قراءة أسلوبية في قصيدة (سقطَ الإناءُ) للشاعر (نجاح العِرسان)

م.د. منتظر عبد الحسين محسن

جامعة القادسية ـ كلية الصيدلة

muntadher.muhssin@qu.edu.iq

تاريخ استلام البحث : ١٣/ ١٢/ ٢٠٢٣

تاريخ قبول البحث : ٣١/ ١٢/ ٢٠٢٣

الخلاصة :

يقوم هذا البحث على قراءة أسلوبية لقصيدة **(سقط الإناء)** للشاعر العراقي **(نجاح العِرسان)**، وفقًا لمعطيات تنبثق من النص وإليه؛ وتستند إلى معطى نظري يؤمن بأن الأسلوب هو النافذة المثلى التي يطّلّ منها الأديب – والشاعر بخاصّة – على متلقّيه، موظّفًا كلّ ما أُتيح له من أصول الفن والموهبة، ليقدّم لنا تجربته الشعورية ورسالته الإنسانية، فالأدب قبل كلّ شيء هو أسلوب أو طريقة مختلفة في عرض الكلام، تختلف عن سائر الكلام الاعتيادي، ومن هذا المنطلق عكف البحث على قراءة القصيدة نصّيا عبر: عتبة العنوان وارتباطاتها الموضوعية بمتن القصيدة، ثم المستوى المعجمي عبر شبكة الحقول الدلالية المتضافرة في صناعة المعنى العام، ومن ثم المستوى الصوتي عبر هندسة فضاء الكتابة، والإيقاع الخارجي عبر الوزن والقافية، والداخلي عبر التكرار والتوازي، ومن ثم المستوى التركيبي وقفنا فيه على شعرية بناء الجملة الفعلية وهي الأوفر حضورًا ثم عرّجنا على الإسمية، وأخيرًا جاء المستوى الدلالي إذ وقفنا فيه على التناصّ المرجعي الذي تنوّع بين مرجعيات قرآنية ومرجعيات تاريخية فصلّنا القول فيها، ثم جاءت الخاتمة لتُجمل أبرز نتائج البحث.

الكلمات المفتاحية : قراءة أسلوبية، قصيدة سقط الإناء، الشاعر نجاح العِرسان

A stylistic reading of the poem (The Bowl Fell) by the poet (Najah Al-Irsan)

Lec. Dr. Muntadher .A. Muhssin
The Republic of Iraq
Al-Qadisiyah University - College of Pharmacy

muntadher.muhssin@qu.edu.iq

Date received: 13/12/2023
Acceptance date: 31/12/2023

Abstract:

This research is based on a stylistic reading of the poem (The Vessel Fell) by the Iraqi poet (Najah Al-Arsan), according to data emerging from and from the text. It is based on a theoretical belief that believes that style is the ideal window through which the writer - and the poet in particular - looks at his recipients, employing all the assets of art and talent available to him, to present to us his emotional experience and his human message. Literature, above all, is a style or a different way of presenting speech. It differs from all other ordinary speech, and from this standpoint the research focused on reading the poem textually through: the threshold of the title and its thematic connections to the body of the poem, then the lexical level through the network of semantic fields combined in creating general meaning, and then the phonetic level through the geometry of the writing space, and the external rhythm through Meter and rhyme, and the internal level through repetition and parallelism, and then the syntactic level, in which we stopped at the poetic structure of the verbal sentence, which is the most present, then we stopped at the nominal, and finally came the semantic level, where we stopped at the referential intertextuality, which varied between Qur'anic references and historical references, in which we elaborated, and then came The conclusion summarizes the most prominent results of the research.

Keywords: Stylistic reading, the poem The Bowl Fell, the poet Najah Al-Irsan

المقدمة :

الشعر العربي كان ولم يزل ميدانًا يتبارى فيه الدارسون والباحثون للكشف عن أسرار لغته وكوامنها المنمازة؛ ولأجل ذلك يحاولون بمناهج وآليات شتى قراءة نصوصه غائصين في عوالمه؛ لعلّهم يظفروا بدرّة الغوّاص، ومنقّبين في أرضه بإزميل النقد والتحليل لعلّهم يعثروا على بعض معادنه الأصيلة، ودراستنا هذه جاءت سعيًا في هذا المضمار، إذ اختارت قصيدة **(سقط الإناء)** للشاعر العراقي **(نجاح العِرسان)** عيّنة لها؛ لكونها نالت استحسان الباحث ولامست ذائقته، ومن هنا جاء عنوان البحث منتظمًا بالشاكلة التي تقدّمت.

والمنهج المُتّبع في الدراسة هو المنهج الأسلوبي الذي يقوم على تحليل عناصر البناء اللغوي للقصيدة من معجم، وأصوات، وتراكيب، ورموز دالّة، ومن ثم وصف كيفية انتظامها بهيئة بنائية وأسلوبية مخصوصة، تميّز الشاعر من غيره، وتشكّل اسلوبه الخاص، وفرادته الشعرية، فالأسلوب "**هو الإنسان نفسه**" كما يقول العالم الفرنسي **(جورج بوفون)**.

تتألّف خطة البحث من **مهاد وأربعة مباحث وخاتمة،** جاء المهاد على **قسمين الأول:** في جانب مقتضب من سيرة حياة الشاعر، **والثاني:** جاء تحليلًا لعنوان القصيدة؛ كونه يشكّل العتبة أو الدالّة النصّيّة الأولى للقصيدة، والوقوف عليه يعطي إضاءة وامضة للقارئ حول طبيعة النص المدروس وفكرته الرئيسة. وأمّا **المبحث الأول:** فقد تعرَّض إلى بيان **المستوى المعجمي** للقصيدة عَبر الحقول الدلالية للمفردات والمقاطع التي توزّعت عليها. وفي **المبحث الثاني:** جاء **المستوى الصوتي** للقصيدة عَبر التعرّض إلى هندسة فضاء كتابة القصيدة، ثمّ دراسة موسيقاها الخارجية (الوزن والقافية)، ومن ثم موسيقاها الداخلية إذ وقفنا على ظاهرتي التوازي والتكرار بنوعيه تكرار الألفاظ وتكرار الأساليب؛ لأنّهما الظاهرتان الأبرز في هذه القصيدة والشعر بعامّة. وفي **المبحث الثالث:** جاء **المستوى التركيبي** من حيث شعرية بناء الجملة، إسمية كانت أم فعلية، وركّزنا على الجملة الفعلية كونها الأكثر حضوراً من غيرها. وأمّا في **المبحث الرابع** والأخير فقد وقفنا على **المستوى الدلالي** عَبر شعرية التناصّ في القصيدة، وقد ورد بنوعين: تناصّ قرآني وتناصّ تاريخي، وبيّنا أهميته في تشكيل المعنى الشعري للقصيدة. ثم جاءت **الخاتمة** مُجملًا لأبرز نتائج البحث.

نصّ القصيدة الكامل[1]

١- سقطَ الإناءُ
ومن شَظَايا دُرِّهِ
نبتَ الفراتُ
وسالَ أوّلُ نهرِهِ
٢- لم ينتبه لبياضِهِ
شغلته ذاكرةُ المنافي
عن تذكُّر عُمرِهِ
٣- النزفُ
كان حكايةَ القلم الذي
صنعَ النهارَ
بقطرةٍ من حِبرِهِ
٤- لم ينسَ ساقيةً
وتجرحُهُ السواقي
وهي تومئُ بالسَّراب لثَغرِهِ
٥- اليومَ يحملُه العراق
لأنَّه
الصدرُ الذي
حملَ العراقَ بصدرِهِ
٦- منذُ انفلاتِ زُجاجِهِ
نحوَ الشظايا
والإناءُ على الطريق لكسرِهِ
٧- وجهٌ يلملمُ للصِّغار
عيونَهُ
عيدًا ويغسِلُهُم
بدمعةِ فَجرِهِ
٨- هو دمعةُ المحرومِ
حينَ اختارَهُ
سببًا وثارَ
على الطُّغاةِ بفَقرِهِ
٩- هو آيةُ العصرِ الذي
لم يستطعْ
صبرًا عليهِ
ولا أحاطَ بخُبرِهِ
١٠- كان الدليلُ
لكلِّ موسى لم يكن
لعَصَاهُ شكٌّ
في عجائبِ خِضرِهِ

