جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا
كلية الدراسات العليا
كلية اللغات- قسم اللغة العربية

الأسلوبية في شعر إدريس محمد جماع في ديوانه لحظات باقية

(Stylistics in Idris Muhammad Jamaa's Diwan Poetry) (Everlasting Moments)

بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه تخصص(دراسات بلاغية ونقدية)

إعداد الدارسة
سارة أبكر عبد الله أبكر

إشراف
البورفيسور/ ستنا محمد علي حمد

٢٠٢٢م

الآيـــــــــــة

قال تعالى :(اللهُ لا إِلهَ إِلّا هُوَ الحَيُّ القَيُّومُ لَا تأخُذُهُ سِنَةٌ ولا نَوْمٌ لَهُ مَا فِي السّمَواتِ ومَا فِي الأَرْضِ مَن ذَا الّذي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلّا بِإِذْنِهِ يَعْلمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ ولا يُحِطُونَ بِشَيْءٍ مِنْ عِلْمِهِ إِلّا بِمَا شَآءَ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السّمَواتِ والأَرْضَ ولا يَئودُهُ حِفْظَهُمَا وهُوَ العَلِيُّ العَظِيمُ)

صدق الله العظيم
سورة البقرة الآية ٢٥٥

إهـــــداء

إلى والديّ اللذان علماني الصبر والتضحية
متعهما الله بالصحة والعافية
إلى زوجي وشريك حياتي
إلى أبنائي الذين تحملوا معي التعب
إلى أخي العزيز وأخواتي
إلى أعمامي وخالي الأعزاء
إلى كل طالب علم

شـــكر وعـــــرفان

الشكر لله سبحانه وتعالى أولاً وأخيراً الذي أعانني على اكمال هذه الدراسة ، ثم أتقدم بالشكر الجزيل إلى

البروفيسور / ستنا محمد علي

على تحملها ومعاناتها معي إلى أن خرج هذا العمل بهذه الصورة المرضية جزاها الله عني كل خير ، ثم الشكر إلى الجامعة التي أعطتني هذه المنحة ، وشكري موصول إلى جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ،وشكري موصول لكل من ساهم معي في هذه الدراسة ،

شكراً جزيلاً.

مستخلص البحث

جاءت الدراسة بعنوان (الأسلوبية في شعر إدريس محمد جماع في ديوانه (لحظات باقية) هدفت الدراسة إلى تناول مفهوم الأسلوبية ونشأتها وعلاقتها باللغة والنقد والبلاغة، معرفة أسلوب الشاعر من خلال توظيفه للأسلوبية في استخدامه التراكيب من تقديم وتأخير وتعريف وتنكير وذكر وحذف وأمر واستفهام والعدول في كل ذلك من المعاني الأصلية إلى معانٍ بلاغية، وتصويره الفني وذلك باستخدامه : التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز و من ثم الوصول إلى المعاني البليغة الجيدة التي تجسّد المحسوسات لا سيما في كناياته وتصور وتشخّص المعنويات . وشملت الدراسة الموسيقى الداخلية من جناس وطباق ومقابلة وتكرار، والموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية والنغم ومدى علاقتها بذاتية الشاعر وحالته النفسية . اتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، وتوصلت إلى نتائج أهمها: ساعدت الأسلوبية في إظهار شخصية الشاعر وانفعالاته ، وامتاز أسلوبه بالسهولة واللين ، أما التراكيب التي استخدمها الشاعر خرجت من معانيها الأساسية وافادت معاني إضافية جميلة مكنته من التعبير عما في نفسه من حزنٍ وفرحٍ وغلب على مشاعره الحزن ، وظّف الشاعر التصوير الفني من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز أفاد افادات جميلة صورت ما اراد التعبير عنه بطرق عديدة تمثل فيها تجسيد المحسوسات الذي غلب على ديوانه لا سيما الكناية وتشخيص المعنويات خاصة في الاستعارة و مما ساعد على جمال الأسلوب ، اشتمال قصائده على الجناس والطباق والمقابلة وقد أكثر من الجناسٍ والطباقٍ ، التزام موسيقاه الداخلية ببحور الشعر العربي وقوافيه فكانت صدىً لما يعانيه من أحزان . نوصي بدراسة التناص في شعر إدريس محمد جماع .

Abstracted

This research is titled (Stylistics in Idris Muhammad Jamaa's Diwan Poetry) (Everlasting Moments). The purpose of this research is to investigate the concept of stylistics, its origins, and its relationship to language, criticism, and rhetoric. Furthermore, it aims to know the poet's style through his use of stylistics in his use of structures ranging from advancing, delaying, using definite articles, indefinite articles, mentioning, omitting, commanding, questioning, and reversing all of these from literal meanings to rhetorical meanings, and its artistic representation by using: simile, metaphor, metonymy, and allegory, and then reach the good eloquent meanings that embody the sensible things

The study included the internal music of alliteration, antithesis, and repetition, as well as the external music represented in meter, rhyme, and ton, and the extent to which it was related to the poet's personality and psychological state. The study used a descriptive analytical approach and found the most important results: stylistics helped to show the poet's personality and emotions, and his style was characterized by ease and softness. The poet created artistic photography using similes, metaphors, anaphora, and puns. He reported beautiful testimonies that depicted what he wanted to express in many ways, in which he represented the embodiment of the sensibilities that dominated his collection, especially metonymy and morale diagnosis, especially in metaphor, which contributed to the beauty of the style. Alliteration, antithesis, and repetition are all used in his poems. His internal music's commitment to the meters and rhymes of Arabic poetry was an echo of his sorrows, more than alliteration and counterpoint. We recommend looking into intertextuality in Idris Muhammad Jamaa's poetry.

الفهرس

م	الموضوع	الصفحة
١.	استهلال	أ
٢.	الآية	ب
٣.	إهداء	ج
٤.	الشكر والعرفان	د
٥.	المستخلص	هـ
٦.	المستخلص باللغة الإنجليزية	و
٧.	الفهرست	ز
المقدمة		
٨.	مقدمة	١
٩.	أسباب اختيار الموضوع	٢
١٠.	أهداف البحث	٣
١١.	أسئلة البحث	٣
١٢.	مشكلة البحث	٣
١٣.	هيكل البحث	٤
١٤.	الدراسات السابقة	٦-٨
الفصل الأول الأسلوبية مفهومها ونشأتها وعلاقتها باللغة والنقد والبلاغة		
١٥.	المبحث الأول : مفهوم الأسلوبية عند الشرق والغرب	١٠-٢٢

	والفرق بينهما	
١٦.	المبحث الثاني : نشأة الأسلوبية	٢٣-٣١
١٧.	المبحث الثالث : الأسلوبية وعلاقتها باللغة والنقد والبلاغة	٣٢-٥١
	الفصل الثاني **التراكيب الأسلوبية والفنية في شعر إدريس جماع**	
١٨.	مدخل	٥٣
١٩.	المبحث الأول : التقديم والتأخير في شعر جماع	٥٥-٦٣
٢٠.	المبحث الثاني : الحذف والذكر في شعر جماع	٦٤-٧٩
٢١.	المبحث الثالث : الاستفهام والأمر والنداء في شعر جماع	٨٠-١٠٠
	الفصل الثالث **التصوير الفني عند إدريس جماع**	
٢٢.	مدخل	١٠٢-١٠٣
٢٣.	المبحث الأول : التشبيه عند جماع	١٠٤-١٢٥
٢٤.	المبحث الثاني : الاستعارة والمجاز عند جماع	١٢٦-١٢٧
٢٥.	المبحث الثالث: الكناية عند جماع	١٥٨-١٦٨
	الفصل الرابع **الموسيقى في ديوان لحظات باقية**	
٢٦.	مدخل	١٧٠
٢٧.	المبحث الأول: الموسيقى الداخلية وتشمل: الجناس والطباق والمقابلة عند جماع	١٧١-٢٠٥
٢٨.	المبحث الثاني: الموسيقى الخارجية وهي: الوزن والقافية عند جماع	٢٠٦-٢٨٣

٢٩.	الخاتمة	٢٨٤
٣٠.	النتائج	٢٨٥
٣١.	التوصيات	٢٨٦
٣٢.	المصادر والمراجع	٢٨٧-٢٩١

المقدمة

تشمل الإجراءات المنهجية للبحث ويتكون من المقدمة والمشكلة والفروض والأهداف والأهمية بالإضافة الى الدراسات السابقة.

مقدمة:-

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله وبعد، أصبحت هذه الدراسة قضية من قضايا الدرس البلاغي التي شغلت أغلب علماء الغرب والشرق .

كان للثقافات الأجنبية الوافدة تأثير في حياتنا العامة والخاصة وحتى في أدبنا وبلاغتنا ويتعداه يشمل هذا التأثير كل شيء في الفكر والسياسة والاقتصاد والحياة السياسية والاجتماعية وأساليب الحياة اليومية ونمطها. وإذا نظر الإنسان وتفحص في هذه الحياة فيجد الفكر الوافد والثقافة الدخيلة في هذا العصر (العصر الحديث) شمل كل شي ولا يملك الإنسان لنفسه شيء إلا أن يتعايش معه لذا لابد من دراسة هذه الأفكار والثقافات الجديدة متمثلة في الأسلوب أو الأسلوبية، وعلماً بأن علماء العرب أيضاً ملمين بالأسلوب وعرفوه.

أن الأدب العربي الحديث والبلاغة العربية في معظمهما وليد التفاعل والتلاقي مع بعض الثقافات الغربية وإن ما نقرأه اليوم هو نتيجة هذا التلاقي الثقافي بين إبداعات الذهن العربي والثقافات الغربية الدخيلة، وأخذ الجيد منها بالإضافة إلي ماضينا القييم والاندفاع لمواكبة الحاضر والمستقبل.

وتعد هذه الدراسة حلقة مهمة من حلقات الدرس والبحث الأسلوبي والبلاغي التي قامت على جهود العلماء السابقين والمحدثين.

يعد الشعر السوداني المعاصر فرع من أصل الشعر العربي المعاصر لم ينل حقه الكافي بالدراسة والتحليل، لذا أردت أن أقوم بتطبيق هذه القضية على شاعر سوداني، ولم يكن الشعر السوداني مختلفاً عن الشعر العربي بل كان مواكباً له في كل أطواره، ونجد أن بعض شعراء العرب ومن بينهم السودانين استطاعوا أن يزاوجوا بين ثقافاتهم القديمة وصناعتهم اللّفظية الموروثة وبين الثقافات الأوروبية الدخيلة، ولكن الماضي هو المصدر

الخصب، ولكن أخذوه لمواجهة ومجاراة الحاضر والمستقبل، وإدريس محمد جماع من هؤلاء الشعراء، لذا أردت دارسة أسلوبه، ومنهجي في هذه الدراسة قام على دراسة أسلوبه من خلال تراكيبه الفنية من تقديم وتأخير وذكر وحذف وبعض صيغ الطلب من أمر واستفهام ونهي ونداء وتمني، ثم التصوير الفني وجمالياته عنده من تشبيهات واستعارات وكنايات ومجازات، ثم وقفت على موسيقاه الشعرية التي قسمت إلى موسيقى داخلية وخارجية، أما الداخلية فتشمل المطابقة والجناس والمقابلة وتكرار الأصوات والكلمات والجمل، وأما الخارجية فتتمثل في أوزانه وقوافيه وعلاقته بشخصيته.

وأوضحت هذه الدراسة جمال أسلوبه من خلال تراكيبه الفنية وألفاظه، وأظهرت شخصيته وطريقته في التفكير والتأليف والظروف المحيطة به وقصته لتأليف هذا الديوان.

وهذا تيمناً مني أن تجد هذه الدراسة اهتمام بهذا الشاعر السوداني بصفة خاصة وبالشعر السوداني بصفة عامة، وتشجيع الدارسين للالتفات للدراسات السودانية بكل مناحيها، ويعتبر الشعر السوداني بمثابة مرآة عاكسة صادقة تصور الحياة والطبيعة السودانية الأصيلة.

ولد إدريس محمد جَمَّاع في حلفايا الملوك يوم ١ يناير ١٩٢٢/ ٣ جمادى الأولى ١٣٤٠ ونشأ بها. ينحدر من شيوخ الحلفاية ملوك العبدلاب، فهو إدريس بن محمد جماع بن الأمين بن ناصر بن الأمين بن مسمار. وينحدر من قبيلة العبدلاب ونشأ بها. حيث حفظ القرآن في الكتّاب، ثم التحق بالمدرسة الابتدائية، ومنها إلى مدرسة أم درمان الوسطى، ثم التحق بكلية المعلمين ببخت الرضا عام ١٩٤٦ وبعد تخرجه، عيّن مدرّسًا بمدرسة (تنقسي) الجزيرة سنة ١٩٤١، ثم نُقِل إلى الخرطوم الأولية ثم إلى حلفايا الملوك سنة ١٩٤٤، مسقط رأسه. .هاجر إلى مصر لإكمال دراسته عام ١٩٤٧ والتحق بمعهد المعلمين بالزيتون، ثم بكلية دار العلوم بجامعة القاهرة عام ١٩٥١ وحصل على الليسانس في اللغة العربية والدراسات الإسلامية. وبعده التحق بمعهد التربية للمعلمين ونال الدبلوم عام

١٩٥٢ .عمل معلماً بالمدارس الأولية ١٩٤٢ – ١٩٤٧، وبعد رجوعه من مصر عام ١٩٥٢ عين معلماً بمعهد التربية في (شندي)، ثم معهد (بخت الرضا)، وبعد ذلك بالمدارس الوسطى والثانوية عام ١٩٥٦. توفي بمستشفى الخرطوم بحري عن ٥٨ عامًا. له ديوان (لحظات باقية)، استقال من وزارة المعارف السودانية وهاجر إلى مصر سنة ١٩٤٧، والتحق بمعهد المعلمين بالزيتون، ثم التحق بدار العلوم ونال شهادة الليسانس في اللغة العربية وآدابها والدراسات الإسلامية سنة ١٩٥١. عيّن مدرّسًا بمعهد التربية بشندي ١٩٥٢، ثم نقل مدرّسًا ببخت الرضا ١٩٥٥، ثم الخرطوم الثانية، ثم الخرطم بحري الوسطى ١٩٥٦ . أصيب في سنواته الأخيرة بداء عضال ألزمه الفراش زمنًا، حتى توفي بمستشفى الخرطوم بحري يوم ٢٧ مارس ١٩٨٠/ ١١ جمادى الأولى ١٤٠٠. وقد أُرسل للعِلاج إلى لبنان في عهد حكومة الرئيس إبراهيم عبود وعاد إلى السودان دون أن تتحسّن حالته الصحيّة.

سبب اختيار الموضوع :

الأسباب التي أدت إلى اختياري لهذا الموضوع تكمن في الآتي:

١. الرغبة في دراسة الشعر السوداني ولا سيما شعر الشاعر جماع للوقوف علي تراكيبه الفنية.
٢. دراسة أسلوب جماع ومنهجه في ديوانه لحظات باقية .

وقبل كل هذا شدني قوله في مقدمة ديوانه أن اتجاهه أو مذهبه مختلف بعض الشيء ويساهم في دفع الحياة للأمام، ولا يجرد الشعر من أجنحته، ولكنه يأبى التحليق في أودية المجهول ومتاهات الأوهام ويحب الجديد وينفعل للطبيعة، هذا جعلني اختار هذا الموضوع.

أهداف البحث:

تتمثل أهداف البحث في ما يلي:

١. التعرف على أسلوبية إدريس محمد جماع ومستوياتها الأدبية.

٢. الوقوف عند التراكيب البلاغية والأسلوبية أهم أغراضها الشعرية.

٣. توضيح أبرز معاني الشاعر الفنية ، وموسيقاه الشعرية.

منهج المبحث:

اتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي .

أسئلة البحث:

هي الأسئلة التي تتردد في أذهان كثير من الناس عن قضية الأسلوب والأسلوبية والفرق بينهما ن وهل لإدريس جماع أسلوب مميز ؟

١. كيف استطاعت الأسلوبية خدمة الشاعر للوصول لأغراضه الشعرية ؟

٢. ما هي جماليات الأسلوب التي برز وأبدع فيها الشاعر ؟

٣. كيف وظف الشاعر الأسلوب في الوصول إلى اغراضه بطريقة الفنية؟

مشكلة البحث :

- الوقوف على أسلوبية الشاعر السوداني إدريس محمد جماع من خلال ديوانه لحظات باقية .
- معرفة منهج الشاعر ومذهبه في وأسلوبه .

حدود البحث:

سوف احصر البحث في العصر الحديث أي فترة ظهور مصطلح الأسلوبية، والفترة التي عاش فيها الشاعر إدريس جماع.

هيكل البحث:

اقتضت طبيعة الدراسة أن يقسم البحث إلى أربع فصول و إحدعشر مبحثاً جاءت تسميتها كالآتي :

الفصل الأول : الأسلوبية مفهومها ونشأتها وعلاقتها بالعلوم الأخرى .

وقسمته لثلاثة فصول وهي :

المبحث الأول : اختلاف مفهوم الأسلوبية عند الشرقيين والغربيين والفرق بينهما.

المبحث الثاني : نشأة الأسلوبية.

المبحث الثالث : علاقة الأسلوبية باللغة والنقد والبلاغة .

الفصل الثاني: التراكيب الأسلوبية والفنية في شعر إدريس جماع

يشمل هذا الفصل التراكيب الفنية في الديوان من تقديم وتأخير، وذكر وحذف، والإنشاء الطلبي من استفهام وأمر ونداء وتمني عند جماع وقسمته إلى:

المبحث الأول : التقديم والتأخير في شعر جماع

المبحث الثاني : الحذف والذكر في شعر جماع

المبحث الثالث : الاستفهام والأمر والنداء في شعر جماع

الفصل الثالث : التصوير الفني عند جماع

يشمل الفصل الثالث التصوير الفني وجماليات الأسلوب فيه من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز وروعته عند جماع وجاء على النسق التالي:

المبحث الأول : التشبيه عند جماع

المبحث الثاني : المجاز والاستعارة عند جماع

المبحث الثالث: الكناية عند جماع

الفصل الرابع : الموسيقى في ديوان لحظات باقية

وقسمته إلى مبحثين هما:

المبحث الأول: الموسيقى الداخلية وتشمل : الجناس والطباق والمقابلة .

المبحث الثاني: الموسيقى الخارجية وتشمل : الوزن والقافية.

تلوت ذلك بخاتمة البحث التي حوت أهم النتائج والتوصيات .

ثم تلاها الفهارس ثم المصادر والمراجع.

الدراسات السابقة :

لا توجد دراسة شبيهة لهذه الدراسة أي (دراسة أسلوبية) في شعر جماع، وهنالك دراسة في شعر جماع بعنوان: (جماع قيثارة الإنسانية، والنبوغ) كتبها عبد القادر الشيخ إدريس (أبو هالة) عام ١٩٦٨م، إشراف الدكتور/ عبد الله الطيب، الدار السودانية للكتب ، ركزت هذه الدراسة حياة جماع الإنساينة .

دراسة: عبدالنبي عبدالله جمعه عرمان، (٢٠٠٩م) سالة دكتوراه. جامعة أم درمان الإسلامية عنوان الدراسة: الصور الفنية في شعر إدريس محمد جماع. دراسة أدبية نظرية.

تناولت الدراسة: الصور الفنية في شعر إدريس محمد جماع.

هدفت الدراسة إلى: إبراز الفكرة في التعرف على قوة ملاحظة جماع في الوصف والبراعة والتصوير، والصورة حسية وأدبية مع الوضع في الاعتبار أن الجمال الأكبر مستمد من ناموس الكون، ومحاولة الكشف عن الأفكار والعواطف إزاء التجارب الإنسانية التي تجسدها نصوص جماع من الناحية الجمالية والجمال عنصر أصيل في بنية الكون والأحياء.

نتائج الدراسة: إن الصورة الفنية هي أساس العمل الأدبي وركيزة أساسية من ركائز النقد العربي الحديث، من خلال دراسة جماع وحياته وبيئته وثقافته وتجربته الشعرية وشخصيته وقد تعمقت هذه الدراسة الأدبية من خلال الصورة الفنية، يعد جماع نموذجاً كاملاً لمعنى إنسان نادر الوجود في عصرنا الحالي وشعره صدى نفسه، وقد أحب إنسانيته وهام بها ومجد الإنسان الذي تتجلى فيه معانى الإنسانية الراقي في علياء سمائه.

فوجه التشابه بين الدراستين تتمثل في دراسة الصورة الفنية لدى الشاعر وكشف أسلوبه ومعرفة صور جماع من الناحية الجمالية.أما وجه الاختلاف بينهم هو إن هذه الدراسة شملت كل النواحي الفنية والأسلوبية مع أسلوبه الطلبي ومعناه بصورة أوسع.

دراسة: مارلين عوض الله الحسن (١٩٩٧م) رسالة ماجستير في الأدب والنقد .
جامعة أم درمان الإسلامية. بعنوان: الجانب الإنساني في شعر إدريس محمد جماع.
نتائج الدراسة: كان إدريس جماع مواكباً لكل المدارس الشعرية القديمة منها والحديثة، من الأغراض والتجارب حوى كثيرا وكانت حياته سلسلة من المعاناة ولدت شعرا الشعرية الصادقة.

وجه التشابه الاختلاف بين هذه الدراسة والتي قبلها هي شملت الدراسة السابقة الجانب الإنساني فقط في شعر جماع ، أما هذه الدراسة شملت كل جوانبه الإنسانية والوطنية وهو شاعر الطبيعة أيضاً .

دراسة: الحبر عبدالوهاب أحمد علي (٢٠١٥ م) رسالة ماجستير، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا،

بعنوان: بناء الجملة وأثره الدلالي في شعر إدريس جماع، ١٤٣٦- هـ ٢٠١٥ م

هدفت الدراسة إلى: إخضاع نصوص جماع الشعرية لدراسة نحو النص ورصد أنماط جمله وصورها في نصوصه، ودراسة الأثر الدلالي الناتج عن نظم بناء جمله، والوقوف على مدى وعي جماع وهو يصب جمله في قوالبها بالدلالات التي يرمي إليها.

في ديوانه (لحظات باقية) ونتائج الدراسة: جاء شعر جماع محصوراً في مجموع قصائده خمساً وستين قصيدة، وجد الباحث أن الجمل الخبرية أكثر ورودا في شعر جماع مقارنة مع الجمل الطلبية، وانعكست الحالة النفسية التي عاشها الشاعر بعد عودته من دراسته في مصر وعمله معلماً على شعره الذي غلب على جمله وحقوله الدلالية طابع التشاؤم والإحباط بعد أن كان يفيض حيوية وحياة وتفاعلاً مع محيطه.

ملاحظات الباحثة عن الدراسات السابقة:

لقد تعددت وتباينت الدراسات السابقة التي تناولت أشعار إدريس محمد جماع

أولاً: ملاحظات الباحثة على الدراسات السابقة التي تم عرضها في هذا البحث، فقد تناولت الدراسات السابقة رغم قلتها موضوعات تتعلق بالصور الفنية في شعر جماع ومنها ما

تناول بناء الجملة وأثره الدلالي في شعر جماع ومنها ما تناول الجانب الإنساني في شعر جماع.

تلاحظ الباحثة تنوع المناهج التي استخدمت في الدراسات السابقة فمنها الوصفي التحليلي ومنها التحليلي الاستقرائي.

ثانياً: أوجه الالتقاء والاختلاف بين الدراسات السابقة والدراسة الحالية: الدراسات السابقة تناولت جوانب معينة من أشعار الجماع. كما تناولت الدراسات السابقة أنواعاً مختلفة عن أشعار جماع . بينما تناولت الدراسة الحالية جوانب معددة والأسلوبية عنده ونموذج منها اتفقت هذه الدراسة مع الدراسات السابقة في المنهج المتبع فيها، فمعظمها تبنى المنهج الوصفي التحليلي وكذلك الدراسة الحالية.

كما استفادت الباحثة من خلال اطلاعها على الدراسات السابقة في تحديد المراجع التي تحتاج إليها هذه الدراسة ، وقد مثلت الدراسات السابقة إطار ارتكزت عليه الدراسة الحالية من حيث طريقة الإحصاء، والمقارنات، ومنهجيتها والنتائج التي توصلت إليها.

الفصل الأول

الأسلوبية مفهومها ونشأتها وعلاقتها باللغة والنقد والبلاغة .

المبحث الأول : ويشمل مفهوم الأسلوبية عند الشرق والغرب والفرق بينهما .

المبحث الثاني : نشأة الأسلوبية .

المبحث الثالث : الأسلوبية وعلاقتها باللغة والنقد والبلاغة .

المبحث الأول
مفهوم الأسلوب

أولاً: مفهوم الأسلوب عند الشرق:

من المعروف أن الأدب العربي الحديث في مجمله وليد التفاعل والتلاقح مع بعض الثقافات الغربية، أن ما نقرأه اليوم وخاصة في بدايات هذا القرن (العشرون) هو نتيجة التلاقح الثقافي بين إبداعات الذهن العربي والثقافات الغربية الدخيلة.

وردت كلمة أسلوب بمعانٍ كثيرة حتى صار من الصعب تحديدها بتعريف واحد ، وتفيد هذه الكلمة دلالات مختلفة وهذا يرجع إلى أن هذه الكلمة لا تخص مجال البلاغة أو الأدب فقط بل استخدمت في مجالات عدة مثلاً في مجالات الحياة اليومية والفنية والسياسية وحتى في مجال الموسيقى والفن عامة وغيرها من المجالات لذا تعددت التعاريف لكثرة استخدامها.

يعد الأسلوب أحد وسائل الإقناع الجماهيري، كان يندرج تحت علم الخطابة، وخاصة باختيار الكلمات المناسبة لمقتضى الحال. ويقر كثير من الدارسين على أن كلمة الأسلوب أو الأسلوبية لم تكن تعرف بهذا الشكل، وقد يكون السبب راجع إلى رحابة الميادين التي صارت تطلق فيها هذه الكلمة.

الأسلوب لغة:

وردت كلمة أسلوب في المعاجم اللغوية بعدة معاني: يقال للسطر من النخيل، والأسلوب هو الطريق والوجه والمذهب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، يقال سلكت أسلوب فلان في كذا: أي طريقته ومذهبه، والجمع أساليب. والأسلوب هو الفن: يقال أخذ فلان في أساليب من القول: أي أفانيين منه، أو أخذنا في أساليب من القول: أي فنون متنوعة[1].

[1] ابن منظور محمد أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب ،١٤٣٠هـ .٢٠٠٩، دار الكتب العلمية . بيروت . لبنان، مادة سلب.

وإذا نظرنا إلى جمهرة اللغة ورد قوله: "سلبت وغيره اسلبه سلباً، وقالوا سلباً فهو سليب ومسلوب وناقة أسلوب إذا فقدت ولدها" [١].

ثم ورد هذا التعريف عند الزمخشري فعرفه بقوله: " سلبه ثوبه وهو سليب، وأخذ سَلَب القتيل وأسلاب القتلى، وسلبت الثكلى السّلاب وهو الحداد، وتسلّبت وسلبت على ميتها فهي مُسَلّب، والحداد على الزوج والتسليب عام. وسلكت أسلوب فلان: أي طريقته وكلامه على أساليب حسنة، ومن المجاز سلبه فؤده وعقله واستلبه وهو مستلب العقل، وشجرة سَليب: أخذ ورقها وثمرها، وشجر سلب، وناقة سلوب: أخذ ولدها، ونوق سلائب، ويقال للمتكبر: أنفه في أسلوب إذا لم يلتفت يمنة ولا يسرة "[٢].

وقال آخر ولا يختلف عن هذا التعريف والأسلوب هو:"السطر من النخيل، وهو الطريق، والأسلوب هو الفن، وقوله أخذت أسلوب فلان من القول أي أفانين منه"[٣]. وقال آخر" واستعملت للدلالة على النسق مستقيم على هيئة سطر تزرع فيه أشجار النخيل"[٤].

ثم يعلق صاحب كتاب الأسلوب على هذا التعريف اللغوي بقوله: " إن لهذه المعاني قسمان: قسم حسي يمثل الوضع الأسبق للفظ، كسطر النخيل والطريق الممتد أو السلوك، الأسلوب عليه خطة يسلكها السائر. والقسم المعنوي: هي الخطوة الثانية في الوضع اللغوي حين تنتقل الكلمات من معانيها الحسية إلى هذه المعاني الأدبية أو المعاني الفنية، ذلك هو الفن من القول أو الوجه أو المذهب في بعض من الأحيان"[٥].

