)، إذ عد الليل مع الأيام المتعاقبة معه من الأعداء، ولكن سرعان ما ينهزم الفقير أمام الليل في قوله (حسبي ما لقيت من الشقا)، ونجد حالة الانكسار النفسي من الليل في قوله (رحماك) وهو طلب خرج إلى معنى الدعاء، فهو يطلب الرحمة منه، لأنه لا يطبق صبراً كما عبر في قوله (لست بصخرة صماء) كناية عن قوتها.

وبغاير الشاعر طبيعة الليل مستعيناً بلفظ (المساء)؛ مصوراً فتاة تخشى الليل، وهو يحاول أن يغيّر الطبيعة الموحشة إلى أخرى أكثر قبولا، يقول في ذلك<sup>(28)</sup>:

لا فرقَ عندَ الليلِ بينَ النَّهْرِ والمُسْتَنقَعِ  
يُخْفِي ابتساماتِ الطُّرُوبِ كأدْمَعِ المُتَوَجِّعِ  
إنَّ الجَمالَ يَغيبُ مِثْلَ الفُجِّحِ تَحْتَ البُرْقَعِ  
لكنْ لِمَ إذا تَجَزَّعِينَ عَلى النَّهارِ، ولِلدُّجَى

أحلامُهُ                      ورغائبُهُ  
وسماؤُهُ                      وكواكبُهُ

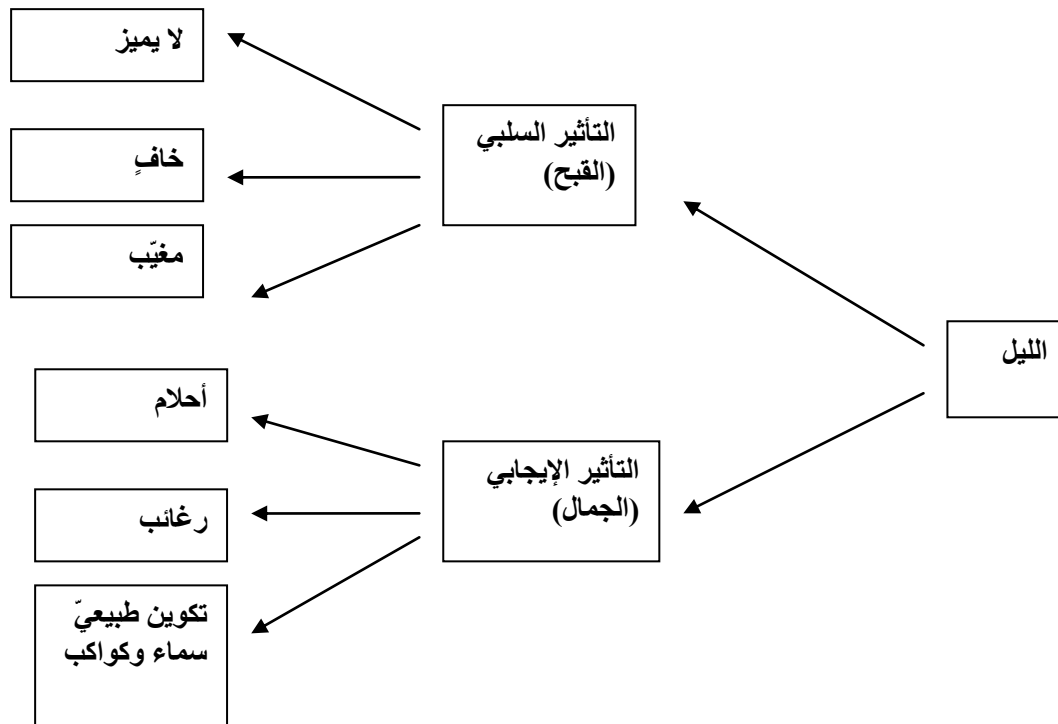
كان المحور الأساس الذي تدور فيه أجواء القصيدة هو الليل الذي أضفى عليه الشاعر بعداً مغايراً لما عليه من آثار سلبية، وهنا ينظر إلى الجانب المشرق من الليل، على الرغم من إيمانه بأن أغلب ما في الليل هو سوادي مظلم، وهذا نجده في قوله: (لا فرق عند الليل ...)، فلو وظيفة الأداة (لا) أثر مهم في نفي الفرق، فهي تفيد نفي الجنس كله، أي أن التمايز في الليل غير موجود ألبتة، فالليل عند الشاعر أعمى لا ترى فيه معالم الحياة، فلا جمال ولا قبح ولا نهر ولا مستنقع ولا فرح ولا ترح فيه .

ونجد ملامح الانقلاب الفكري عند الشاعر على الليل في قوله: (ولكن لماذا تجزعين)، فالانقلاب حُدّد بأداتين هما: (لكن) التي كان لها الأثر الدلالي المهم في تفويض بعض المبتنيات الفكرية؛ لما تحمله من وظيفة الاستدراك التي أدت إلى زيادة القيمة الدلالية، إذ تفيد نقض ما قبلها وإثبات ما بعدها<sup>(29)</sup>، وهذا الاستدراك غير تامّ ما لم يقدّم تساؤلاً عن حقيقة الجزع، فأداة الاستفهام من خلال مبناها السطحي في القصيدة أضفت عليها دلالات ثرية لطرح غرض العتاب من بالسؤال المسلط على الفعل مباشرة<sup>(30)</sup>، فالاستفهام هنا يمثل الأسلوب الأبرز الذي أفاد وظيفة الإقناع لدى المتلقي الحذر من الليل.

ولدرء الشكّ الذي أحاط بالمتلقي الذي لم يكتفِ بالاستدراك والاستفهام، جاء الشاعر بأسلوب ثالث وهو التوكيد بـ(إن) ( لتأكيد مضمون الجملة في قوله: (إنّ الجمال يغيبُ مثل القبح)، ذلك أنّها في حالة تردّد من القول السابق في تساوي الليل مع النهار، وفي هذا المعنى جاء في شرح التصريح "وإن كان متردداً فيها فهما لنفي الشكّ عنها، وإن كان منكراً لها فهما لنفي الإنكار لها"<sup>(31)</sup>.