١١- وفراقُ بينهما
يفتّشُ في النَّدامة
عن بقيةِ إصبعٍ في عَشْرِهِ
١٢- يبكيكَ معتذرًا
وتمسحُ ألفَ شِمْرٍ
كلّما كفكفتَ
دمعةَ عذرِهِ
١٣- القاتلُ الباكي
وقد صدّقتَ دمعتَهُ
وكذّبَ فيكَ صاحبَ عصرِهِ
١٤- هلّا تركتَ النهرَ
يشرحُ دمعتي
للعابرينَ
على براءةِ جِسرِهِ
١٥- يا أبيضًا
رفَّ الغَمامُ على مَشَاربِهِ
لتغتسلَ الجهاتُ بطُهرِهِ
١٦- يا هاشميَّ الغيض(*)
اهدأ ما رأيت
وقد تسلّقتِ السيوفُ
لنَحرِهِ
١٧- ما عادتِ الصحراءُ
تُرسِلُ واردًا
أو صوتُ يا بُشرَى
يمرُّ ببِئرِهِ
١٨- سامحْ فراتَكَ
إنّه عطشٌ قديمٌ
منذُ أن ذُبحَ الحسينُ بحِجْرِهِ
١٩- سامحْ عراقَكَ
حاتمانِ بكفّهِ
لكنّه ذبحَ الجياعَ لمُهرِهِ
٢٠- وطنُ النخيلِ
يمصُّ إصبعَهُ
ويُسعِدُ عينَ قاتلِهِ
بدمعةِ تمرِهِ
٢١- أوقفتَ نزفَكَ خطوةً
عندَ اختلافِ الدَّربِ
ما بينَ العراقِ وغيرِهِ
٢٢- ما بينَ باقٍ فيه
قابضِ جمرةٍ
أو راحلٍ
قَتَلتْه فرقةُ جَمرِهِ
٢٣- عادَ الطريقُ إليكَ
دون خُطى إليكَ
فلا تَعُد
فالكلُّ عادَ لشِمْرِهِ
٢٤- ضِدّانِ
يَحتَربانِ في نفسِ الفتى
حرٌّ يتوبُ
وتائبٌ عن حُرّهِ
٢٥- ما زالَ يطبخُ
للصِّغارِ حصاتَهُ
نامَ الصغارُ
ولا حياءَ لِقِدرِهِ
٢٦- يا صادقَ الكلماتِ
أكذَبُ شاعرٍ
مَن لا تصدِّقُ دمعةً
من شعرِهِ
٢٧- قد كنتَ أكثرَ من
بياضِكَ ناصعًا
سِرٌّ بياضُكَ
لا يبوحُ بسِرّهِ
٢٨- علّمتَني
أنَّ السعادةَ كِذبةٌ
وصَلَت بمَن سَلكَ الحياةَ
لقَبرِهِ
٢٩- علّمتَني
أنَّ الهزيمةَ لحظةٌ
أوصتْ بظَهرِكَ
من طعنتَ بظهرِهِ
٣٠- وأجلُّ نصرٍ
أن ترى ما بينَ أعيُنِ قاتلٍ
ذُلَّ الشُّعورِ بنصرِهِ

المهاد:

(بعض من سيرة الشاعر، وعنوان القصيدة)

أولاً: سيرة موجزة للشاعر

الشاعر **(نجاح العِرسان)** من مواليد العراق ١٩٧٠م، درس الفيزياء في الجامعة المستنصرية، فأصبح مدرّسًا في إحدى مدارس ناحية الحسينية بمحافظة كربلاء التي يسكن فيها الآن، ولمّا يزل الشاعر يزاول مهنة التدريس، كتب أوّل قصائده وهو طالب في المتوسطة ليهديها الى مدرّسته التي تعلّق بها[٢]. صدرت له مجموعتان شعريّتان الأولى **(يعقوب الحزن الأخير)** عن دار نخيل عراقي، والأخرى **(فرصة للثلج)** عن هيأة أبو ظبي للثقافة والتراث "أكاديمية الشعر" عام ٢٠١٢م، وكان صدور هذه المجموعة عقب مشاركته في برنامج **(أمير الشعراء)** عام ٢٠١١م، ووصوله إلى الحلقة الأخيرة منه، وحصوله على المرتبة الرابعة في المسابقة، علمًا أن البرنامج المذكور من تنظيم الهيأة آنفة الذكر، وبتحكيم لجنة من كبار النقاد العرب وهم **(د. صلاح فضل، ود. عبد الملك مرتاض، ود. علي بن تميم)**، الذين أثنوا في أكثر من مناسبة على إمكانية **(العِرسان)** الشعرية، وجودة قصائده وحسّه الشعري المرهف[٣].

ثانيًا: عنوان القصيدة

لقد دأب الشاعر **(نجاح العِرسان)** في أكثر من قصيدة ضمن مجموعته **(فرصة للثلج)** على اتخاذ المطلع عنوانًا للقصيدة، ومنها القصيدة موضوع البحث، فضلا عن أن عنوان المجموعة هو في الحقيقة مقطع تكرّر مرّات عدّة في المجموعة نفسها حاملًا الموضوعَ ذاته كما يقول الشاعر[٤]. وقد شغلت دراسة العنوان في الأدب بعامّة والشعر بخاصّة مساحة كبيرة من عناية الدارسين ونقّاد الأدب؛ لما يمثّله من ثُريّا تضيء أفق النص الأدبي، وتقدّم ومضة سالفة حول خفاياه أو الآتي منه، يمكن استثمارها وتطويعها لفهم النص، والشروع في عملية القراءة النقديّة التحليليّة أو التأويليّة التي يضطلع بها الناقد؛ ومن هذا المنطلق جاءت هذه الوقفة الموجزة على عتبة العنوان؛ كيما نحاول فهم القصيدة التي نحن بصدد قراءتها أسلوبيًا، محاولين إيجاد رابط موضوعي أو معنوي بينه وبينها.

يتألف عنوان القصيدة **(سقطَ الإناءُ)** من جملة فعلية، فعلها ماضٍ، يفتتح بها الشاعر مطلعَ القصيدة، والفعل الماضي يقوم بمهمّة إخبارية؛ نظرًا لدلالته على وقوع الحدث في الزمن الماضي، يشير هذا الماضي إلى تلك اللحظة التي بدأ فيها نهر الفرات بالجريان بفعل سقوط الإناء، ومن شظايا دُرَره المتناثرات نبت الفرات وسار أوّلُ مجرىً له، وهي صورة تخييليّة نادرة أراد بها الشاعر التمهيد إلى مضمون القصيدة، ولفت انتباه المتلقي، وتهيئته نفسيًا لاستقبال عالم القصيدة الزاخر بالحركة والتحوّل والمفارقة.

وعند تأمّل القصيدة نجد هناك رابطًا موضوعيًّا بين العنوان والدلالات المركزية التي تحيل عليها مفردات القصيدة، فمثلا نجد فيها مفردات مثل: (الشظايا – النَّزف – تجرحه – زجاجه – كسره – دمعته – الندامة – معتذرًا – الهزيمة – طعنت – قاتل – قبره... إلخ) كلها تدور في معانٍ ترتبط بما يحيل عليه العنوان من دلالة الانكسار والتشظّي والندم على ما وقع، وما يستتبع ذلك من استحالة إصلاح ذلك الانكسار، ولملمة أجزاءه المتناثرة؛ وهو ما حدانا على الإقرار بوجود رابط موضوعي بين العنوان ومضمون القصيدة، ونقول ما قال به بعض النقّاد من: أنَّ العنوان "**هو العتبة التي يتكثّف بها المتن ومنها يأخذ هذا المتن شحنته التي تبقيه صالحًا – وباستمرار – للقراءة بكل أشكالها المواجهة والفاحصة والمنتجة.. إنه (ص.ب) النص وعن طريق ضبطه نتمكن من إيصال طرود الانطباع والتأويل بسلامة تلقٍّ فاعل؛ على اعتبار أنَّ العنوان هو الموجّه الأساس الذي تسترشد به القراءة عن أخبار النص الأدبي والغاية التي يريدها...**"[٥] . وعند تتبّع محطات القصيدة نلحظ شبكة العلاقات الدلالية لكلٍّ منها منسجمة مع العنوان، وهذا يدلّ على مِكنة الشاعر من أدواته الشعرية، وسيطرته على سياق المعاني سيطرة تامّة، جعلت القصيدة متظافرة برمّتها في إيصال الدلالة الشعرية المتوخاة.