---

[١] ابن دريد، جمهرة اللغة ،٣٢١هـ .٩٣٣م

[٢] الزمخشري جار الله محمود بن عمر الجوارزمي، القاهرة . دار المعارف،

[٣] فيروز أبادي، القاموس المحيط، ت٨١٧هـ٤١٤م

[٤] محمد بركات أبو علي، علم البلاغة، الشركة العربية المتحدة، ٢٠١٤، ص:٣٧٧

[٥] أحمد الشايب، الأسلوب، مطبعة السعادة بمصر، ط١ ،١٩٣٩م

ويتضح من خلال هذا التعريف اللغوي الذي ورد في كثير من المعاجم اللغوية إنهم متفقون على تعريف شبه واحد، رغم أنها تشمل كثيراً من المعاني وهو الأسلوب هو الفن، والطريق.

وقد تبين من خلال التحديد اللغوي لكلمة (أسلوب) أمرين هما:

الأول: البعد المادي، الذي يمكن أن نلمسه في تحديد مفهوم من حيث ارتبطت في مدلولها بمعنى الطريق الممتد، أو السطر من النخيل، ومن حيث ارتباطها أحياناً بالنواحي الشكلية كعدم الالتفات يمنة ويسرة.

الثاني: البعد الفني، الذي يمثل في ارتباطها بأساليب القول وأفانينه، كما نقول: سلكت أسلوب فلان: أي طريقته وكلامه على أساليب حسنة. ومن الملاحظ أن المعنى الاصطلاحي لم يبعد كثيراً عن هذا المفهوم اللغوي، إن لم يطابقه[1].

ويبدو من خلال هذا التعريف ومفهوم الأسلوب وتحول مدلوله من الشيء المادي وهو الطريق الممتد أو كونه سطر من النخيل إلى الشيء الحسي والفني وهو أخذ فن القول وكلها تؤدي المعنى نفسه.

ويمكن القول إن الأسلوب يقصد بمفهومه حسب الحقل الذي يذكر فية أو بحسب استخداماته وألوانه عند الشرق والغرب وربطها بفنون القول وهو الجانب الأدبي.

- **الأسلوب اصطلاحاً :**

إذا أردنا تحديد المفهوم الاصطلاحي للأسلوب لم يعثر على كلمة أسلوب مصطلحاً على كثرة كتب النقد عند العرب، وكثرة ما تحدث في قضايا النقد، وإنما وردت بمعناها العام بمعنى (منهج وطريقة ومسلك) وقد وردت في ميادين أدبية من الشعر[2].

---

[1] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة العلمية للنشر والطباعة لوجمان القاهرة، ط١، ١٩٩٤٠م، ص: ١٠

[2] علي جواد طاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ص:٨٨

أما الأسلوب اصطلاحاً: " فهو فن من الكلام يكون قصصاً أو حواراً، تشبيهاً أو مجازاً أو كناية أو حِكماً وأمثالاً "[١] في هذا التعريف شامل لأن الفن يشمل كل علوم الأدب وفنونه، والفن إحساس تمتلئ به النفس وينطبع في الذوق. وقيل إن الأسلوب منذ القدم كان يلحظ في معناه ناحية شكلية خاصة هي طريقة الأداة أو طريقة التعبير التي يشكلها الأديب لتصوير ما في نفسه أو نقله إلى سواه بهذه العبارات اللغوية، ثم نأتي بهذا التعريف العام: " طريقة كتابة، أو طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها والتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير، أو ضرب من النظم والطريقة فيه"[٢].

يتضح من هذا التعريف إنه شامل كل فنون الأدب وطرق الكتابة الأدبية عامة، والهدف منه الايضاح والتأثير عن طريق التعبير لتوصيل رسالة أو شعر أو موسيقى أو خطابة أو أي شيء آخر ولابد أن تكون مؤثرة عن طريق أسلوبه وطريقته، وهذا التعريف يمكن أن يعتمد عليه كتعريف عام.

أما إذا أردنا أن يكون التعريف عاماً شاملاً بعض الشيء يتناول العلوم والفنون فإننا نعرفه بأنه: "طريقة التعبير، لأن الفنون الأخرى لها طرق تعبير يعرفها الفنيين، ويتخذون وسائلها أو عناصرها من الألحان والألوان والأحجار، وكذلك العلماء رموزهم ومصطلحاتهم ومناهجهم في البحث والأداة "[٣]. ويتضح من هذا أن الأسلوب شامل أو هو كل ما ينتجه ويبدعه الأديب أو الكاتب من فن.

وهنا يرى الباحثون إن (الأسلوب) يعني طريقة عيش أو تصرف أو تفكير هي التي تحولت إلى الاستعمال الأدبي وصارت مصطلحاً يعني طريقة الكتابة لهذا الكاتب أو ذاك الشاعر،

---

[١] أحمد الشايب، الأسلوب، ص:٤١

[٢] المرجع نفسه، ص: ٤١

[٣] أحمد الشايب، الأسلوب، ص: ٤٤.

ويرى آخرون أن المصطلح الأدبي جاء من خلال استعمال آخر لكلمة أسلوب بمعنى (رفعة المعنى).

وأخيراً يمكن القول إننا لم نستعمل في ماضينا كلمة (أسلوب) كمصطلح كما استعمله الغرب، ولم يوجد لدينا ما تكون معه كلمات الشكل والمضمون والنوع الأدبي، ومصطلحات تقابل ما لدى الغرب، ولكن لدينا عناصر أخرى لا نستغنِ عنها في دراسة الأسلوب لأنها من مواده وصميمه، وهي (اللفظ والمعنى) فلأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية، والنظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية[١].

وأخيراً الأسلوب هو: " فن الكلام يكون قصصاً أو حواراً أو تشبيهاً أو مجازاً أو كناية أو تقريراً أو حكماً ومثالاً "والأسلوب" طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير أو هو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار "[٢].

لقد وجدت كلمة الأسلوب مجالاً طيباً في الدراسات العربية القديمة خاصة في مجال الإعجاز القرآني وفهموا مدلوله عندما قارنوا بين أسلوب القرآن وأساليب غيره من البشر متخذين ذلك وسيلتهم لإثبات الإعجاز.

ومن أوائل الذين تحدثوا عن الأسلوب عند العرب ابن قتيبة وهو برع في مجال أسلوب الإعجاز القرآني حيث حاول أن يعطي كلمة الأسلوب مفهوماً محدداً في كتابه (تأويل مشكل القرآن) رابطاً بين تعدد الأساليب والافنان فيها وطرق العرب في أداة المعنى، حيث قال: "وإنما يعرف فضل القرآن من كثرة نظره، واتساع علمه، وفهم مذاهب العرب، وافتنانها في الأساليب، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات، فإنه ليس في الأمم أمة أُتيت

---

[١] علي جواد طاهر، مقدمة في النقد العربي ،ص: ٣٢٦

[٢] أحمد الشايب، الأسلوب، ص:٤٤

العارضة والبيان واتساع المجال وما أتيته العرب خصيص من الله، لما أرهصه في الرسول وأراده من إقامة الدليل على نبوته بالكتاب، فجعله علمه،...فكان لموسى فلق البحر، واليد والعصا، وتفجر الحجر في التيه بالماء الرواء إلى سائر أعلامه زمن السحر، وكان لعيسى إحياء الموتى، وخلق الطير من طين، وإبراء الأكمة والأبرص إلى سائر أعلامه زمن الطب، وكان لمحمد صلى الله عليه وسلم الكتاب الذي لو جمعت الإنس والجن على أن يأتوا بمثله لم يأتوا به ولو كان بعضهم لبعض ظهيراً إلى سائر أعلامه زمن البيان... فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاماً في النكاح أو الصلح أو ما شابه ذلك لم يأت به من وادٍ واحد، بل يفتن فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرره تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعجميين، ويشير إلى الشيء ويكني عنه، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال، وكثرة الحشد، وجلالة المقام، ثم لا يأتي الكلام كله مهذباً كل التهذيب، ومصفى كل التصفية، بل يمزج ويشوب ليدل بالناقص على الوافر، وبالغثّ على السمين، ولو جعله كله بحراً واحداً لبخسه بهاءه، وسلبه ماءه"[1].

ومن خلال ما تقدم من قول ابن قتيبة نرى إنه ربط بين الأسلوب وطرق أداة المعنى بطرق مختلفة أي بحيث يكون لكل مقام مقال، فتعدد الأساليب يرجع إلى اختلاف المواقف أولاً ثم طبيعة الموضوع ثانياً، ثم مقدرة المتكلم وفنيته ثالثا، وكما ذكر أخر بقوله: "إنه قد ربط الأسلوب بالقطعة الأدبية كلها، ولم يقصر كلامه على الجملة الواحدة، بل إن طبيعة الأسلوب عنده تمتد لتشمل النص الأدبي وما يتخلله من خصائص بلاغية من حيث الإيجاز والإطناب، ومن حيث الإيضاح والإيهام ومن حيث التصريح والتضمين"[2].

---

[1] ابن قتيبة عبدالله بن مسلم ٢٧٦هـ، تأويل مشكل القرآن، نشره وحققه وعلق على حواشيه: السيد أحمد صغر، القاهرة ،دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٤م، ص:١٠ -١١ -٤٠

[2] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص: ١٢

وهذا يدل على أن الأدباء كانوا يعرفون الأسلوب ويعتبرونه منهجاً متبع ويحرصون على تطبيقه والاهتمام به دون تقيد ولكنه يأتي على طبيعتهم.

ومن أوائل الذين استعملوا هذه الكلمة (الأسلوب) أبو بكر الباقلاني (ت ٤٠٢هـ) في كتابه (إعجاز القرآن) الذي رأى في أسلوب القرآن سبب الإعجاز، وأيضاً أوضح عبد القاهر الجرجاني في كتابه (دلائل الإعجاز) في علم المعاني أن الأسلوب هو ضرب من النظم والطريقة فيه، وتحدث عن اللفظ والمعنى عن طريق مبدأ الانتقاء والنحوي السياقي الذي يختاره المنشئ وهذا الانتقاء تحدث عنه الأسلوبيون، والأسلوب عند عبد القاهر هو النظم.

وإذا نظرنا إلى ابن خلدون تحدث في مقدمته عن الأسلوب ونرى أنه جعله من البيان وقضاياه وصناعة الشعر وذكر قوله " فأعلم أنها عبارة عندهم عن منوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه " وقد ربط ابن خلدون الأسلوب البياني بالأسلوب القرآني قائلاً: "وأعلم أن ثمرة هذا الفن هو فهم الإعجاز في القرآن لأن إعجازه في وفاء الدلالة منه بجميع مقتضيات الأحوال منطوقة ومفهومة وهي أعلى مراتب الكلام مع كمال ما يختص بالألفاظ في انتقائها وجودة وصفها وتركيبها وهذا هو الإعجاز الذي تقصد الإفهام عن دركه"[١]

ويبدو من خلال قول ابن خلدون إن الأسلوب عنده يهتم بالتراكيب اللغوية والبيان وهذا هو مقصد الأسلوب، وإن الأسلوب يتنوع بتنوع الموضوعات وللشعر أسلوب يختلف عن أسلوب النثر، والانتقاء الذي تحدث عنه هو مقصد الأسلوبيون.

[١] عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق :حامد أحمد الطاهر، دار الفجر للتراث – القاهرة، ١٤٣١هـ ٢٠٠١م /ص:٧٢٨

ويتضح إن الأسلوب موجود منذ القدم في أدبنا العربي وبلاغته ونقده وهذا من خلال ما وجدناه من جهود علماء البلاغة والنقد، وإن جذوره موجودة في أعماق البلاغة القديمة وهو يعتبر بمثابة البلاغة.

ثانياً: مفهوم الأسلوب عند الغربيين :-

شعر الغربيون بصعوبة تحديد الأسلوب فقال لامار: " الأسلوب أصعب ملكات الإنسان تحديداً "وقال بيار جيرود: "أن محتوى كلمة أسلوب واسع إلى حد أنه ينفجر غباراً من الفكر المستقل إذا أخضعناه للتحليل"[١]

يرى الباحثون الغربيون أن أصل الكلمة الانجليزية (style) هي كلمة لاتينية (ستيلوس) التي يستعملونها اليوم بمعنى (الأسلوب) وهي عندهم أداة كتابة معدنية تستعمل في حفر الحروف على ألواح صغيرة مغطاة بالشمع، تقابل الآن القلم. ثم توسع الفرنسيون في المعنى ففي القرون المتوسطة أخذت معنى طريقة وجود، وعيش، وتصرف، وتفكير، وقيل أن الأسلوب يستعمل للدلالة على الطرائق المختلفة التي يسلكها كل إنسان في أفعاله، ثم تحولت هذه الكلمة وصارت مصطلحاً يعني: (طريقة الكتابة)، ويرى آخرون أن المصطلح الأدبي جاء من استعمال أخر كلمة أسلوب بمعنى (رفعة المعنى)[٢]

واستعملت (أسلوب) في الميدان الأدبي، استعملت للدلالة على ما هو ظاهري في النص الأدبي من لغة بما فيها من مفردات وتركيبات... ومن بلاغة وتشبيه واستعارة... ومن عروض للبحر والقافية... والإيقاع [٣].

والأسلوب يعرف وفق الطريقة التقليدية: بتميز بين ما يقال في النص الأدبي، وكيف يقال، أو بين المحتوى والشكل، ويشار إلى المحتوى عادة بالمصطلحات التالية (المعلومة) أو

---

[١] أنظر: علي أبو ملحم، في الأسلوب الأدبي، د:ط، مكتبة الهلال بيروت، ص:٥.

[٢] مصطفى االصاوي الجويني، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص:١٢٣

[٣] علي جواد طاهر ،مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٨٨ ،ص:٣٠٦

(الرسالة) أو (المعنى المطروح) بينما ينظر إلى الأسلوب على أنه تغيرات تطرأ على الطريقة التي تطرح من خلالها هذه المعلومات مما يؤثر على طابعها الجمالي أو على استجابة القارئ العاطفية. وأن الهزة القوية لبعض قواعد الأسلوب المعيارية جاءت على يد جورج بوفون (١٧٨٨-١٧٠٧) في عمله المشهور (مقال في الأسلوب) الذي انتهى فيه إلى أن الأسلوب هو الرجل)[١]

ومنذ القرن الثامن عشر ظهر مفهومين للأسلوب عند النقاد هما: المفهوم الشكلي والمفهوم الذاتي.

المفهوم الشكلي:

أنه امتداد لعلم البلاغة القديم، وقد ناضل دونه في القرن التاسع عشر (بالي) وغيره، ويذهب إلى أن الأسلوب هو طريقة التعبير اللغوي عن الأفكار، ويتناول :

الإيقاع أو القيم الصوتية للفظ وتشمل :

أ. علاقة الصوت بمدلول اللفظ.

ب. اختلاف الايقاع باختلاف التأثير المتوخى إحداثه في السامع.

ج. اختلاف الايقاع باختلاف مزاج المتكلم وانفعاله. قواعد التركيب النحوية والصوتية: كروابط الجمل وعناصرها أزمنة الفعل واشتقاق الأسماء.

المفردات، والتعابير: معانيها الوضعية والمجازية، والأشكال البيانية من استعارات وكنايات وغيرها.

المفهوم الذاتي:

وهذا يدل على أن الأسلوب إنما هو طريقة التعبير الخاصة بأديب من الأدباء وبعصر من العصور وبفن من الفنون فهو يهتم بالأمور التالية :

---

[١] عبد المنعم خفاجي، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية _لبنان، ط١، ١٩٩٢م، ص:١١

صلة التعبير بشخصية الكاتب كقول (بوفون) :(الأسلوب هو الرجل)

صلة التعبير بالموضوع.

صلة التعبير بالبيئة الطبيعية والاجتماعية.

ويعتبر سبيتزر(spitzer) حامل لواء هذا المفهوم في العصر الحديث، حيث قال :" إن النقد الصحيح هو الذي يعتمد على الأثر الأدبي ويتخذه نقطة انطلاق، فيحلله ويدرس من خلال كلماته وتعبيره أفكار الأديب ومشاعره وتفاعله مع البيئة، ويجتهد في إظهار وحدته"[١].

ومن خلال هذا المفهوم يرى أن الأسلوب امتداد للبلاغة القديمة التي تعتمد على الشكل، وهي طريقة توصيل المادة أو الأفكار للسامع أو القارئ عن طريق اللفظ ويعتمد على اختلاف أثر الصوت ومزاج المتكلم، أي مطابقة الكلام لمقتضى الحال ،

وهذا هو غاية البلاغة القديمة ومن خلال تطبيق القواعد النحوية والصرفية.أما المفهوم الذاتي هو طريقة فكرة وتعبير خاصة بشخص معين وهي

سمة الشخص كما قال بوفون الأسلوب هو الرجل أو شخص ذاته لأن من خلال طريقة الأسلوب والكتابة يعرف الشخص.

ويحاول (بيار جيرو) أن يوفق بين المفهومين الشكلي والذاتي، من خلال قوله: "الأسلوب هو هيئة النص التي تحصل من اختيار الوسائل التعبيرية التي تحددها طبيعة الكاتب وميوله "

ومن خلال هذا الكلام نرى أنه يحدد طبيعة الكاتب وميوله من هيئة النص والوسائل التي يختارها ويعبر بها عن مضمون أفكاره أو بطريقة أخرى هو الطريقة الخاصة التي يعبر فها الخطيب أو الكاتب عن فكرته، وهذا يعني أن الأسلوب يتناول :

---

[١] أبو علي ملحم، في الأسلوب الأدبي، ص: ٧

- عناصر التعبير اللغوي من مفردات وجمل.
- صفات التعبير البيانية: وهي ترجع إلى الوضوح والقوة والجمال.
- العاملان المؤثران في الأسلوب: وهما: شخصية الأديب والموضوع[١].

إن الأسلوب هو خلق فكرة وتوليدها والربط بين الألفاظ والمعاني معاً أو الصلة بينهما وبين الفكرة التي يريد إيصالها الكاتب أو الأديب، وإن الأسلوب يتناول الشكل اللفظي أو الكتابي الذي يعبر فيه عن الفكرة وهذا الشكل أو اللفظ يأتي من خلال اختياره للكلام ونظمه في جمل وطريقة نظم الكلام هذه هي جوهر الأسلوب، وبهذا الأسلوب يمتاز كل أديب عن غيرة من الأدباء لأنها المظهر الأصيل والسمة المميزة لكل أديب ونتاجه الأدبي. ومهما قيل في الأسلوب في معناه ومفهومه وأغلب الذين تحدثوا عنه يرو إن له علاقة بالشعور والفكر وهذا شخصي، ومن خلال ما تقدم إن لكل إنسان أو فنان أو كاتب أسلوب قائم بذاته نابع من إرادته وذاتيته، والأسلوب خاص لا يتطابق مع أي أسلوب أخر.

●الفرق بين الأسلوب والأسلوبية :-

لقد خضع مصطلح علم الأسلوب لفكرة الثبات والتحول فهذه الكلمة ثابتة في التاريخ اللغوي الغربي، وتطور دلالياً حتى صار في بداية هذا القرن مصطلحاً يدل على مفهوماً ما، والملاحظ إن هذا المصطلح جديد وأن مفهومه متحول نشط ففي بداية القرن كان يدل على الأسلوب، وفيما بعد صار يدل على الأسلوبية.

"وحاول بعض الغربيين تقيد الأسلوبية بصفة كالذاتية والمثالية والتأصيلية... ولكنهم لم ينجحوا، والدليل على ذلك إننا ما زلنا نخلط بين هذه المفاهيم على الرغم من هذا التقيد"[٢].

---

[١] أبو علي ملحم ،في الأسلوب الأدبي، ص: ٨

[٢] يوسف أبو العدوس ،الأسلوبية رؤية وتطبيق، دار الميسرة للتوزيع والنشر، ط١، ٢٠٠٧م، ص: ٣٦

وإذا أردنا التحدث عن الأسلوب والأسلوبية فمن الجدير أن نفرق بين عالِم الأسلوب والأسلوبي، فمن حلّل النص تحليلاً لغوياً ليلحظ جمالياته، ليس أسلوبياً، إنما هو عالِم أسلوب، وهنا يتضح أن مصطلح الأسلوبية يختلف عن مصطلح علم الأسلوب، لأن علم الأسلوب يقف عند تحليل النص بناءً على مستويات التحليل وصولاً إلى العلم بأساليبه، بينما الأسلوبية هي التي تتجاوز النص المحلل المعلومة أساليبه إلى نقد تلك الأساليب بناءً على منهج من مناهج النقد.

ويمكن القول أسلوبية وعلم الأسلوب، كما يقال نقد وعلم النقد، ويقول هذا الناقد ولا تكون أسلوبية رديفاً لعلم الأسلوب، كما ظن بعضهم أن الحاصل اختلاف من أثر الترجمة بين المشارقة والمغاربة[١].

إن الأسلوب يختص بالمنشئ، والأسلوبية تختص بالقارئ الذي يحلل الأسلوب، أي أن الأسلوبية تدرس الشكل الفني للنص الأدبي، وعناصر الشكل الفني كثيرة ومتنوعة، ولا يمكن أن نحددها سلفاً إذ إن النص الأدبي هو الذي يحددها ،لأن بعض العناصر قد تتوافر في نص ما، وقد لا يتوافر بعضها في نص أخر، بسبب كثرة العناصر الفنية وتنوعها وهي التي اصطلح على تسميتها بالظواهر الأسلوبية أو المنبهات والمثيرات الأسلوبية فإن بعضها قد يثير اهتمام ناقدها ولا يثير ناقد غيره، فالإثارة مسألة تتعلق بالذوق الشخصي للناقد[٢].

الأسلوبية حديثة الظهور نسبياً إلا أن جذورها الأولى ضاربة في الماضي، وأكثر الذين تحدثوا عن علم الأسلوب رأوا فيه وريثاً شرعياً للبلاغة بمفهومها التقليدي.

---

[١] يوسف أبوالعدوس ، الأسلوبية رؤية وتطبيق ، ص: ٣٦

[٢] عمر عبد الهادي عتيق، علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، دار أسامة للنشر – عمان الأردن ،ط١، ٢٠١٢م ،ص:٣٠٩

وكما ذكرنا إن الأسلوب هو طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام أو هو طريقة خلق فكرة وتوليدها وإبرازها في صورة لفظية مناسبة أو هو(الوسيلة اللازمة لنقل أو إظهار ما في نفس الأديب من تلك العناصر المعنوية... تستطيع أن تعرف الأدب بأنه الكلام الذي يعبر عن العقل والعاطفة.

ويتضح إن الأسلوب هو مرادف لعلم الأسلوب أو الأسلوبية هو يدور حول محور واحد وهو نقد النص ثم تقييم هذا العمل الأدبي وهو وليد هذا العصر الحديث.

المبحث الثاني
نشأة الأسلوبية

الأسلوبية هي ترجمة العربية لمصطلح مكون من وحدتين لغويتين هما (stylie) ومعانها الأسلوب كما مر بك، والثانية هي (styics) وتعني علماً، فالأسلوبية بتعبير أخر هي علم الأسلوب.

وقد سبق مصطلح الأسلوب مصطلح الأسلوبية إلى الوجود والانتشار وقيل إن في القواميس التاريخية في اللغة الفرنسية مثلاً: " تصعد بالأول منهما إلى بداية القرن الخامس عشر، وبالثاني منهما إلى بداية القرن العشرين"[١].

وقيل: " هي فرع من اللسانيات الحديثة مخصّص للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية أو الاختيارات اللغوية التي يقوم بها المتحدثون والكتّاب في السياقات – البيئات – الأدبية وغير الأدبية"[٢].

وظهرت كلمة أسلوبية عند الغربيين ويحدد تاريخ مولد الأسلوبية أو علم الأسلوب يتمثل في تنبيه العالم الفرنسي (جوستاف كويرتنج عام ١٨٨٦م)على قوله " إن علم الأسلوب الفرنسي شبه مهجور تماماً في ذلك الوقت، وفي دعوته إلى أبحاث تحاول تتبع أصالة التغيرات الأسلوبية بعيداً عن المناهج التقليدية " ،وإذا ظهرت كلمة أسلوبية في القرن التاسع عشر فإنها لم تصل إلى معنى محدد إلا في أوائل القرن العشرين، وكان هذا التحديد مرتبطاً بشكل وثيق بأبحاث علم اللغة ولقد ارتبطت نشأة الأسلوبية من الناحية

---

[١] عبد المنعم خفاجي، البيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط١، ١٩٩٢م،ص:١١

[٢] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية ،ص: ٣٥

التاريخية ارتباطاً واضحاً بنشأة علم اللغة الحديث، ذلك أن الأسلوبية بوصفها موضوعاً أكاديمياً قد ولدت وقت ولادة اللسانيات الحديثة، واستمرت تستعمل بعض تقنياتها[١].

وكان هذا التجديد مرتبطاً بشكل وثيق بأبحاث علم اللغة، حيث ظهرت بوادر النهضة اللغوية في الغرب فيما يسمى (بالفيلولوجيا philoloqy)أكدت الصلة بين مباحث اللغة والأدب، ولأنها لم تنظر إلى الدراسة اللغوية باعتبارها هدفاً مقصوداً لذاتـه، بل باعتبارها انفتاحاً ثقافياً وفكرياً جديداً، ومن هنا كان هناك نوع من الاهتمام بدراسة النصوص القديمة وخاصة جوانبها اللغوية، وظل الأمر كذلك إلى أن وضع دي سوسير أسس علم اللغة الحديث[٢].

وكان لدى سوسير الفضل في تأسيس الأسلوبية من خلال وضعه أسس علم اللغة الحديث، وكان له الفضل الأكبر في ظهور هذا العلم، ومن ثم ظهور تلميذه شارلي ويمثل مفهوم الأسلوبية عنده يتمثل في مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفياً على السامع والقارئ، ومهمة علم الأسلوب عنده هي البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاشى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة، فاللغة بالنسبة له هي مجموعة من الوسائل التعبيرية لمعاصرة الفكر"[٣].

ويرى إن سوسير "هو أول من ميز بين اللغة والقول فكانت فكرته الأولى، وقد ميز وفرق بينها، وهذه الفكرة التي تبناها سوسير أدت إلى نشؤ علم الأسلوب، فهي تعني السمات المميزة التي تتخذها اللغة في الاستعمال، وهذه السمات هي التي سماها أهل الأدب

---

[١] يوسف أبو العدوس الأسلوبية ، ص:٣٨

[٢] محمد عبد الطلب، البلاغة والأسلوبية، ص: ٣٦٠

[٣] عدنان حسين القاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، دار العربية، د:ط، ١٤٢١هـ -٢٠٠١م، ص:٣٩

بالأسلوب، وبذلك يمكن أن تؤدي إلى قيام علم الأسلوب الحديث يناسب هذا العصر الذي يعترف بقيمة الفرد في كل شيء ولا سيما الإنتاج الفني"[١].

ذكر إن (شارل بالى١٨٦٥_١٩٤٧) مؤسس الأسلوب في المدرسة الفرنسية نشر عام (١٩٠٢م) كتابه الأول بعنوان (بحث في علم الأسلوب الفرنسي) ثم تبعه بدراسات أخرى، أسس بها علم أسلوب التعبير، وعرفه بقوله :" العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة ووقائع اللغة عبر هذه الحساسية "[٢].

فالدراسة الأسلوبية عند بالي تبحث في لغة جميع الناس ،" وقد اختار لها ذلك المصطلح لأنه يشير إلى أساس جميع الإجراءات التي تستخدم في الأسلوب فجميع الظواهر اللغوية بمستوياتها المختلفة، ويمكن أن تكشف عن الخواص الأسلوبية الأساسية في اللغة المدروسة، إذ إن الأسلوب كل الوقائع اللغوية أياً ما كانت تفصح عنه"[٣].

ويتضح إن علم الأسلوب عند بالي هو الكشف عن القيمة اللغوية وعلاقتها بالفكر والعاطفة، والأسلوب يقصد به اللغة بأكملها أي كل اللغات.

وتعتبر الأسلوبية من المناهج النقدية التي تدرس الأدب من الداخل، وهي ترفض ربط النص بالعوامل الخارجية لأن من واجب الناقد أن يتخلص قدرة جهده من خبراته الخاصة في المجالات الفلسفية والنفسية والاجتماعية والتاريخية، لكي يدخل إلى النص من خلال صياغته، وبهذا يمكن أن يقدم تحليلاً موضوعياً بحيث لا يرتبط هذا التحليل بنظرته إلى الحياة، وإنما يرتبط بما في العمل ذاته من طاقات وإمكانات[٤].

---

[١] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءته، ص :٢٨

[٢] علي جواد طاهر، مقدمة في النقد الأدبي، ص: ١٢

[٣] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص: ٢٥

[٤] محمد عبد المطلب، البلاغة الأسلوبية، ص:٣٠٦

فالأسلوبية بمنهجها تجمع بين الجانبين، الجانب العلمي المستمد من علم اللغة الحديث والجانب الأدبي المستمد من النقد القائم على دراسة النصوص الأدبية.