ومما يمكن لحاظه مزوجة الشاعر بين لفظي (الليل) و(الدجى) وهو ممّا يشعر بالترادف التامّ؛ ذلك من خلال استنفاه في قوله: "وللدجى أحلامه ورغائبه..." ويقصد منه الليل؛ لأنّ كلّ ما سبق من كلام لتوضيح حالة الليل، وهذا من استعمالات الشاعر، ولكنّ المعنى المعجمي للدجى يختلف عن المعنى المعجمي لليل فالدجى "سوادّ الليل مع غيّم وأن لا ترى نجماً ولا قمرًا وقيل هو إذا ألبس كلّ شيءٍ وليس هو من الظلمة"<sup>(32)</sup>، وهذا المعنى يخالف تمام المخالفة الجملة التي تلي الأبيات التي ذكر فيها صفات الدجى في قوله: "وسماؤه وكواكبه"، إذ إنّ الدجى تختفي فيه الكواكب وغيرها.

وإذا عدنا إلى الشاعر ونظرته إلى الليل، فقد لمحنا معنيين متغايرين من حيث القبح والجمال، فكلّ طبيعة قائمة بذاتها، فبلحاظ هذا التغاير الدلالي، يمكن توضيح ماهية الليل في أيديولوجية الشاعر على وفق المخطط الآتي:



ويمثل لفظ (الأرض) عند الشاعر أبي ماضي المثوى والحاضنة التي لا بدّ منها في آخر المطاف، فالأرض هي الأمّ الرؤوم في آخر المطاف، إذ يقول<sup>(33)</sup>:

الشـمس تـزلُّ عـن الأفـق  
عـمـرُتْهـا أـمـواجُ العـسـق  
والغـيـمُ الأـسـنـودُ يـحـتـشـدُ  
واللـيـلُ يـطـوـلُ ويـطـرـدُ  
وإذا شـبـحَ فـي صـحـراءِ  
أعيـاهُ الصُّلحُ مـع المـاءِ  
يمشـي فـي الأرض عـلى مَهـل  
كالمشـاة تُسـاقُ إلـى القـئـل  
يا شـيخُ ... لمـاذا لا تـقفُ؟  
فأجـاب بـصـوتٍ يـرتـجـفُ  
كـالرؤـحِ المـحتـضِ السـاجي  
فـتـوارتْ خـلفَ الأمـواجِ  
طـبـقاً فـي الجـوِّ عـلى طـبـقِ  
والأرضُ كـسـار فـي نـفـقِ  
كـالزورقِ فـي عـرضِ البـحـرِ  
وأضـاعَ السـدِّربُ إلـى البـرِّ  
وعـلى حـذرٍ لـكـن يمشـي  
بعضاً جـباراً ذِي بـطـشِ  
دُميـتَ رجاكُ مـن الرـكـضِ<sup>(34)</sup>  
الأرضُ تـسـيرُ عـلى الأرضِ

تصوّر اللوحة الشعرية في هذه الأبيات حالة غروب الشمس، وما يحدث من تغييرات مناخية، تسبب بعض القلق النفسي عند الرائي، وهذه التغيرات ناسبت جوّ القصيدة؛ كونه يخاطب شيخاً كبيراً، ومن الطبيعي أن يمرّ الإنسان بتغييرات بيولوجية، وقد ربط الشاعر التغييرات البيولوجية بالتغيرات المناخية لما بينهما لما يدعى إلى الأسي .  
نلاحظ أنّ الألفاظ (الشمس) و(الغيمة) و(الليل)، و(الأرض) جاءت في تأليف جمل اسمية؛ ذلك أنّها ظواهر ثابتة وغير خاضعة للتغيرات أو الحدوث، ونلاحظ أيضاً اضطراب الشاعر أن يأتي بصفة للغيمة بخلاف الشمس والليل والأرض؛ لأنهن ذوات طبيعة واحدة، وهذه الصفة التي كان لا بدّ منها كي توضّح للمتلقّي الحالة البائسة بوجود الغيم ذي اللون الأسود الذي يقترب غالباً بالحزن والحداد والذي "مثل منذ زمن طويل الموت أو الشر"<sup>(35)</sup>، ونلاحظ أنّ الشاعر استعمل الفعل (يطرد) عطفاً على الفعل (يطول) الذي وقع مسنداً إلى (الليل)، وهذا الاستعمال غير مستساغ؛ لأنّ الاطراد هو متابعة الشيء بعضه بعضاً<sup>(36)</sup>، فلا يقال إلى (الليل) إنّه مطرد؛ ذلك أنّه ظاهرة كونية لا تتسم بالتجزئة إنما تتسم بالاستطالة، وربما قصد الشاعر بذلك أنّ الليل لطوله أصبح كالسلسلة المتتابعة من الأحوال إذ يعتقد الرائي أنّ لا نهاية لها، وهذا ما دعا الشاعر إلى تشبيهه (الأرض) وكأنّها داخله في نفق الظلام غير المتناهي .

ثمّ يدخل الشاعر في صلب الموضوع وهو رؤية الشيخ الكبير، ولكن دخوله ليس أمراً معهوداً لأنّ الشيخ الكبير لا يصلح أن يوجد في جوّ كهذا مشحون بالعواصف والغيوم المترامكة، ولهذا ابتدأ البيت بـ(إذا) الفجائية التي تدلّ على الحال<sup>(37)</sup>، أي وقت حصول هذه الظواهر في السماء، وجاء ما بعد (إذا) اسم نكرة؛ كون المرئي غير معروف؛ لذا أطلق عليه لفظ (شبح) وهو "ما بدا لك شخصه من الناس وغيرهم من الخلق"<sup>(38)</sup>، فالمنظور لا يعرف أي شيء هو، وهو مناسب لتكثير ما بعد إذا، وأضفى لفظ (الصحراء) ملامح التيه، لعدم وجود العلامات فيها، ولهذا شبه الصحراء بالبحر، وشبح الشيخ بالزورق التائه، نلاحظ أنّه ذكر الزورق ولم يذكر ما هو أكبر منه كالفلك أو السفينة أو الباخرة؛ لأنّ الزورق أضعف ما يكون في البحر وهو يناسب الشيخ الهرم في عرض الصحراء .