المبحث الأول

المستوى المعجمي

لكي ينجح الشاعر في بناء صورة شعرية لا بدّ له من اعتماد لغة خاصّة؛ لأنّ الصورةَ بناء لغويّ بالدرجة الأساس، والكلمات هي وحدات هذا البناء، ومن مقوّمات الألفاظ التي تسهم في رسم صورة فنية لها دلالة شعرية أن تكون لهذه الألفاظ قدرة على التصوير النابض بالتفاعل الحيّ، والإثارة والتذكّر والاستجماع لمكنونات

المشاعر الإنسانية المترسّبة في الأعماق، فتوقظها وتفجّرها وتُحدثُ هزّة عاطفية لدى القارئ تُدهشه وتمنحه المتعة، والذاكرة الشعوريّة للألفاظ تمثّل رصيدها وحصيلتها من كل ما اكتسبته من دلالات عاطفية وشعورية وموضوعية؛ من جرّاء استخدام الأمّة لها في الظروف المختلفة، حتى إذا ما ورد لفظ منها استحضر الذهن تلك القيمة المكتسبة أيّاً كان نوعها، تاريخية أو قومية، عقائدية أو عاطفية، هامّة أو ذاتية[٦].

ومن هنا جاء معجم القصيدة مشحونًا بالألفاظ الدالة سواء دلالة مباشرة أم إيحائية على معانٍ ومضامين مرتبطة بقضية **الإمام الحسين (عليه السلام)** وأحداث واقعة الطف الأليمة، إذ انغرزت هذه الواقعة ومجرياتها في نفوس الشعراء العرب والمسلمين وعقولهم وبخاصّة العراقيين منهم، فكان لها حضورها الواضح في أشعارهم بتجلّياتها الفنيّة المختلفة، سواء كانت تصريحيّة أم تلميحيّة، تناصّية مباشرة أم غير مباشرة، فنجد في قصيدة **(سقط الإناء)** عددًا من الحقول الدلالية التي تجمع تحت مظلّتها مجموعة من المفردات المتكررة والمتظافرة في تشكيل معجم دلالات القصيدة.

أوّل هذه الحقول حقل يضمّ بين تضاعيفه الثيمة المركزية للقصيدة يمكن أن نسمّيه **حقل (السُقيا أو الماء)**، إذ يضمّ مفردات **(الفرات – نهر – ساقية – سواقٍ – سراب – ثغر – يغسلهم – دمعة)**، وهذه المفردات تنفتح في أفق القراءة دلاليًا على الارتباط الموضوعي بين **الإمام الحسين (عليه السلام)** والماء، وهو ارتباط يعرفه كل من سمع أو قرأ عن تلك الواقعة الأليمة، فجعل الشاعر هذه المفردات لَبِنات أساسية في تكوين المُعطى المركزي لدلالة القصيدة على موضوعها.

الحقل الآخر هو **حقل (السقوط)** ويجمع مفردات **(سقط – الإناء – الشظايا – الكسر – الزجاج)** وأساس هذا الحقل هو فعل السقوط؛ لأن دلالة المفردات الداخلة ضمنه جميعها كانت نتيجة منطقية للسقوط، وقد اختاره الشاعر ليكون عنوان القصيدة ومطلعها، فالسقوط يؤدّي إلى كسر الإناء وتشظّيه، لاسيما إن كان من زجاج. وأرى أنّ سقوط الإناء كناية عن سقوط **الإمام الحسين (عليه السلام)** قتيلًا في واقعة كربلاء، والشظايا هي أجزاؤه المقطّعة، فجعل الشاعر من هذه الشظايا دررًا أنبتت الفرات وأسالت ماءه، لكنَّ هذا الفرات تنكّر للجميل – فيما بعد – فبخِل بمائه على مَن كانت أشلاؤه سببًا في وجوده. أمّا التوصيف الاستعاري **للإمام الحسين** بالإناء – حسب رؤيتنا – فإنّه ناتج من كون الإناء هو حامل الماء وبه يرتوي صاحبُه، وبه يشبع الجائع، فكأنّ

الشاعر يرى في الإمام الساقي لمحبّيه، وواهب ماء الحياة الكريمة بتضحياته التي جسّد عبرها أروع صور العطاء اللامحدود في سبيل القضية الإنسانية الكبرى التي آمن بها "**عليه السلام**"، وهي صورة شعرية باهرة أبدعها خيال الشاعر الخصب، ورؤيته الخاصّة للواقعة التاريخية.

مع ذانك الحقلين تتظافر حقول أُخر منها: **حقل (الندم والاعتذار)** الذي يتضمّن مفردات مثل **(الندامة– معتذرًا – يبكي– دمعة– براءة– تائب – صدّق– كذّب...)** وما يُشتقّ منها، **وحقل (القتال)** الذي يتضمّن مفردات مثل **(قاتل– شمر – ذبح– النزف– طعنتَ– يحتربان)**، **وحقل (وصف الحسين)** الذي يتضمّن مفردات **(الحسين– هاشميّ الغيظ– أبيض– بياضكَ)**. فهذه الحقول المترابطة دلاليًا كلّها ترسّخ موضوع القصيدة، وتشحنه بمضامين وأفكار تولج القارئ في خضمّ عالم القصيدة المائج بالحزن والألم والاعتذار والشكوى وغيرها من المعاني النفسية التي أراد الشاعر التعبير عنها وإيصالها إلى المتلقي بأصدق صورة وأبهى عبارة.

كما تضمّنت القصيدة بعض **الثنائيات الضدّية** المتقابلة في البيت الواحد مثل **(الحياة والقبر) و(الهزيمة والنصر) و(الجلال والذلّ)** وذلك في الأبيات الثلاثة الأخيرة من القصيدة؛ إذ جاءت هذه الثنائيات في ختام القصيدة، حين يذكر الشاعر الدروس التي تعلّمها من ثورة **الإمام الحسين**، وقد يعني هذا الختام دعوة ضمنية إلى أخذ العِظة والعبرة من قضية الإمام في الثبات على المبادئ الحقّة، وتحمّل المشقّة في سبيلها.

المبحث الثاني:

المستوى الصوتي

في المستوى الصوتي ندرس موسيقى عروض القصيدة، تلك الموسيقى التي تعدّ العلامة الفارقة بين الشعر والنثر، فلا يمكن بأي حال أن نتصوّر شعرًا بلا موسيقى تمثّل العنصر الجوهري في بنائه الجمالي أو الشكلي، إذ "**ليس الشعر في الحقيقة إلّا كلامًا موسيقيًا تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثّر بها القلوب**"[٧]؛ ومن هذا المنطلق سنحاول دراسة موسيقى قصيدة **(سقط الإناء)** من حيث الإيقاع الخارجي والداخلي، موضّحين عبر التحليل والوصف النقدي كيفية هندسته في القصيدة.

١ – **الإيقاع الخارجي:** نقف في هذه الفقرة على هندسة فضاء الكتابة، وبحر القصيدة وقافيتها.

أ- **هندسة فضاء الكتابة:** تتألف القصيدة من **ثلاثين بيتًا** كُتبت على شاكلة كتابة قصيدة التفعيلة بأسطر مختلفة في عدد الكلمات، فبعضها مكوّن من كلمة أو اثنتين أو ثلاث أو أكثر؛ رغم أنّها من الشعر العمودي؛ إذ تتألف من عدد محدد من التفعيلات في كل بيت، وعلى وزن بحر واحد على طول القصيدة، إلّا أنّ الشاعر لم يكتبها على نظام كتابة الشعر العمودي (الشطرين)، بل جعلها على وفق طريقة كتابة قصيدة التفعيلة، وهي طريقة جديدة في تشكيل كتابة الشعر، يتبّعها عدد من الشعراء الشباب منهم على سبيل المثال: الشاعر**(نجاح العِرسان)** في مجموعته **(فرصة للثلج)** التي من ضمنها القصيدة مدار البحث، والشاعر السوداني **(محمد عبد الباري)** سيما في مجاميعه الشعرية **(مرثية النار الأولى، الأهلّة، كأنّكِ لم)**؛ والدافع إلى ذلك كما يقول **(العِرسان)** "**لكنّني نضّدت القصائد بهذا الشكل دعوة منّي لكسر ما تكدّس في ذهن المتلقي أنّ العمود هو الذي يُكتب بنظام الشطرين على يمين ويسار الورقة وكأنه المحدّد الرئيس لشكل القصيدة والحقيقة أنا لا أميل الى تسمية الشعر الموزون بهذه التسمية وأميل إلى تسمية اقترحتها قصيدة شعر وهي قصيدة البيت حيث أنها تعتمد البيت الشعري في شكلها الكتابي والتفعيلة تعتمد نظام الأشطر وكذلك النص النثري**"[٨]. والقصيدة يبدو أنها كُتبت بطريقة الإلقاء، فكأن الشاعر يتمرّن على إلقاء قصيدته مع نفسه ويكتب عباراتها في ضوء ذلك، فالسطر عنده يبدأ حين الشروع بالنطق وينتهي بالوقفة أيًّا كانت المدّة بين النطق والتوقّف، فقد ينطق الشاعر بكلمة واحدة ويقف لحظة، فيكون السطر من كلمة واحدة، وهكذا حتّى نهاية القصيدة.