ونلاحظ إن الأسلوبية تهتم بما في داخل النص أي مزاج المتكلم وموضوعه ونفسيته واختياره للألفاظ المعبرة عن الموضوع وليس له علاقة بالبيئة المحيطة به وهذا يرجعنا إلى نظم العبارات أو اللفظ والمعنى وكيفية أداء المعنى مع مراعاة نفسية المتكلم، وتعتبر الأسلوبية حلقة وصل بين النص الأدبي واللغة.

وهنا نرى أن الأسلوبية تربط بين الماضي والحاضر من خلال هذا النص والأسلوبية في أوضح صورها هي: إعادة تفسير الماضي في ضبط حاجات الحاضر وتعليقات المستقبل، تحيل كتلة الماضي إلى زقم يدفع الحاضر نحو المسقبل[١].

ويمكن القول ان مصطلح الأسلوبية لم يظهر إلا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة التي قررت أن تتخذ من الأسلوب علماً يدرس لذاته أو يوظف في خدمة التحليل الأدبي والنفسي أو الاجتماعي تبعاً لاتجاه هذه المدرسة أو تلك[٢].

وأخيراً لقد خضع مصطلح علم الأسلوب لفكرة الثبات والتحول، فكلمة أسلوب ثابتة في التاريخ اللغوي الغربي وتطورت دلالياً حتى صارت في بداية هذا القرن مصطلح يدل على هذا المفهوم.

ويتضح لنا إن مصطلح الأسلوبية أو علم الأسلوب رغم جذوره الغربية إلا إنه راسخ أيضاً في الدراسات الأدبية واللغوية وفي تحليل النصوص الأدبية، وحتى صار علم له منهجه ومفهومه الثابت.

---

[١] عياد، اتجاهات البحث البلاغي، ص:٦٠٥.

[٢] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية رؤية وتطبيق، دار الميسرة، ط١، ٢٠٠٧ ،ص: ٣٩.

وأخيراً يمكن القول إن نظرنا إلى هذا العلم الحديث في أدبنا العربي لوجدنا كثيراً من الجهود وكثير من المعالم التي تدل على إن هذا العلم كان له جذور في أدبنا وهو بمثابة البلاغة القديمة، كما نجد أن الدراسات اللغوية الحديثة في العالم العربي المعاصر، ونجد البذور الأولى لعلم الأسلوب ،كما ذكر (صلاح فضل) قوله: "نجد مستوى الدراسات اللغوية الحديثة في العلم العربي المعاصر وقد يؤذن بإمكانية احتضان البذور الأولى لعلم الأسلوب بعد الجهود المضنية لجيلين من العلماء لاستنتاجه وتعميق جذوره في بلاد العرب، بل أن تجربة البلاغة العربية القديمة تدعونا إلى الاعتداد بطرقنا الخاصة في التوليد والاحتضان وتضعنا أمام نموذجاً نستهدي به اليوم، فقد كانت البلاغة العربية استجابة فذة لحاجات وضرورات داخلية حميمة في بنية اللغة القومية والثقافة الإسلامية، ومع ذلك فقد تغذت بالفلسفة اليونانية وبلاغتها واصطنعت كثيراً من مناهجها وأدواتها دون عقوق بمنبعها الأصيل، أو المساس بعبقرية لغتها الخاصة فلم تأخذ سوى ما تحتاج إليه مما لا يتضارب مع عصارة الحياة فيها ولا ينحرف بطبيعة الرسالة المنوطة بها ولم تلبث أن تكون بداخلها تيارات ومدارس"[1].

ونرى إن أهم غايات الأسلوبية هو البحث في نفس المبدع ونصفها بأنها إنتاج الفرد وتجربة نفسية لشخص وبلغة خاصة تخصه هو.

●أنواع الأسلوب والأسلوبية:-

اكتسبت كلمة الأسلوب شهرة التقسيم الثلاثي الذي استقر عليه بلاغيو العصور الوسطى من الغرب ،حيث ذهبوا إلى وجود ثلاثة ألوان من الأساليب هي:

- الأسلوب البسيط: وهو يقترب من اللغة العامية، ويوافق فن الترسل والمناظرة.
- الأسلوب الوسط أو المعتدل: يوافق الفن التعليمي والتاريخ والملهاة.

[1] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ص: ٦-٧

- الأسلوب السامي أوالرفيع: وهو في القمة، يمتاز بعمق التفكير، وسمو الشعور، وسحر التصوير، ويوافق المأساة والخطابة. ويقوم هذا التبويب على اختلاف الأشخاص: المتكلمين والمخاطبين وأوضاعهم الاجتماعية والفكرية والجنسية وغيرها[١].

وهي ألوان يمثلها عندهم ثلاثة نماذج كبرى في إنتاج الشاعر الروماني (فرجيل) الذي عاش في القرن الأول قبل الميلاد[٢].

ويتحدد نوع الأسلوب وفق القائل، وزمن القول، والجنس الأدبي، ومن خلال هذا إن أنواع الأساليب ثلاثة وهي :

١. الأسلوب الشخصي:

تختلف الأساليب تبعاً لاختلاف المنشئين سواء كانوا كتاباً أم خطباء أم شعراء أم مؤلفين إلى غير ذلك، فقد يكون الموضوع واحداً ولكن الأشخاص يتعددون، فالأسلوب يختلف في الفن الواحد باختلاف هؤلاء الأدباء، إذ نرى لكل منهم طابعاً خاصاً في تفكيره وتعبيره وتصويره يميزه عن الآخر ويمكن نقول تطابق قول (الأسلوب هو الرجل أو الإنسان) ويستطيع الإنسان أن يميز بين أسلوب القرآن وغيره من أساليب البشر من خلال الاستماع إليه لأنه أسلوب رباني يتميز عن أسلوب البشر، وتدرك على الفور من أسلوبه إنه آيات من القرآن الكريم، وأيضاً لو قرأت فقرة عن نثر طه حسين لأدركت كذلك على الفور إنها من مؤلفاته وتعرفت على أسلوبه وطريقة كتابته وإن لم يكن اسمه مذكوراً، كذلك إذا قرأت أو سمعت شعر للمتنبئ سرعان ما عرفته من خلال أسلوبه الرصين، لأن لكل كاتب أو شاعر أسلوباً خاصاً يميزه عن غيره لأنه يمثل شخصيته وهويته، وكلما زاد الأديب علواً

---

[١] علي أبو ملحم ، الأسلوب الأدبي ص: ٦

[٢] علي جواد طاهر ،مقدمة في النقد الأدبي ،أنظر: عبد المنعم خفاجي ،الأسلوبية والبيان العربي ص: ١٢

ورفعة في فنه الأدبي ازداد أسلوبه دلالة نفسية، فمن أسلوبه تستطيع أن تعرف أي رجل هو، فليس الأسلوب شيء مظهرياً كالثياب، وإنما هو الرجل لحمه ودمه، أسلوب الكاتب هو الرجل نفسه فكراً وخلقاً وشخصية وجوهراً وكياناً"[١].

٢. أسلوب العصر أو الفترة الزمنية :-

لكل عصر شخصية أدبية تميزه عن غيره قد ينشأ من إقبال الكاتب أو الشاعر في حقبة معينة على انتقاء بدائل أسلوبية معينة أكثر من انتقاء غيرها[٢].

فنجد العصر من العصور الأدبية له طوابع عامة شائعة بين أدبائه منها تتكون ميزاته الأدبية أو شخصيته الأسلوبية التي يخالف بها سائر العصور، ونجد الشعب الواحد له خواصه الأدبية التي تميزه عن غيره يوافقه في لغته وجنس أدبه، فمثلاً العصر الجاهلي له شخصيته الأدبية التي تتسم بأنها شخصية صحراوية بدوية، خشنة، مضطربة، ذكية، تعتمد على الحس أكثر من غيره، وتشتق عناصرها الخيالية من الجبال الشماء والوعول الممتنعة والظباء، فكان الأسلوب اللّفظي لذلك جزلاً قوياً فيه جفاء الصحراء وسذاجة البداوة وطبيعة الارتجال[٣].

وكذلك إذا نظرنا إلى العصر العباسي فنجد أدباً حضرياً، مترف، مثقف، يعتمد على العقل والفكر والعلم، وشاع فيه استخدام المحسنات البديعية، ولعل هذا الشيوع يعود إلى طبيعة الحياة الاجتماعية التي مالت إلى التأنق في مظاهر الحياة والترف إلى حد ما، واتسم برقة أسلوبه ولين عباراته، وأيضاً عصرنا الحديث له طابعه العام في الأدب، ويتسم بالنهضة النشطة وحرية التفكير والتعبير والتأثر الشديد بالآداب الأجنبية والحضارة الغربية والتجديد في إنشاء الأدب ودراسته والتخلص من التقليد أو القديم، وبلوغ النثر

---

[١] محمد عبد المطلب، البلاغة الأسلوبية، ص:٢٢٧

[٢] محمد بركات، علم البلاغة ،الشركة السودانية العربية المتحدة، د :ط ،٢٠١٤، ص: ٣٨١

[٣] الشايب، الأسلوب، ص: ١٢٤

أسمى منزلة ظفر بها تاريخه حتى رأينا الأسلوب دقيقاً حراً، وضحاً جميلاً، يقصد إلى خدمة المعاني والأفكار حتى صار الأدب علمياً موضوعياً وطريقاً مشاعاً بين التطبيقات.[١]

٣. أسلوب النوع الأدبي:

لكل جنس أدبي أسلوبه الخاص الذي يختلف عن الجنس أو النوع الآخر، فأسلوب المأساة يختلف عن أسلوب الكوميديا، وأسلوب الشعر يختلف عن أسلوب النثر، وأسلوب المسرحية يختلف عن أسلوب القصة، ولابد من أن يتنوع الأسلوب بتنوع الأشخاص، فأسلوب الشخصية المثقفة في كلامها مختلف عن أسلوب شخصية المربية أو الخادمة[٢].

ونرى أن الأسلوب العلمي يختلف عن الأسلوب الأدبي لأن الأسلوب العلمي أسلوب دقيق بعض الشيء يقيده بعض القوانين العلمية، أما الأسلوب الأدبي فنابع من دواخل الكاتب ومخيلته ليس له تقيد سوى الإحساس المرهف والأفكار الأدبية الجميلة.

وقد اتفق الشعراء والكتاب على أن الأسلوب هو مجال التفرد والتميز، لأنه مزيج من الجمال الفني الذي يستطيع نقل الواقع وتصويره، كما إنه قادر وحده على التعبير عن الرؤية العميقة للعالم، وقد يتوفر بعض شروط الموهبة في صاحب الأسلوب.

ونرى إن الأسلوبية منهج يرتكز على فهم النصوص أو النص الأدبي من الناحية اللغوية والبلاغية والنقدية أيضاً ومن ثم استخراج القيمة الفنية للنص .

والأسلوب هو مرادف للأسلوبية وهو وليد هذا العصر الحديث أو هو وليد الدراسات اللغوية والأدبية الحديثة.

---

[١] أحمد الشايب ، الأسلوب ، ص: ١٢٤ .

[٢] محمد بركات، علم البلاغة، ص: ٣٨١

وخلاصة القول أن لكل جماعة أسلوبها الخاص ولكل فرد أسلوبه الخاص به وأيضاً لكل نوع من أنواع الأدب المختلفة أسلوب خاص .

وإذا نظرنا إلى بدايات الأسلوبية في أدبنا العربي لوجدنا كثيراً من الجهود وكثيراً من المعالم التي تدل على إن هذا العلم كان له جذور في أدبنا العربي وفي بلاغتنا العربية التي احتضنت الأسلوبية.

المبحث الثالث
علاقة الأسلوبية باللّغة والنقد والبلاغة

إذا أردنا أن ندرس كل علم بمفرده لوجدنا أن بعض هذه العلوم مرتبطة بعضها ببعض، ونرى أن هناك علاقة وثيقة بين الأسلوبية واللغة والنقد الأدبي والبلاغة العربية، وكل منهما يقوم على نقل ما في نفس الكاتب أو الأديب أو المرسل إلى المتلقي أو المستقبل والمستمع، وكلاً من الأسلوبية والبلاغة والنقد يقومان باستخدام اللغة وسيلة للتوصيل.

وعرفنا في السابق إن الأسلوبية حديثة الظهور نسبياً إلا أن جذورها الأولى ضاربة في الماضي، وأكثر الذين تحدثوا عن الأسلوبية أو علم الأسلوب رأوا فيه وريثاً شرعياً للبلاغة بمفهومها التقليدي.

ونرى أن هناك اتصالاً بين تكوين الجملة نحوياً وتكوينها بلاغياً، وإن هذا العمل الأدبي أو الجملة الأدبية لا تكتب إلا باللغة، إذ نرى العمل المتكامل بين هذه العلوم الثلاث ولا يمكن فصلها عن بعضها.

أولاً: الأسلوبية وعلم اللغة:

علاقة الأسلوبية بعلم اللغة هي علاقة منشأ ومنبت، واتفق بعض الباحثين أن الأسلوبية أحد فروع علم اللغة، إلا أن اعتمادها على وجهة نظر خاصة تميزها عن سائر فروع الدراسات اللغوية، والأقرب للمنطق اعتبارها علماً مساوياً لعلم اللغة، لا يعني بعناصر اللغة من حيث هي بل بإمكاناتها التعبيرية، وعلى هذا الأساس تكون لعلم الأسلوب الأقسام نفسها التي لعلم اللغة.

وعلاقة الأسلوبية باللغة علاقة واضحة حيث أصبح علم الأسلوب مرتبط بدراسة النصوص الأدبية بعد أن كان في أول نشأته منصباً على دراسة جانب من جوانب اللغة الطبيعية، أي اللغة المستعملة في شؤون الحياة العادية[١].

ويرى (برند شبلنر): " إن الأسلوبية فرع من علم اللغة النظري، حيث تحتل مكانها جانب النظرية النحوية، فالذي يناظر النظرية الأسلوبية في داخل علم اللغة التطبيقي، إنما هو البحث الأسلوبي، ويستنبط هذا المجال العلمي من أجناس النظرية الأسلوبية مناهج بحث النصوص، كما ينظم التعامل المشترك مع الفروع الأخرى، فعند بحث أسلوب النصوص الأدبية نجد دراسة الأسلوب لغوياً تكتمل من خلال أجناس في مجال فرعي مناسب للدراسة الأدبية كعلمي الاجتماع والتاريخ"[٢]

نلاحظ ومن خلال ما تقدم إن الأسلوبية وليدة علم اللغة الحديث فهي مدخل لغوي للنص، ونرى أيضاً إن علم اللغة هو الذي يدرس ما يقال، في حين أن الأسلوبية هي التي تدرس كيفية ما يقال، مستخدمة الوصف التحليلي في آن واحد.

وقد نشأت الأسلوبية الحديثة أولاً في أحضان علم اللغة الوصفي، وأول من استخدم هذا الاصطلاح بهذا المعنى هو عالم اللسان الفرنسي (شارلز بالي) أحد تلاميذ (دوسوسير) وأول إرهاصات علم الأسلوب ظهرت في مقال بالي الذي نشر عام في (١٩٠٢م) مقال في الأسلوبية الفرنسية ثم تلاه بكتابه الآخر (الوجيز في الأسلوبية) وذكر أن الأسلوبية لم تخرج كثيراً من علم اللغة، وإن المضمون الوجداني للغة هو عماد الأسلوبية وجعل الأسلوبية فرعاً من فروع علم اللسان[٣].

---

[١] محمد بركات، علم البلاغة، ص: ٣٧٣

[٢] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية رؤية وتطبيق، ص:٤٠.

[٣] محمد بركات، علم البلاغة، ص: ٣٨٣. وأنظر: أبو العدوس ،ص: ٤٣

ونرى أن بالي يقصد بمصطلح الأسلوبية هو البحث عن الآثار والمظاهر التعبيرية في كل لغة، أي تبحث عن جميع لغة الناس لكل لأنه يشير إلى أساس جميع الإجراءات التي تستخدم في الأسلوب، فجميع الظواهر اللغوية بمستوياتها المختلفة يمكن أن تكشف عن الخواص الأسلوبية في اللغة المدروسة، إذ إن كل الوقائع اللغوية أياً ما كانت تفصح عنه فعلم الأسلوب عند (بالي) ليس في قسط معين من اللغة بل في اللغة بأكملها.

وقد بدأ تاريخ علم اللغة الحديث بدي سوسير، وذكر موضوع علم اللغة بقوله: " إن موضوع علم اللسان الحق والوحيد إنما هو اللسان (اللغة) معتبراً في ذاته ولذاته"[١].

ونرى أن دو سوسير هو أول من ميز بين (اللغة والقول) وقد ذكر أن موضوع علم اللغة هو يخص اللغة في ذاتها.

فالأسلوبية بمنهجها تجمع بين الجانبين العلمي المستمد من علم اللغة الحديث والأدبي المستمد من النقد والقائم على دراسة النصوص الأدبية.[٢].

وبالي هو من ابتكر مصطلح الأسلوبية، وهو المصطلح الذي ثقل الدارسين في حقل الدراسات اللغوية والنقدية، ولم يقصد به دراسة الأعمال الأدبية، وإنما كان يعني عنده دراسة الأدوات المظاهر والآثار التعبيرية من كل لغة، وهذا يعتمد اعتماداً كاملاً على التفرقة بين الخصائص العاطفية الخصائص المنطقية للغة، فالجانب المنطقي من اللغة أي التعبير عن الأفكار المحضة وتوصيل الحقائق في ذاتها أمر تجريدي، لا يتحقق إلا في اللغة التي يصطنعها العلم، ومن ثم فهي غير كاملة، أما التفكير الحي فهو ذو مادة أخرى تختلف عن الأفكار المحضة، وإنها اللغة الفعلية التي تنتشر في كل مكان.

---

[١] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية رؤية وتطبيق ،ص :٤١

[٢] عدنان حسين القاسم، الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي، دار العربية، د:ط،١٤٢١هـ- ٢٠٠١م، ص:٢٠.

وننظر إن الذين يميزون بين اللغة والكلام يعدون الأسلوبية لا تبارح الكلام، إذ إن الأسلوبية لا يمكن أن تتصل إلا بالكلام وهي الحيز المادي الملموس الذي يتخذ أشكالاً مختلفة، وقد تكون عبارة أو خطاباً أو رسالة أو قصيدة، وإذا كان الكلام هو موضوع الدراسة الأسلوبية، فإن اللغة هي المعيار الموضوعي التي تقاس به خصوصية الأسلوب واختلافه من فرد للآخر[١].

وقيل أن المنبع الثر للدارس الأسلوبي كان هو ما قدمته النظرية (التحويلية) لتشومسكي الذي قسم اللغة إلى قسمين أساسيين هي: البنية السطحية وتمثله الكلام المنطوق، والقسم الأخر تمثله البنية العميقة وهي الجذور التي تمد البنية السطحية بمقوماتها وتحويلاتها.

وقد استفادت الأسلوبية من هذين المفهومين والبنية السطحية هو (الانزياح) وهو انزياح عن البنية العميقة للأسلوب.

وأكد تشومسكي أن ثمة جانبين ينبغي أخذهما بعين الاعتبار هما: الأداء اللغوي وتمثلها البنية السطحية، والكفاية اللغوية وتمثلها البنية العميقة، ووفق النحو التحويلي فإن كل مبدع يصل لمرحلة النضج يستطيع أن يفهم وينتج تركيبات لا تنتهي، فاللغة بوسعها أن تستعين بعدد محدود من المسائل لتنتج عدداً من الاستعمالات، وهذه الاستعمالات هي التي تركز عليها الأسلوبية في مظهرها الحسي، باعتبار أن الكلام الأدبي مجموعة من الجمل لها وحدتها المميزة، ولها قواعدها ونحوها ودلالتها، والأسلوبيون يتعاملون مع الجملة كتعاملهم مع النص بأكمله، لأنها قابلة للوصف على مستوياتها المتعددة، الصوتية والتركيبية والدلالية[٢].

---

[١] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية رؤية وتطبيق ،ص: ٤٥

[٢] المرجع نفسه، ص: ٤٦

وبناءً على ما تقدم، فإن فكرة الاختيار النحوي في الأسلوبية إنما هي منطلقة من فكرة النحو التوليدي، فأحد تعريفات الأسلوب كما تقدم إنه اختيار نحوي، والمراد بالنحو هنا ما هو أعم من القواعد المعروفة بحيث يشمل قواعد اللغة عامة في أصواتها وصرفها ومعجمها ونظام الجملة فيها.

أما الأسلوبية باعتبارها انزياحاً فإنه يقع ضمن ما يسمى بالمقدرة اللغوية عند تشومسكي، فالسر في الانزياح يكمن في القوة التي يملكها المتلقي في قدرته اللغوية على المقارنة بين ما هو منزاح في النص مع ما هو نمط شائع ومألوف.

"لقد تمخض عن النظرية التوليدية التحويلية منهج من أهم مناهج الدرس الأسلوبي، وهو التعامل مع الأسلوب باعتباره وسيلة من وسائل استقلال الطاقة الكامنة في اللغة ومحاولة وضع قواعد لإمكانات هذه الطاقة "[1].

ونلحظ أن الأسلوبية وجدت ضالتها في النظرية التحويلية وما أفرزته من مقومات واصطلاحات لغوية، فوظفت هذه الاصطلاحات والمفاهيم في توضيح الدراسة الأسلوبية، وجعل عملها أكثر دقة ووضوحاً من الناحية المنهجية والمضمونية.

الفرق بين الدارس الأسلوبي والدارس اللساني :

لقد حدد بعض الباحثين الفرق بين الدارس الأسلوبي والدارس اللساني بقوله: " لكل من اللساني والأسلوبي حدّ وهدف لا يجاوزه، فاللساني يطمح إلى وصف اللغة وصفاً دقيقاً بالدرجة الأولى، ثم عقلنة هذا الوصف، والخروج بقواعد تفسير هذا النوع من النشاط اللساني، واهتمامه باللغة الأدبية لا يتعدى اهتمامه باللغة بشكل عام، وهو لا يعينه التعبيرات الأدبية، لهذا يسمي تشومسكي الكلام العادي إبداعاً. أما الدارس الأسلوبي فغايته مختلفة تماماً، إنها تبدأ من حيث ينتهي اللساني، فهدفه تحديد لغة الخطاب العادي،

[1] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية رؤية وتطبيق، ص:٤٧

لإظهار اللغة الأدبية، فهو ينكب على النص ليجلي مكوناته وصوره، ويضعه في مكانته التي يستحقها من حيث هو تعبير عن النفس الإنسانية، والنص في يد الدارس الأسلوبي مرآة يعمل على تحديد مدى نصاعتها وتصويرها للنفس بكل منازعها"[١].

وقد يعمد الدارس الأسلوبي إلى استخدام مناهج بعيدة في ظاهرها عن الأدب والإبداع، بل هي أقرب إلى العلوم البحتة، كالمنهج الإحصائي، وهذا لا يعيب الأسلوبي، لأن الإحصاء ليس عملاً رئيساً منفرداً، كما أنه ليس غاية في حد ذاته بل هو نتائج يساعد هذا الدارس على تجلية النص وكشف جمالياته وإعطاء صاحبه المكانة التي يستحقها.

ويتضح أن الأسلوبية الحديثة خرجت أو ولدت من علم اللغة وخاصة من مدرسة سوسير. والعلاقة بين علم اللغة والأسلوبية واضحة، فعلم الأسلوب عند معظم اللغويين وغيرهم مرتبط بدراسة النصوص الأدبية بعد أن كان في أوله مهتم بدراسة الجوانب اللغوية المستخدمة في شؤون الحياة اليومية أو العادية.

ويقول (ابرامز) في معجم المصطلحات الأدبية: إن أفكار علم اللغة الحديث تستخدم للكشف عن السمات الأسلوبية أو الخصائص الشكلية التي يقال إنها تميز عملاً معيناً أو كاتباً معيناً أو موروثاً أدبياً أو عصراً معيناً، وهذه السمات الأسلوبية قد تكون :

صوتية: الأنماط الصوتية للكلام، أو الوزن والقافية.

الجملة: أنواع التراكيب الجملي.

معجمية: الكلمات المجردة ضد الكلمات المحسوسة، التكرار النسبي للأسماء والأفعال والصفات.

بلاغية: الاستعمال المتميز للمجاز والاستعارة والصور وما عليها[٢].

---

[١] أبو العدوس، الأسلوبية رؤية وتطبيق، ص:٤٨

[٢] عبد المنعم خفاجي، الأسلوبية والبيان العربي، ص:١١

وينظر بعض الناس في أغلب الأحيان إلى الكلمات، وكأن لكل كلمة كياناً مستغلاً منفصلاً، ولكن لا يمكن أن نفهم أي كلمة على نحو تام بمعزل عن الكلمات الأخرى ذات الصلة بها والتي تحدد معناها، ولو نظرنا إلى المسألة من وجهة نظر دلالية لوجدنا من الأفضل اعتبار البنية المعجمية للغة، ولو نظرت إلى الأسلوب من حيث مفرداته لفهمت المعنى المعجمي النمطي الحقيقي للكلمات ،ولو نظرت إلى الكلمات في سياقها العام ضمن أسلوبها التركيبي وجدت أن المعنى يزداد لكل كلمة عما ضمنته في بدايته المعجمية.

أما إذا نظرنا إلى الاتجاه الأسلوبي نلحظ إنه يهتم بجميع فروع اللغة، كما يهتم بمفرداتها وتراكيبها من الناحية الغوية والدلالية والنحوية، وحتى الناقد أو الكاتب المثقف ذا ذوق وله ملكة نقدية وذا ثقافة عالية إلا أن هذا الذوق يقوم على قوانين وقواعد لغوية. وتعد الأسلوبية مدرسة لغوية تعالج النص الأدبي من خلال عناصره ومقوماته الفنية وأدواته الأدبية.

ثانياً: علاقة الأسلوبية بالنقد الأدبي :

من الملاحظ إننا لا نعثر على كلمة أسلوب (مصطلحاً) في كتب النقد الأدبي عند العرب وكثرة من تحدث عن قضايا النقد، وإنما ترد معناها العام أي منهج وطريقة ومسلك، ولكنها وردت كثيراً عند الغربيين، وقد وردت في ميدان الشعر، ولكنها لم ترد في كتب النقد كثيراً. وإن الأسلوب صفة لازمة لكل إبداع فني، وإنه يندرج في منازل الجودة من أدب لأخر حسب إمكاناته الفنية ومقدرته على الخلق والابتكار.

ويضم الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي الحديث، التواصل بين فروع المعرفة الإنسانية، ومعروف أن النقد ظل الأدب وهو في حقيقته ملكة مكتسبة وذكاء مثقف والأدب وإن كان ملكة ممنوحة إلا أنها تلف في تضاعيفها لتبلغ ذكاء حاداً وثقافة معينة، ومعرفة شاملة، ولكن التذوق في حقيقته يعتمد على القواعد والقوانين التي يستنبطها العقل من التجارب

الجزئية والاستقراءات الدقيقة، ومن المعروف أن البلاغة العربية فيها هذه القواعد والقوانين والاستقراءات التي تربي الذوق الأسلوبي[١].

إن الدراسة الأسلوبية لا تكتفي برصد الأشكال التعبيرية فحسب، بل إنها تتجاوز ذلك إلى عملية الكشف عن أفكار النص الأدبي وجمالياته من خلال الربط بين الأدب ومادته الموروثة، وهي مساحات كانت تخص النقد الأدبي، ولهذا نرى بعض اعترافات الدارسين المحدثين بأن الأسلوبية اليوم تمثل محوراً نقدياً في إطار التركيبات الجمالية، بجانب غيرها من المحاور الأخرى المعاصرة التي اعتمدت على قضايا اللغة والإيقاع والبنية الموسيقية[٢].

نجد تداخل بين اختصاصات البلاغة القديمة والأسلوبية الحديثة، غير أن البلاغة لم تعد قادرة على الاحتفاظ بحقوقها القديمة التي تناسب فترة زمنية معينة من ماضيه والتي يجب على باحث الأسلوبية يضعها في اعتباره وأن يحاول تعميقها على ضوء المناهج الجديدة، وبهذا " إن المناخ النقدي الذي ساد في الفترة الأخيرة قد أتاح للأسلوبية أن تقدم بعض المساعدات، والأسلوبية من الناحية النقدية تعمل على اكتشاف طبيعة العناصر اللغوية التي جمعت تحت نسق متصل وترفض ربط النص بالعوامل الخارجية بتركيزها على التحليل والفهم دون استناد على التعليل والتبرير، وهي مهمة متروكة للنقد في ربطه الأدب بالقيمة وفي استنباطه مجموعة المبادئ التي تقيس بها أعمالاً تختلف في طبيعتها من الجودة الرداءة، أما الأسلوبية فإنها بما تملكه من منهج دقيق يمكن أن يتسع مجالها لكل إبداعٍ ذا طبيعة لغوية، دون أن تبتعد عن جماليات اللغة، ودون أن تعتمد على قواعد مسبقة جاهزة " ومن هنا يمكن للنص أن يتصل بالأسلوبية في محاولة الكشف عن

---

[١] محمد بركات أبو علي، علم البلاغة، ص: ٣٧٤

[٢] عبد المنعم خفاجي، مقدمة في النقد الأدبي، ص: ٣٥٦.