ثمّ يصوّر حال الشيخ وطريقة مشيه على الأرض معبراً عنها بأنها على (مهمل) أي برفق<sup>(39)</sup> لشيخوخته، ثمّ يؤكّد أنّ مشيه أكثر من الرفق وهو الحذر خشية السقوط، حتى يصل الأمر أن يشبهه بالشاة التي تأبى السوق إلى المذبح تتأقلاً من الموت، ومما يثير الملاحظة، قوله: " دُميـتَ رجاكُ مـن الرـكـضِ " والركض خلاف المشي (المهمل) أو الحذر، بمعنى العدو<sup>(40)</sup>، وهذا نعت ترميزاً دلاليّاً يشير إلى الاستطالة الزمنية التي مرّ بها العجوز من مرحلة الشباب حتى الشيخوخة .

ونلاحظ أنّ الشاعر ينادي شيخاً بصيغة النكرة المقصودة وذلك في قوله: (يا شيخ)، وقد حذف فعل الأمر؛ وذلك لأنّ الاستفهام دلّ عليه بقوله: (لماذا لا تقف)، وكأنّه قال (يا شيخ قف، لماذا لا تقف لي)، ودلالة (يا) هنا مُنزَل منزلة البعيد، فهو يخاطب رجلاً كبيراً في العمر، والغالب على الطاعن في السنّ ضعف سمعه، وقد أخرج الاستفهام إلى معنى الاسترحام فهو يشفق على ذلك الشيخ الكبير، والمتأمل في النصّ يجد أنّ الشاعر استعمل لفظ الأرض أربع مرات، فالدلالة الأولى والثانية والرابعة تختلف عن الدلالة الثالثة، فإنه استعمال لفظ الأرض بمعناها المعجمي وهو "الجُرم المقابل للسماء"<sup>(41)</sup>، ولكنّ دلالاته الثالثة في قوله (الأرضُ تسير) يعني بها نفسه (أي الشيخ)، واستعماله الأرض أعطى معنى له أثر في المتلقي، فإيحاء اللفظة بمعان مختلفة له موسيقى تطرق الأذان ويشده لمعرفة مكونات المعاني التي تترتب عليها دلالة الأرض، فهي يمكن أن تدل على الحياة، إذ هما كائنان حيان كلاهما ينبض بالحياة، ويمكن أن تدلّ على الخلافة، إذ يمثل الإنسان ابن الأرض الذي يُخلفه الله في أرضه وهو جزء منها، ولذلك عبّر عن نفسه بالأرض، ويمكن أن تدلّ على التواضع، إذ يمثل الإنسان الطينة التي اشتقت من الأرض، ولهذا لا ينبغي له أن يتكبر على غيره؛ لأنّه من الأرض وللأرض سيعود، وعليه إنّ تعبير أبي ماضي عن الإنسان بالأرض له معان كثيرة لها بعد فلسفي جاعلاً من اللغة الوسيلة المعبرة لإيصال مكونات الجمال الذي يحمله النصّ الشعريّ.

ومن الألفاظ التي كان لها شيوع عند أبي ماضي استعماله لألفاظ (الغاب)، إذ تمثل عنده الحياة الصافية البعيدة عند الأدران وأمراض المدينة يقول في ذلك<sup>(42)</sup>:

وملئتُ حنّى من الأحياب  
ضجرتُ من طعامهم والشّرّاب  
وهذا مسرّبلاً بالكذّاب  
ومن الحُسن تحت ألف نقاب  
واسـتخقتُ بكلّ ما للشباب  
ففيه النجاة من أوصابي  
الشهب، والأرضُ كلّها محرابي  
سُوراً ما قرأتها في كتاب  
وغنائي صوت الصّبا في الغاب  
الشمسُ ذوّب النضار عند الغياب  
ل، وفي السفح مجثمى واضطرابي  
وقد ذهب الأصيل الروابي  
ل جعنا الدليل ضوع شهاب  
في جوار الغدران والأعشاب  
دي، وطوراً كالجداول المنساب  
ومع النور وهو فوق الهضاب  
ملتُ في الغاب صمت الغاب  
أينما كنت، ساكن في التراب  
عبد المنى أسير رغاب  
فإذا الناس كلّهم في ثيابي

سئمتُ نفسي الحياة مع الناس  
وتمشّت في الملالاة حنّى  
ومن الكذب لابساً بُردة الصدق  
ومن الفُج في نقاب جميل  
صغرتُ حكمة الشيوخ لديها  
قالت اخرج من المدينة للقفر  
وليك الليل راهبي، وشموعي  
وكتابي الفضاء أقرأ فيه  
وصلاتي الذي تقول السواقى  
وكؤوس الأوراق ألقيت عليها  
ولأكن كالغراب رزقي في الحق  
وتركت الحمى وسرت وإياها  
نهتدي بالضحي، فإن عسعس الليل  
وقضينا في الغاب وقتاً جميلاً  
تارة كالنسيم نمرح في السوا  
في سفوح الهضاب والظّل فيها  
إنما نفسي التي ملت العمران  
علمتني الحياة في القفر أني  
وسأبقى ما دمت في قفص الصلصال  
خلتُ أني في القفر أصبحت وحدي

إنّ لفظ الغاب هو جمع لـ(لغابة) وهو جامع لما تحتويه الطبيعة بصورها المختلفة، جاء في لسان العرب بأنّها "الأجمة ذات الشجر المتكاثف لأنها تُغيّب ما فيها"<sup>(43)</sup>، والسياق المقامي للقصيدة يدلّ على أنّ الشاعر قد ملّ من حياة البشر في المدينة، وأراد النأي عن كلّ ما هو حضاريّ فيها، والمضي نحو حياة الغابة الساذجة التي تبتعد عن التكلف والصنعة، ولهذا نجده يبتدئ قصيدته بالفعلين الماضيين (سئم، و ملّ) ومن ثمّ بالفعل (ضجر)، وهي أفعال



ذات دلالة واحدة في المعنى العام، والغاية من هذا الترادف، هو زيادة التوكيد في تشاؤمه، إذ نلاحظ أنه ابتداءً من العام وهو (الحياة) ويقصد بها كل مفاصلها وما يتصل بها، ومن ثمّ انتقل إلى الأخص وهو الأصدقاء والأحباب، دفعاً للظنّ من أنهم لا يملّون بأيّ حالٍ من الأحوال، ثمّ انتقل إلى الأخص وهو الطعام والشراب، وهما لا يستغني عنهما الإنسان البتّة، ولكنه ذكر الطعام والشراب، لأنه في أقصى غاية التشاؤم والملل من حياة البشر، ثمّ ينتقل إلى تبيان سبب مله في الأبيات التي تلي البيتين الأولين .