ب- **وزن القصيدة:** لقد جاءت القصيدة على وزن **(البحر الكامل)** المكوّن من ستّ تفعيلات (مُتَفَاعِلُن) بها يكتمل البيت، ثمّ يبدأ بيت جديد بالعدد ذاته وهكذا إلى آخر القصيدة، ويكثُر في تفعيلات هذا البحر زحاف (الإضمار) وهو "**تسكين التاء من التفعيلة فتصبح مُتْفَاعِلُن فتُقلب إلى مُسْتَفْعِلُن**"[٩]. والبحر الكامل "**من البحور الشائعة في الشعر القديم والحديث؛ لأنّه يصلح لأكثر الموضوعات الشعرية، ويمتاز بجرس واضح ينبعث من هذه الحركات الكثيرة المتلاحقة متفاعلن متفاعلن متفاعلن... التي تكاد تنحو به نحو الرتابة لولا ما يعتورها من كثرة الإضمار الذي يحيل تتابع الحركات إلى سكنات متتابعة فتصير متفاعلن إلى مستفعلن، والشاعر ينوّع بين هذا وذاك بدون قصد منه فيسلم من الرتابة. ومن قصائد الكامل معلّقة لبيد (عَفَتِ الدّيار...)، ومعلّقة عنترة (هل غادرَ الشعراءُ...)، ومرثيّة أبي ذؤيب الهُذلي (أَمِنَ المَنونِ وريبها...)**"[١٠]؛ إذن اختيار الشاعر

للبحر الكامل كان موفقًا؛ لملائمته غرض القصيدة العام، إذ يساعد هذا البحر الشاعر على الشرح والبيان والاستدلال أو البرهنة على القضية التي تعالجها القصيدة وتبغي إيصالها إلى المتلقي.

ت- قافية القصيدة:

قافية القصيدة من القوافي المطلقة (أي: التي تنتهي بحرف متحرّك) وحرف الروي فيها هو (الراء)؛ و(الهاء) حرف وصل متحرك: وهو حرف يلي حرف الروي المطلق وقد يكون متحركاً أو ساكناً[١١]، وقد جاء في القصيدة متحركًا بالكسرة التي يجب إشباعها بالياء، ويسمّى حرف المدّ المُشبَع بعد هاء الوصل بـ(**الخروج**)[١٢]. ومجيء حرف (الراء) رويًّا كثير شائع في أشعار العرب[١٣]؛ وهو من الأصوات المجهورة في لغة العرب[١٤]، والصوت المجهور أنسب لأجواء القصيدة الضاجّة بالأسى والتقريع والعنف والندم.

٢- الإيقاع الداخلي:

سنقصر كلامنا في الإيقاع الداخلي للقصيدة على مكوّنات ذلك الإيقاع الأبرز ظهورًا في تضاريس القصيدة، وهما مكوّنا **التكرار والتوازي**؛ إذ شكّل هذان العنصران الإيقاعيّان نسغ المعنى الشعري الذي انبنت عليه القصيدة، فنتج عن تضافرها هيكل القصيدة ومعمارها الفنّي بأنصع صور التعبير عن المعنى المُراد.

أ- التكرار

يُعدّ التكرار من السمات الأسلوبية المهمّة في اللغة الأدبية، ويعني "**تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغمًا موسيقيًا يتقصّده الناظم في شعره أو نثره**"[١٥]، ويعدّ التكرار من البنى الإيقاعية التي تعمل على تكثيف الدلالة في النص الشعري عبر وظيفته المزدوجة التي تجمع بين الوظيفة الفنية والوظيفة النفسية، زيادة على وظيفته الصوتية الناتجة من تكرار أصوات اللفظة نفسها[١٦]، وفي القصيدة مدار البحث **ورد التكرار بصيغتين:**

<u>الأولى</u>: تكرار ألفاظ بعينها أو بإجراء بعض التغييرات على بنائها الصرفي مع إبقاء معظم الحروف الأصلية للمفردة، ونلحظ ذلك في مفردة (دمعة) إذ وردت بالصيغة نفسها (٧) مرّات في الأبيات (٧، ٨، ١٢، ١٣، ١٤، ٢٠، ٢٦) في سياقات مختلفة، ففي الأبيات (٧، ٨) وردت في سياق رثاء الإمام الحسين (عليه السلام) الذي صوّره الشاعر بأنّه: الوجه الذي يحنو على الصغار، ويغسلهم بدمعة حنانه التي كانت

بالنسبة لهم فجرًا يحمل تباشير الرحمة والخلاص من الواقع المرير، وأنّه الدمعة التي دفعت المظلومين للثورة على الطغاة للخلاص من فقرهم وسوء حالهم. ومنها ما ورد في سياق وصف القاتل الذي جاء معتذرًا باكيًا من شدّة تقصيره وإسرافه على نفسه، فدمعة اعتذاره – في نظر الشاعر– تضمر تحتها ألف شمر، فالحسين(عليه السلام) صاحب خلق نبيل، يقيل عثرة المستقيل، ويصدّق اعتذار المُعتذر، ثمّ يخلق الشاعر مقارنة بين تصديق الإمام للقاتل المعتذر وتكذيب الأخير له مع نصاعة صدق الإمام وشدّة وضوح محجَّته وحجّته على الناس "**القاتلُ الباكي وقد صدّقتَ دمعتَه وكذّبَ فيكَ صاحبَ عصره، قد كنتَ أكثرَ من بياضك ناصعًا سرٌّ بياضُك لايبوحُ بسرّه**" وذلك في الأبيات (١٢، ١٣، ٢٧)، ثم يغادر الشاعر ذكر القاتل ودمعته الكاذبة، ويشرح بدمعته الصادقة البريئة حقيقة شعوره إزاء الإمام (عليه السلام) فيقول في الأبيات (١٤،١٥): "**هلّا تركت النهر يشرح دمعتي للعابرين على براءة جسره، يا أبيضاً رفّ الغمامُ على مشاربه لتغتسلَ الجهاتُ بطُهره**"، وفي البيت (٢٦) ترد (الدمعة) في سياق بيان العلاقة التي ينبغي أن تكون بين الإمام والشاعر؛ فينعت مَن لا دمعةَ صادقة له من شعره بحقّ الإمام بأنه "**أكذب شاعر**"، وكأن مسألة الكتابة عن الحسين بلوعة صادقة هي المعيار لصدق الشعراء وكذبهم، وهذه – كما يبدو– دعوة ضمنية للشعراء بأن يجعلوا في أشعارهم نصيبًا للإمام؛ فكأنّه الميدان الذي يُختبر فيه صدق الشعراء ووفاؤهم للمبادئ الحقّة.

من هذه التكرارات لمفردة (دمعة) نستنتج أن القصيدة عالم من الحزن والبكاء والندم على التفريط بابن رسول الله الهادي إلى الرشاد والداعي إلى الحق، وقد رسم الشاعر عالمه بريشة فنّان مبدع على هيأة محاورة بينه وبين الإمام الحسين تارة، وبينه وبين الإمام المهدي تارة أخرى؛ بوصفه حفيد الحسين، وإمام الزمان، ومنقذ البشرية عامّة، وقد دعّم الشاعر ذلك العالم بتكرار مفردات أخر تدور جميعها في صلب الموضوع العام للقصيدة، منها (قاتل/ثلاث مرّات، الذبح/مرّتين، النزف/مرّتين، الشظايا/مرّتين، الفرات/مرّتين، النهر/مرّتين، يبكيك/مرّتين، أبيض/ ثلاث مرّات، السيوف/مرّة، نحره/مرّة، معتذرًا/مرّة، الندامة/مرّة)؛ فمجيء هذه المفردات، وتكرارها الموحي بقصديتها يعزّز ما نذهب إليه في أن موضوع القصيدة هو الإمام الحسين (عليه السلام)، وغرضها مزيج من الرثاء والاعتذار والشكوى ممّا حلّ بالعراق من مصائب وملمّات من جرّاء مقتل الإمام على أرضه.