المظاهر المتعددة للنص الأدبي، وتعتبر الأسلوبية محللة ومفسرة للنص الأدبي، وهنا تحاول من خلال هذا تعمل عمل البلاغة كما حاولت الاتصال بالنقد، فالنقد يعتمد في اختياره على عنصري الصحة والجمال، والصحة مادة الكلام والجمال فهو جوهره، وتكون الأسلوبية حلقة وصل تربط بينهما.

والاتجاه الأسلوبي في النقد الحديث يولي المقارنة والتفاعل أهمية بالغة، لما لهذا الأثر من قوة في تركيب الأسلوب وجودته، مثلاً: أن دراسة الاستعارة تدعو إلى التعليق على طبيعة اللغة التصويرية عامة، وأن صورة التعبير كثيراً ما تكون مجرد زينة، بمعنى أنه لا يكشف تحليلها عن أي سمات عقلية مميزة ينبغي أن يتسع لها الوصف الفلسفي الشامل للغة الاستعارة ليست زينة بهذا المعنى، والاستعارة على العكس جزء أساسي في نظرية المعنى[١].

ولو استطعنا تخليص النقد من جوانبه التقييمية بحيث يتعرف على النص لو استطعنا ذلك، لوجدنا الأسلوبية بكل إمكاناتها متوغلة في أعماق النقد الأدبي أو بجواره، بهذا تصبح القراءة الأسلوبية قراءة ناقدة تتبع كيفية بروز الدلالة، والأسباب التي أدت إلى بروزها بالتعرف على التراكيب وتحديد مكوناتها، وكيفية قيامها بوظائفها الدلالية في نسق متآلف، وهنا نلاحظ أو يتأكد الالتقاء بين النقد والأسلوبية واتصالهما بالنص الأدبي[٢].

كما أنه اتضح من خلال الدراسة أن الأسلوبية ليست عملية تفسير وتحليل فحسب، إنما هي نظرة جمالية تتخلق من خلال الصياغة. وأيضاً أن هناك بعض الفروق في الأدوات والغايات حيث أن الأدوات التي تستخدمها الأسلوبية هي كيفية تأثر السامع بالنص، أما النقد أرى إنه يهتم باللغة ويعتبره أحد أدواته.

---

[١] محمد بركات أبو علي، علم البلاغة، ص: ٣٧٧

[٢] عبد المنعم خفاجي ،مقدمة في النقد الأدبي، ص: ٣٥٥

والمناخ النقدي الذي ساد في الفترة الأخيرة قد أتاح للأسلوبية أن تقدم بعض الإمكانات المساعدة التي لا يمكن الوصول إليها إلا من خلالها، وهذه الإمكانات تزيد من فهمنا للنص الأدبي بتركيزها على طبيعته اللغوية.

لقد اتسمت النظرة النقدية للأدب منذ القدم بتناول الأدب فأضافت عليه مفاهيم فلسفية حيناً، وعلم الأخلاق حيناً أخر، ومفاهيم علم الاجتماع، وعلم التاريخ، وعلم النفس، وغيرها من العلوم، وغيرها من العلوم التي تعترف بعلوم الإنسانية.

وقد تأثر بعض النقاد بأفكار رجلين هما (إفلاطون) أول من نظر إلى الأدب من منظور أخلاقي ودفعه إلى نبذ الشعراء من جمهوريته المثالية نظراً منه إنهم يفسدون عقول الشباب؛ ويخالفون تعليمات الآلهة، و(أرسطو) وهو أول من نظر إلى الأدب من منظور فلسفي ونفسي، وأكد أن الأدب يطهر النفس من الشر بإثارته عاطفتي الخوف والإشفاق، وعلى الرغم من أن الشاعر يحاكي الواقع في المأساة إلا أنه يعبر عن حقيقة تختلف عن حقيقة الفيلسوف فمنطق الفن مخالف لمنطق الواقع[١].

وأثرت أفكار هذين الرجلين فيمن جاءوا بعدهما من الفلاسفة والأخلاقيين، وفي التراث العربي اختلط الحديث عن الشعر بالحديث عن الأخلاق لدى بعض النقاد ، فالنقد العربي القديم نلحظ إنه يربط بين الشعر والأحداث التاريخية والأنساب، وعُني النقاد والشّراح بالمعاني اللغوية وغريب الألفاظ والنوادر، وفي العصر الحديث اجتاحت العلوم الإنسانية دائرة النقد الأدبي ولا سيما علم الاجتماع، ثم برزت نظرية (الانعكاس) التي تزعم أن الأديب لابد أن تنعكس في أدبه صورة الواقع.

قد أصبح اهتمام النقاد هو البحث فيما يحتويه النص الأدبي من عناصر تشهد على صدق ارتباط الكاتب أو الشاعر بالحياة الاجتماعية، وتعبيره عنها، وفي ضوء هذه

[١] محمد بركات أبو علي، علم البلاغة، ص: ٣٩١

المعطيات صار الأدب يساهم في حل المشكلات المجتمعية وظهرت مصطلحات مثل (الأدب الواقعي، والأدب الملتزم، والأدب الشعبي)[1].

وإن أول شيء جذب عناية الأسلوبيون هو الشكل الفني للنص الأدبي، ومن الملاحظ أن الرموز والإشارات المستخدمة في الأدب تختلف عن غيره حسب الموضوع، فإذا استخدمت كلمة (شجرة) مثلاً فنراها عنت لدى عالم النبات معناً مختلفاً عما تعنيه لدى الفلاح أو المزارع وتظهر بمعنى أخر للرسام المعنى برسم المناظر الطبيعية، وأعطت معنى أخر للأديب الذي يضعها في سياق يمنحها معنى جديد هو المعنى الإنشائي أو الجمالي أو تعبيري، كذلك وقد عُني الأسلوبين بتناول الرموز ودلالتها وما يرافقها من استخدامات أسلوبية تمكن هذه الرموز من إعطاء ما يكمن فيها من معاني.

وتهتم الأسلوبية بالطريقة التي يصوغ فيه المنشئ القول، فإذا قرأنا قول الشاعر دريد بن الصمة يصف جواده بالقوة :

سَلِيمُ الشظَا، عبلُ الشِوا، شنج النسا طويل القرا، نهد، أسيل المقلّد

فإن الناقد الأسلوبي لا يكتفي بتأمل الاستعارة مثلاً أو المجاز، ولكنه يتأمل كذلك الخواص الإيقاعية، والصوتية للحروف فهي تسهم إلى حد كبير في إضفاء الخواص الأسلوبية على المعنى، فنرى الشاعر كرر كما نلاحظ صوت الشين في الكلمات (شظا، وشوا، وشنج) ولهذا الحرف جرس صوتي يؤدي تكراره في البيت ثلاث مرات إلى إشاعة نوع الائتلاف الصوتي الخاص، كذلك لو أنك تتبعت تكرار الصائت الطويل وهو الألف في كلمات (شظا، وشوا، وقرا) فضلاً عن الياء في (طويل، وأسيل) لأدركت أن هذا التتابع بعث في البيت توازناً موسيقياً.

[1] محمد بركات ، علم البلاغة ، ص: ٣٩١.

وقد شجعت هذه الظاهرة الأسلوبيين على دراسة التكرار، ولا سيما تكرار الحروف، من حيث أنه ضرب من الانتقاء الأسلوبي، فتكرار حرف معين في جملة معينة. مثلاً قول ابن زيدون :

أَضْحَى التَنَائِي بَدِيلاً مِنْ تَدَانِيْنَا ونَاب عَنْ طِيبُ لِقيانَا تَجَافِينَا

هنا يكرر الصائت الطويل أو الألف والنون والياء والتاء[١].

وتعد الأسلوبية مدرسة لغوية تعالج النص الأدبي من خلال عناصره ومقوماته الفنية وأدواته الإبداعية، متخذة من اللغة والبلاغة جسراً تصف به النص الأدبي، وقد تقوم أحياناً بتقيمه من خلال منهجها القائم على الاختيار والتوزيع مراعية في ذلك الجانب النفسي والاجتماعي للمرسل والمتلقي، ومن ثم فإن الدراسة الأسلوبية هي عملية نقدية، وترى أنها ترتكز على الظاهرة اللغوية وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه.

أما النقد فيعتمد في اختياره على عنصري الصحة والجمال، والصحة مادة الكلام، أما الجمال فهو جوهره، وتكون الأسلوبية بمثابة القنطرة تربط نظام العلاقات بين علم اللغة والنقد الأدبي والأسلوبية تعتبر بمثابة مرحلة وسطى بين علم اللغة والدراسة الأدبية[٢].

يتبين أن التقرب بين الأسلوبية والنقد يتم من خلال التعاون على محاولة الكشف عن المظاهر المتعددة للنص الأدبي من حيث التركيب واللغة والموسيقى.

ويرى (سبتزر) إن الأسلوبية تمثل قنطرة بين نظامين كان بينهما نوع من التباعد هما: علم اللغة والنقد الأدبي، والأسلوبية بإزالتها الحواجز بين اللغة والأدب أصبحت عاملاً فعالاً في قراءة النص قراءة لغوية نقدية، بل يمكن القول بأن الغاية الحقيقية من وراء كل ذلك أن تصل الأسلوبية إلى نقد الأدب، لأن الأدب قوام جودتها [٣].

---

[١] محمد بركات، علم البلاغة ،ص:٣٩٤

[٢] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية رؤية وتطبيق ،ص:٥٢

[٣] عبد المنعم خفاجي، مقدمة في النقد الأدبي، ص: ٣٥٧.

ومنذ أن انحصرت البلاغة داخل الشروح والتلخيصات لم يكن هناك اتصال حقيقي بين الأدب ولغته، فانفرد النقد بهذا واستمد مقوماته من مجالات أخرى في علم النفس والاجتماع وتراجم الأعلام ومواليدهم، وظل النقد يحوم حول القضايا والموضوعات والأغراض والعواطف والخيال ولا يصيب في اللغة إلا القليل.

وأن مهمة النقد هي الوصول إلى حكم تقيمي بالحسن أو بالقبح، وإظهار قيمتها الجمالية في تركيباته اللغوية بادئ بالجزء ومنتهياً بالكل.

وقد حصر أبو العدوس العلاقة بين الأسلوبية والنقد في ثلاثة اتجاهات هي: "

الاتجاه الأول :

كما أن الأسلوبية مغايرة للنقد الأدبي، فهي وريثة له، وسبب ذلك أن اهتمام الأسلوبية ينصب على لغة النص ولا يتجاوزها، فوجهتها في المقام الأول وجهة لغوية، أما النقد فاللغة هي أحد العناصر المكونة للأثر الأدبي، فالأسلوبية قاصرة عن تخطي حواجز التحليل إلى تقييم الأثر الأدبي بالاحتكام إلى التاريخ، بينما رسالة النقد كامنة في إماطة اللثام عن رسالة الأدب، ففي النقد بعض ما في الأسلوبية وزيادة، وفي الأسلوبية ما في النقد إلا بعضه.

ويرفض هذا الاتجاه أن تكون الأسلوبية منهجاً شاملاً لكل أبعاد الظاهرة الأدبية، إذ إنها تكتفي بتقرير الظواهر الصوتية والدلالية والتركيبية والإيقاعية، ولا تقول هذا جيد وهذا رديء أنما تقول هكذا أجد صلة اللغة بالنص بناءً وتنظيماً، وسياقات وأساليب.

ويلاحظ أن نظرة الناقد إلى النص الأدبي تكون نظرة فاحصة، وهو يستخدم لهذا الغرض جميع الأدوات الفنية المتوفرة مثل اللغة والذوق الفني والتاريخ وعلم النفس وغيرها ومن ثم يحكم على الأثر الفني بالجودة والرداء بناءً على المعطيات القائمة بين يديه، أما الأسلوبية

فإنها نظرة جمالية تأتي من خلال الصياغة ومهمتها فحص النص الأدبي في تركيباته اللغوية للكشف عن هذه القيمة الجمالية.

الاتجاه الثاني:

يرى أن النقد قد استحال إلى نقد الأسلوب وصار فرعاً من فروع علم الأسلوب، ومهمته أن يمد هذا العلم بتعريفات جديدة ومعاير جديدة.

الاتجاه الثالث :

ينظر إلى أن العلاقة بين الأسلوبية والنقد هي علاقة جدلية قائمة على ما يمكن أن يقدمه كل طرف للآخر، فكلاهما يستطيع أن يمد الآخر بخبرات متعددة استقاها من مجال دراسته"[١].

وأخيراً يمكن أن نقول المبدأ الأساسي الذي يرتكز عليه النقد هو البحث في الأسلوب، واستقصاء كل ما من شأنه أن يوضح لك نسبة النص للأدب، وما في النص من إبداع. وسواء كانت مكتسبات النقد الأسلوبي قد جاءت وراء مباحث الأسلوب، ومن خلال المناهج اللغوية، وإن هذه المناهج اللغوية قد تأثرت باتجاهات النقد الأدبي وأصوله، وقد أصبح النقد متمثلاً في دراسة نصية وكذلك متمثلاً في نظرية لغوية، في إدراك النص بكافة مستوياته، بل إن النقد أصبح نابعاً من الأثر الأدبي، والأسلوبية ليست منهجاً واحداً وإنما هي مناهج يسودها العمل الأدبي وإبداع النص.

ثالثاً: علاقة الأسلوبية بالبلاغة :

تقيم البلاغة والأسلوبية منذ زمن علاقات حتى أحياناً تمثل البلاغة كلها وبذاتها، وتنفصل أحياناً أخرى وتكون جزءاً منها، وارتبط مصطلح الأسلوب فترة طويلة بمصطلح البلاغة، حيث ساعد على تصنيف القواعد المعيارية التي تحملها البلاغة إلى الفكر الأدبي منذ الحضارة الإغريقية وكتابات أرسطو، ومن المعروف أن مصطلح الأسلوبية لم يظهر إلا

[١] أبو العدوس، الأسلوبية رؤية وتطبيق، ص: ٥٤

في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة ومدارسها وخاصة ما قدمه العالم اللغوي (فرديناند دي سوسير) (١).

من خلال ما تقدم من تعريف الأسلوب وعلمه يتداول بين كونه (طريقة الكتابة) وكونه طريقة الكتابة الخاصة بأديب من الأدباء وبفن من الفنون وبعصر من العصور، والمعروف إن طريقة الكتابة هذه كانت موضوعاً لعلم البلاغة عند القدماء، وقد عني علم البلاغة أو البيان بالفنون الأدبية وذلك لاختيار الفن الأدبي الذي يلائم الفكرة المعبرة عنها، فقسم الأدب إلى فنون عدة وميز بين فنون الشعر وفنون النثر منذ القديم، وظهر هذا التقسيم في مؤلفات كثيرة ووضع لكل فن قواعده وميزات أسلوبه، وفنون الشعر هي: فن الشعر الغنائي، والشعر الملحمي، والشعر المسرحي، والشعر التعليمي، أما فنون النثر فهي: الخطابة، والتاريخ، والنثر التعليمي، والقصة والمسرحية، ولكلٍ منها أسلوب خاص.

إن البلاغة الكلاسيكية تصدر عن تصور معياري فتنسب للمقاصد البلاغية الثلاثة ولتعريفاتها بعض أجزاء الخطاب وبعض الأجناس وبعض مستويات الأسلوب، أما المفهوم العلمي الحديث للبلاغة فإنه عكس المفهوم السابق ولم يعد هدفها الأساسي هو التمسك بوصف النصوص لا بإنتاجها بل لتحليلها.

وتجاوزت الدراسات الأدبية الحديثة البلاغة القديمة بعلومها الثلاث: البيان والمعاني والبديع، ولا ينبغي أن يفهم أن التواصل قد انقطع بين البلاغة القديمة والدرس الأدبي الحديث، وستبقى البلاغة رافداً لا ينضب، يمدّ المنشئ بالعناصر الأسلوبية التي يتشكل منها النص، كما أنها تمد الناقد بالآليات اللازمة لتحلل النص فالمحلل الأسلوبي لا يمكنه الشروع في تحليل النص ما لم يكن حاذقاً في فنون البلاغة.

وكانت البلاغة القديمة تعالج بيت الشعر في القصيدة، والجملة في النص النثري بمعزل عن النص الكامل أو عن القصيدة كاملة مما يؤدي إلى عدم وضوح القيمة البلاغية

للمثال المدروس في النص الكلي، فإن الأسلوبية تسعى للكشف عن المعنى الكلي للنص من خلال دراسة الظواهر الأسلوبية، ولا يستطيع أحد أن يقول إن الأسلوبية نشأت على أنقاض البلاغة التقليدية، بل إن بين البلاغة القديمة والأسلوبية صلات لا تنقطع على الرغم من اختلاف الوسيلة المتبعة في كليهما. ثم توفر الأسلوبية للدارس البلاغي آلية منظمة وشاملة لدراسة العناصر المكونة للنص الأدبي، إذ يمكن للدارس أن يوزع عناصر النص الأدبي على مستويات يضم كل مستوى منه على عناصر منسجمة، نحو المستوى الصوتي والإيقاعي والتركيبي والفني وغيرها[١].

وقد يطرح سؤال هنا: لماذا تم تجاوز البلاغة المعيارية (القديمة) في الدراسات الأدبية الحديثة ؟ يرى بعض النقاد أن السبب يكمن في أن البلاغيين القدماء لم يربطوا بين القضايا البلاغية والسياق النفسي والاجتماعي للنص الأدبي، وقد أتاح هذا القصور للأسلوبية الحديثة أن تكون وريثة شرعية للبلاغة القديمة، وأيضاً أن البلاغة القديمة وقفت في دراستها عند حدود التعبير... ولم تعتني بالبنية العميقة للنص الأدبي، وقد حرصت الأسلوبية على تجنب المزالق التي وقعت فيها البلاغة القديمة من حيث إغراقها في الشكلية واقتصارها على الدراسة الجزئية بتناول اللفظة المفردة ثم الصعود إلى الجملة الواحدة[٢].

وتستند عملية إعادة بناء البلاغة باعتبارها منهجاً لتحليل النصوص على مبررين هما:

المبرر الأول ذو طبيعة تاريخية :فهناك أمر أكيد وهو أنه على طول تاريخ وجود نظرية بلاغية فإن نصوصاً مختلفة (خطابات، مواعظ، ورسائل، وأشعار.. إلخ)

ونتيجة ذلك ظهرت أنساق بلاغية فرعية، مثل بلاغة أدب الترسل والمواعظ والشعرية البلاغية[٣].

---

[١] علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ،ط١، ١٩٧٩، ص: ٣٢٦

[٢] علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة ،عمر عبد الهادي عتيق ،دار أسامة للنشر-الأردن-عمان ،ط١،٢٠١٢م،ص: ٣١٠

[٣] هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية، ترجمة: محمد العمري، إفريقيا الشرق ،د:ط، ص: ٢٤

تُنتج حسب قواعدها، فإذا ما استعملنا بعد ذلك المقولات البلاغية لتأويل تلك النصوص فإننا نساهم في كشف تركيبها الشكلي القصدي، فما كان متصوراً عن طريق الفكر والتعبير المعيارية أمكن إدراكه اليوم بفضل الوصف العلمي، إن وظيفة المنهج البلاغة المطبق بهذا الشكل تكمن في إعادة البناء.

والمبرر الثاني ذو طبيعة جوهرية ومناهجية، فقد أظهر النسق البلاغي عبر القرون قابلية الاستمرار، بل مرونة تسمح بالتمادي فتي تطبيقه على نصوص جديدة، وقد ساعدت هذه الحالة بإمكانية تطبيق البلاغة على جميع النصوص الممكنة.

- أسباب قصور البلاغة القديمة: وقد عرضها محمد عبد المطلب في كتابه.
- أن البلاغة المعيارية خالصة اعتبر فيها البلاغيون أنفسهم أوصياء على الإبداع الأدبي من خلال توصيات قننوها وجعلوها سيفاً مسلطاً على رقاب الأدباء.
- أن الدراسات البلاغية أغفلت جوانب مهمة في الأداء الفني، كالجوانب النفسية والاجتماعية.
- أن الدراسات البلاغية وقفت عند جزئيات النص ولم تحاول الوصول إلى بحث العمل الأدبي الكامل[1].

كما إن البلاغة ليست فيها قصور كما ذكر البعض والدليل على ذلك إن الأسلوبية والبلاغة تعملان نفس العمل وهو تحليل وتقييم العمل الأدبي، ويمكن القصور وهذا إن وجد متعلق بالزمن الماضي للبلاغة والأسلوبية المستحدثة المواكبة للحاضر.

من الملاحظ أن البلاغة العربية القديمة لم تستطع أن تربط بين النص والحالة النفسية للأديب، وإنما كانت تهتم بتطبيق القواعد أكثر من مراعاة الحالة النفسية والاجتماعية

[1] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص: ٢٥٨
٢ المرجع نفسه ، والصفحة

والبيئية للنص الأدبي، حتى أصبحت البلاغة قواعد يتوارثها البلاغيون القدماء والذين من بعدهم، وأصبحوا يتعاملوا مع البلاغة كعلم له قواعده التي لا تتجاوزها وليس كفن له إبداعاته وفنونه، والأصل في البلاغة هي فن خطاب.[٢]

ويمكن القول إن الأسلوبية كعلم ألسني حديث لا يمكن أن يكون بديلاً عن النقد الأدبي والبلاغة، فالبلاغة لا يمكن الاستغناء عنها وكذلك النقد، والأسلوبية لا تستطيع أن تقوم مقام البلاغة رغم هذه العوامل.

وقد ظل التركيب اللغوي هو محط الاهتمام لدى البلاغة القديمة، أما الأسلوبية فإنها تهتم بالنص وتدرسه من الداخل لكشف طبيعة العناصر اللغوية التي نظمت في نسق واحد متآلف، بمعزل عن ربط هذه العناصر بسياقات خارجية، فالأسلوبية تقرأ النص قراءة داخلية لاستخلاص سماته الايجابية والجمالية من خلال صياغته اللغوية، فالأسلوبية ليست عملية تفسير فحسب وليست منهجاً يأتينا بما لا نتوقع، وإنما هي نظرة جمالية تتخلّق من خلال الصياغة، أي أن القارئ الأسلوبي يستكشف السمات الإيحائية والجمالية من خلال قراءته للنص والبحث فيه عن الأنماط الأسلوبية المختلفة.

أما البلاغة فإنها لا تدرس النص كاملاً، بل تفتت النص وتنتخب وتجزئ البيت والبيتين أو الجملة والجملتين وتصدر الحكم على إنه مطابق أو موافق للقواعد الموضوعة سلفاً، وكانت البلاغة تركيزها على الشاهد والمثال، أما التحليل الأسلوبي التفت نحو النص[١].

وقد اعتنت البلاغة القديمة بالحالة العقلية للمخاطب أكثر من حالته الوجدانية، ويرى بعض الأسلوبيون إن البلاغة تأثرت بالنموذج الأرسطي ومنطقه والسبب تسرب المنطق الأرسطي إلى المباحث البلاغية أدى إلى كثير من السلبيات منها: شدة ولع البلاغيين والتقسيمات والتفريعات والتعريفات الجامعة، هذا أدى إلى جفاف البلاغة وأفقدها رونقها.

---

[١] سعد مصلوح، البلاغة والأسلوبيات، ص: ٧١.

ويضاف إلى ذلك أن البلاغة تأثرت تأثراً شديداً بعلمي النحو والمنطق، ومن هنا بقيت البلاغة مزيجاً من علم الدلالة وعلم الأسلوب، واضطربت البلاغة بين هذين العلمين، وظلت متأثرة بهما.

البلاغة تستند في حكمها على النص وإلى معايير ومقاييس معينة هي التي تحكم العمل الأدبي قبل تأليفه ونشأته أو يكون المؤلف حري على تطبيق هذه المعايير ثم يصدر حكمه وتقيمه للنص وفقاً للمعايير أي مطابقتها لمقتضى الحال وإلى أي حد رأى صاحبه القواعد البلاغية وقوانينها.

إن اختلاف نظرة البلاغة عن الأسلوبية إلى النص يترتب عليه اختلافات في تحليل النص نفسه بشكل مختلف، فهذا التوظيف اللغوي يعالج في البلاغة معالجة معجمية ونحوية وبيانية وتركيبية من حيث الصِحة والأخطاء المناسب للمقام والفصاحة وعدم الفصاحة، بينما يعالج في الأسلوبية المفردات والجمل والنصوص معالجة نفسية واجتماعية وسياسية[١].

وأخيراً يمكن القول بأن البلاغة والأسلوبية تتحدان وتعملان في خدمة النقد من خلال تحليلاته وتقييمه للنص الأدبي ،ونرى إن ارتباط الأسلوبية باللغة والنقد والبلاغة ارتباطاً وثيقاً وقوياً وعملهما عمل مترابط لا ينفصل عن بعضهما البعض وتعتبر الأسلوبية مدرسة لغوية وهي امتداد للبلاغة العربية وتعتبر جيل جديد متواصل بين الماضي والحاضر والمستقبل، وتعتبر والأسلوبية دراسة نقدية أيضاً وهي أيضاً تعتمد على الظاهرة اللغوية وتبحث عن مادة الجمال في النص.

[١] سعد مصلوح، البلاغة والأسلوبية ،ص: ٧٦

الفصل الثاني

التراكيب الأسلوبية والفنية في شعر إدريس جماع

المبحث الأول : التقديم والتأخير في شعر جماع

المبحث الثاني : الحذف والذكر في شعر جماع

المبحث الثالث : الاستفهام والأمر والنداء والتمني في شعر جماع

تمهيد

أن الأديب أو الشاعر لابد أن يختار مفرداته اللغوية والتي تعبر عن مخزونه الفكري والوجداني تعبيراً يراعي فيه كل المستويات التركيبة أو النحوية من تقديم وتأخير وذكر وحذف والأساليب الإنشائية التي تؤدي المادة الأدبية بالطريقة الصحيحة التي تحمل معانٍ مفيدة كالاستفهام والأمر والتمني. وعملية التعبير تسبقها عملية اختيار الألفاظ التي تدل على المعاني دلالة مماثلة لها، وهذا ما قام به جماع.

وفي حياتنا العادية يقدم الناس الأهم ذا المكانة في المؤتمرات والاجتماعات وهذا أيضاً ما نجده في الأساليب التعبيرية من تقديم وتأخير في بعض الجمل.

نرى أن أسلوب التقديم والتأخير تتمايز فيه الأساليب وتظهر فيه المواهب والقدرات، وهو يدل على التمكن في الفصاحة وحسن التصرف في الكلام ووضعه الوضع الذي يقتضيه المعنى، والبلاغة لا تكون الجملة تامة إلا إذا استوفت ركنين أساسيين هما المسند والمسند إليه.

والمسند إليه هو أحد أركان الجملة الأساسية، بل هو الركن الأعظم والذي يؤسس عليه أي كلام ذي دلالة ويحذف لأغراض بلاغية ويذكر كذلك لهذا غرض. ويلاحظ في بعض أساليب البلغاء ترجيح الذكر في بعض المواطن رغم وجود القرائن الدالة على حذف المسند إليه المحذوف ،ولكل مقام مقال وكذا المسند والمتعلقات.

وهنا نتتبع عناية جماع بهذه التراكيب الفنية والبلاغية، التي تعبر تعبيراً جيداً عن التجربة الصادقة للشاعر مما يجعله شعراً أصيلاً. وفي هذا الفصل ندرس ونتتبع الأساليب التركيبية التي أهتم بها جماع في ديوانه واستخدامه لهذه الأساليب التي تمثلت في التقديم والتأخير

والمقصود منها، والذكر والحذف في بعض المواضع و الغرض البلاغي منها ثم الأغراض البلاغية المستفادة من الاستفهام والأمر والنداء والتمني والنهي.

وقد اعتنى جماع في ديوانه بهذه التراكيب الفنية وضوابطها النحوية والبلاغية عناية فائقة تدل على معرفته بها.