نلاحظ وجود المتقابلات في قوله (الكذب × الصدق) و(القيح × جميل) وقد خلق فيه الشاعر مفارقة معنويّة في كونه لا يصدق كلّ من الكذب والصدق والقيح والجمال في حامله، فالكاذب يرتدي برودة الصدق، ولكن لا يوجد الصادق، وأمّا الجمال فهو غير حقيقيّ لأنّ تحته ما هو قبيح، وأمّا ما هو حسن فهو بعيد كل البعد عن الظهور في المجتمع، وهذه الاستعارات المكنية التي وظفها الشاعر فهي كناية عن الخداع والمكر .

إنّ لفظة (الفقر) التي وظفها الشاعر في قصيدته في قوله: "قالت اخرج من المدينة إلى الفقر"، والقائل في ذلك هي (حكمة الشيوخ) لأنها تبتعد عن مظاهر اللهو، لا تتسجم مع ما ذكره الشاعر من ظواهر طبيعيّة لأنّ الفقر في الدلالة المعجميّة هو "الخالي من الأمكنة وربّما كان به كلاً قليلاً"<sup>(44)</sup>، فنلاحظه يذكر (السواقي، والأوراق، والروابي، والغدران، والأعشاب، والنسيم، والوادي، والجدول، وسفوح الهضاب، والنور) فهذه الألفاظ لا تأتي مع الفقر وهو المكان الخالي والذي فيه كلاً قليلاً؛ نتيجة عدم وجود السواقي والأنهار وغير ذلك، وهو بذلك يجعل لفظ الفقر مرادفاً تاماً مع لفظ (الغاب) إذ يتجسّد في هذه اللفظ غاية يروم فيها الشاعر إيصالها، أو نية يريد تجسيدها يطلق عليه (القصد)، يقول الدكتور محمود أحمد نحلة: "لا يتكلم المتكلم مع غيره إلا إذا كان لكلامه قصد"<sup>(45)</sup>، وهو بهذا لم يفرّق في قصديته هذه بين الغاب وهو الأجمة كثيرة الشجر وبين الفقر الخالي، ويمكن أن يكون هذا من استعمالات الشاعر الخاصة، وربما يكون على دراية بالمعنى المعجمي وإعطائه دلالة جديدة في الاستعمال، وربما يكون مخطئاً في هذا الاستعمال، ومما يدلّ أيضاً على أن الشاعر لم يفرّق بين الاستعمالين هو التراكيب التي وردت فيها اللفظتان، فكلاهما جاء متساوفاً في الدلالة التي أحالت عليها .

ويمكن توضيح التراكيب التي وردت في لفظتي (الفقر) و(الغاب) في الجدول الآتي:

الفقر	الغاب
1- اخرج من المدينة للفقر .	1- غنائي صوت الصبا في الغاب .
2- علمتني الحياة في الفقر أي ...	2- قضينا في الغاب وقتاً جميلاً .
3- خلت أي في الفقر أصبحت وحدي.	3- ملّت في الغاب صمت الغاب .

وإذا عدنا إلى النصّ نجد أنه استعمل فعل الأمر (ليكن) المسبوق بلام الطلب لانتفاء الخطاب في اسمها يقول ابن هشام: "وتجبّ اللام إن انتفتت الفاعليّة، نحو: (لئعن بحاجتي) أو الخطاب نحو: (ليقم زيد) أو كلاهما: (ليعن زيد بحاجتي)"<sup>(46)</sup>، ودلّ الفعل (يكن) على الصيرورة على سبيل المجاز يقول ابن يعيش: "والعرب تستعير هذه الأفعال، توقع بعضها مكان بعض، فأوقعوا (كان) هنا موقع (صار) لما بينهما من التقارب في المعنى؛ لأنّ (كان) لما انقطع وانتقل من حال إلى حال"<sup>(47)</sup>، أي انتقال حالة الليل إلى رهاب؛ لما بينهما من السكون والوقار، وانتقال حالة الشهب إلى الشموع التي يستخدمها الرهبان، لما بينهما من تشابه، وأيضاً انتقال حالة الأرض إلى المحراب، وانتقال حالة الفضاء إلى كتاب، لأنّ كليهما مفتوح أمام صاحبه، وكذلك جعل السواقي ترانيم الصلاة، وصوت الصبا وهي رياح تأتي من قبل الشمال إلى صوت مغنّ، وكذلك جعل الأوراق كالكؤوس وقد سقيت بنضار الشمس، ويقصد به أشعتها الذهبية، فكما الكؤوس يصبّ فيها الخمر، كذلك تكون الأوراق، ويكرّر الشاعر حرف الطلب (اللام) مع فعل الكينونة الدال على الصيرورة في (ولأكن)، وربّما يكون ذلك لأنّه انتقل من الأحوال التي أورد فيها أن تكون الطبيعية، إلى ما يجب أن يكون هو، ولم يقل (وليكن رزقي كرزق الغراب) لأنّ القصد من ذلك ذات الشاعر، وهو البؤرة والأساس التي من أجلها عقد القصيدة، فضلاً عن أنّ ذلك متعلّق بالرزق، وهو من

ضروريات بقائه على قيد الحياة، وخصّص (الغراب) دون سائر بقايا الطيور؛ لأنّ الغراب يكون غذاؤه بلا مشقة، وهو معتمد على غيره .

ونلاحظ حالة الاندماج والتوحد في رؤية الشاعر إلى الطبيعة من خلال التشبيهات في قوله (تارة كالنسيم، وكالجدول المنساب وهو يمرّ بالسفوح)، وهذا حقّق انسجاماً مع الموقف الشعوري، فلم تعد المدركات الحسيّة مثلما شوهدت، بل تفتت، فأعيد بناؤها بما ينسجم وحالة الشاعر .