والثانية تكرار الأساليب: من الأساليب التي تكررت في القصيدة وسجّلت حضورًا كبيرًا هو **أسلوب النفي**، إذ تكرّر ثماني مرّات بالأدوات (لا، لم، ما) بنسبة (٤، ٣، ١) مرّات لكلٍّ منها على التوالي، ومن الأساليب التي تكرّرت **أسلوب التوكيد** بـ(أنَّ، إنَّ) أربع مرّات، و**أسلوب النداء** بـ(يا) تكرّر ثلاث مرّات، وأخيرًا **أسلوب النهي** بـ(لا) مرّة واحدة؛ ما أكسب القصيدة زخمًا دلاليًا، ونغمًا موسيقيًا داخليًا أنتجه تشابك تلك الأساليب فجعلها عالمًا مفعمًا بالحياة والحركة، بعيدًا عن الرتابة والجمود، ومتماسًّا مع الدفق الشعري كلّ التماسّ.

ب- التوازي:

يعدّ التوازي مكوّنًا أسلوبيًّا يعمل على تنسيق العلاقات الداخلية للنص الأدبي، بدءًا من العلاقات التركيبية ووصولاً إلى الإيقاع، وبهذا يجذب انتباه المتلقي ضمن أنماط معينة من التماثلات الصوتية والتركيبية والدلالية المكوّنة لنسيج النص ضمن حالة تعادليّة أو توازنيّة بين الثابت والمتحوّل، ولهذا عُدّ خاصّية لصيقة بكل الآداب العالمية قديمًا وحديثًا شفوية كانت أم مكتوبة، بل إنّه عنصر تأسيسي وتنظيمي في آن واحد(١٧). وقد عرّفه **(محمد العياشي)** تعريفًا أكثر وضوحًا واختزالاً بأنّه: "**قائم بين طرفين من السلسة اللغوية نفسها، وإنّ هذين الطرفين عبارة عن جملتين لهما نفس البنية، بحيث يكون بينهما علاقة متينة إمّا على أساس المشابهة أو على أساس التضاد**" وهذا يعني أنّ الطباق أو التضادّ – كما يسمّيه بعض البلاغيين – داخلٌ ضمن التوازي؛ من حيث قيامه على علاقة التضادّ بين المتطابقين(١٨). ولقد كان إيقاع التوازي هو الملمح الأسلوبي الأبرز في قصيدة (سقط الإناء) إذ نجده حاضرًا بكثرة في أبياتها، وكلّ ما ورد منه كان من **التوازي الضدّي**، أي القائم على علاقة تضادّ بين طرفي الجملة، ومن أمثلته قول الشاعر:

- **لم ينسَ ساقية، وتجرحه السواقي، وهي تومئ بالسراب لثغره**
- **يبكيك معتذراً، وتمسح ألف شمرٍ، كلّما كفكفت، دمعة عذره**
- **القاتل الباكي، وقد صدّقت دمعته، وكذّبَ فيكَ صاحبَ عصره(**)**

والمعنى الضدّي في البيت (٤) يتجلّى في صورة صاحب الضمير المستتر في (ينسَ) الذي نعتقد – كما قلنا سابقًا – أنّه يشير إلى الإمام الحسين (عليه السلام) بأكثر من قرينة سياقية وعقلية أوضحناها في موضعها من البحث من حيث كونه واهب الماء للسواقي كلّها؛ بما قدّمه من تضحيات من أجل الحياة الكريمة للأمّة

باختلاف مشاربها؛ لكنّ تلك السواقي قابلته بالضدّ، وجرحته بالغدر ونكثان العهد بالنصرة المُعبّر عنه بالإيماء بسراب الماء لثغره العطشان!. أمّا البيتان (١٢، ١٣) فيتجلّى معناهما الضدّي بصورة ذلك القاتل المنافق الذي جاء إلى المقتول (الإمام) باكيًا معتذرًا عن جرمه العظيم، والإمام المقتول بحلمه ونقاء سريرته يكفكف دمعة اعتذاره الكاذبة التي تخفي وراءها – حسب رؤية الشاعر– ألف شمر، لكنّ الإمام يصدّق اعتذاره رغم أنّ القاتل كذّب دعوة إمام عصره من قبل، وفعل به وبأهل بيته وأصحابه ما فعل!![***]. إذن التضادّ في هذه الأبيات والتي أشرنا إليها في الإحالة السابقة لم يؤتَ به بصفته زينة لغوية فحسب؛ بل هو تكنيك أسلوبي "**يؤدّي إلى إيضاح المعنى وتقريب الصورة وهو كما يقول الشاعر:**

ضِدّان لمّا استُجمِعا حَسُنا ** والضِدّ يُظهِرُ حُسنَه الضِدُّ**"[١٩]

وتجدر الإشارة إلى أنّ هناك عددًا من أبيات القصيدة اجتمع فيها **(التوازي الضدّي) مع ما يُعرف في اصطلاح البلاغيين بـ(العكس أو التبديل)**[٢٠]، كما في الأبيات الآتية:

- **اليومَ يحمله العراقُ، لأنَّه، الصدرُ الذي، حملَ العراقَ بصدرهِ**
- **ما بين باقٍ فيه، قابضِ جمرةٍ، أو راحلٍ، قتلته فرقةُ جمرهِ**
- **عاد الطريق إليك، دون خطى إليك، فلا تعد، فالكلّ عادَ لشمره**
- **ضدّان، يحتربان في نفس الفتى، حرٌّ يتوبُ، وتائبٌ عن حرّهِ**
- **وأجلُّ نصرٍ، أن ترى ما بين أعينِ قاتلٍ، ذُلَّ الشعورِ بنصرهِ**

من الأبيات أعلاه نستشفُّ موهبة الشاعر الإبداعية في اختياره كلمات ذات شحنات نغمية قادرة على تجسيد أحاسيس الشاعر وانفعالاته الخفيّة؛ إذ يرسم لنا الشاعر صورة من أروع الصور الشعرية، نتمثّل فيها معاني دوران عجلة الزمن، وتبادل الأدوار، وردّ الجميل، فالعراق اليوم يحمل اسمَ الحسين (عليه السلام) وجسده الطاهر؛ لأنه بالأمس قد حمل العراق بصدره المرضوض، وهي صورة شعرية أبدعتها مخيّلة الشاعر، وحسّه الإنساني والديني المرتبط بالحسين وثورته الخالدة. فضلا عن صورة أخرى تمثّل الحَيرة بين الهجرة والبقاء التي صار إليها أبناء الوطن، إذ أصبح الفرد العراقي بين خيارين أحلاهما مرّ، إمّا البقاء في الوطن كالقابض على جمرة، أو المغادرة والموت من وجع الغربة المكنى عنه بـ(فرقة جمره). وصورة دلالية أخرى أنتجها لنا **التوازي**

الضدّي المقترن بالعكس أو التبديل وردت في معرض دعوة الشاعر للإمام المهدي (عجل الله تعالى فرجه) بعدم الظهور بسبب ما آل إليه حال الإنسان الحاضر الذي تتجاذبه نوازع النفس المتناقضة، حتى صار متأرجحًا بين موقف الحرّ الرياحي التائب عن قتال الإمام الحسين (عليه السلام)، وبين التائب عن أن يكون حرًّا في سلوكه أو مشابها للحر الرياحي في توبته.

وبذلك يمكننا عدّ الموسيقى الداخلية التي يحقّقها التوازي الضدّي عند اقترانه بالعكس والتبديل "**موسيقى النفس التي تشيع من أبيات القصيدة**"[٢١]، وحاملَ روح القصيدة ومضمونها بأسلوب مموسق رشيق ينفذ إلى القلوب ويستوطن شغافها؛ وكيف لا يكون أسلوب الشاعر كذلك وهو ابن مدينة كربلاء التي تشرّفت بقبر الحسين (عليه السلام) وقبور العترة الطاهرة من إخوته وأولاده، إذ كان لهذه النشأة والعيش في المدينة المقدّسة أبلغ الأثر على نفسية الشاعر ولغته الصادقة في التعبير عن مكنوناتها، زيادة على لغة بيانه العالي الذي استمدّ أساليبه من آيات القرآن الحكيم وموروث الشعر العربي الفصيح.