المبحث الأول
التقديم والتأخير

هناك علاقة قوية بين البلاغة والنحو والدلالة كما ذكرنا من قبل، فكل شكل نحوي له دلالته، وأسلوب التقديم والتأخير يعد من الموضوعات النحوية، وكل تقديم أو تأخير يأتي بدلالة، واصطلح النحاة على ترتيب محدد للجملة الفعلية " فنصوا على أن الأصل فيها أن تتكون من الفعل (المسند) والفاعل (المسند إليه) والمفعول به (القيد أو الفضلة)، وإن المسند والمسند إليه هما العنصران الأساسيان في الجملة العربية أسمية كانت أم فعلية، واعتنى هؤلاء النحاة بالترتيب الثابت المعروف أي أن تأتي الجملة الفعلية من فعل وفاعل ومفعول به على الترتيب والجملة الاسمية من مبتدأ وخبر، واعتنوا أيضاً بالمتغير في الجملة أي تقديم المفعول به على الفاعل مثلاً، وتقديم الخبر على المبتدأ، وما يجوز أن يتقدم على غيره وما لا يجوز. أما البلاغيون والأسلوبيون فعنايتهم كانت هي الكشف عن قيمة أسلوب النقد الدلالية والفنية في العمل الأدبي، ولا يحدث تقديم أو تأخير إلا لغرض بلاغي مقصود"[١]

لذلك يجب على المتكلم والأديب أن يتوخى في عباراته التقديم والتأخير المفيد، فيقدم منها ما كان تقديمه أحسن وأجمل، ويؤخر ما كان تأخير أنيق وجميل.

هذا الفن الأسلوبي أي التقديم والتأخير يعتبر من الأساليب البلاغية والنحوية معاً، وهو أسلوب يظهر فيه مزايا الكلام ويعلو بها أسلوب على أسلوب وكل تقديم أو تأخير يأتي بدلالة. وقد ارتبط غرض التقديم والتأخير في التركيب النحوي بتقديم الجار والمجرور وهو غرض أسلوبي.

---

[١] عمر عتيق، البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، ص:٢١٠

"وللتقديم فوائد كثيرة ومحاسن جمة بعيدة الغاية، لا يزال يفترُّ لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قُدم شيء وحوّل اللفظ عن مكان إلى مكان"[١].

للتقديم فوائد وأهداف بعيدة المدى تفهم من خلال السياق والغرض منه.

والترتيب النحوي في الكلام يفي بحاجات المتكلم أحياناً، يقول ابن الأثير: " يكون الكلام بهيئة مخصوصة من الحُسن بتوخي معاني النحو والإعراب"[٢].

ويعتبر عبد القاهر أكثر علماء البلاغة الذين اهتموا بالتقديم والتأخير وذلك لما وجدت هذه الدراسة اهتماماً من المتقدمين ونرى إنه نظر إلى أسلوب التقديم والتأخير نظرة شاملة، فقد بيَّن الجرجاني التقديم والأخير بين الاسم والفعل في الاستفهام وفي النفي، وكذلك بيَّن التقديم في الخبر وأيضاً في الجار والمجرور وكل هذا مدعماً بالشواهد، وتناول هذا الموضوع بالتحليل واعتمد على الذوق الفني قائلاً: " هو باب كثير الفوائد جمُّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتَّر لك عن بديعة ،ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه ثم تنظر فتجد أن السبب أن راقك، ولطف عندك أن قُدِّم فيه شيء وحوّل اللفظ من مكان إلى مكان"[٣].

وتحدث عن التقديم على نية التأخير: وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه، وفي جنسه الذي كان فيه، وهذا يكون في خبر المبتدأ إذا قدّم على المبتدأ، وكذلك في المفعول إذا تقدم على الفاعل مثل: (المنطلق زيد) و (ضرب زيداً عمرو) وهذا التقديم لا يخرج الخبر عن كونه خبراً للمبتدأ ومرفوعاً بذلك، ولا يخرج المفعول عن كونه منصوباً على نية التأخير.

---

[١] علي أبو ملحم، في الأسلوب الأدبي، ط٢، ١٩٩٥، دار ومكتبة الهلال – بيروت، ص: ١٣٢

[٢] ابن الأثير، ضياء الدين، المثل الثائر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانه، ج١، دار النهضة – مصر، ص: ٢١.

[٣] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، شرح: محمد التنجي، ط١ ١٤٧٥ –٢٠٠٥م، دار الكتاب العربي، لبنان –بيروت، ص:٨٦–٨٥

وتحدث أيضاً عن تقديم لا على نية التأخير: وهذا يكون إذا نقلنا الشيء عن حكمه الأصلي إلى حكم آخر ومن إعراب إلى إعراب غيره وذلك عندما تأتي إلى أسمين يحتمل أن يكون الأول خبر الثاني كما يحتمل للثاني أن يكون خبراً للأول كقولنا في (زيد، والمنطلق) و(المنطلق زيد) تارة و(زيد المنطلق) تارة أخرى فيلزم المتقدم موقعه بكونه مبتدأ أو إذا تأخر تغير موضعه على أنه خبر[١].

وقد قسم عبد القاهر آراء العلماء إلى قسمين هما: مفيد وغير مفيد، أو أن يعلل التقديم والتأخير بأنه توسعة للكاتب والشاعر إذ أن ذلك بعيداً عن جملة النظم أن يكون دالاً مرة ولا يدل مرة أخرى.

وقد تناول بعض الباحثين المحدثين أساليب التقديم والتأخير وبينوا الأغراض والأسرار البلاغية التي تخرج إليها هذه الأساليب وأكثرهم اعتمد في ذلك على رأي

عبد القاهر ونهجه ومنهم من جاء بمنهج جديد في الرأي والتطبيق.

تناول بعض أراء العلماء البلاغيين المعاصرين في مصطلح التقديم والتأخير وأورد أراء بعض العلماء السابقين وسمي ذلك (المخالفة والعدول)، بينما أطلق عليه أو سماه محمد عبد المطلب في كتابه (البلاغة والأسلوبية) مصطلح (الخروج) ثم سماه عبد السلام المسدي في كتابه (الأسلوبية) باسم الانزياح[٢].

وإذا نظرنا إلى أساليب التقديم والتأخير وبيان دواعيه وأغراضه البلاغية نرى أن التقديم ملازم التأخير، فالغرض البلاغي الذي يدعو إلى التقديم يلازم غرض التأخير وهذا ما أشار إليه عبد العزيز عتيق بقوله: " و ما يدعو بلاغياً إلى تقديم جزء من الكلام هو ذاته ما يدعو بلاغياً إلى تأخير الجزء الأخر وإذا كان الأمر كذلك فإنه لا يكون هناك

---

[١] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، ٨٦

[٢] ينظر: مصطفى الصاوي الجويني، علم الأسلوب والمعاني، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٣م د:ط، ص: ٥٣.

مبرر لاختصاص كل من المسند إليه والمسند بدواعٍ خاصة عند تقديم أحداهما أو تأخيره عن الأخر لأنه إذا تقدّم أحد ركنى الجملة تأخر الأخر لأنهما متلازمان[١].

نقف على بعض القصائد التي قدم فيها الشاعر جماع بعض الكلمات على بعض وسبب هذا التقديم وسبب التأخير.

*** تقديم الجار والمجرور :-**

يقول جماع في قصيدة رسالة الحياة:

بِـبِلادهِ قَـدْ عَــاشَ حَ

ـتَى مَـــات يُنْشِدُ خَيرهَا[٢]

فقد أهتم الشاعر إدريس جماع بالتركيب الفني الذي أتى على طبيعته دون تكلف أو تعقيد وتقيد، فهنا بأسلوبه البديع قدم شبه الجملة (ببلاده) الجار والمجرور على المسند والمسند إليه أي الفعل وفاعله وكان الغرض والغاية من هذا التقديم ودلالته هو القصر لأن عيشه وموته كان في بلاده دون غيرها وهدف منه ينشد لبلاده الخير والصلاح، والأصل أن يأتي :

قد عاش حتى مات ببلاده ينشد خيرها

ثم يقول أيضاً في قصيدته " أصوات":

فِـي قُـلوبِ الشَّبَـابِ نَا رٌ وفِـي عَزْمَهُ أُتُونْ[٣]

---

[١] عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار الآفاق العربية _القاهرة، ١٤٢٧هـ- ٢٠٠٦ م، ط١، ص: ١٠٨

٢ إدريس محمد جماع ، ديوان لحظات باقية ، دار الفكر للطباعة والنشر – الخرطوم ، ط٤ ،١٩٨٩م، ص: ٢٤ .

٣ ديوان لحظات باقية ،ص: ٢٣ .

فقدم شبه الجملة " في قلوب الشباب" تقديم الجار والمجرور أو شبه الجملة وهو في موضع الخبر على المبتدأ نار أي قدم المسند على المسند إليه قد جعل هنا مؤثراً بلاغياً وهو القصر حيث قصر اشتعال النار على قلب الشباب فقط دون غيرهم من الرجال أو النساء، والغرض من التشبيه كذلك الأهمية لأن الشباب هم الأهم عنده دون المبتدأ، فلم يقل :

نارٌ في قلوب الشباب وفي عزمه أتون

فالتقديم لابد أن يكون مشيراً إلى مغزى دالاً على هدف وهذا هو مغزى جماع من تقديم الجار والمجرور، وهذا الموقف الوطني والحماسي جعل جماع يقدم الجار والمجرور وهذه هي مزية التقديم والتأخير. ويقول في نضال لا ينتهي:

لكَ نَرْجُو كُلَّ يَومٌ ظَفَرا فِي حَياةِ النَّاسِ يَا رَايَتِنَا[١]

هنا أيضاً قدم شبه الجملة " لك نرجو " على الفعل والفاعل "نرجو " والغرض من هذا التقديم لداعٍ بلاغي يقصده الشاعر وهو القصر فهنا قصر الرجاء والأمل لراية الحرب.

ويقول في نفس الغرض:

لكَ إِجْلالي عَلى مَرُّ الزَمَانِ أَيُّها الإِنْسَانُ فِي كُلِّ مَكَانٍ[٢]

حيث قدم شبه الجملة (لك) وهو مسند على المسند إليه (إجلالي) الذي موقعه مبتدأ والغرض منه قصر إجلاله للإنسان ليس غيره.

ثم يذكر في قصيدته الجميلة (أنت السماء):

أَعَلى الجَمَالُ تَغَارُ مِنَّا مَاذَا عَلينَا إِذا نَظَرْنَا

هِي نَظْرَةٌ تُنْسِي الوقَا رُ وتُسْعِد القَلبُ المُعَنَّا

دُنْياي أَنْتِ وفَرْحَتِي ومُنَى الفُؤادُ إِذا تَمَنَّى[١]

قدم شبه الجملة الظرف (أعلى) على تغار منَّا وذلك لغرض القصر والأهمية، كما قدم "دنياي " الخبر المسند على المسند إليه "أنتِ" وذلك للتنبيه على أهمية المتقدم وأنها تمثل بالنسبة له كل الدنيا وكل شيء.

يلاحظ أن التقديم عند الشاعر أرتبط بالبعد النفسي إذ جعلها دنياه وفرحته لذا قدم الخبر، وأما إذا حسن التقديم والتأخير فإنه يمنح الأسلوب بلاغة جميلة إذا جاء الكلام على مقتضى الظاهر، وذلك لأن الألفاظ قوالب المعاني يجب أن يكون ترتيبها الوضعي حسب ترتيبها الطبيعي في نفس المتكلم. يقول جماع:

إلى السَّـمَاءِ بَعِيْـدَاً تَمْضِي الذُّرى الشَّامِخَاتِ[١]

فقدم الشاعر شبه الجملة (إلى السماء) وهذا بغرض القصر، ونرى إن تقدير الجار والمجرور على الجملة يوحي بأن دلالة شبه الجملة المتقدمة أهم من دلالة عناصر الجملة نفسها وهذا ويقودنا للحديث إلى مصطلح (الفضلة أو القيد) الذي نصّ عليه النحاة، فتقدمت شبه الجملة على الجملة الفعلية لأن محور الدلالة هنا التطلع للحياة وإلى غايات أسمى وأرقى. ثم يقول:

لكَ فِـي نَفْسِـي جَمَـالٌ

ومِنّـي فِيْـهَا اشْتِـعَالُ[٢]

قدم شبه الجملة (لك) متعلق محذوف خبر مسند على "جمال" المسند إليه والدلالة هنا خصت رحلة النيل أي أن التقديم غرضه القصر، فالتقديم هنا زاد من أسلوب الجملة فخامة وشرف وروعة، والغرض كذلك أنه قدم الأهم وهو الضمير العائد للنيل لأنه سبب جمال النفس. والأصل:

جَمَالٌ لكَ فِي نَفْسِي

وأشار رجاء عيد إلى أن كون الجمل قد تخرج عن نمطها التركيبي المعروف لأغراض فنية، هذا لا مزيّة فيه، ولكن الخطورة عنده تكمن في تحديد علماء البلاغة لهذه الأغراض والأسباب البلاغية[١].

ونوافق هذه المقولة، ونلاحظ خروج الكلام عن مقتضى الظاهر يأتي لأغراض فنية، هذه الأغراض لابد أن تأتي على طبيعتها لا تقيد فيها ولا تكلف.

وذلك لأن الأغراض لابد أن تكون محددة معروفة حسب قصد المتكلم.

*** تقديم المسند إليه:**

تقديم المسند المسند إليه وهو المحكوم عليه في الجملة وهو يأخذ ترتيباً خاصاً والخروج عن هذا الترتيب يرجع لنكتة بلاغية تنطوي على عناصر فنية ودلالات ذوقية وثيقة الصلة بالمفاضلة بين الأساليب. وهذه المفاضلة بين الأساليب تعتمد على معيار الأهمية والعناية هذا المعيار هو أصل التقديم والتأخير مع مراعاة أهمية بيان صور العناية والاهتمام " فالعناية والاهتمام أصل في التقديم إلا أنه ينبغي أن يمتد تأملنا إلى أبعد من هذا فنعرف سبب العناية ونقف على دواعي الأهمية"[٢].

وقال الشاعر:

وإذا أظْلمَ إِحْسَاسِي ونَالَ الحُزْنُ مِنِّي

شَاعَ مِنْ نَفْسِي شَحُوبُ وسَرى فِي كُلِّ مَكَانٍ[٣]

وهنا تأخير جواب الشرط وهذا بغرض التشويق وهنا أدى التأخير المعنى المراد.

كما قدم (كل) على الفعل وهذا يسمى تقديم العموم وأيضاً يقول على أن الكل يمضي دون استثناء.

---

[١] رجاء عيد، في بلاغة العربية، دار غريب للطباعة والناشر: مكتبة الطليعة –أسيوط، د:ت، ص:٧٥

[٢] بسيوني عبد الفتاح ، دراسات بلاغية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع – القاهرة، ط٢ ،١٤٢٦هـ_ ٢٠٠٦م ،ص:٥١

٣ ديوان لحظات باقية ، ص: ١٩ .

ثم قال:

والذي انْشَدَهُ مِنْ مَنْغَمٍ كُلَّهُ يَمْضِي ويَطْوِيهِ الزَمَانُ

فقدم المسند إليه الاسم الموصول (الذي) وهذا يستدعي تشويقاً للسامع إلى مقدم المسند فإذا جاء الخبر تمكن من نفس السامع لما تقدمه من تمهيد له، فالمسند إليه المقدم هو اسم الموصول (الذي ومع أن تقديمه الأصل أفاد معنى التشويق.

ويقول[1]:

وإذا أظَلَمْ إِحْسَاسِي ونَالَ الحُزْنَ مِنَّي

شَاعَ مِنْ نَفْسِي شَحُوبٍ وسَرى فِي كُلَّ كَونْ

وهنا وبأسلوب جميل قام بتأخير جواب الشرط والغرض من هذا التأخير هو التشويق.

ونرى إن بلاغة أسلوب التقديم والتأخير تعطي الباحث ملكة الفهم والتذوق لأسرار التراكيب المختلفة ،ثم إدراك خصائص العبارة وأحوال تراكيبها ،ولا تأتي إلا لمن تمرّس على هذا الفن واستطاع التميز بين أصناف الكلام ومعرفة الجيد من الرديء .

وينبغي على المتكلم أن يراعي دلالة الصيغ والتراكيب عند التقديم والتأخير حتى تخرج المعاني البلاغية وهذا يأتي أثرها على أذن ونفس السامع سليمة ودقيقة لا عيب فيها.

كل الاعتبارات بلاغية وجمالية " وقد نجد لتقديم ما حقه التأخير أو العكس وجهاً أو أكثر من وجوه الحسن... كما قد تجد في جريان الكلام على خلاف الأصل دقائق بلاغية ومؤثرات أدائية فتقولها بل تقررها وأكثر من ذلك ترقب فيها وتدعوا إليها "[2]:

وأخيراً وقد ارتبط غرض التقديم والتأخير في التركيب النحوي للجملة لدى بعض النقاد والبلاغيين بمفهوم العناية والاهتمام، أي أن اللفظ المقدم يستحوذ على

---

[1] ديوان لحظات باقية،ص: ١٩

[2] عبده عبد العزيز فليقة، البلاغة العربية، دار الفكر العربي _القاهرة ،١٤١٢هـ_١٩٩٢م ،ص: ٢٠٢.

عناية المتكلم واهتمامه فتقدمه على غيره على الرغم من أن رتبته النحوية تقتضي التأخير، وكما ذكر بعض علماء النحو تقديم الخبر على المبتدأ أو تقديم المفعول على الفاعل، ويبدو أن مفهوم العناية أو الاهتمام الذي نصّ علية الدرس البلاغي مستمد من الفكر الاجتماعي الذي يقدم شخصاً على غيره للدلالة على عنايتهم واهتمامهم بالمتقدم على غيره من أقرانه[1].

وقد تأكد إن هذا النسق الأسلوبي من التقديم والتأخير هو من الأساليب البلاغية التي اتسم بها علم المعاني وهو أسلوب يظهر فيه مزايا الكلام ويعلو بها أسلوب على أسلوب فالتقديم لابد أن يشير إلى مغزى دالاً على هدف، يقدم المتكلم في الجملة ويرى أن تقديمه أبلغ من تأخيره، فعندما تقدم بعض أجزاء الجملة يكون المقدم المحور الذي يدور عليه الحديث وهو المقصود والمراد.

فقد جعل جماع في ديوانه هذا التقديم والتأخير يرتبط بما في ذهنه وبما في نفسه من رغبات مثل التعبير بصورة مقنعة ومؤثرة وهذا هو القصد من التقديم والتأخير عنده.

وأرى أيضاً أنه لا فرق بين التركيب النحوي والتركيب البلاغي أو المعنى النحوي والبلاغي، وذلك لأن المعنى البلاغي لا يأتي إلا بصحبة المعنى النحوي فهما يتكاملان.

[1] عمر عتيق، البلاغة بين الأصالة والتجديد، ص: ٢١٠.

المبحث الثاني
الذكر والحذف

أولاً: ذكر المسند إليه:-

المسند إليه هو أحد أركان الجملة الأساسية " بل هو الركن الأعظم يؤسس عليه أي كلام ذي دلالة"[١].

أن المسند إليه هو ركن الجملة الأساسي وأن ذكره أمر واجب ولا يحذف إلا إذا وجدت قرينة تدل عليه عند الحذف، ويلحظ في بعض أساليب البلغاء ترجيح الذكر في بعض المواطن رغم وجود القرائن الدالة على المسند إليه المحذوف، فلكل مقام مقال.

أولاً ذكر المسند إليه:

قال جماع:

إِنَّـهُ آهَـــــاتُ أَحْزانِـي وأَنْـغَامُ سَــرُوري

إِنَّـهُ أَنْفَاسُ روحِـي واخْتِلاجَـاتُ ضَمِيرِي[٢]

وهنا ذكر جماع المسند إليه وهو تكرار الضمير في (إنه) مع إن التي تنصب اسمها وترفع خبرها، الضمير (الهاء) المسند إليه في البيتين والغرض من التكرار هو تأكيد المعنى، الهاء ترجع إلى الشاعر وهذا التكرار يؤكد مدى أهمية الذكر والذي ربطه بحالته النفسية.

ويقول:

ومِــنْ الشَــطَّآنِ هَبَتْ نَسْـمَةٌ وإِلـى حُرّية أَفْضَتْ بِنَـا

نَحْنُ فِي العَالمِ شَعْبٌ طَـامِحٌ ومَضَى عَـامٌ عَلى فَرْحَتَنَا[٣]

وهنا ذكر جماع المسند إليه وهو(نسمة) والمسند (هبت) التي تهب هي عاصفة رغم ذلك ذكر (نسمة) وهي فاعل أي مسند إليه مع تقديم المسند.

---

١ عيسى علي العاكوب ،الكافي في علوم البلاغة، الجامعة المفتوحة ،١٩٩٣، ص: ٩١

٢ .ديوان لحظات باقية،ص: ١٧ .

٣. ديوان لحظات باقية ،ص:٣٢

وفي البيت الثاني ذكر المسند إليه وهو الضمير (نحن) والمسند هو (شعب طامح) ونلاحظ قام جماع بذكر المسند إليه ذلك لأهميته عنده وللافتخار.

يقول:

تَبْدُو بِوجْـه تَقْشَـعِرّ لهُ جَسُومُ النَاظِرِين

بَرَز الخَطِيبُ مُنْفِخَاً أَوْدَاجِـهِ مُسْـتَكْبِرا[١]

فهنا ذكر المسند أولاً وهو (تقشعر) ثم أخر المسند إليه وهو (جسوم) وأيضاً ذكر المسند أولاً في (برز) وأخر المسند إليه وهو (الخطيب)وذلك لأهمية المذكور وهو إظهار تعظيمه والافتخار به.

ويقول:

وانْسَابَ موجُ الجيشُ والتَفّــتْ الجَحافَلُ بالجَحَافِلِ

حَتّى إذا انْحِسَرَ الوَغَى عَادَ الجَنَودُ بغيرِ طَائِل

ما خلّفوا غير الضحــا يا واليتامـى والأرامـل[٢]

فذكر المسند المقدم وهو (خلف) والمسند إليه هو(واو الجماعة) والفائدة من ذكره هو إظهار تعظيم هذا الموضوع وما قام به هذا المستعمر من دمار وما خلفه وراءه من ضحايا وأيتام.

ويقول:

أنـا حرٌّ ودمـائي من حمـاس يتضرم[٣]

فذكر المسند إليه وهو الضمير(أنا) والمسند هو حرٌّ وهنا ذكر المسند إليه وذبك لأهميته وهو الافتخار ب بنفسه وبحريته وتعظيمه لها.

يقول[١]:

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٩

تَمْشِي الأَصَائل فِي وادِيهِ حَالمَةٍ يَحِفُّهَا مَوكِبٌ بِالعِطْرُ رَيَّانُ

تَحَدْر النَورُ مِنْ آفَـاقِهِ طَرَباً واسْتَقْبَلتَه الرَوابِي وهو نَشْوانُ

وهنا ذكر جماع المسند إليه وهو(موكب) الذي سبقه المسند وهو(يحفها) ،وأيضاً ذكر المسند إليه مع تأخيره وهو (الروابي) وأخر المسند وهو(استقبلته) وكرر الضمير في (استقبلته) وهو يدل على التأكيد.

يقول في قصيدته وفد البيان[١]:

يَا وفْدُ حَيَّاكَ الرَبِيعُ وطَالمَا أَسَرَّ المَشَاعَر زاهَياً مُتَرَنّمَا

فذكر المسند إليه مؤخراً وهو (الربيع) مع ذكر المسند المقدم وهو (حيّاك) وأخْر المسند إليه للتشويق والأهمية.

حَيَّتكَ يَا وفْدُ البَيَان خَواطِرٌ نَشَّوى تَطُوفُ حَولَ رَكْبِكَ حَوّمَا

فذكر المسند إليه وأتى به مؤخراً (خواطر) مع ذكر المسند المقدم (حيتك)

والذكر هنا يدل على أهمية هذا الوفد فالذكر هنا أحسن من الحذف لأهمية هذا الوفد الجليل.

قال[٢]:

قِفْ تَأَمَلْ هَا هو الظَـــا فِرُ يَجْتَازُ السَدُودْ

(قف) مسند والضمير(أنت) هو المسند إليه فذكر المسند هنا لأهميته وشد انتباه السامع للوقوف ليرى هذا النيل العظيم وهو يجتاز السدود والبلدان.

يقول الشاعر[٣]:

هَذِهِ النَفْحَة تَسْمُو فِي نَفُوسِ الأَنْبِيـاءِ

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٤٢

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٤٤

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٤٦

وهَي فِي المَصْلحِ تَنْسَابُ حَياة فِي الدِمَاءِ

وهَي للخَير طَرِيقٌ وهَـي للحُبُّ نِدَاءِ

فذكر المسند إليه وهو الضمائر (هذه، هي) فذكر المسند إليه مع التكرار أدى إلى تناغم والغرض من ذكره هو التلذذ بذكره وتأكيد أهميته.

وقال[1]:

إِنَّـهُمْ غَيـرَهُ وهْـو مِنْـهُم بَـرَاء

هُمْ وجُوهُ احْتِلا لٌ طَـواهُ العُـفَاء

وهنا ذكر المسند إليه وهو الضمائر (إنهم، وهو، وهم) ذلك لأهمية المذكور.

ثم يقول[2]:

هُمْ والقَوى.. وبِوصْفَكُمْ كُلَّ الجَمُوع فَمَنْ يُكَاثِرُ

هُـــــمْ فِـي سَبِيـلُ بَقَائِـهُمْ عَقَوا أَبُوة كُـلَّ ثَـائَر

فقد ذكر المسند إليه وهو الضمير (هم) وهنا تكرار الضمير أدى إلى تأكيده والتنبيه إليه.

وقال[3]:

نَحَتُوا الضَغَائِنَ فِي القُلـو بِ لِتَسَلِمُوهَا للآواخِر

ذكر المسند المقدم(نحت) وواو الجماعة مسند إليه، قدم المسند على المسند إليه للانتباه وذكر المسند لأهمية المسند وما قام به المستعمر وما خلفوه من أثر.

قال جماع[4]:

هِي فِيكَ وهِي رِضَاكَ عَنْـــكَ فَفِيمَ تَبْحَثُ أَبْعَدَا

---

[1] ديوان لحظات باقية، ص: ٥١

[2] ديوان لحظات باقية، ص: ٥٣

[3] ديوان لحظات باقية، ص: ٥٤

[4] ديوان لحظات باقية، ص: ٦٦

وهنا ذكر المسند إليه وهو الضمير الظاهر (هي) وتكرارها يفيد التوكيد والتأكيد والتأييد على الضمير الظاهر.

قال جماع [1]:

سَفَهُوا أَمْرَهُ بِمَكْةَ دَهْرَاً مَا دَروا أَنَّه فَتَى الانْقِلاب

فهنا ذكر المسند إليه وهو (واو الجماعة في كلمة سفهوا) و (سفه) مسند وذكره للأهمية.

وفي نفس الموضوع ذكر قائلاً[2]:

هَبـَطُوا مَـــهْبَطُ المَلائِكَةُ الغُرّ فَشَـادُوا حَضَـارةُ الأَحْـقَابْ

عَطــْرُوا جَــوهَا بِأَزْكَى التَعَالِـــيمُ ومَـدُّوا البَسَـاطَ لـلآدابْ

مَزَجُوا فِي العــقُولِ فَلْسَفَةُ اليُـو نَـانِ مَزْجَاً بِحِكْمَة الأَعْرَابْ

جَيّشُوا الكَهْلُ والشَبَابُ وودوا أنْ يَسُوقُوا الجَنِينَ فِي الأَصْلابْ

حَبَسُوا الدينَ فِـي العَداوةِ والسَّـفْكِ وظَنّوا الجِـهَادَ فِـي الإِرْهَـابْ

أَنْكَرُوا فِي الحَروبِ إِنْسَانِية الدين مِـنْ غَير شَـرَعَة وكِتَـابْ

أَزْهَقُوا أَنْفُسَنَا عَلى مَذْبَحُ الحَر بِ وطَافَ الأَسَـى عَلى كُلِّ بَـابْ

فذكر المسند إليه المتمثل في واو الجماعة في كل من (هبطوا، عطروا، مزجوا، وجيشوا، حبسوا، أنكروا، أزهقوا) هنا نلاحظ هذه الضمير واو الجماعة راجع لهؤلاء المحتلين وما قاموا به، وهنا إشارة لهم وتنبيهاً على أنهم فعلوا كل ما هو منكر. وقال جماع[3]:

هُنَاكَ فِي الصَحْراءِ نَامَ مُجَاهِدٌ تَوسَدَ مِنْ أَحْجَارِهَا مَا تَوسَدْ

فذكر المسند مع التقديم وهو (نام) وأخّر المسند إليه وهو (مجاهد) والغرض منه هو تعظيماً للمجاهد والمجاهدين.

---

[1] ديوان لحظات باقية، ص: ٦٨

[2] ديوان لحظات باقية، ص: ٧١-٧٣

[3] ديوان لحظات باقية، ص: ٧٧

وقال[1]:

ضَاقَتْ عَلومُ المُحْدَثِينَ بهِ وفَلْسَفَةُ الأَول

فذكر المسند (ضاقت) مع المسند إليه المؤخر (علوم) ذكر المسند لغرض للأهمية والتنبيه.