ثمّ يعود الشاعر بعد ذلك إلى حياة الغاب التي قضى فيها أجمل أوقاته، ولكنه أيضاً يملؤها؛ لأنّ صمتها أيضاً يؤلمه كما يؤلمه ضوضاء المدينة، فهو وإن كان في فضاء الحرية، ولكنّ الصراع الأزليّ مع الحياة وهو الموت هو الذي يقف هاجساً ملاصقاً له في كلّ ما يدور في خلدّه، فحتى الهروب إلى القفر لا يمكن أن يخلص ذاته من الموت، ولهذا استعمل أداة الشرط (أيّما) الدالة على عموم الأمكنة<sup>(48)</sup>، وجوابها محذوف والتقدير (فهو ساكن)، وحذف صدر الجواب لأنّه معلوم عند المخاطب، يقول محمد الشاوش: " يمكن أن نعتبر الحذف من قبيل تغييب العنصر من اللفظ، وأن ذلك التغييب كلاً تغييب لإمكان استرجاعه بالاعتماد على توفّر الدليل من المقام أو متقدّم المقال"<sup>(49)</sup>، وجاء الخبر على وزن اسم الفاعل ذات صفة ثابتة قد غلبت عليها صفة الاسميّة (ساكن)، يقصد به مثنوى القبر، قال عبد القاهر الجرجاني: "إنّ موضوع الاسم على أن يثبت به المعنى للشئ من غير أن يقتضي تجدده شيئاً بعد شيء، فإذا قلت: (زيد منطلق) فقد اثبت الانطلاق فعلاً له من غير أن تجعله يتجدّد ويحدث منه شيئاً فشيئاً، بل يكون المعنى فيه كالمعنى في قولك: (زيد طويل وعمره قصير)، فكما لا يقصد هاهنا أن تجعل الطول والقصر يتجدّد ويحدث"<sup>(50)</sup> .

عبّر الشاعر عن الجسد بأنّه (قفص الصلصال)، أراد بذلك بأنّه سجنٌ تختزل به الروح، ولهذا ورد في عجز البيت لفظ (أسير رغب) ليناسب السجن، ويعود الشاعر إلى ذكر القفر الذي يقصد به الغاب كما بيّنا في قوله: (خلت أتي في القفر وحدي)، إذ نلاحظ أنّ معمول الفعل (خال) الدال على الرجحان، هو (أنّ) المؤكدة لمضمون الجملة، أي أن ما ذهب إليه الشاعر في كون على يقين بتوحّده مع الطبيعة كان محض شكّ، لأنّه اكتشف فجأة أنّ كلّ هذه الطبيعة عبارة عن أجساد الموتى الذين سبقوه .

ومن الألفاظ التي شاعت في شعر أبي ماضي لفظ (البحر)، لنقرأ قول أبي ماضي في البحر:

فِيكَ مِثْلِي أَيُّهَا الْجَبَّارُ أَصْدَافٌ وَرَمَلٌ  
 إِنَّمَا أَنْتَ بِلَا ظِلٍّ وَوَلِيٌّ فِي الْأَرْضِ ظِلٌّ  
 إِنَّمَا أَنْتَ بِلَا عَقْلٍ وَوَلِيٌّ، يَا بَحْرُ عَقْلٌ  
 فَلِمَ آذَا، يَا ثُرَى، أَمْضِي وَتَبْقَى؟ ...  
 لَسْتُ أُدْرِي

يعقد الشاعر موازنة بينه وبين (البحر)، ولفظ البحر يطلق مجازاً على الجواد من الناس<sup>(51)</sup>؛ لذا نلاحظ طغيان الجانب التأملي الواضح في هذه المقطوعة الشعريّة، وبدل معجمياً على الانبساط والسعة، وسمّي البحر بذلك لاستبحاره<sup>(52)</sup> لهذا كان له أثر في نزعه التأملية، وهنا يبدأ تدمّره من البحر على الرغم من عظمه كما في قوله: (فيك)، فحرف الجرّ (في) يفيد الظرف، بمعنى: أنّ ما بداخل هذا البحر وما بداخل الشاعر شيء واحد، فإذا أنعمنا النظر في قوله: (أصداف ورمل)، فلن نجد في حقيقة الإنسان هذه التكوينات الطبيعيّة، ولكن الشاعر يعزو هذا الصدف والرمل إلى الحقيقة الأزليّة الراسخة في معتقده في أصل النشأة، فإحدى مراحل هذه النشأة هي أنّ الطبيعة في أصل تكوينها رتق واحد، ولا يخفى المجال الذي قدّمه في إثبات العظمة لذاته حين ينادي البحر ب(أيّها الجبار)، فقد حمل النداء دلالة التعظيم، ومن ثمّ يسقط هذا التعظيم على الباتّ العاقد للموازنة .

ثمّ يعرّج بعد الانتقال من مرحلة النشوء والتكوين إلى مرحلة التفضيل الطبيعيّ، بحصر ما هو أدنى كما في قوله:

- إِنَّمَا أَنْتَ بِلَا ظِلٍّ
- إِنَّمَا أَنْتَ بِلَا عَقْلٍ

فبعد كلّ جملة متساوقة من حيث الشكل والحاملة لدلالة واحدة وهي إثبات لما يذكر ونفيّ لما سواه<sup>(53)</sup>، وذلك أنّ المحصور لا يتبين إلا بتأخيره فضلاً عن أنّ انتفاء (الظل والعقل) عن البحر وإثباتها للإنسان مواضع لا يجهلها المخاطب ولا ينكرها، لأنها وردت في سياق (إنّما) التي تجيء في المواضع التي لا يجهلها المخاطب ولا ينكرها<sup>(54)</sup>.

وأما الترابط الشكليّ والدلاليّ فنجد أسلوب النفي الضمني الذي حمله الحصر بنفي الظل والعقل وهما من خصائص الإنسان، وفيهما مجال الحركة والحياة بنحو أكثر سعة من البحر الذي يحمل أشكالاً متشابهة وثابتة من قبيل الأمواج وتلاطمها .