المبحث الثالث:

المستوى التركيبي

من المعروف أن المفردات لا تكتسب معانيها إلّا إذا انتظمت في سياق تركيبي تتظافر فيه مع أخواتها؛ لتنتج لنا معنى أو دلالة مخصوصة، ومن هنا جاءت **نظرية النظم** التي قال بها **(عبد القاهر الجرجاني)** الذي عرّف نظريته قائلاً: "**النظم هو تعليقُ الكلمِ بعضِها ببعض، وجعل بعضِها بسبب من بعض**"[٢٢] ولا يتحقق التعليق ولا السببيّة إلّا بدخول الألفاظ في علاقات ضمن تركيب لغوي محدّد؛ ولذا سنرصد في هذا المستوى تركيب الجمل من حيث الإسمية والفعلية، متّخذين من الإحصاء والتحليل وسيلة للبحث والكشف عن المعاني الشعرية الواردة في القصيدة.

عند إحصائنا للجمل الواردة في القصيدة وجدنا أن الجمل الفعلية هيمنت بشكل كبير على البناء العام للقصيدة إذا ما قورنت بالجُمل الإسمية، فقد بلغ عدد الجمل الفعلية (٦٠) ستينَ جملة في قِبال (١٩) تسع عشرة

جملة إسمية، والفعلية جاءت على أنواع منها: ما هي جملة فعلية بالأساس، ومنها ما هي جملة فعلية وقعت خبرًا لمبتدأ، ومنها ما وقعت نعتًا، ومنها ما وقعت صلةً للموصول.

من المعلوم في عرف اللغويين والبلاغيين أنّ الفعل يدلّ على الحدوث، والتجدّد أو استمرار المعنى في الفعل سواء أمضارعًا كان أم ماضيًا، في حين يدلّ الاسم على الثبوت ودوام المعنى في المُسمّى على مدى الأزمان الثلاثة[٢٣]. ونظرًا لأنّ معاني القصيدة تدور في رثاء الإمام الحسين، وتصوير حالة الاعتذار على ما حلّ به في أرض العراق، واستحضار لبعض ما جرى في واقعة الطف الأليمة، وما يجري للعراقيين في عصرنا الحاضر من محن؛ كان من الطبيعي أن تأتي القصيدة حافلة بالأفعال الكثيرة؛ لأنها تمكّن الشاعر من وصف تقلّبات النفس الداخلية، والظروف الخارجية المحيطة بها، وأحوال الأفراد الموصوفين بها.

ممّا يلاحظ في بناء أبيات القصيدة أن الجمل الفعلية في الأغلب الأعم ترد متقابلة تقابلًا ضدّيًا، فنجد مثلًا جملة فعلية تدلّ على معنى معين تقابلها جملة فعلية تدلّ على معنى مضاد أو نقيض لمعنى الجملة الأولى كما في هذه الأبيات:

- **سامح عراقكَ، حاتمان بكفّه، لكنه، ذبح الجياع لمهره**
- **وطن النخيل، يمصُّ إصبعَه، ويسعد عينَ قاتلِهِ، بدمعةِ تمرِهِ**
- **قد كنتَ أكثر من بياضكَ ناصعًا، سرٌّ بياضُكَ، لا يبوحُ بسرّهِ**

لقد أفاد الشاعر من هذه الطريقة البنائية الأسلوبية في بيان حالة التناقض التي آلَ إليها وضع العراق، مصوّرًا نهري دجلة والفرات بـ**(حاتم الطائي)** بوصفه عنوان الكرم الباذخ، فصوّر العراق مالكًا لحاتمينِ بكفّه؛ لكنّه بخل على أبنائه بالعطاء، وذبحهم طعامًا لمهره، وهو أسلوب تصويري مدهش قام على قلب المأثور التاريخي وقدّمه بطريقة معكوسة؛ لتصوير حالة راهنة متناقضة!. وفي البيت (٢٧) نجد مفارقة لفظية ومعنوية رائعة في مخاطبة الشاعر **للإمام الحسين (عليه السلام)**، إذ صوّره بأنه ناصعٌ أكثر من بياضه الذي هو سرّ من أسراره التي لا يبوح البياض بها؛ فكيف يتفوّق الإنسان على نفسه أو على صفة من صفاته مادّية كانت أم معنوية، والصفة هي جزء من كينونته ووجوده؟!؛ لكن الشاعر وظّف هذه المفارقة بصورة فنية مائزة؛ إمعانًا منه في حبّ الحسين ومدحه.

ممّا يلاحظ أيضًا على طبيعة الجملة الفعلية في القصيدة طغيان الفعل الماضي، إذ ورد (٣٢) مرّة، ولمّا كان موضوع القصيدة – كما أسلفنا – في الإمام الحسين وما جرى عليه، كان من اللازم أن تأتي الأفعال تحيل على الزمن الماضي؛ كي تخدم موضوع القصيدة الأساس، من حيث أنّ الشاعر قد استحضر موضوعة تاريخية، تستدعي استعمال الفعل الماضي، والإكثار منه فيه دلالةٌ ضمنيّة على سوء الحاضر المَعيش، فالذي نراه متذمّرًا من واقعه المرير يلجأ إلى الماضي بوساطة فعله الذي يحمله إلى ذلك الزمن الذي يعدّه الشاعر أساس المعاناة، أو السبب الذي نتجت عنه مشكلات العصر الحاضر (... **إنّه عطش قديم منذ أن ذُبِحَ الحسين بحجره**).

أمّا المضارع فقد ورد (٢٥) مرّة، **فتارة** جاءت الأفعال مضارعة مقلوبة الدلالة إلى الزمن الماضي من طريق دخول الأداة (لم)، وبهذا يكون الشاعر حين يستعملها لم يُرِد بها الزمن الحاضر عند كتابة القصيدة، بل الحاضر في راهن الزمن الماضي، كما في قوله (**لم ينسَ ساقيةً وتجرحه السواقي وهي تومئ بالسراب لثغره**) و(**هو آية العصر الذي لم يستطع صبراً عليه ولا أحاطَ بخبره**) و(**كان الدليل لكلّ موسى لم يكن لعصاه شكٌّ في عجائب خضره**) وكذلك قوله (**علّمتني أن السعادة...**) و(**علمّتني أنّ الهزيمة...**) وغيرها من الأفعال. **وتارة أخرى** جاءت الأفعال مضارعة حقيقية في مواضع تصوير الزمن الحاضر؛ كيما يحقّق مقارنة صورية بين الماضي والحاضر، فضلًا عن ضخّ جرعة من الحركة والتجدّد في عالم القصيدة الموّار بالتناقض والاختلاف ومن ذلك مثلًا (**ضدّان يحتربان في نفس الفتى حرٌّ يتوبُ وتائبٌ عن حرّه**) و(**ما زال يطبخ للصغار حصاته نام الصغار ولا حياءَ لقدره**) و(**يبكيك معتذراً وتمسحُ ألفَ شمرٍ كلّما كفكفتَ دمعةَ عذرِهِ**) وغيرها من الأفعال الدالّة على ذلك.

ويأتي فعل الأمر (٣) مرّات بصيغة الطلب؛ لأنّه من الأدنى إلى الأعلى، في سياق النداء (**يا هاشميّ الغيظ اهدأ ما رأيتَ وقد تسلّقتِ السيوف لنحره**)...(**سامح فراتك إنّه عطش قديم منذ أن ذُبِحَ الحسين بحجرِهِ**)...(**سامح عراقكَ حاتمانِ بكفِّه لكنه ذبحَ الجياع لمهره**)، والشاعر في هذه الأبيات يطلب من صاحب الحقّ – الذي يبدو أنّه الإمام المهديّ المنتظَر – أن يهدأ ولا يتعجّل العقوبة لمَن شارك في قتل جدّه وأهل بيته واصحابه، فيقدّم الفراتَ والعراق بوصفهما مُدانَينِ له، ويطلب لهما السماح مقدّما مبرّراته لهما، فالشُحّ قديمٌ في نهر الفرات منذ أن ذُبحَ الحسين على شاطئه ظمآنًا، وهذا العراق مالك النهرين والخيرات

الوافرة صار يذبح أبناءَه الجياع ليُطعمَ مُهرَه!!، وهي بطبيعة الحال كناية عمّن يؤثر مصالحه الشخصية على مصالح رعيّته، وهي صورة شعرية جميلة، إذ يؤنسن الشاعر الجمادات (الفرات، والعراق) ويحمّلها أوزارًا ارتكبها الإنسان؛ ليحققّ بذلك اختلافًا مائزًا من حيث التعبير والتأثير في المتلقي.