يقول[2]:

وَقَاكَ اللهُ شَراً يَا بِلادِي

سَرَتْ نَيرَانَهُ لِحَصَادَ عُمْرِي

فذكر المسند وهو(وقاك) ثم ذكر المسند إليه مؤخر وهو لفظ الجلالة (الله) وذكر للتبرك والدعاء.

قال في قصيدته الطفل[3]:

مَضَتْ الأَيّامُ بِي حَافِلةً وأَنا اليَومَ فِي شَطّ المَشِيبِ

ذكر المسند وهو الفعل (مضت) وذكر المسند أليه مؤخراً وهو (الأيام) نلاحظ ذكر المسند والمسند إليه وهنا مرتبط بحالة الشاعر النفسية التي تدل على نهاية حياته أو شبابه وذكر المسند إليه لأهمية الأيام الماضية في حياته ونهايتها.

قال جماع في قصيدة (مصب الحياة)[4]:

مَثْلمَا يَهْدِرُ وادٍ فِي انْطِلاقِ وكَمَا يَنْصَبُّ فِي بَحْرٍ عَظِيمٍ

(يهدر) مسند، وذكر(وادٍ) وهو مسند إليه مؤخر وذكر لأهميته.

والأصل في الجملة الفعلية تقديم المسند وهو الفعل على الفاعل وتأخير المسند إليه، والأصل في الجملة الاسمية تقديم المسند إليه.[5]

---

[1] ديوان لحظات باقية، ص: ٨١

[2] ديوان لحظات باقية، ص: ٨٧

[3] ديوان لحظات باقية، ص: ٩٨

[4] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠٦

[5] محمد عبد المطلب ،البلاغة والعربية، أسسها وعلومها ،مرجع سابق، ص: ٣٥٠

قال[1]:

هَوتْ النَفُوسَ بِهِمْ إلى قَاعٍ رَهِيبُ المُنْحَدَر

أيضاً ذكر المسند وهو الفعل (هوت) والمسند إليه وهو الفاعل (النفوس) وسبب الذكر هو التعجب.

ويقول جماع في ذكر المسند والمسند إليه[2]:

أَفْضَى إلى مَجْرى السَـرا ب فَردَهُ للِمَـاءِ مَجْـرَى

ذكر(فرده) مسند و(مجرى) مسند إليه مع تقديم المسند وتأخير المسند إليه والغرض هو تأكيد ، ويعد التوكيد من جماليات الأسلوب.

قال[3]:

والمَـاءُ يَنْسَابُ والظِّـلُ وارِفَـاً والنَبَـات

وهنا ذكر المسند إليه وهو (والماء) ثم ذكر المسند وهو (ينساب) والغرض من ذكره هو التشويق.

وقال أيضا[4]:

كُلنَـا صَـفٌ طَويـلٌ عَنْدَمَـا يُنْذِرُ عَادِي

فهنا ذكر المسند إليه وهو (كلنا) مع ذكر أيضاً المسند (صف طويل) والغرض منه للأهمية والتعظيم والتهويل.

يقول[5]:

شَـاءَ الهَوى أَمْ شِـئَتَ أَنْـتَ

---

[1] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠٩

[2] ديوان لحظات باقية، ص:١١٢

[3] ديوان لحظات باقية، ص:١١٤

[4] ديوان لحظات باقية، ص: ١٢٢

[5] ديوان لحظات باقية،ص: ١٢٧.

فَمَضَيتْ فِي صَمْتٍ مَضَيت

فذكر المسند مقدم وهو (شاء) ثم ذكر المسند إليه وهو (الهوى) والغرض هو إظهار التعجب.

وأخيراً نلاحظ أن سياق الذكر متصل بظروف المخاطبين أو المخاطب، ويكون متمماً لعملية التوصيل فإذا كان فهم السامع منوطاً باللفظ دون القرائن التي لا يعول عليها في هذا السياق ،وفيما قصد به التنبيه على غباوة السامع، وأنه لا يفهم إلا بالتصريح، وقد يكون الذكر قد قصد به تعظيم المسند إليه.

فجماع أخرج الجمل عن نمطها التركيبي المعروف وذلك لأغراض بلاغية وأسلوبية فنية، وأتت هذه الأغراض البلاغية محددة ومعروفة حسب قصده وعلى نسق قواعد البلاغة والنحو.

وأسلوب الذكر والحذف يظهر فيه جمال أسلوب الشاعر.

ثانياً :حذف المسند إليه :

الحذف لغة: "الإسقاط :ومادته (حذف) حذف يحذفه حذفاً ،ومن شعره أخذه، وحُذف الشيء يحذفه حذفاً: أي قطعه من طرفه، والحجام يحذف الشَّعر، والحُذافة: حُذِف من شيء فطرح، ومنه حذفت من شعري، ومن ذنب الدابة أي أخذت منه"[١].

وتحذيف الشعر: " تطريته وتسويته، وإذا أخذت من نواحيه ما تسويه به فقد حذفته "[٢].

ويقول امرؤ القيس[٣]:

لهَا جبهة كسرَاةِ المِجَنَّ حذّفه الصّانعُ المقْتدِرُ

[١] أنظر: لسان العرب، لابن منظور ،انظر: وتاج العروس للزبيدي، مادة (حذف)

[٢] تهذيب اللغة، لأبي منصور الأزهري، مادة (حذف)

[٣] لسان العرب، مادة (حذف)

وقد سميت العرب حُذافة وهو كل ما حذفته من شيء، فطرحته منه، نحو: وشائظ الأديم وما أشبهه ،وحذفت الفرس أحذفه حذفاً إذا قطعت عسيب ذنبه[١].

فالحذف كما سبق يدل في أصل وضعة اللغوي، يدل على إسقاط جزء من طرف الشيء أو إسقاط أجزاء كما هو في ذنب الدابة أو الفرس، وأيضاً في حذف الشعر، أي تسويته وتهذيبه وإسقاط الفضول منه، ثم توسع العلماء في دلالة الحذف فأصبح إسقاط جزء أو أجزاء من أطراف الكلام.

أما الحذف في الاصطلاح هو: وكما جاء عند الرّماني في رسالته (النكت في إعجاز القرآن): " إسقاط كلمة للاجتزاء منها بدلالة غيرها من الحال أو فحوى الكلام"[٢].

الحذف كما يراه العلوي هو: " حذف لا يخلّ بالمعنى ولا ينقص من البلاغة"[٣]؟

وينظر الباقلاني على الحذف على أنه :" الإسقاط للتخفيف[٤]:

للحذف فوائد جمة لا حصر لها، وإنما يحس السامع بجمالها وروعتها في نفسه، لأن الحذف من صريح البيان، وقد أهتم البلاغيون بدلالات الحذف.

والحذف من أهم ألوان جمال اللغة وبلاغتها داخل في أصل التراكيب، وهو يعطي النص معنى إضافياً قد لا يظهر في ظاهر السياق بل بعد التدقيق في معانيه العميقة. أسلوب الحذف له علاقة بجمال الجملة وتراكيبها البلاغية والنحوية معاً، وقد أشار عبد القاهر الجرجاني (ت٧١) كذلك في قوله " هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب السحر،

---

[١] جمهرة اللغة، لابن دريد، مادة (حذف)

[٢] ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، للروماني، ص: ٧٠

[٣] أنظر : العلوي، الطراز، ص:٩٢.

شبيه بالسحر، فإنه ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة..[1]

هناك عوامل تساعد وتطفيء جمالاً على الحذف يأتي على رأسها ما يتصل (بسياق الحال) يقول بعض العلماء: " نلاحظ في كثير من الجمل العربية محاذيف واجبة الحذف أو جائزة، وقد لوحظ أن المحذوف هو من الأكوان العامة التي تفهم باللفظة دون أن تذكر، أو من الضمائر التي يوجد في الملفوظ من الكلام ما يدل عليها، أو مما يسهل إدراكه ولو لم يوجد في الكلام لفظ خاص يدل عليه... وقد اعتاد أهل اللسان العربي على الحذف دوماً، أو أحياناً لأن اللسان العربي مبني في معظم تعبيراته على الإيجاز، وحذف ما يعلم ولو لم يذكر، وهذا من مزايا اللغة العربية"[2].

- **أسباب الحذف :**

الحذف ظاهرة موجودة في اللغة العربية وللحذف أسباب تؤدي إليه وفوائد معنوية وجمالية تؤمل منه بين أسبابه وفوائده فاصل دقيق حتى إن بعض الباحثين يتحدث عن أسباب الحذف ومدى إفادة السامع من هذا الحذف:

- **معرفة المتكلم بعلم المخاطب وثقافته بالمحذوف :**

إن المتكلم إذا علم بمعرفة المخاطب أو السامع، فإنه يلجأ إلى الاختصار والحذف لأن عكس ذلك يكون عبئاً على نفس السامع، كما ذكره السكاكي بقوله:

" إن من أسباب الحذف مجرد الاختصار والاحتراز عن العبث"[3].

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ١٦٢

[2] عبد الرحمن ضيف حِنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ج١٠، ط١، ١٤١٦هـ- ١٩٩٦م، دار القلم _دمشق، ص: ٣١٣

[3] السكاكي، مفتاح العلوم، ص: ٢٠٦.

- **شروط الحذف :**

إذا لجأ المتكلم إلى حذف جملة، أو مفردة، أو حرف، أو حركة لابد أن يكون المتلقي على دراية بالجزء المحذوف من التركيب بوجود دليل كما ذكر ابن جني: " وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه، وإلا كان فيه ضرب من تكليف الغيب في معرفته"[١].

وعليه فإن أهم شرط لوقوع الحذف هو وجود دليل على المحذوف والذي يتمثل في قرينة أو قرائن مصاحبة، يمكن أن تكون حالية أو عقلية أو لفظية.

وعلماء البلاغة القدماء والمحدثون تحدثوا عن الحذف، فقد تناول أبو هلال العسكري الإيجاز، ذاكراً الإيجاز قصور البلاغة عن الحقيقة وما تجاوز مقدار الحاجة[٢].

ثم قسمه الإيجاز إلى قسمين هما إيجاز قصر، وإيجاز حذف وهو أول من قسم الإيجاز، وقد ذكر العسكري نوعين من الحذف أسماهما :الحذف الرديء، والحذف الحسن وهذا كله مبرهن مع الشواهد[٣].

وأما عبد القاهر الجرجاني فالحذف عنده تعبير دقيق، يحدث لدى السامع متعة نفسية شبيه بالسحر، وذلك حين يجاري حواسه لاستجلاء خفايا المعنى، فإن استشفه السامع وأدركه، كان أثره أقوى وأمكن في نفسه من تلك المعاني التي يجدها بينة ظاهرة، ثم تحدث وعرض صور الحذف المستحسنة عند العرب وأتى بنماذج لها، فأتى بحذف المبتدأ والخبر، ثم حذف المفعول به، ثم حذف المضاف ويعد شاعرنا جماع من الذين توصلوا بالبلاغة إلى مرادهم ؛ منها ظاهرة الحذف التي هي البلاغة نفسها فمن سؤل عن البلاغة قال: البلاغة هي الإيجاز.

---

[١] ينظر الخصائص لابن جني، ج٢، ص: ٣٦٢.

[٢] أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (ت: ٣٩٥هـ)، الصناعتين، ص: ١٩٣.

[٣] المرجع نفسه، ص: ٢٠٧ –٢٠٦.

يقول جماع[1]:

صُورٌ أَحْيَا بِهَا فِي عَالمِي رَغْمِ قُيودِي

وهنا حذف المبتدأ (هي)والأصل هو (هي صور أحيا بها في عالمي...) وصور هي خبر المبتدأ المحذوف والغرض منه هو التشويق.

وأيضاً في قوله[2]:

نَغَمٌ مِنْ كُلِّ مَا أشتار من أطياف حسن

حذف المبتدأ أيضاً والأصل (هي نغم....) فحذف المبتدأ، كما ذكرنا أن للحذف البلاغي فائدة وهي التي تأتي دون تقيد ولا تكلف وهذا ما نلاحظه في هذه الأبيات.

ثم يذكر يقول[3]:

هَذهِ المَوجَةُ مِنْ هَذا الخَضْمُ فَيضَانٌ زَاخِر بَينَ الأُمَمِ

هنا حذف المبتدأ (هو فيضان) فحذف المبتدأ لأهميته وللشويق.

نَسْمَةٌ لـو مَسّ بِيدا نَفْحَهَا نَضْرُ النَبْتُ ثَراهَا وابْتَسَمْ

فحذف المبتدأ وهو (هي نسمة) هنا الغرض منه للأهمية

قال جماع[4]:

قَلوبٌ فِي جَوانِبَهَا ضِرامٌ يَفُوقُ النَّارُ وقْدَا وانْدِلاعَا

فحذف المبتدأ وهو الضمير(لهُمْ) وهنا الغرض هو الإشعار بتمجيد المسمى.

يذكر قوله[5]:

شَعْبٌ يُغَنِي يَومَ عِيد فَخَارهُ بَأَجْلِ لحن رنَّ فِي قَيثَارهُ

---

[1] ديوان لحظات باقية، ص:١٨

[2] ديوان لحظات باقية، ص: ١٩

[3] ديوان لحظات باقية، ص: ٢٢

[4] ديوان لحظات باقية، ص: ٢٥

[5] ديوان لحظات باقية، ص:٢٧

أيضاً حذف المبتدأ وهو الضمير (هُمْ) والغرض لأهميته.

يقول[1]:

وطَنِيةٌ سَنُعِدُ مِنْ نِيرانِهَا لِلمَعْتَدِينَ عَلى الحَقُوقِ جَهَنْمَا

حذف المبتدأ وهو الضمير (هي وطنية)والغرض من الحذف الإيجاز والتشويق

يقول جماع[2]:

ثَابِتُ الأَقْدَامُ يَمْشِي فِي وثوقٍ للحَيَاةِ لِلحَيَاةِ

صَارِمُ العَزْمُ أَبِيٌّ صَوتَهُ صَوتُ الإِلهِ الإِلهِ

حذف في البيت الأول المبتدأ (هو ثابت...)، وأيضاً حذف المبتدأ في البيت الثاني (هو صارم)

صَيحَةُ الحُـرُّ صَـدَاهُ

والحَيَــاةُ والخُلــودْ

مـلك من يمضي فداه

للحيـــاة للحيـــاة

هنا أيضاً حذف المبتدأ وهو الضمير (هي للحياة) والغرض من الحذف هو للإيجاز.

ويقول[3]:

يَضْرِبُ الأَرضُ بِرِيشٍ ويَصِيحُ حَولهُ زُغْبٌ مِنْ الطيرِ تَنُوح

فهنا حذف المبتدأ وهو الضمير (هو يضرب...) وحذف المبتدأ للأهمية

---

[1] ديوان لحظات باقية، ص:٤٣

[2] ديوان لحظات باقية، ص:٤٦

[3] ديوان لحظات باقية، ص: ٤٧

ويقول جماع[١]:

بلادي التي عشت في ظلها حياتي وحبي وعزمي لها

وهنا حذف المبتدأ وهو الضمير (هي بلادي) والحذف هنا للتشويق.

ويقول[٢]:

رِجَالٌ ولسْنَا نَهَابُ الخَطَرُ وفِي وجْهِنَا لمْحَاتُ الظَفَر

وهنا حذف المبتدأ المتأخر هو (رجال نحن)وذلك لأهميته.

قال[٣]:

صِورٌ بَعْضَهِا يَمُرُّ كَومْضٌ مِنْ ضِيَاءٍ وبَعْضَهَا فِي انْسِيابِ

فقد حذف المبتدأ وهو الضمير (هي) والغرض من الحذف هو لأهميته.

ويتحدث ويقول[٤]:

صِورٌ طَالمَا تَمُرُّ عَلى مُسْلِمْ فِي نَشْوةٍ وفِي إِعْجَابٍ

وهنا نلاحظ حذف المبتدأ وهو (هي صورٌ) وأيضاً الحذف بغرض التشويق

قال[٥]:

صحف من عقيدة وجهاد تنفح الروح في حنايا الشباب

فحذف المبتدأ وهو (هي صحف)

ثم قال[٦]:

بلبل يعشق الخميل بهيجا أنا لا بومة تناجي الخرابا

---

[١] ديوان لحظات باقية: ص:٥٩

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٦٠.

[٣] ديوان لحظات باقية،ص:٦٨.

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ٧٣.

[٥] ديوان لحظات باقية، ص: ٧٤.

[٦] ديوان لحظات باقية، ص: ٨٠

فحذف المبتدأ وهو الضمير (أنا بلبل) والغرض منه هو الإيجاز

يقول جماع[1]:

متـجدد فـي خاطـري رغـم المعاد مـن الصـور

فهنا حذف المبتدأ الضمير (هو) أي هو متجدد والغرض من الحذف الأيجاز.

يقول جماع[2]:

ضَـجّةٌ تَعْلو وسَكْرٌ وشَجُون ثُمْ تَمْضِـي بَعْدُ هَذا فِي هَجُود

فحذف المبتدأ (هي ضجّة) فالغرض من الحذف هو الأيجاز

قال[3]:

زرقـاء تحسـب أنـها غيم تجمع بعد مسـرى

وهنا حذف المبتدأ (هي زرقاء) وذلك لتقوية الوصف.

وذكر قائلاً[4]:

هين تستخفه بسمة طفــل قوي يصارع الأجيال

قال جماع[5]:

روعة توقظ حسي

قمم تستقبل الفجر الرطب

صور تشعل حسي

هنا حذف المبتدأ وهو الضمير (هي): (هي روعة، هي قمم، هي صور)

---

[1] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠٠

[2] ديوان لحظات باقية،ص: ١٠٦

[3] ديوان لحظات باقية، ص: ١١١

[4] ديوان لحظات باقية،ص:١١٧

[5] ديوان لحظات باقية، ص: نفس الصفحة

ثم قال[١]:

أُمَّةٌ تَعْشِقُ الحَياةُ وليسَ الفَنُ غَير الحَيَاة مِنْ بَعْدِ صَقْلِ

فحذف المبتدأ الضمير (هي أمة) والغرض من الحذف هو التشويق.

ويقول[٢]:

عَرَبِيُّ الشُعُور صَدْرِي كَمَا امْتَدَّ إِلى سَرْحَة العُرُوبَةِ أَصْلِي

المحذوف الضمير (أنا عربي) والغرض من الضمير المحذوف هو التشويق والاهتمام

قال جماع[٣]:

بَسْمَةٌ مِنْكَ تَشِعُ النُورَ فِي ظُلمَاتِ دَهْرِي

فحذف المبتدأ وهو الضمير (هي بسمةٌ) وحذف لغرض التشويق.

ونرى أن جماعاً استخدم الحذف لأغراض بلاغية وأهمها التشويق والاهتمام ثم الإيجاز.

فالحذف من أهم ألوان جمال اللغة وبلاغتها داخل في أصل التراكيب، وجمال أسلوب الحذف يعطي النص معنى إضافياً قد لا يظهر في ظاهر السياق بل بعد تدقيق في المعاني العميقة للنص.

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ١٢١

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ١٢٥

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ١٢٩

المبحث الثالث
الإنشاء الطلبي

الإنشاء: " هو ما لا يصح أن يقال لقائله إنه صادق فيه أو كاذب"[١]:

وقد قسم الإنشاء إلى قسمين هما :

أ/ إنشاء الطلبي: وهو ما يستدعي مطلوباً غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب، ويكون خاصة في الأمر، والنهي، والاستفهام، والتمني، والنداء"[٢]:

ب/ إنشاء غير طلبي :وهو ما لا يستدعي مطلوباً، وله صيغ كثيرة منها: المدح، والذّم، وصيغ العقود، والقسم، التعجب، والرجاء.

وهنا سنأخذ بعض الصيغ الطلبية حسب ما جاء في ديوان إدريس محمد جماع، وأول هذه الصيغ هي :

أولاً: الأمر :

وهو طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء، ويكون ممن هو أعلى إلى من هو أقل منه.

وللأمر أربع صيغ أصلية وهي:

- الأمر بالفعل أي بفعل الأمر. ولا تستعمل إلا مع المخاطب فيكون الأمر بها مباشر من الآمر إلى المأمور وهو حاضر أو في حيز الحاضر في المقام.
- فعل المضارع المقرون ب(لام الأمر). وينشأ بها الأمر المباشر وكذلك الأمر غير مباشر.
- اسم فعل الأمر.

---

[١] محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، علوم البلاغة ،٢٠٠٣، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس– لبنان، ص:٢٨٢.

[٢] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية (أسسها، وعلومها، وفنونها)، ناشرون :مكتبة لبنان ،ط١، ١٩٩٤ ،ص: ٢٢٨.

- المصدر النائب عن فعل الأمر.

وقد تخرج صيغ الأمر عن معناها الأصلي وهو الإيجاب والإلزام إلى معاني أخرى، منها الدعاء والالتماس والنصح والإرشاد والتهديد، والتعجيز، والإباحة، والتسوية، والإكرام والامتنان، الإهانة والتحقير[١].

وقد استفاد جماع من هذه الصيغ الإنشائية واستخدمها للوصول إلى المعاني.

يقول في البيت الأتي[٢]:

إِصْدَحِي يَا نَفْسُ فِي فَيضِ السَنَى وانْسِجِي سِحْرُ المَرائي حَولنَا

(إصدحي) وهنا يأمر النفس بأن تصدح في فيض السنى وتنسج السحر المرئي، وهنا أتى بصيغة فعل الأمر ولم يكن الأمر حقيقياً ذلك لأن النفس لا تؤمر، ولكنه يتمنى، وهنا خرج الأمر من حقيقته ليفيد التمني.

ثم يقول[٣]:

عُدْ إِلينَا أَيَّها العِيدُ غَدَاً بِالذِي نُنْشِدهُ فِي غَدَنَا

وهنا المستفاد من صيغة الأمر التمني حيث أمر وتمنى عودة العيد الذي يتمنوه وهم في حرية وهذه من الصيغ البلاغية التي خرجت من صيغ الأمر الحقيقي.

وهنا في قصيدته (جنون الحرب) يقول[٤]:

قَالَ ارْجَعُوا يَا قَوم بِا لأَمْجَادِ إِنْ النَصْر بَاهِرٌ

---

[١] محمد أحمد قاسم، علوم البلاغة، ص: ٢٨٣-٢٨٦

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٣.

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٤

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٦

(ارجعوا) فعل أمر، فأمر قومه بأن يعودوا أمجاد البلاد ونصرها السابق الباهر وهنا في أسلوبه فيه شيء من التحفيز والتشجيع لإعادة أمجاد البلاد ونصرها، وهنا استخدم جماع التماس وهو طلب من مساوٍ، والمعنى الأقوى هو الحثُّ لطلب المجد والنصر.

ثم نراه يتحدث عن جامعة الخرطوم منارة العلم والمعرفة ويستنهض الهمم بكلمات عبقرية وقوية وهذه الأبيات تحمل معاني سامية من نصح وإرشاد[1]:

أَغْمِرِي الوهَادُ والنَجَادُ والمِهَادُ بِالسَنَى

حَرّرِي الأَجْيَالُ مِنْ أَغْلالِ جَهْلٍ وجَمُودْ

خَرْجِي فِـي كُلِّ فَنٍّ وابْعَثِيهُمْ رُسَـلاً

وانْشِـدِي للوطَنِ البَاقِي ازْدِهَاراً وعُـلا

فَاسْـعَدِي يَا مَوطِنُ العِلمِ ويَا أَرْضُ الجَدُود

وهنا يرى جماع إن هذا العصر هو عصر العلم والمفاهيم العلمية فأمر جامعة الخرطوم لأنها كانت منارة العلم الوحيدة آن ذاك أمرها وبأسلوب صادق وفيه همة وحماس بأن تغمر الوهاد والنجاد والمهاد بالسنى، وأن تحرر هذه الأجيال من أغلال الجهل وجمود العقل، وأن تخرج الطلاب من كل مجال وفن وأن تبعثهم كالرسل لنشر

العلم والمعرفة، وأن تنشد للوطن الجميل العلا والرفعة من خلال نشر هؤلاء الرسل، ثم يأمرها وبأسلوب فيه شيء من الغيرة على العلم نظم هذا النشيد الذي له أثر عميق في النفوس ونلاحظ عزمه وإصراره وأمله في التعليم لنبذ الجهل والأمية ورفعة الوطن وتحريره من قيود الجهل ،وأتى أسلوب الأمر فيه شيء من التمني، والأمر مكرر و التكرار يؤكد غرضه في الحث على التحلي بالقيم التي يتمناها لأبناء وطنه.

[1] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٧ –٣٨

يقول جماع[1]:

قِفْ تأمل ها هو الظـــــافر يجتاز السدود

(قِفْ) أي أمر للرائح والغادي بلوقوف لتأمل النيل القوي المندفع في الأرض وهو يجتاز هذه السدود وهذه الأراضي صامتاً حراً ، استفاد من معاصريه مثل إبراهيم ناجي

قِفْ تَأمّلْ مغرب العُمْرِ وإِخْفَاقِ الشُعَاع

وقف واستوقف ،والأمر مقصود منه الالتماس للتأمل مما أعجبه.وهنا تناص بالرغم من اختلاف الفكرة ،

ثم يقول[2]:

بَسْمَةُ الفَجْرِ أسْفِرِي عَنْ عَالَمٍ تَتَآخَى فِيهُ آمَالِ الشعوبِ

فأمر بأسلوب جميل مليء بالصداقة والأخوة بين الشعوب أن تبسم هذه الصداقة وتتألف بين الشعوب القلوب والمحبة والأخاء، والمقصود من الأمر الالتماس والتمني.

يقول جماع [3]:

كَفـَى فَدِمُوعِي ذَرافَةٌ وقَلْبَكَ مَنْحُوتةٌ مِنْ حَجَرٍ

قِفِي يَا رِياحُ لدَى قَبْرَهُ إذا مَا أَجِبْت لدَاعِي السَفَرِ

قِفِي لحْظَةٌ فَهُنَا شَاعِرٌ يُرْوعُ الوجُودُ إذا مَا شَعَر

وهنا يأمر بأن تقف ذكرياته التي كانت مع زميله لأن دموعه ذرافة وهو يتذكر أيامه معه، ثم شخص الرياح وناداها بأداة النداء الياء وطلب من الطبيعة والتي منها الرياح أن تعاونه وتقف معه لتعزيه في مصابه الجلل وهو فقد زميله لحظة عند قبر صديقه، وهنا الشاعر

[1] ديوان لحظات باقية، ص: ٤٤

[2] ديوان لحظات باقية، ص: ٤٨

[3] ديوان لحظات باقية، ص: ٨٥.

لا يريد تكليفاً بل يقصد بأمره الترحم والاستعطاف والالتماس لا الإيجاب والإلزام. يقول جماع في مصر[١]:

يَا ابْنَةُ الرَوضُ رَتِلِي وأَعِيدِي كُلَّ لحْنِ فِدَى لهَذا النَشِيدِ

وهنا أمر مصر التي كناها بابنة الروض بأن ترتل الأغاني وهتافات الأحرار ثم تعيد ألحان الفداء وكل نشيد حرية وهنا أطلق صيغة الأمر وأراد بها التمني.

ويقول وهو يطلب ويأمر تلك الأيام الخالدات والذكريات إرجاعها للماضي وهو يقول[٢]":

إرجعي ساعة الصفاء لوصلي بعد أن طال بعدنا فلعلّي..

(إرجعي) فعل أمر، قال جماع في هذه التجربة وهنا نلاحظ أن تجربته الشعرية تميزت بالصدق عندما عاشها بحسه الفني المرهف فيأمر أي يتمنى ويرجو من محبوبته أن تشاركه العود واللحن إذا غنى لحناً حزينا وهذا العود يترجم ما بالشاعر من حزن وألم وبذلك تشاركه المشاعر وما يحس به وهنا لم يرد بها الإيجاب والالتزام ويريد بها التمني[٣]:

فَارْحَمِي العَودُ إِذا غَنّى بِي لحْنَاً حَزِينَا

ثم يقول وهو يأمر هذا الملاك أي محبوبته أن يتناجى معها في شاطئ النيل ليلاً وعلل ذلك قيل (الليل نهار العاشقين)[٤]:

قَومْ يَا مَلاك الدُنِيا ليل

نَتَنَاجَى فِي الشَاطِئ الجَمِيل

وهنا جماع لا يريد تكلفاً وتقيد إنما أراد به الاستعطاف.

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠٥

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ١٢٥.

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ١٢٩

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ١٣١

أن صيغ الأمر التي جاء بها جماع في ديوانه يقصد بها أكثر تدل على الالتماس والتمني، وهذا يدل على حالته النفسية وما يحسّ به من قلق وتوتر من خلال ما حلّ به، وأيضاً يعتبر جماع شاعر الطبيعة، ويتصف شعره بالرقة والإحساس المرهف. وصيغ الأمر التي جاء بها جماع في أكثرها تدل على التمني والاستعطاف.

ثانياً :الاستفهام :

وهو طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل[١].