كذلك جاء التأليف منتظماً مع اختلاف يسير بمراعاة موسيقى الشعر، كما في قوله:

- ولي في الأرض ظلّ
- ولي يا بحر عقلّ

والملاحظ أنّ الحصر في النص يلحقه العطف والتهيوّ إلى جملة جديدة يحصر فيها الشاعر لنفسه ما ليس للبحر وهذا ما نلاحظه في تقديم شبه الجملة (لي) التي حصر فيها بتقديمها على المبتدأ، فضلاً عن إضافتها إلى ياء المتكلم، ونجد الاختلاف الطفيف من حيث التأليف وجود النداء في (يا بحر) فقد دخل النداء في مناجاة العقل وحوراه، وهو تمهيد للدخول إلى التساؤل الأزليّ من الفناء والبقاء كما في قوله: (فلماذا يا ترى أمضي وتبقى؟) كلّ ذلك يوحى إيحاءً نفسياً بنفي العدالة بحسب الاستحقاق الطبيعيّ في البقاء للأصلح . ووظف أبو ماضي الطبيعة كأساس مهم في التفاؤل والحب ونبذ الكره والضغينة، وفي ذلك يقول<sup>(55)</sup>:

يُرِيدُ الْحُبُّ أَنْ تُضْحِكَ، فَلْنُضْحِكْ مَعَ الْفَجْرِ  
وَأَنْ نُرْكُضَ، فَلْنُرْكُضْ مَعَ الْجَدُولِ وَالنَّهْرِ  
وَأَنْ نَهْتَفَ، فَلْنَهْتَفْ مَعَ الْبَلْبَلِ وَالْقَمَرِي  
فَمَنْ يَعْلَمُ بَعْدَ الْيَوْمِ مَا يَحْدُثُ أَوْ يَجْرِي؟

إنّ محوريّة القصيدة تدور في فضاء الفعل (يريد) المسند إلى الحبّ، وإنّ هذا الفعل أسقط على مصادر منسبكية، وهي (أن نضحك، وأن نركض، وأن نهتف)، فمن حيث الدلالة المتمخّصة من كينونة الفعل (يريد) والمصادر المنسبكية، نستشفّ استمراريّة الحدث، فالفعل المضارع على وفق السياق، يدلّ على التجدد، بمعنى: إنّ من شأنه أن يتكرّر ويقع مرّة بعد أخرى<sup>(56)</sup>، أمّا المصادر المنسبكية، فهي تدلّ على الآتي من الزمن، فإن قلنا: أن تأتي، فلا يكون إلا لما سيأتي<sup>(57)</sup>.

كذلك نلاحظ التشكيل التنسيقيّ في الأبيات، فبعد كل مصدر منسبك نجد فعل أمر، كما في (فلنضحك، فلنركض، فلنهتف)، ودلالة هذه اللام أنّها تدخل على الفعل لتؤنّن أنّه مطلوب للمتكلم<sup>(58)</sup>، وبذلك يكون الحبّ هو الطالب لهذه الأشياء كالضحك، والركض، والهتاف .

كذا نجد الظرف (مع) الذي يدلّ على "مكان الاصطحاب، أو وقته على حسب ما يليق بالمضاف"<sup>(59)</sup>، وهو ملازم أو ملاصق للدلالة الأمرية، ممّا يؤكد الترابط الإنسانيّ مع الطبيعة التي هي مصدر السرور والاندماج الحقيقيّ لبينة الإنسان وهي المنفذ الحقيقيّ للخلاص من الشرور .

وقد تمخّض من هذه الدلالة الأمرية والظرف تنويحاً زمكانياً على مستوى الطبيعة، فإحشاءات الطبيعة أضفت على النصّ روح التفاؤل والانجذاب نحو سذاجتها بتصويره لحالة الانعطاف الذي أداه الظرف (مع)، فالفجر عند الشاعر مصدره السعادة وجريان الجدول والنهر مدعاة للانطلاق نحو الخلاص من مجتمع انهكته المدينة، والهتاف مع البلبل والقمرى يوحى بالبوح الحقيقيّ، وتشفير بإلقاء الأغلال والقيود . لذا يمثل الحب عند الشاعر انطلاقاً رحباً نحو الطبيعة وهو مرید لها أبداً .

## الخاتمة

ومما يجدر الإشارة إليه في الختام أنّ الألفاظ التي تشير إلى الطبيعة تتكرّر كثيراً في شعره كالنهر والجدول والليل والنهار والبحر والبلبل والقمر وغيرها، وأتينا نلاحظ أنّ لها أبعاداً دلاليّة، فالليل عند إيليا أبي ماضي يشير إلى ما يثيره في نفسه من ذكريات، وما يكشف عنه من أسرار، وحياة الغاب عنده توحى إلى الطبيعة الساذجة والحياة السهلة، وهذه العناصر تمثل دعوة إلى تلك الحياة التي يستمدّها من المحيط الذي يعيش فيه، إذ لم يستطع الفرار من دنيا الواقع التي تحيط به. ولم يكن له بدّ إلاّ الالتفات إلى الطبيعة التي حوله؛ لأنه شاعر، والشاعر عادة يستوحى الطبيعة في شعره ويحاول أن يضيف كلّ ما تقع عليه عينه من مظاهر الحسن والجمال فيها. ولكّنه - حتى في وصفه الطبيعة - تتجلى عنده روح التفكير الفلسفيّ والنظرة التأملية إلى كلّ ما حوله.