المبحث الرابع:

المستوى الدلالي

في هذا المستوى سنقف على التناصّ بوصفه السمة الأسلوبية الأبرز في القصيدة، محاولين تبيان شعريّة توظيفه فيها، عبر أنواعه التي تنوّعت بين التناصّ القرآني والتناصّ التاريخي.

أولاً: التناصّ

ورد التناصّ في القصيدة في أكثر من موضع، وفي أكثر من صورة، واشتبك مع أكثر من مرجعية ثقافية، فمن المرجعيات التي تناصّ الشاعر معها هي:

١- **المرجعية القرآنية**، في الأبيات من (٩-١١):

- **هو آية العصر الذي، لم يستطع، صبرًا عليه، ولا أحاطَ بخُبرِهِ**
- **كان الدليل، لكل موسىً لم يكن، لعَصَاهُ شكٌّ، في عجائبِ خضرِهِ**
- **وفراقُ بينهما، يفتّشُ في الندامة، عن بقيةِ إصبعٍ في عشرِهِ**

يتناصُّ الشاعر مع الآيات (٦٧-٨٢) من سورة الكهف المباركة التي وردت فيها قصة **النبي موسى والخضر (عليهما السلام)** وتبدأ من قولة تعالى ﴿**قَالَ إِنَّكَ لَن تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْرًا**﴾ وتنتهي إلى قوله تعالى: ﴿**ذَٰلِكَ تَأْوِيلُ مَا لَمْ تَسْتَطِع عَّلَيْهِ صَبْرًا**﴾. وفي البيت السابع عشر:

- **ما عادتِ الصحراء، تُرسِلُ وارداً، أو صوتُ يا بُشرَى، يمرُّ ببئرِهِ**

يتناصّ الشاعر مع قصة **النبي يوسف (عليه السلام)** باللحظة التي جاءت بها القافلة وأرسلت واردها إلى البئر الآية (١٩) **من** سورة يوسف ﴿**وَجَاءَتْ سَيَّارَةٌ فَأَرْسَلُوا وَارِدَهُمْ فَأَدْلَىٰ دَلْوَهُ ۖ قَالَ يَا بُشْرَىٰ هَٰذَا غُلَامٌ ۚ وَأَسَرُّوهُ بِضَاعَةً وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِمَا يَعْمَلُونَ**﴾.

نلاحظ في هذين التناصّين أنّ الشاعر لم يستدعِ الآيات القرآنية بنصّها بل استدعى بعض ألفاظها مع تغيير في تركيب جمل الآيات؛ ليدمجها في تضاعيف أبياته بشكل عفوي يتساوق مع انسيابية الدفقات الشعرية لموضوع القصيدة العام، واللحظة الراهنة في كل بيت من أبيات التناصّ؛ مُحدثًا بذلك التناصّ تحشيدًا دلاليًا للأفكار عبر ما تنمّ به الآيات الكريمات من معاني الفراق والندم نتيجة الجهل وعدم الصبر، والتسرّع بالحكم على الأمور قبل اتّضاح الرؤية كما في سورة الكهف، والغدر وخيانة الإخوة والوقوع في الشدّة وانتظار المنقذ كما في سورة يوسف، وقد جاءت هذه المعاني متناغمة مع المعني الشعري الذي أراده الشاعر، ففي أبياته المتناصّة مع قصة موسى والخضر يريد الشاعر أن يقول: أنّ المشار إليه بالضمير (هو) في البيت (٩) الذي تعمّد الشاعر ترميزه على المتلقي، ربّما لغاية فنية أو موضوعية يقصدها، والذي نرى أنه يشير إلى **الإمام الحسين (عليه السلام)** لاسيما إذا نظرنا إلى التلازم الموضوعي بين الفرات والإمام في قصائد أكثر الشعراء العراقيين، فضلا عن وجود بعض المؤشرات النصيّة منها قوله: **لم ينسَ ساقيةً وتجرحه السواقي وهي تومئُ بالسراب لثغره**، وقوله: **اليوم يحمله العراق لأنه الصدر الذي حمل العراق بصدره**، إشارة إلى ما فعله الأعداء حين سحقوا صدر الإمام بحوافر خيلهم، وقوله: **هو دمعة المحروم حين اختاره سبباً وثار على الطغاة بفقره**؛ وهذا يمكن أن يؤيد ما ذهبنا إليه؛ من أنّ المحرومين والمقهورين منذ عصر الحسين إلى يومنا هذا يتّخذون من ثورته سببًا وشعارًا للثورة بوجه الطغاة؛ ولذا كان المشار إليه بالضمير (هو) آية وعلامة هداية وعِبرة لأهل عصره الذين نبذوه، ولم يطيقوا صبرًا على حفظه بين ظهرانيهم؛ لأنهم عجزوا عن الإحاطة بسرّه وحقيقته؛ ففرّطوا به في الوقت الذي كان وجوده دليلًا ساطعًا لا مرية فيه، كما كانت عصا موسى وعجائب الخضر دليلًا ناصعًا ودامغًا على نبوّة موسى وولاية الخضر الصالحة، ولذا وقع الفراق بين **الإمام الحسين (عليه السلام)** وبين من تجاهلوه وأنكروه؛ ليفيق الجاهلون من غيّهم ويندمون على ما فاتهم، وقوله: **وفراقُ بينهما يفتّشُ في الندامة عن بقيةِ إصبعٍ في عشرهِ**، يتضمّن معنى أنهم يبحثون عن بقية إصبع من أصابعهم العشر لم يعضّوه ندمًا على تفريطهم بآية الله الكبرى، ولات حين مندم!.

أمّا في بيته المتناصّ مع قصة **يوسف (عليه السلام)** يطلب الشاعر من المنادى الذي صفته **(هاشميّ الغيظ)** – الذي يبدو أنّه الإمام صاحب العصر **المهديّ المنتظر (عجل الله تعالى فرجه الشريف)**، إذ يطلب منه الشاعر أن يهدأ ليرى ما فعله الزمان بأهل البلد الذين قتلوا جدّه **الإمام الحسين (عليه السلام)** ظمآنًا بجوار

نهر الفرات، وبخاصّة أن هناك روايات تشير إلى أنّ الإمام الموعود سيقتصّ من قتلة جدّه عند ظهوره – الهدوء لأن الزمن قد أخذ بثأره من البلد الذي ظلم جدّه الحسين، فالسيوف قد تسلقت نحره، ولم يكن آنذاك منقذ يخلّصه من محنته التي هو فيها، كما خلصّ واردُ القافلة (السيّارة) **يوسفَ الصدّيق (عليه السلام)** من البئر؛ ولذلك نجد الشاعر يلتمس السماح لنهر الفرات وللعراق من **الإمام المنتظر (عليه السلام)**؛ فما ألمّ به من ويّلات كافية لتكفير ذنبه العظيم: **سامح فراتكَ إنّه عطشُ قديمٌ منذُ أن ذبحَ الحسينُ بحجرهِ، سامح عراقكَ حاتِمان بكفّهِ لكنّه ذبحَ الجياعَ لمُهرهِ**، ثم يسرد الشاعر ما حلّ بأهل العراق في البيتين (٢٠-٢٢) من جوع وضياع، ووقوع أبنائه بين خيارين أحلاهما مرّ هما: **ما بين باقٍ فيه قابضِ جمرةٍ أو راحلٍ قتلته فرقة جمره**، فالباقي فيه حبّا به كقابض جمرة مضضًا، والراحل عنه قتلته حسرة الغربة، وتفرّق أهله أشتاتًا!.