●أدوات الاستفهام :

أ. حروف الاستفهام هما: الهمزة وهل.

ب. أسماء الاستفهام: من، ما، أيّ، كيف، أين، أيّان، متى، أنّى، كم الاستفهامية.

للاستفهام أنواع :

١. ما يطلب به التصور تارة والتصديق وهو الهمزة.

٢. ما يتطلب به التصديق فقط: وهو إدراك النسبة بحيث يكون المتكلم خالي الذهن مما استفهم عنه في جملته مصدقاً للجواب، وما يطلب به التصديق فقط هو(هل). " وهي لا يسأل عنها إلا عن مضمون الجملة أي عن الإسناد الحاصل في الجملة"[٢].

ونجد قول جماع فيه أسئلة حيرى لا يجد ولا يرجو لها جواباً كما في قصيدته من دمي[٣]:

هَلْ سَألتَ الزَنْبَقُ الفَواحُ عَنْ سِرْ العَبِير

[١] البلاغة الاصطلاحية،عبده عبدالعزيز قلقيلة، دار الفكر العربي ، ط٣ ،١٩٩٢ ص: ١٦٠

[٢] نفس المرجع، ص، ١٦٣

[٣] ديوان لحظات باقية، ص ١٧

فهنا يسأل جماع ويوجه سؤال عن سر العبير، والاستفهام خرج عن معناه وأفاد معنى بلاغياً يدل على الحيرة ويدل على قدرة الله وعجائب صنعه في الطبيعة، التي تعطي ولا ترجو الجزاء والشكر شأنها شأنه هو.

ويقول جماع[1]:

أَيْـنَ مَنْـهَا النَبَـاتْ ونَضِيـرُ الوشَـاح

وهنا وجه سؤالاً عاماً لا يرجو منه إجابة وسؤله عن الأرض التي كانت مخضرة فتركها المستعمر يبابا بعد خضرة، فهو سؤال تقريري يقرر فيه أن المستعمر لا يعمر وإنما يخرب ما وجده عامراً.

ثم يقول في قصيدته (رحلة النيل)[2]:

مَاذا دَهَى جَبَلُ الرجّاف فاصْطَرعَت فِي جوفَهُ حَرقِ وارْتَجّ صَوانُ

هَلْ ثَـارَ حِينَ رأى قَيدَاً يُكَبْلـهُ عَلى الثَرى فَتَمَشَّتْ فِيهِ نَيرانُ

وهنا طرح الشاعر سؤال لماذا ثار جبل الرّجاف ؟ هل ثار عندما رأى هذه القيود تكبله فحينها تمشت فيه نيران الغضب أم ماذا دهى جبل الرّجاف ؟ وما سبب حرقه وارتجافه والسؤال هنا ليس حقيقياً وإنما تقريرياً عن سبب حرقه وارتجافه .

ويقول وفي نفس طرح الأسئلة[3]:

كَمْ وَقْفَةً مَيْمُونَةٌ كَانَتْ لكُمْ دَوى صَدَاهَا بَينَ أَرْجَاءِ الحِمَى

وهنا يطرح سؤالاً عن عدد الوقفات التمجيدية والميمونة لهذا الوفد الميمون، استخدم الشاعر كم الخبرية والمقصود منها الخبر الذي يدل على كثرة الوقفات التي وقفها وفد الصحافة

[1] ديوان لحظات باقية، ص: ٢٨

[2] ديوان لحظات باقية، ص: ٤٠

[3] ديوان لحظات باقية، ص: ٤٣

السودانية لاستعادة الحركة الوطنية،فهو وفد مناضل وقف وقفات كثيرة لمقارعة الاستعمار ووقفات وطنية حقيقية لمجد السودان.

يقول جماع[1]:

إِنْ رأيتُ الشيخ يَرْعَاهُ السِقَمْ أَتَرى فِي النَّفْسِ شَدْواً ونَغَمْ

وهنا يرد سؤال للإنسانية وهل أنت إنسان تحس ولك مشاعر، فالسؤال ليس حقيقياً وإنما تقريرياً يدل على الحزن لعدم مراعاة الإنسانية، وقد يحث الناس ويرشدهم أن يكونوا إنسانيون.

قال جماع في قصيدته صوت الجزائر[2]:

أيْنَ المَبَادِئ أَيْنَ مَا غَنَّى بِه أَمْسُ الأَكَابِر؟

سأل أين مبادئ هؤلاء القوم يعني المحتل ؟ وأين ما غنى به أكابر القوم وهنا سؤال يوجهه لهؤلاء الذين خانوا الجزائر من أهلها ومحتليها، فالسؤال إنكاري ينكر عليهم جميعاً ما فعلوا، والتكرار يدل على التأكيد.

قال جماع مستخدماً كم[3]:"

وكَـمْ دَمٌ تَصْدَمُ الدُنيا بَشَاعَتَهُ

فَيَجْرِفُ النَّاسَ فِي سَيلِ الغَضَبِ

وَكَمْ يَدٌ لكَ فِي مَاضِي الكِفَاحِ بَنَتْ

لنَا الحَيَاةَ فَمَا نَنْسَاكَ فِي كَرَبِ

---

[1] ديوان لحظات باقية، ص: ٤٦

[2] ديوان لحظات باقية، ص: ٥٣.

[3] ديوان لحظات باقية، ص:٥٦

استخدم الشاعر كم الخبرية والمقصود منها بيان فظاعة وبشاعة هذا العدوان وما قام به و في البيت الثاني كم الخيرية استخدمت للمدح لكثرة ما فعله الشعب المصري وما قدمته لأبناء السودان.

أيضاً نراه يستخدم(كم)[1]:

كَـمْ عَاشِـقٌ لِسَـــعَادَة ضَـلّ الطرِيـقَ ومَـا اهْتَدَى

وهنا كم خبرية وهو يستفهم ويقصد ما أكثرهم و كم عاشق لسعادته ضل الطريق ثم اهتدى ويقول[2]:

كَمْ قَصُورٌ قَدْ كُنَّ سِحْرُ المَآقِي ورِيَــاضُ مُخْضّـلةُ الأَورَاقِ

وهنا استخدم جماع اسم من أسماء الاستفهام وهو كم الخبرية وهو يستفهم عن العدد كم قصور في السابق كانت جميلة وكن ساحرات للعيون بجمالهن وكم رياض يانعة جميلة الوارفة ومخضرة الأوراق.

قال[3]:

كَمْ نَازَلوهُمْ فِي الظلامِ ومِا لهُمْ غَيرَ السَيوفُ يُضِيء بَضْعَةَ أَذْرِعِ

وكم هنا خبرية أيضاً وهو يخبر كم نازلوهم في الظلام غير ضوء بريق تلاقي السيوف.

أن الهمزة تفيد التصور وهو إدراك المفرد، وحكم الهمزة التي لطلب التصور أن يليها المسؤول عنه بها سواء كان مسند إليه أو مسند أم مفعولاً، أو حالاً، أو ظرفاً، ويذكر المسؤول عنه في التصور بعد الهمزة، ويكون له معادل بعد (أم) وقد يستغنى عن ذكر المعادل، ويسمى معرفة المفرد تصوراً.

---

[1] ديوان لحظات باقية، ص:٥٧.

[2] ديوان لحظات باقية، ص:٦٧

[3] ديوان لحظات باقية، ص: ٧٨

ويقول أيضاً مستخدماً الهمزة الاستفهامية[١]:

أَألقاكِ فِي سِحْرِكِ السَاحِرِ مِنى طَالمَا عِشْنَّ فِي خَاطِرِي

أحَقْاً أراكِ فَأرْوِي الشعُو ر وأسْبَـحُ في نـْشوةِ الساكِرِ

يستفهم جماع وهو مستنكر أو غير مصدق لهذا اللقاء أو عودته إلى القاهرة فاستخدم حرف الاستفهام الهمزة

وقد استخدم (أين) في سؤاله[٢]:

أين سحر القصور والجيش والجبـ ـا ر أين الندمان أين الساقي

نرى أن جماعاً استخدم أسلوب الاستفهام كرره وهذا يدل على زوال هذه الأشياء فكررها مستفهماً أين ذهبت وانتهت، فالاستفهام تحسري يدل على الأسى والتحسر.

وتأكد أن ديوان جماع مليء بالشعور الرقيق والإحساس المرهف وهذه الأسئلة معبرة عن رقة شعوره وإحساسه بالأسى والألم.

ويكرر سؤاله مستخدماً الاستفهام، مستغرباً عما حلّ بهذه الأشياء وأين راحت وذهبت حين يقول[٣]:

أَينَ نَامَ الأَمِيرُ هَا هو سَاجٌ فِي الثَرَى وهو عَاهِلُ الأَعِراب

أَيْنَ حُراسَـهِ وأَيْنَ الحَواشِي والجَـواري وطَلَـــعْةُ الأَبْـواب

أَيْـنَ عَهْـدُ الشَعُوبُ مِـنْ حَاكِمٍ يَبْسِـطُ سُـلطَانَهُ رَهِيبُ الجَنِاب

وهنا الاستفهام يدل على الحث والسعي في طلب الحرية، والاستفهام خرج عن معناه الحقيقي وأفاد معاني بلاغية، ذاكراً ما كان عليه حال الشرق وما كان عليه من تقدم وازدهار وما آل إليه من خراب ودمار بسبب المستعمر، فهو يذكر الناس مستخدماً (أين)

---

[١] ديوان لحظات باقية،ص:٦٢.

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٦٧

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٦٩.

التي تدل على ذهاب ما كان موجوداً عند أمراء الأعراب من عزّ وملك وحراس وحكام يبسطون سلطانهم على ذلك المجد الذاهب، فالاستفهام يدل على الأسى والحزن. ويقول في قصيدته (صوت من وراء القضبان)[١]:

وأَيْنَ الأَمْنَ مِنِّي مِنْ حَيَاتِي

فَقَدْ فَنَيتُ ومَا خَطْبِي بِسِرّ

وهنا يستخدم (أين) متحسراً على ضياع أمنه حاثاً على نيل الحرية وكفاح مستعمر الذي سلب أمنه وحريته.

وهنا قال مستخدماً الهمزة في سؤاله[٢]:

أَمَحَررُ السُودان صَانِعُ أمْسِهِ أَنْزَلتْ قَومَكَ فِي المَحَلِ الأَرْفَعُ

يقول جماع مستخدماً أداة الاستفهام كيف[٣]:

كَيف يَبْغِي النَجَاة مِنْ قَبْضَةِ البحْرِ وفِي كُلِّ مَوجَةِ مِنْهُ قَبْرُ

وهنا الاستفهام إنكاري.

نراه يستخدم أسلوب الاستفهام في قصيدته (أنت السماء) يقول[٤]:

أعلى الجمال تغار منّا ماذا علينا إذا نظرنا

يستفهم الشاعر بأداة النداء الهمزة التي تفيد التصور وهو مستنكر وفيه نوع من الحيرة والرغبة في النظر إليها في رأيه ولشدة لوعته إذا نظر لم يضر.

ثم يقول[٥]:

أينَ سِحْرُ المَرُوج مِنْ أَزْرَقٍ بَاهِتُ الرِدَاء

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٨٧

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٧٩

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٨٩

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠٢

[٥] ديوان لحظات باقية ،ص: ١٠٣

نرى أن الشاعر استخدم أداة الاستفهام (أين) وهنا يستفهم أين ذهب سحر مروج النيل وجماله وهنا سؤال إنكاري.

وقال وهو يستخدم الأداة كيف للاستفهام[١]:

كَيفَ لا تَمْلأُ النَضَارة آفَا قِي ولا أَجْتَلبُ ضِياءِ العِيد

وهنا يقول يجب أن يملأ النضارة آفاقه وجوانبه لأنه مستبشراً بالعيد.

ثم يقول[٢]:

وكَمْ عَابِرُ رَوضَةُ لمْ يَفِدْ مِنْ مُكْثُ فِيهَا ولو ظِلهَا

يعد جماع شاعر الطبيعة وذلك من خلال قصائده التي كتبها والتي تتجلى فيها حبه للطبيعة، وهنا نراه يستفهم مستعجباً ويبين كم عدد العابرين الذين عبروا الروضة ولم يستفيدوا منها ولو بظلها فهم كثر جداً. ثم يقول[٣]:

مَا لهُ أَيقَظَ الشَجُونَ فَقَاسَتْ وَحْشَةُ الليلُ واسْتَثَار الخَيَالا

مَا لهُ فِي مَواكِبِ الليلِ يَمْشِي ويُنَاجِي أَشْبَاحَهُ والظِلالا

وهنا يتساءل جماع مستغرباً ومتعجباً يتحدث عن شاعر الوجدان لماذا أيقظ الشجون المكبوتة لتقاسي وحشة الليل؟ استثار الخيال ؟ ولم سار في موكب الليل يمشي ويناجي الأشباح، كلها أسئلة تدل على حزنه وشجونه لأنه وجداني حساس.

ويقول جماع[٤]:

شَاءَ الهَوى أمْ شِئتِ أنْتِ

فَمَضَيْتُ في صمْتٍ مَضَيتْ

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠٥

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ١١٠

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ١١٧.

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ١٢٧

وهنا سؤال لمن يحب هل شاءت هي أم الهوى ؟ فهو سؤال يدل على الهيام والحب سؤال من أسكره العشق والغرام.

ثم يقول[1]:

واضَيعَتِي أأنَـا تَرَكَتُـكِ

تَذْهَبِين بِكُلِّ صَمْـتٍ

هَذا أَوانُكِ يـا دِمُوعِـي

فَاظْهَرِي أَينَ اخْتَبَأتِ

(أأنا) وهنا يسأل مستنكراً عما فعله وقام به من أنه تركها تذهب بكل صمت، ثم يسأل دموعه أين اختبأت فهذا أوانها، وهنا استبعاد.

وأخيراً نلحظ أن جماعاً استخدم أكثر أدوات الاستفهام هي، الهمزة، تليها وكم الخبرية ثم أين، وكيف، وهذا يدل على خلقه وتوتره لما أصاب البلاد العربية من مصائب وما قام به الاحتلال من عنف ضد الوطنية، يتضح من هذه الأبيات أن جماعاً وطني وهذه الأسئلة تدل على قلقه وتوتره في الحياة .

ثالثاً:النداء

النداء في اللغة هو: طلب الإجابة لأمرها بحرف من حروف النداء[2]:

وفي الاصطلاح: هو طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف مخصوصة "[3]. أو أن تطلب الإقبال أو تنبيه المنادى وحمله على الالتفات بأحد حروف النداء، أو أنه ذكر اسم المدعو بعد حرف من حروف النداء.

---

[1] ديوان لحظات باقية، ص: ١٢٧.

[2] / عبد الرحمن حسن حبنّكة الميداني، البلاغة العربية (أسسها وعلومها وفنونها) دار القلم – دمشق ،ط:١، ١٤١٦هـ – ١٩٩٦م، ص: ٢٤٠.

[3] الخطيب القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، ضبط وشرح :عبد الرحمن البرقوني، دار الفكر العربي، ط:١، ١٩٠٤، ص: ١٧٠.

حروف النداء ثمانية (الهمزة وأي للنداء القريب، يا، أي، أيا، هيا، وا، أ وهذه للنداء البعيد)[١].

يقول جماع[٢]:

يَا وفْدُ حَيّاكَ الرَبِيعُ وطَالمَا أَسَرَّ المشَاعِر زَاهِياً مُتَرنِمَا

وهنا استخدم حرف النداء وهو الياء التي هي لنداء البعيد لمخاطبة هذا الوفد الجلل من أهل الصحافة وأهل العلم، والوفد بعيد مكانياً لكنه قريب من قلبه فهو يجلّهم ويكرمهم ويرفع منزلتهم عنده.

يقول إدريس جماع[٣]:

أَيُّهَا الحَادِي انْطَلِقْ واصْعَدْ بِنَا وتَخَيرْ فِي الذُرَى أَطْولهَا

هنا استخدم حرف النداء (أي) للقريب وذلك لقربه إلى قلبه وخاطبه طلباً للانطلاق نحو المجد والصعود والرفعة والاعتلاء.

قال جماع منادياً مصر[٤]:

يا مصر بدّدت أحلام الغزاة ضحى

وخايلت وهمهم أمنية الغلب

وهنا استخدم جماع أسلوب النداء (يا) للبعيد منادياً مصر ومخاطباً إياها وهي مبددة أحلام هؤلاء الطغاة وحطمت آمالهم هي بعيدة عنه مكاناً ولكنها قريبة على قلبه وذلك لفرحته بما قامت به من تبديد لأحلام الغزاة.

يقول منادياً[٥]:

---

[١] عبد الرحمن حسن حبنكة، البلاغة العربية، ص: ٢٤٠.

[٢] ديوان لحظات باقية،ص: ٤٢

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٥٢

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ٥٦.

[٥] ديوان لحظات باقية، ص: ٦٥

يَا مَهْجَراً للأَنْبِيا ءِ وقَبْرِ سَائِر مَنْ ظَلَمْ

وهو يقول منادياً مصر وكنّاها بمهجر الأنبياء مستخدماً حرف النداء الياء فستخدم حرف النداء (ياء) للبعيد ولكنه ناداها بهذا النداء لأنها قريبة على قلبه.

ويقول في قصيدته (الشرق يتذكر) التي ألقيت في المهرجان الأدبي عام ١٩٤٣ [١]:

يَا زعِيمُ التَتَار إنْ المَعَانِي كُتِبَتْ للعَقُولِ لا للشَرابِ

فناداه كما ينادى البعيد ليشير بذلك على غفلته وتنبيهه فناده كأنه بعيد.

كما استخدم حرف النداء الياء في قوله منادياً الوطن[٢]:

فيَا وطَنُ الأَحْرار حُبْكَ خَالِدٌ عَلى الدّهْرِ يُبْدِي مَظْهَراً مُتَجَدِدَا

استخدم حرف النداء الياء وهي للبعيد ولكنها قرذ١يبة على قلبه وكناها بموطن الأحرار تعظيماً وحباً لها.

يقول[٣]:

لكَ يَا ابْنِ عَبْدِ اللهِ كُلَّ تَجِلةِ مِنْ نَفْسِ شَعْبٍ بِالعَبَاقِرِ مُولِعُ

بِكَ يَا رسُولِ البَعْثُ هَبّتْ أُمّةٌ وخَلاصُ شَعْبٍ مُوثَقٍ مُتَطلِعُ

هنا استخدم حرف النداء مخاطباً صانع التاريخ وهو محمد أحمد المهدي مكنياً له بابن عبد الله الذي خلص البلاد من الاستعمار والعبودية وكرر هذا النداء تأكيداً تعبيراً عن حبه وعرفانه وتقديره، فناداه بهذا تقديراً له.

ويقول منادياً[٤]:

قِفِي يَا رِيَاحُ لدَى قَبْرهُ إذا مَا أَجَبْتُ لِدَاعِي السَفَرْ

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٧٢

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٧٧.

[٣] ديوان لحظات باقية ، ص:٧٩

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ٨٥.

فشخص الرياح هنا وناداها مستخدماً أداة النداء الياء وطلب منها الوقوف لتعاونه على البكاء وتعزيه في مصابه في فقد صديقه الشاعر الهادي العمرابي،وهنا ينادي مستعطفاً. قال جماع[1]:

يَا حَياةٌ خُلِقَتْ سَاحِرةٌ شَوّه الإِنْسَانُ مَرآهَا القَشِيبِ

وهنا استخدم حرف النداء (يا) والغرض منه هو التعجب من سحر الحياة

يقول جماع مستخدماً (يا النداء)[2]:

يا ابنة الروض رتلي وأعيدي كل لحن فدى لهذا النشيد

وهنا سمى منادياً مصر وكناها بابنة الروض ومستخدماً النداء بأن ترتل الأغاني وهتافات الأحرار ثم تعيد ألحان الفداء وكل نشيد حرية والغرض من مناداته لقربه من قلبه.

ويقول منادياً النيل في قصيدته مصب الحياة[3]:

أيَّهَا الضَارِبُ مِنْ خَلفِ الغِيومْ أَيَّهَا الشَاحِبُ مِنْ طُولِ سَراك

يَا جِبَالاً زاحَمَتْ مَسْرى النَجُومْ سَوفَ لا يَمْتَد طَرَفِي لذَراك

يـَا صَبَاحَاً يَغْمِرُ الليلُ البَهِيمْ سَوفَ لا يَمْلأ عَينِي سَـنَاك

يَا مَجَالِي الحُسْنُ تَجْتَازُ التَخَوم إِنّنِـي بَـعْدَ ليـالِ لنْ أَرَاك

فهنا استخدم جماع حرف النداء الياء، وخاطب في بداية البيت النهر وكناه بالضارب والشاحب، ثم جاء مخاطباً ومنادياً (أيها الضارب، يا جبالاً، يا صباحاً يا مجالي الحسن) وهذه المناداة تدل على عزه بهذا النيل العظيم وقوته.

---

[1] ديوان لحظات باقية، ص: ٩٨

[2] ديوان لحظات باقية،ص: ١٠٥

[3] ديوان لحظات باقية ،ص: ١٠٦

ثم يذكر منادياً القضارف مدينة الخضرة والجمال والروعة[١]:

لكِ يَا قَضَارِفُ روعَةٌ تَرَكَتْ شِعَابُ النَفْسُ سَكْرَى

يا قضارف استخدم حرف النداء الياء لقرب مدينة القضارف على قلبه وحبه لها فجعلها قريبة منه معنوياً.

وأخيراً نرى إن أداة النداء التي استخدمها جماع في ديوانه أكثرها (الياء) واستخدمها كأنه المستغيث الذي يمد صوته في النداء طالباً الاستغاثة.

رابعاً: النهي:

النهي: "هو طلب الكف عن الفعل على جهة الاستعلاء"[٢]:

وللنهي صيغة واحدة وهي المضارع المقرون مع لا الناهية.

وقد تخرج صيغة النهي عن معناها الحقيقي إلى معانٍ تفهم من خلال السياق: كالدعاء والتمني والإرشاد والالتماس والتوبيخ والتهديد والتيئيس والتحقير.

وقد أتت صيغ النهي عند جماع في ديوانه (لحظات باقية) قليلة، وأتت كلها بغرض التيئيس وذلك عندما تحدث عن العدوان والاحتلال ونرى إنه يقول[٣]:

بَعَثَتْ فِيهِ حَيَاةٌ حُرَّةٌ وسَمَتْ فِيهِ وقَالتْ لا تَنَمْ

وهنا أتى جماع بصيغة الأمر (لا تنم) التي تدل على الإرشاد، وذلك حين شبه الحرية كأنها إنسان يخاطبه وطلب منه عدم النوم وذلك تأيداً لحالة فرحة الشعب بنيله الحرية وكسر قيود الاحتلال.

وقال جماع[٤]:

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ١١١.

[٢] الخطيب القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، مرجع سابق، ص: ١٧٠..

[٣] ديوان لحظات باقية،ص: ٢٤.

[٤] ديوان لحظات باقية ،ص: ٦٤

إِذا مِتُّ لا تَحْزَنِي إِنَّنِي تُرَابٌ يَعُودُ إِلى بَعْضِهِ

وهنا طلب جماع من محبوبته بأن لا تحزن على موته وفراقه، وأتى النهي بأسلوب الإرشاد لأن أصله تراب ويعود إلى أصله.

يقول جماع بغرض النهي[١]:

إِنَّهُ الحُبْ فَلا تَسْأل ولا تَعْتَبْ عَلينَا

وهنا نلاحظ إنه أمر بعدم السؤال وعدم العتاب برر عدم السؤال والعتاب هو الحب وهنا صيغة النهي التي أتى بها جماع هي التيئيس عن عدم السؤال والعتاب.

ويقول[٢]:

ولا يَوهِي عَزائِمُنَا ولكِنْ يَزِيدُ عَزِيمَةُ الحُرُّ انْدِلاعَا

لا ناهية وهو ينفي ظن المستعمر بأن يورثهم الانصياع لكن عزائم الأحرار قوية بل يزيدهم قوة.

ويبدو من خلال هذه النماذج التي وردت في النهي التي استخدمها الشاعر جماع تدل على إنه حيران وحزين ويائس من هذه الحياة وحزين ،فالنهي يعبر عن حالته وحزنه.

خامساً: التمني

التمني هو: " طلب حصول الشيء بشرط المحبة ونفي للطماعية"[٣]:

واللفظ الموضوع له (ليت)

ويقول جماع[٤]:

رُبَّ يَومٍ تَظَلُ تشْـ ـدُو بأَصْدائِهِ القرون

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ١٢٩.

[٢] ديوانلحظات باقية، ص: ٢٥

[٣] الخطيب القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، ص:١٥١.

[٤] ديوان لحظات باقية ،ص: ٢٦.

يتمنى الشاعر أن صوت الجهاد يدوي عالياً ويتغنى به الأحرار عبر القرون.

ثم يقول مترجياً[1]:

لكَ نَرْجُو كُلَّ يَومٍ ظَفَرا فِي حَيَاةُ النَاسِ يا رايتُنَا

وهنا جماع يرجو ويتمنى أن تعلو رايتهم وتكون أساس في حياة الناس.

قال جماع[2]:

وقريباً يَسْفِرُ الأُفُقُ لنَا عَنْ أمانٍ لمْ نَعِشْ إلا لهَا

تنمى نيل الحرية وهذا هو الأمل الذي يتمناه كل حر والشاعر من بينهم وهم يعيشون لهذا.

يقول جماع [3] :

وقاكَ اللهُ شَراً يا بِلادِي

سَرَتْ نَيرانهُ لحَصَادِ عُمْري

هنا تمني لبلاده أن يقيها من كل شر ومن كل كيد كائد ومستعمر.

لم يكثر شاعرنا في التمني لأن حياته يرى إنها مليئة بالهموم والكدر واليأس لذا لم يتمنَ كثيراً وذلك لفقد الأمل عنده لتحقيق ما يتمناه.

وأخيراً نلحظ أن صيغ الأمر التي جاء بها جماع في ديوانه يقصد بها أكثر شيء الالتماس والتمني، وهذا يدل على حالته النفسية وما يحسّ به من قلق وتوتر من خلال ما حلّ به، وأيضاً يعتبر جماع شاعر الطبيعة ذلك من خلال بعض قصائده مثل رحلة النيل ، ويتصف شعره بالرقة والإحساس المرهف.

و نلحظ أن جماعاً استخدم أكثر أدوات الاستفهام هي، الهمزة، تليها وكم الخبرية ثم أين، وكيف، وهذا يدل على خلقه وتوتره لما أصاب البلاد العربية من مصائب وما قام

---

[1] ديوان لحظات باقية ،ص: ٣٣

[2] ديوان لحظات باقية، ص: ٥٢

[3] ديوان لحظات باقية ،ص: ٨٧.

به الاحتلال من عنف ضد الوطنية، يتضح من هذه الأبيات أن جماعاً وطني ويحب وطنه لذا جاءت أبياته وأسئلته لها معنى وبالإضافة إلى قصائده عن الطبيعة .

كما نرى إن أداة النداء التي استخدمها جماع في ديوانه أكثرها (الياء)واستخدمها كأنه المستغيث الذي يمد صوته في النداء طالباً الاستغاثة.

ويبدو من خلال هذه الأمثلة التي وردت في النهي التي استخدمها الشاعر جماع تدل على إنه حيران وحزين ويائس من هذه الحياة وحزين ،فالنهي يعبر عن حالته وحزنه.

وأرى من خلال التراكيب الفنية التي جاءت في ديوان (لحظات باقية) لإدريس جماع والتي استخدمها استخداماً أسلوبياً يدل على حذقه لها ومدى اهتمامه بها وجاءت عنده دون تكلف أو عناء.

الفصل الثالث

التصوير الفني عند جماع

المبحث الأول : التشبيه عند جماع

المبحث الثاني : المجاز والاستعارة عند جماع

المبحث الثالث : الكناية عند جماع

الفصل الثالث
الأساليب التصويرية في ديوان لحظات باقية

تمهيد

أن دراسة الصورة الفنية في ديوان أو قصيدة تعتبر ذات أهمية و يعطيك المعنى الحقيقي والعميق للديوان أو القصيدة، وإن الصورة الفنية تكمن في مقدرتها أو على مقدرة الشاعر على التعبير عن المعنى الواحد بطرق مختلفة وبأكثر من أسلوب، ويقول إحسان عباس عن أهمية الصورة الفنية: " إن دراسة الصورة الفنية مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة، وذلك لأن الصورة وجميع الأشكال المجازية تكون من عمل القدرة الخالقة والاتجاه إلى دراستها، يعني الاتجاه إلى روح الشعر "[1].

ولقد اهتم علماء البلاغة والنقد قديماً وحديثاً بدراسة الصورة الفنية في الشعر، وهذا الاهتمام يرجع إلى أهمية الصورة من حيث إنها تبرز القيمة الفنية للعمل الأدبي.