## الهوامش

- (1) ينظر: مجلة الثقافة الأجنبية: الأسلوبية والنقد الأدبي: الدكتور عبد السلام المسدي، السنة الثانية، العدد الأول، 1982م .
- (2) مجلة الأعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، المباحث الأسلوبية عند ابن جني: الدكتور صاحب أبو جناح، السنة الثالثة والعشرون، العدد التاسع، 1988م .
- (3) دلائل الإعجاز أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي (ت471هـ)، صحح أصله: الإمام الشيخ محمد عبدة، والشيخ محمد محمود الشنقيطي، دار المعرفة - بيروت، 1398هـ/1978م: 64 .
- (4) البلاغة والأسلوبية: د. محمد عبد المطلب الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، 1984م: 112 .
- (5) ينظر: البلاغة والأسلوبية: 178 ، 188 .
- (6) الأسلوب: ط6 ، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية: 37 .
- (7) الشايب: 106 ، 158 .
- (8) المصدر نفسه: 105 .
- (9) ينظر: فن القول: أمين الخولي، دار الكتب المصرية - القاهرة، 1996: 207 .
- (10) ينظر: اللغة الشاعرة، عباس محمود العقاد، القاهرة، مكتبة غريب (د.ت): 71 ، 72 .
- (11) البلاغة والأسلوبية: 134 .
- (12) المصدر نفسه: 163 .
- (13) التداولية عند علماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة (الأفعال الكلامية) في التراث اللساني العربي: د. مسعود صحراوي، دار الطليعة - بيروت، ط1 ، 2005م: 38 .
- (14) نظرية التأويل (الخطاب وفنائض المعنى): بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، ط2 ، 2006م: 85 .
- (15) ينظر: الأسلوبية الرؤية والتطبيق: د. يوسف أبو العدوس، دار المسيرة للنشر والتوزيع - عمّان، ط1 ، 2007م .
- (16) الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، د. سعد مصلوح، دار الفكر العربي - القاهرة، ط2 ، 1404هـ/1984م: 23 .
- (17) إنتاج الدلالة الأدبية، د. صلاح فضل، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع - القاهرة، ط1 ، (د.ت): 257 .
- (18) الديوان: 100 .
- (19) فنون التصوير البياني: توفيق الفيل، ذات السلاسل - الكويت ط1 ، 1987: 233 .
- (20) ينظر: لسان العرب: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور (ت 711 هـ)، دار صادر - بيروت (د.ت): (أنن) .
- (21) ينظر: الكتاب: أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (ت180هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل - بيروت، ط1 ، (د.ت): 274/2 ، والمقتضب: أبو العباس محمد بن يزيد المبرد (ت285هـ)، محمد عبد الخالق عزيمة، عالم الكتب - بيروت، (د.ت): 3/2 .
- (22) ارتشاف الضرب: أبو حيان أثير الدين محمد بن يوسف الأندلسي (ت745هـ)، تحقيق: د. رجب عثمان محمد، مراجعة: د. رمضان عبد الثواب، مكتبة الخانجي - القاهرة، ط1 ، 1418هـ / 1998م: 1868/4 .
- (23) ينظر: معجم مقاييس اللغة: أحمد بن فارس بن زكريا (ت395)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر - بيروت، 1399هـ/1979م 185/3 .
- (24) ينظر: أسرار البلاغة في علم البيان: الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ)، تصحيح: الشيخ محمد عبده، وعلق على حواشيه: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة - بيروت، (د.ت): 52 .
- (25) ينظر: كتاب الليل والنهار، أحمد بن فارس، تحقيق: حامد الخفاف، المنشور في مجلة تراثنا، العدد الأول، ج14/186 .
- (26) الديوان: 88 .
- (27) ينظر: الأصول في النحو: أبو بكر محمد بن سهل بن السراج النحوي (ت316هـ) تحقيق: د. عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة - روت، ط3 1408هـ/1988م: 326/1 .

- (28) الديوان: 621 .
- (29) ينظر: الباب في علل البناء والإعراب: أبو البقاء محب الدين عبد الله بن الحسين العكبري (ت 616هـ)، تحقيق: غازي مختار طليحات، دار الفكر - دمشق، ط1، 1995م 427/1 .
- (30) ينظر: البلاغة العربية، قراءة أخرى: د. محمد عبد المطلب، مكتبة ناشرون - بيروت، ط1، 1997م: 285 .
- (31) شرح التصريح: شرح التصريح على التوضيح: خالد بن عبد الله الأزهرى (ت 905 هـ)، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية - بيروت، ط1، 1421هـ/2000م: 211/1 .
- (32) لسان العرب: 249/14 (دجا) .
- (33) الديوان: 389 .
- (34) ممّا يدلّ أيضاً أنّ المعنى الذي يقصده الشاعر هو العدو السريع، ما توحّيه لفظة (ركض) في معجمه الشعريّ ومن ذلك قوله:
- سألْتُ، وقد مرّت الشمألُ      تتوَّحُّ وأونّة تُعوّلُ  
إلى إيّما غايّة تركضينُ      ألا مسـتـقرُّ؟ ألا مؤنـلُ
- (35) الرسم واللون: محيي الدين طالو، دمشق، 1961: 25 .
- (36) ينظر: لسان العرب: (طرد) .
- (37) ينظر: مغني اللبيب عن كتب الأعراب: أبو محمد جمال الدين بن هشام الأنصاري (ت 761هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الصادق - طهران، ط1، 1386هـ: 109/1 .
- (38) ينظر: لسان العرب: (شبح) .
- (39) ينظر: لسان العرب: (مهل) .
- (40) ينظر: تاج العروس: السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي (ت 1205)، تحقيق: علي شيري، دار الفكر - بيروت 1414هـ - 1994م: (ركض) .
- (41) المفردات في غريب القرآن: أبو القاسم الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني (ت 502 هـ)، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، مؤسسة الأعلمي - بيروت، ط1، 1430هـ/2009م: 30 .
- (42) الديوان: 124 .
- (43) لسان العرب: (غيب) .
- (44) العين: أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175هـ)، تحقيق: د. مهدي المخزومي، و د. إبراهيم السامرائي، مؤسسة دار الهجرة - إيران، ط2، 1409 هـ/1989م: (قفر) .
- (45) آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر: محمود أحمد نحلة، دار المعرفة الجامعية - مصر، 2002م: 89 .
- (46) مغني اللبيب: 241/1 .
- (47) شرح المفصل: موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش النحوي (ت 643هـ)، عالم الكتب - بيروت و مكتبة المنتبي - القاهرة (د. ت): 102/7 .
- (48) ينظر: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، جلال الدين السيوطي (ت 911هـ)، تحقيق: د. عبد العال سالم مكرم، دار البحوث العلمية - الكويت، 1395هـ/1975م: 317/6 .
- (49) أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية: محمد الشاوش، المؤسسة العربية للتوزيع - بيروت، ط1، 1421 هـ/2001م: 11650/2 .
- (50) دلائل الإعجاز: 133 - 134 .
- (51) ينظر: الصحاح: ، أساس البلاغة، لسان العرب: المعجم الوسيط: (بحر) .
- (52) ينظر: مقاييس اللغة: (بحر) .
- (53) لسان العرب: (أنن) .
- (54) ينظر: دلائل الإعجاز: 254 .
- (55) الديوان: 410 .
- (56) ينظر: عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح: بهاء الدين أبو حامد أحمد بن علي السبكي (ت 773هـ)، تحقيق: د. خليل إبراهيم خليل، دار الكتب العلمية - بيروت، ط1، 1422هـ/2001م: 414/1 .
- (57) ينظر: المقتضب: 214/2 .
- (58) ينظر: البرهان في علوم القرآن: للإمام بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي (ت 794هـ)، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، ط1، 1376هـ/1957م: 349/4 .
- (59) ارتشاف الضرب: 1456/3 .