٢- **المرجعية التاريخية:** استدعى الشاعر هنا قصة **(حاتم الطائي)** وما عُرف عنه من الكرم النادر الذي بلغ به حدّ أن يذبح حصانه لضيوفه حين لم يجد طعامًا يقدّمه لهم، كما في القصة المشهورة، وذلك في قوله:

- **سامح عراقكَ، حاتِمان بكفّهِ، لكنّه ذبحَ الجياعَ لمُهرهِ**

في هذا البيت وظّف الشاعر فكرة القصة بشكل مختزل، إذ صار الوطن الذي يملك حاتمين بكفّه (كناية عن نهري دجلة والفرات) يذبح الجياع ليطعم مُهرَه؛ فقلب مضمونها إلى النقيض من فكرتها الأساس؛ كي يحقّق عنصر المفارقة التي تُحدث صدمة لدى المتلقي ودهشة؛ بسبب من تحوّل قيمة الكرم إلى النقيض في زماننا الحاضر، وضمير المخاطب (الكاف) في البيت يعود إلى المنادى الموصوف في البيت السابق بـ(يا هاشمي الغيظ) الذي أوضحنا المقصود به في الفقرة السالفة.

الخاتمة:

استطاعت الأسلوبية أن تلجَ مكوّناتِ النّص الأدبيّ وتستظهرَ ما فيه من خصائصَ أسلوب تسهمُ في بناء مجالٍ دلاليّ تحرصُ الأسلوبيةُ على وضعه ضمنَ مجال عنايتها، وقد خلصْنا في بحثنا هذا إلى أنّ لكلّ نصٍّ خصائصَه الأسلوبيةَ المستقلّة، فما يكون في هذا النّص قد لا يكون في غيره، وعليه فإنّ اختلافَ الخصائصِ الأسلوبية وتوظيفَها يؤدّي دلالةً معيّنةً تكشفُ الأسلوبيةُ عنها؛ ليجدَ القارئُ فيها معانيَ أُخَر لم يكنْ يتصوّرُها لولا التعاملُ مع النّصِّ أسلوبيًا، ولعلَّ الشيءَ الأهمّ الذي وصلْنا إليه في بحثنا هذا هو أنّ الخصائصَ الأسلوبيةَ

للقصيدة جميعها جاءتْ مرتبطةً بالنسيج العامّ للنّصّ، وما توظيفُها فيه والإتيانُ بها إلا للإحاطة بالموضوع والأفكارِ المراد التعبير عنها، وتقديمِها بشكلِها الأقرب لما يجول في خاطر الشّاعر الذي استطاع عَبر براعته في استعمال اللغة والتعاملِ معها بتقنيةٍ خاصّةٍ أن يقدّم لنا شعرًا يُمتع القارئ بموسيقاه، ويثير أشجانه بمضامينه ودلالاته الفكرية، فضلًا عن توظيفه (ثيمة) عقائدية يؤمن بها، ويدافع عنها، فأنتج لنا ذلك شعرًا صادق التعبير، محكم البناء، جميل الصور، غزير الدلالات، يتراوح بين التلميح والتصريح تارة، والرمز والإيحاء تارة أخرى، فكانت القراءة الأسلوبيّة هي الأقدر من غيرها على التعامل مع نصوصٍ كهذه؛ إذ كشفت لنا عن مكنونات وأسرار قد لا نتمكن من بلوغها بغيرها.

والحمد لله رب العالمين

هوامش البحث ومصادره ومراجعه:

(١) فرصة للثلج، مجموعة شعرية: نجاح العِرسان، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث "أكاديمية الشعر"، أبو ظبي – الإمارات العربية المتحدة، ط١، ٢٠١٢م، ص١١١–١١٩، وقد أوردنا نص القصيدة كاملًا هنا ليتمكّن القارئ من رؤية هندسة فضاء القصيدة بالشاكلة التي جاءت عليها في المجموعة الشعرية، ولأنّ طريقة الكتابة هذه لها ارتباط موضوعي بأسلوب الشاعر.

(*) هذه المفردة بالمعنى الذي يناسب سياق ورودها تُضبَط بالظاء (الغيظ) لا بالضاد، وتعني: نوع من الغضب والتغيّر الذي يصيب الإنسان إذا لحقه مكروه، أمّا التي بالضاد (الغيض) فهي بمعنى القلّة أو النقص وهو ما لا يناسب السياق. ينظر: المعجم الوسيط: إبراهيم مصطفى وآخرون، مجمع اللغة العربية، دار الدعوة، استانبول – تركيا، د. ط، ١٩٨٩م، ج٦٦٨/٢.

(٢) حوار مع الشاعر على موقع صحيفة الحقيقة في العراق، حاورته انتصار السعداوي، نُشر في ٢٠١٤/٤/٢٩م على الرابط:
http://factiniraq.com/mod.php?mod=news&modfile=item&itemid=17237#.WvQIRNQmDIU

(٣) ينظر: حوار مع نجاح العِرسان، على موقع وكالة أنباء الشعر، حاوره: زياد ميمان، للاطلاع عليه كاملاً على الرابط:
http://www.alapn.com/ar/news.php?cat=3&id=37401

(٤) ينظر: المصدر نفسه.

(٥) تخطيط النص الشعري معاينة سيميائية لفاعلية العتبة في صناعة النص الشعري: د. حمد محمود الدوخي، دار سطور، بغداد – العراق، ط١، ٢٠١٧م، ص٣٨–٣٩.

(٦) ينظر: لغة الشعر العراقي المعاصر: د. عمران خضير حميد الكبيسي، بإشراف: د. سهير القلماوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٨٢م، ص٣٥–٣٦.

(٧) موسيقى الشعر: د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٥٢م، ص١٥.

(٨) ينظر: حوار مع نجاح العِرسان، على موقع وكالة أنباء الشعر (مصدر سابق).

(٩) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: عبد الحميد الراضي، مؤسسة الرسالة، ط٢، بغداد– العراق، ١٩٧٥م. ص١٦٧.

(١٠) م.ن: ص١٧٧.

(١١) موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر: د. عبد الرضا علي، ص١٧٢–١٧٣.

(١٢) م. ن: ص١٧٤.

(١٣) ينظر: موسيقى الشعر: ص٢٤٥–٢٤٦.

(١٤) ينظر: الأصوات اللغوية: د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط٤، د.ت، ص٢٢–٢٣.

(١٥) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: د. ماهر مهدي هلال، وزارة الثقافة والأعلام العراقية، دار الرشيد للنشر، بغداد، د.ط، ١٩٨٠م، ص٢٣٩.

(١٦) ينظر: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث: ص١٧٢، نقلاً عن: في أسلوبية النثر العربي: د. كريمة المدني، دار الكتب، كربلاء – العراق ، ط١، ٢٠١٧م، ص٩٩.

(١٧) في أسلوبية النثر العربي: ص١١٨.

(١٨) ينظر في معنى الطباق: معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها: د. أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، د. ط، ١٩٨٦م، ص٢٥١ وما بعدها.

(**) كتبنا الأبيات في هذا الموضع وغيره من مواضع التحليل القابلة بهذه الطريقة وليس وفق طريقة كتابتها الأصل؛ اقتصادًا منّا بفضاء الكتابة، فما بين الفاصلتين يشكّل سطرًا في كتابة القصيدة الأصل.

(***) ورد التوازي الضدّي أيضًا في الأبيات (١٩، ٢٠، ٢٧).

(١٩) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها: ج٢/٢٦٠ (مصدر سابق).

(٢٠) العكس أو التبديل: قال الحموي: "**وقد جاء قدامة من التصدير بنوع آخر وسمّاه التبديل**"، **وعقد له بابًا سمّاه** "**العكس**" **وقال:** "**العكس في اللغة ردّ آخر الشيء على أوّله ويقال له التبديل. وفي الاصطلاح تقديم لفظ من الكلام ثمّ تأخيره، وسمّاه كذلك السيوطي والمدني، وأدخله القزويني وشرّاح تلخيصه والمتأخرون في المحسّنات المعنوية، وقال:** "**العكس والتبديل هو أن يقدّم في الكلام جزء ثمّ يتأخّر**". ينظر: المصدر نفسه: ج٢/١٨–١٩.

(٢١) ينظر: جماليات النص الشعري في رؤى هلال ناجي الفنية: د. رباب هاشم حسين، دار بغداد، العراق – بغداد، ودار تموز، سوريا – دمشق، ط١، ٢٠١٥م، ص٢١٦.

(٢٢) دلائل الإعجاز في علم المعاني: الأمام عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني (ت٤٧١هـ)، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان ، ط ١، ٢٠٠١م، ص٧.

(٢٣) ينظر: معاني الأبنية في العربية: د. فاضل صالح السامرائي، ساعدت جامعة بغداد على نشره، ط١، ١٩٨١م ص٩، ١٧.