## المصادر

1. أفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر: محمود أحمد نحلة، دار المعرفة الجامعية - مصر، 2002م.
2. أسرار البلاغة في علم البيان: الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ)، تصحيح: الشيخ محمد عبده، وعلق على حواشيه: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة - بيروت، (د.ت).
3. الأسلوب: أحمد الشايب، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ط6 (د.ت).
4. الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، د. سعد مصلوح، دار الفكر العربي - القاهرة، ط2، 1404 هـ/1984 م: 23.
5. الأسلوبية الرؤية والتطبيق: د. يوسف أبو العدوس، دار المسيرة للنشر والتوزيع - عمان، ط1، 2007 م.
6. أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية: محمد الشاوش، المؤسسة العربية للتوزيع - بيروت، ط1، 1421 هـ/2001 م.
7. الأصول في النحو: أبو بكر محمد بن سهل بن السراج النحوي (ت316هـ) تحقيق: د. عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة - روت، ط3 1408 هـ/1988م.
8. ارتشاف الضرب: أبو حيان أنير الدين محمد بن يوسف الأندلسي (ت745هـ)، تحقيق: د. رجب عثمان محمد، مراجعة: د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي - القاهرة، ط1، 1418 هـ / 1998م.
9. إنتاج الدلالة الأدبية، د. صلاح فضل، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع - القاهرة، ط1، (د.ت): 257.
10. تاج العروس: السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي (ت1205)، تحقيق: علي شيري، دار الفكر - بيروت 1414 هـ - 1994م.
11. التداولية عند علماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة (الأفعال الكلامية) في التراث اللساني العربي: د. مسعود صحراوي، دار الطليعة - بيروت، ط1، 2005 م: 38.
12. البرهان في علوم القرآن: للإمام بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي (ت794هـ)، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، ط1، 1376 هـ/1957م.
13. البلاغة العربية، قراءة أخرى: د. محمد عبد المطلب، مكتبة ناشرون - بيروت، ط1، 1997 م.
14. البلاغة والأسلوبية: د. محمد عبد المطلب الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، 1984م.
15. دلائل الإعجاز أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي (ت471هـ)، صحح أصله: الإمام الشيخ محمد عبده، والشيخ محمد محمود الشنقيطي، دار المعرفة - بيروت، 1398 هـ/1978م.
16. ديوان إيليا أبي ماضي: تقديم جبران خليل جبران، دراسة: زهير ميرزا، دار العودة - بيروت، 1982م.
17. شرح التصريح: شرح التصريح على التوضيح: خالد بن عبد الله الأزهرى (ت 905 هـ)، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية - بيروت، ط1، 1421 هـ/2000 م.
18. شرح المفصل: موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش النحوي (ت643هـ)، عالم الكتب - بيروت و مكتبة المتنبي - القاهرة (د.ت).
19. الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية: إسماعيل بن حماد الجوهري (ت400)، تحقيق أحمد عبد الغفور العطار، دار العلم للملايين - بيروت، ط4 1407 هـ/ 1987 م.
20. الرسم واللون: محيي الدين طالو، دمشق، 1961.
21. عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح: بهاء الدين أبو حامد أحمد بن علي السبكي (ت773هـ)، تحقيق: د. خليل إبراهيم خليل، دار الكتب العلمية - بيروت، ط1، 1422 هـ/2001م.
22. العين: أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت175هـ)، تحقيق: د. مهدي المخزومي، و د. إبراهيم السامرائي، مؤسسة دار الهجرة - إيران، ط2، 1409 هـ/1989م.

23. فن القول: أمين الخولي، دار الكتب المصرية – القاهرة، 1996 .
24. فنون التصوير البياني: توفيق الفيل، ذات السلاسل – الكويت ط1 ، 1987م .
25. الكتاب: أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (ت180هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل - بيروت، ط1 ، (د.ت): 274/2 ، والمقتضب: أبو العباس محمد بن يزيد المبرد(ت285هـ)، محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب - بيروت، (د.ت).
26. كتاب الليل والنهار، أحمد بن فارس، تحقيق: حامد الخفاف، المنشور في مجلة تراثنا، العدد الأول، ج14/186 .
27. لسان العرب: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور (ت 711 هـ)، دار صادر - بيروت (د.ت) .
28. اللباب في علل البناء والإعراب: أبو البقاء محب الدين عبد الله بن الحسين العكبري (ت 616هـ)، تحقيق: غازي مختار طليمات، دار الفكر - دمشق، ط1، 1995م .
29. اللغة الشاعرة: عباس محمود العقاد، القاهرة، مكتبة غريب (د.ت) .
30. مجلة الثقافة الأجنبية: الأسلوبية والنقد الأدبي: الدكتور عبد السلام المسدي، السنة الثانية، العدد الأول، 1982م .
31. مجلة الأقاليم، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد،: المباحث الأسلوبية عند ابن جني: الدكتور صاحب أبو جناح، السنة الثالثة والعشرون، العدد التاسع، 1988م .
32. معجم مقاييس اللغة: أحمد بن فارس بن زكريا (ت395)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر - بيروت، 1399 هـ/ 1979 م .
33. المعجم الوسيط: إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، المكتبة الإسلامية، استانبول – تركيا، (د.ت).
34. مغني اللبيب عن كتب الأعراب: أبو محمد جمال الدين بن هشام الأنصاري (ت761هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الصادق - طهران، ط1 ، 1386هـ .
35. المقتضب: أبو العباس محمد بن يزيد المبرد(ت285هـ)، محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب - بيروت، (د.ت).
36. المفردات في غريب القرآن: أبو القاسم الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني (ت 502 هـ)، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، مؤسسة الأعلمي – بيروت، ط1 ، 1430هـ/ 2009م .
37. نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى): بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ط2 ، 2006م .
38. همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، جلال الدين السيوطي(ت911هـ)، تحقيق: د. عبد العال سالم مكرم، دار البحوث العلمية - الكويت، 1395هـ/ 1975م .