وتعتبر الصورة الفنية سمة بارزة من سمات العمل الأدبي، وهي إحدى المكونات الأصلية لبناء القصيدة.

تتمثل أهمية التصوير الفني في معرفة تجربة الشاعر وأفكاره وأحاسيسه ومدى صدقه ومدى اهتمامه بالمعاني التصويرية، ومن خلال هذا التصوير الفني نقف على أفكار الشاعر وعواطفه وهل أحاسيسه جامدة لا قيمة لها أم مرهفة ؟ إذن من خلال هذا التصوير تتجسد أفكار الشاعر وعواطفه، ولكل شاعر أو كاتب طريقة وأسلوب معين يبرز بها أفكاره وأحاسيسه من خلال ملكته الشعرية وموهبته الكتابية وهذه الطريقة تعكس تجربته ونقله لأفكاره وتعبيره وما تتركه من أثر وانطباع في نفسه وهو ينظر للأشياء من زاوية تختلف عن غيره، ومن خلال تصويره الفني تعرف حالته النفسية.

---

[1] إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة – بيروت –لبنان، ط١، ١٩٨١ م، ص:٢٣٨.

الشاعر إدريس جماع صاحب تجربة شعرية وتصوير فني مرهف ومعانيه عميقة وقد استعان بها في تجربته، ويبدو أن تجربته مليئة بالإحساس والمشاعر الجياشة مستخدماً أسلوبه الأدبي الراقي ولغته التعبيرية لتبليغ رسالته وأدبه وعما يحس به من معاناة جعلنا نتعايش مع مأساته.

ولإدريس جماع خصوصية في أسلوبه ولغته وهو شاعر أنيق في معجمه وفي كلمته وفي أسلوبه وهو شغوف بجزالة الألفاظ والعبارة وشغوف بالصورة الشعرية وإن السمة التصوير الفني والصورة الشعرية تمثل سمة أسلوبية شديدة الخصوصية.

المبحث الأول
التشبيه

التشبيه عند جماع:

يعد التشبيه من الأساليب التصويرية في اللغة العربية وفي سائر اللغات الأخرى، ولقد عُنيّ به العرب وغيرهم وجعلوه أحد مقاييس البراعة الأدبية، والتشبيه ذا قيمة أدبية ويعتبر أحد أساليب التعبير الذاتي.

والتشبيه في اللغة هو: " التمثيل، وأشبه الشيء الشيءَ ماثله، وقد جاء في قوله تعالى: " منه آياتٌ محْكَمَات هنَّ أمّ الْكِتَابِ وأخَر متَشابِهَاتٍ"[١] وقيل معناه: يشبه بعضها بعضاً"[٢]:

وقد عرّف بعض البلاغيين التشبيه بأنه: " الدلالة على مشاركة أمر لأمر في المعنى بإحدى أدوات التشبيه "[٣].

وأدوات التشبيه هي: الكاف وشبه، وحاكى، وكأن، ومثل، وغيرها. ووظيفة هذه الأدوات هي تقريب الأشياء من بعضها ولكن لا تكون شيئاً واحداً.

وهنا يمكن طرح سؤال وهو: هل للتشبيه فائدة ؟ يمكن نلتمس الإجابة من خلال قول ابن الأثير: " وأما فائدة التشبيه في الكلام فهي إنك إذا مثلت الشيء بالشيء فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به أو معناه... ألا ترى إنك إذا شبهت صورة بصورة هي أحسن منها كان ذلك طبع في الناس خيالاً يدعو إلى الترغيب فيها"[٤].

---

[١] سورة آل عمران، الآية: ٧

[٢] ابن منظور، لسان العرب، مادة شبه.

[٣] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق وتعليق، محمد عبد المنعم خفاجي، ط١ ،١٩٥٠، ج٣، مكتبة الحسين التجارية بمصر، ص: ٧.

[٤] ابن الأثير، المثل الثائر، تحقيق وتعليق، أحمد الحوفي وبدوي طبانة، د:ط، المطبعة البهية بمصر، ص: ١٢٤

ونرى أن جماعاً استخدم الخيال كثيراً في تشبيهاته ونقول إن الخيال يولد الصورة الشعرية التي يهيم بها الشاعر في شعره وقد ابتكر صوراً جديدة تتلائم مع فكره وذاتيته. يقول جماع في قصيدته من دمي وهو مليء بالذاتية[1]:

وَجَدْ الشَّعْرُ مَعَ الإحْسَاس فِي أُولى العَصُورِ

هُــو فِي الدُّنْيا مُدَامٌ عَتَقَتْ مُنْذُ دُهُــورِ

هنا يتبين لنا الأفق التخييلي للصورة التشبيهية حيث شبه جماع الشعر في الدنيا بالمدام أو الخمر المعتقة منذ زمن فهنا وبأسلوبه البليغ جعل الشعر كأنه خمر طال خمره وعتقه وجعل التشبيه بليغ، وللأسلوب سمات جوهرية تتعمق في النص ونجد أن أفكار الشاعر متصلة بذاته وهذا ما نراه في هذه الأبيات التي عبر بها جماع عن شعره وإحساسه، وبنفس إحساسه وأسلوبه يقول[2]:

وإذا مَا زَحَمَتْ نَفْسِي شُجُونٌ *طَاغيْه

وتَرَامَتْ كَالسِّيولِ انْفَلتَتْ مِنْ رَابِيْة

نجد أن الشاعر يستعين بالخيال والصورة الشعرية بالطبيعة ومناظرها ويرى في ذلك ألوان التشابه الذي يربط بين صورة المشبه وجوهر فكره ومشاعره نراه شبه الشجون الطاغيه المندفعة والمزدحمة في نفسه كالسيول التي انحدرت منفلتة بسرعة من الأماكن العالية، وهنا ندرك مدى سرعة جريان الماء المندفع من الأماكن العالية وهذا ما يحدث للشاعر من اندفاع في عواطفه وشجونه الجياشة.

ويقول وهنا تلاقي وطنياً غاضباً ثائراً[3]:

سَنَجْعَلْ أرضَنَا خُلْدَاً بَهِيْجَاً وارِفِ الظّلِ

---

[1] ديوان لحظات باقية، ص، ١٨

[2] ديوان لحظات باقية، ص:١٨

[3] ديوان لحظات باقية،ص:٢٠

بأسلوبه الوطني الجيّاش يشبه أرضه وأرض أجداده بجنة الخلد لما فيها من شجر وارف الظل وطبيعة خلابة، وهنا يتمنى جماع أن تعمّر بلاده وتكون كجنة الخلد، ونجد أن الأسلوب يتعمق في نفس الشاعر وأفكاره المتصلة بذات الشاعر وهذه السمات يمكن أن نلتمسها في النص بواسطة الصورة الفنية وإبداع الشاعر الفني، وبأسلوبه المليء بالوطنية وغيرته لوطنه يقول[1]:

مَضَى عَهْدٌ مَضَى ليلٌ وشَقَّ الصُّبْحُ أسْتَارا

فَلا ذُلٌّ ولا قَيْد يُكَبِّلُنَا ولا عَارا

نَصُونُ لأرْضِنَا اسْتِقْلالِهَا ونَعِيْشُ أحْرَارَا

هُنَا صَوتٌ يُنَادِينِي تَقَدَمْ أنْتَ سُودَانِي

يعد إدريس جماع من شعراء الوطنية والقومية فقد عرف الوطن بالمعنى الذي عبر عنه حق تعبير، فتغنى بحبه وافتخر بتاريخه وعلّا صوته لرفعة البلاد وهذا.

* الشجون: شدة الألم والحزن.

نراه جلياً في قصيدته (نشيد قومي) فالشاعر هنا يفدي بلاده بروحه وجسمه وهنا بأسلوب وطني شبه عهد الاستعمار بالليل والذل والحرية بالصبح، ويتمنى أن يرى السودان وشعبه حراً طليقاً، فشبه صوت الوطن بإنسان يناديه ويستنجد به وبأسلوب وطني يرد على هذه المناداة الوطنية بقوله (نعم لبيك أوطاني)، ونره بنفس الوطنية وعباراته كلها مليئة بالغيرة على الوطن ومشحونة بالقوة والحماس يقول في قصيدته[2] (هذه الموجة):

هَذِهِ المَوْجَةُ مِنْ هَذا الخَضْمِ فَيْضَانٌ زَاخِر بَيْنَ الأمَمِ

ومِنْ المَوجَةُ فَاضَتْ لُجَّةٌ تَكْسَحُ الذُّلَ وتِجْتَاحُ الرِمَمِ

[1] ديوان لحظات باقية ،ص:٢٠ .

[2] ديوان لحظات باقية، ص: ٢٢.

بَيْنَ صَيْحَاتِ تَعَالتْ مِثْلمَا يَقْذِفُ بُرْكَانُ أَشْلاءِ الحِمَمِ

والتَقَى التَّيْار وسَاحَ كَمَا تَحْضُنُ العَالمَ أَمْواهُ الخَضْمِ

مِنْ دُجَى الغَسقِ بَدا مَوْلِدُهَا كَانْبِعَاثِ الفَجْرِ مِنْ كَهْفِ الظَلَمِ

ثورة البلاد هذه وغضب الثوار الذي اجتاح البلاد وسماه بأسلوبه الراقي بموجة التحرر شبهه بالفيضان يأتي بموجة قوية مدمرة وهذه الموجة وهذا الغضب يزيل معه كل الذل والهوان الذي زرعه المستعمر في البلاد، وشبه هتافات الأحرار القوية كأنها غضب بركان وهو ثائر يقذف أشلاء الحمم أو يعبرون عن غضبهم بكل حرية وهنا استخدم جماع في هذه الأبيات أداة التشبيه (الكاف) عندما شبه إصرار الأحرار لدحر المستعمر والنَيلُ منه كالسيل المنجرف الذي اضاءات الحرية كالفجر.

ويرجح أن الموجة التي عبر عنها جماع تمثل ثورته وغضبه ضد المستعمر وما قام به في بلاده ووطنه فأتت كلماته قوية وتشبيهاته مدوية لها غضب حتى يتفاعل معها المستمع، وهذه الصور تمثل مشاعره وأفكاره أي بمثابة مرآة تعكس شخصيته، ومن خلال أسلوبه هذا يؤكد وطنية جماع وحبه لوطنه والغيرة عليه، وفي هذه القصيدة وحدة عضوية وفكرية.

ويقول وهو يتغنى بعصر الحرية فطرب بلحنها وهو يتحدث عن المحتل وهو تائح في دجى عسفه رافل في برود كبريائه، يركض بخيله ورجله تراب الوطن فإذا بشعاع الحرية يباغته خلف الظلام كالفجر المطل على مغارة أو كهف، وكم شهد التاريخ بين الفاتحين جبابرة طغاة ؛ شربوا نخب انتصارهم على فرش من دماء

الأبرياء والمجاهدين عن حريتهم ولم يقصروا في الانتقام من البلاد والاستيلاء على مواردهم والسيطرة على حريتهم[1]:

[1] ديوان لحظات باقية، ص:٢٢

مِنْ دُجَى العَسْفِ بَدأ مَولِدَهَا كَانْبِعَاثِ الفَجْرِ مِنْ كَهْفِ الظُّلْمِ

شَهَدَ التَّارِيْخُ كَمْ مِنْ فَاتِحٍ لَطْخَ الأرضُ وعَادَى وانْتَقَمَ

مِنْ جَنُونِ العَسْفِ يَمْشِي ثَمِلاً فَاجِرُ الإحْسَاسُ تِيّاهُ القَدَمِ

يَغْرِسُ الشَّرِ ويَسْقِي غَرْسَهُ يَظْلِمُ الحَقَ ويُدْنِي مَنْ ظَلَم

وبأسلوبه المليء بالغضب يشبه الحرية ومولدها كالفجر الذي ينبثق من ظلام كهف وشبه ظلم المستعمر بظلم الدجى الذي لا بصيص فيه، واستخدم الأداة التشبيهية الكاف وهنا تشبيه يوافق حال البلاد لأن ظلم المستعمر ملأ كل البلاد وكبلهم وقيدهم، من ظلم وقهر لأهله، وهذا التشبيه يوافق حالة جماع وما به من مشاعر وطنية مكبوتة من هذا المستعمر وظلمه، لذا شبهه بالدجى ورغم هذه الظلمة لابد أن يأتي بعد هذا الظلم نور وهو نور الحرية ويدمر المحتل الذي غرس هذا الحقد والظلم وهنا شبه الشر بالشيء الذي يغرس والذي يرجى ثماره.

ونجد تسلسل أفكار الشاعر والحال التي كانت فيها البلاد، ويتضح أيضاً أن الصورة الفنية التي استخدمها جماع والتي عبر عنها تعتبر سمة أسلوبية مميزة وما نجده في صورة التشبيهات الرائعة والغاضبة هذه أضافت للنص صيغة جمالية تمثلت في انتقاء العبارات التي توافق هذا الموقف الوطني، والأسلوب المستخدم في هذه الأبيات أسلوب سامي يرمي إلى تحريك مشاعر السامع وتغذية روحه بالوطنية والحرية، ثم شبه المستعمر ومن شدة عسفه بالثمل السكران الذي يمشي فاجر الإحساس.

ومن الواضح أن صفة شعر جماع الوطني يجعلك تعيش مع القصيدة بكل حواسك الوطنية وتحس بطعم المقاومة وطعم الحرية، حيث تلهب كلماته وعباراته الوطنية.

ويقول مواصلا[1]:

[1] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٢

إِنَّـهَا حُرّيةٌ دَافِـقَةٌ تُنْشِرُ الأَقْطَارَ مِنْ لَحْدِ العَدَمِ

حيث رسم صورة جميلة صورة الحرية بالشيء المتدفق أو الماء المتدفق وحذف الأداة. وأرى أن هذا التشبيه يتطابق اللفظ مع المعنى لأن تيار الحرية والثورة إذا بدأ لا يتوقف إلى أن يصل مرماه كالماء المتدفق.

نقف قليلاً على أسلوب جماع وقصيدتـه (نسمة الحرية) ومن خلال العنوان نرى رقة اللفظ والمعنى وهو الشيء اللطيف الرقيق فشبه الحرية بالنسمة لما فيها من راحة وانتعاش للحرية التي تتجلى فيها الوطنية وروحها حيث يقول وبأسلوبه الوطني[١]:

لحن يفيض حماسة فكأنما تتناثر النيران من أوتاره

فهنا شبه لحن الحرية وأغانيها كأنما تتناثر من هذا الأوتار نيران الثائر الذي نال ما تمناه، وتظهر هنا قوة وجمال الألفاظ التي استخدمها وكيف أثرت في نفس السامع.

ويقول[٢]:

هَتَفَتْ تُطَالِبُ بِالجَلاءِ وعَزْمَهَا مُتَدَافِعٌ كَالسَيْلَ فِي تَيّارِهِ

لاحَتْ تَبَاشِيرُ الخَلاصَ وأشْرَقَتْ وَضَاءةُ كَالفَجْرَ فَي أنْوارِهِ

هذان البيتان تميزا بالتنوع في الصورة الأسلوبية، حيث شبه هتافات الأحرار وهي تطالب بجلاء المستعمر وهي عزمها هو المتدافع كالسيل المتواصل والمستمر الذي لا يعترضه شيء في طريقه وجريانه إلى أن يصل إلى مصبه، ونجد إنه شبه أمل الحرية وتباشير الخلاص من المستعمر بإضاءة نور الفجر الذي يستناه أي مهموم.

ثم ينشد للعلم السوداني بأسلوب راقٍ ويعتبر جماع شاعر الوطن والحرية ويقول[٣]:

أنْتَ سُودَانِي فَامْشِ حُرْاً تَحْتَ خَفَقِ العَلَمْ

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٢٧

[٢] ديوان لحظات باقية، نفس الصفحة

[٣] ديوان لحظات باقية، ص:٣٠

كَالمُنَى أنْـتَ طَلِيْقٌ كَـانْبِعَاثُ النَّـغَمْ

هنا شبه الإنسان السوداني الحرّ بعد الاستقلال ورفع العلم فشبهه بتشبيهين بالمنى طليق لأن الأماني لا حدود ولا قيود لها وكانبعاث النغم الذي يخرج من غير حاجز فهو مسترسل. وقد استخدم أداة التشبيه الكاف.

وتبين أن هذا التشبيه يمثل شخصية جماع وحالته وهو يرافع رأسه مفتخراً بنيل بلده لاستقلالها وهذه الصورة تمثل مشاعره وأفكاره، لقد أحب الشاعر السودان وانتماءه للسودان حباً صادقاً ودافع عنه بالقلم واللسان كما حبّ أمته وحرضها على حب الوطن والدفاع عنه بكل ما يمتلك من أجل أن يعيش حراً طليقاً وهذا ما نراه جلياً في هذه الأبيات.

"من أهم غايات الأسلوبية النفاذ إلى أبعد أغوار الذات المنتجة وبوصفها ذات متفردة بتجربة نفسية خاصة أفرزت إنتاجاً خاصاً وهذا هو معنى أسلوبية الفرد التي تربط بين الأثر وصاحبه ربطاً متيناً"[1] وهذا قد تمثّل في شعر جماع استطاع ومن خلال أسلوبه أن يعبر عما في نفسه ويعكس ما بداخله من أفكار.

وثم يقول[2]:

وتَدَفَقَتْ الحَيْـاةُ فَأَضِفْ هَذا الكَأسَ إلى نَشْوتَنَا

إِنَّهَا الكَأسُ التي مَا ذَاقَهَا طَالِبُ النَّشْوةَ إلَّا أدْمَنا

بهذا الأسلوب الوطني يشبه حياة الحرية بالخمر الذي يتدفق من إبريقه لأن كأس الحرية مثل الخمر أي صاحب النشوة الذي ذاقه وانتشى لا يتركه أبداً الذي اعتاد على الحرية كالذي أدمن الخمر، هذا هو أسلوب جماع نجد إن ألفاظه مطابقة للمعاني، وجماع ولع بالأناقة اللفظية والاختيار الدقيق للعبارات.

[1] يوسف أبو العدوس، البلاغة رؤية وتطبيق، ص: ١٢٣

[2] ديوان لحظات باقية، ص٣٣

يتضح لنا إن الشاعر استخدم في تعبيراته الصورة المعنوية وتجسيدها واعطائها طابعاً حسياً ونجد ذلك في قوله[١]:

رَفْرَفَتْ فِي كُلِّ قَلْبٍ بَهْجَةٌ تُشْبِهُ الخِفَاقَ فِي ذَرْوتِنَا

وأظن أن الشاعر إدريس جماع ليس شاعراً فحسب بل ثائر وطني وهذا ما نراه من خلال قصائده التي نظمها في الوطن وحريته.

ويمثل أسلوب جماع وحدة أسلوبية متكاملة، وهذه الوحدة تمثلت في روح جماع ونفسيته ويمكن القول: " يمثل كل عمل أدبي وحدة كلية شاملة يقع في مركزها روح مبدعها وهو المبدأ الذي يضمن لنا تماسكاً الداخلياً، فروح المؤلف يعد نوعاً من النظام الفلكي الذي تسبح في محيطه ويتجنب إليه جميع العناصر من لغة وحكاية وغيرها، ويعتبر مبدأ التماسك هو المحور الأساس لما يسميه سبتزر المركز الروحي..."[٢] وهذا ما نراه في قصيده التالية.

ثم ينشد لجامعة الخرطوم منارة العلم والمعرفة ،ويقول بأسلوبه الجياش المليء بطموح العلم والتعلم[٣]:

خَرْجِي فِي كُلِّ فَنٍّ وابْعَثِيْهُمْ رُسُلاً

وهنا وأسلوبه الرفيع يأمر جامعة الخرطوم بتخريج هؤلاء الطلاب إلى المجتمع وشبههم بالرسل وهنا تشبيه بليغ، فالخريج يؤدي مهنته على أكمل وجه عندما يتخرج وأيضاً الرسل يؤدي كل واحد منهم الرسالة التي أرسل من أجلها وهي هداية الناس وإرشادهم نحو الطريق الصحيح، وهنا استخدم أسلوب الخطاب " واستخدم هنا الشاعر لغة رفيعة وهي لغة

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٣

[٢] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية رؤية وتطبيق، ص: ١٢٣

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٧

الخطاب التي لها دلالات خاصة ومحددة مما أنتج تنويعات أسلوبية عديدة"[1]. ونراه استخدم أسلوب الأمر وقد خرج من معناه الأصلي وأفاد التمني، لأن الجامعة لا تأمر.

ونجد أن جماعاً استخدم عبارات عالية ورصينة اللفظ وفخمة المعنى وتعامل معها تعامل الشخص الحاذق الماهر ، وأورد ألفاظاً تدل على معنى الفخامة والتعظيم لهذا الصرح العلمي مثل (يا حمى الفكر، ورمز الإنسانية)[2]:

يا حِمَى الفِكْرِ وفِي الفِكْرِ حَيَاةٌ وخُلُود

رَمْزُ إنْسَانِيةٌ لَمْ تَدْرِ مَا مَعْنَى الحُدود

ويتضح أن الشاعر رسم صورة أدبية بأسلوبه الفنان وبكلماته التي لها أثر في النفس، وأن الصورة أصبحت أساسية في عمله الأدبي حيث شبه الفكر بالحياة حيث الإنسان الذي يفكر هو الذي له وجود.

ونراه كتب مسيرة ورحلة النيل وقد تفوق بكلماته المعبرة وتعتبر قصيدة رحلة النيل من عيون الشعر العربي السوداني، وهذه القصيدة جاءت محكمة في النظم جيدة السبك قوية المعنى حيث لها أثر عميق في النفس، تعكس طريقة جماع في صياغة الصورة وتأليفها، ونراه يتنقل مع النيل بدقة من المنبع إلى المصب ويقول في مطلعها[3]:

النِّيلُ مِنْ نَشْوةِ الصّهَبَاءِ سِلْسِلهُ وسَاكِنُو النّيل سُمّارٌ ونُدْمَانُ

وخَفْقَةُ المَوجُ أشْجَانٌ تِجَاوبَهَا مِنْ القَلوبِ التِفَاتَاتٌ وأشْجَانُ

وهنا شبه ماء البحر كالخمر التي ينتشي بها لأن منظر النيل وروعته يسكر النظر من شدة جماله وروعته كما ينتشي المسكر من الخمر أو الصهباء وشبه بأسلوبه البديع سكان النيل والذين حوله بالسمّار والندمان الخمر حولهم، ويقول وبتشبيهه خفقان الأمواج

---

[1] الأسلوبية، المرجع السابق، ص: ١٢٨

[2] ديوان لحظات باقية ،ص:٣٧

[3] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٩

وهي تتلاطم كأنها أشجان الذي يصاحبه خفقان قلب والتفاتات. ثم يواصل تشبيهاته البديعية وبأسلوبه الأنيق وبتنوع عباراته ونراه يرسم صوره جميلة مشرقة للنيل حين يقول[١]:

تَرى الكَواكِب فِي الزّرْقَاءِ صَفْحَتَهُ لَيْلاً إذا انْطَبَقَتْ للزَهْرِ أجْفَانُ

حيث شبه الكواكب وهي منثورة في صفحة السماء منعكسة صورتها على سطح النيل هي ساطعة وعاكسة نورها هذه صورة كأنما الزهر عندما ينطبق أوراقه أثنا الليل، ونلاحظ أن التشبيه أحد مقاييس البراعة الأدبية وهو أحد الأساليب التي تتصف بالبراعة وهذا يؤكد براعة جماع.

ويقول مواصلاً إبداعاته في وصف النيل وبأسلوب ملهم[٢]:

والنِّيْلُ مُنْدَفِع كَاللـحْنِ أرْسَلـهُ مِنْ المزَامِيْرِ إِحْسَاسٌ ووَجْدَانُ

وعَرْبَدَ الأزْرَقُ الدَّفَاقُ وامْتَزَجَا رُوحَاً كَمَا مَزَجَ الصَّهْبَاءِ نَشْوانُ

حيث شبه النيل وهو مندفع شبهه باللحن الذي يعزف من المزمار عن الأحاسيس والوجدان دون توقف، وهنا تشبيه مفرد، وحين قال[٣]:

واللَيْلُ فِي وَحْشَةِ الصَّحْرَاءِ صَومَعَةٌ مُهِيْبَةٌ وتِلالُ البِيْدُ رُهْبَانُ

هنا التشبيه بليغ والنيل يشق الصحراء متجهاً شمالاً حين شبه بأسلوبه البليغ الليل في الصحراء والظلام الدامس كأنه الصوامع والتلال الرهبان الكبيرة المخيفة، ونلاحظ إن جماع ترك العنان لعواطفه وأحاسيسه الذاتية وهو يشبه الأشياء ووصف جماع للنيل يمتاز بالحركة والحيوية.

ويقول[٤]:

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص:٤٠

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٤١.

[٣] ديوان لحظات باقية، ٤١

[٤] ديوان لحظات باقية، ٤١

ونَشَرَ الهَولُ فِي الآفَاقِ مُحْتَدِماً جَمّ الهِياج كَأَنَّ المَاءَ بُرْكَانُ

نراه شبه جريان الماء من الآفق وهي منحدرة بسرعة متوهجة شبهه بالبركان الثائر وهذا التشبيه مفرد. فجماع استعان في صوره التعبيرية بالطبيعة الساكنة والمتحركة ومناظرها ويراعي في ذلك ألوان التشابه الذي يربط بين هذه الصور وتشبيهاته الفكرية. إلى أن يقول وبنفس الأسلوب[1]:

بَادِي المَهَابَةَ شَمّاخٌ بِمَفْرَقَهُ كَأَنَّمَا هُو لِلعَلِيَاءِ عِنْوانُ

هذا النيل شامخ ذا مهابة كأنه عنوان للعلياء والشموخ، هذا هو إدريس جماع (شاعر النيل) الذي عبر عنه بكل ما يملك من مشاعر صادقة وأفكار متناسقة، وكما استخدم الطبيعة في صوره الشعرية خير استخدام وربط بين هذه الصور وجوهر أفكاره ومشاعره، ولا يخفى علينا تأثير الصورة الشعرية في هذه القصيدة، ونعني بها إبداع الشاعر الذي وصف المرئيات وصفاً يجعل قارئ هذا الشعر ما يدري أيقرأ قصيدة مسطورة أم يشاهد منظراً من مناظر الوجود، ومن خلال هذه القصيدة والصورة الشعرية التي استخدمها الشاعر رأينا محاسن النيل وتاريخه النبيل وما في نفسه من قداسة وتمجيد ونظرنا إلى الطبيعة في شكل فني بديع.

ويقول في قصيدته (روح السودان)[2] وتعتبر هذه القصيدة (روح السودان) بالفعل لما فيها من القيم الوطنية ومن جمال الاستعارات والتشبيهات التي تدل عليها :

وَطَنٌ رُوحَهُ مِنْ معانٍ وضَاءَ

طُهْرَهُ كَالسَنَى أَرْسَلتَهُ السَّمَاءَ

[1] ديون لحظات باقية، نفس الصفحة

[2] ديوان لحظات باقية، ص: ٥٠.

تشبيه مفرد ومعنوي حسي، حيث شبه بأسلوبه روح السودان كالسنى الطاهر الذي أرسل من السماء ،ويقول في وصف السودان[1]:

مَزَجَتْ فيـه إنْسَـانية الأنبيـاء

مَزَجَتْ فِيْهِ وانْبَثَقَتْ كَالضِـيْاء

حيث شبه جماع روح السودان وإنسانية أهله التي عكست فيه إنسانية الأنبياء شبهها بالضياء، هنا أن للحب صلة وثيقة للإلهام والجمال، فالجمال هو دعامـة كل نشاط إنساني ويساعد الإحساس على الإدراك والإنتـاج الفني وهذا يدل لحبه لوطنه هو إلهامه.

لم يكتف جماع بوطنه السودان وإنما خرج للعالم العربي الذي كان مستعمراً من أوربا، فالجزائر كانت مستعمراة فرنسية، وتحدث جماع عنها وما حلّ بها من دمار واحتلال حيث قال[2]:

جَثّمُوا بِأرْضِكِ غَاصِبِينَ ومَهّدُوهَا لِلمَهَاجِرِ

مَـاذا يُقَال لَهُمْ وحَقْكَ كَانْبِلاج الصُّبْحُ سَافِرِ

يقول وهؤلاء المحتلون الغاصبون مهدوا البلاد وجعلوها كالمهاجر وحقها ظاهر كانبلاج الصبح الذي لا يتخبأ، أي جعلوها لهم وهي ينبغي أن تكون لأهلها.

ونرى جمال وروعة العمل الأدبي لا يتعلق بعظمة الموضوع فحسب بل بقدر ما يتعلق بالأسلوب، وشعر جماع يتسم بالوحدة العضوية للقصيدة ومثلما اهتم بالوحدة الوطنية وما آلت إليه البلاد العربية كافة من دمار واستـعمار لبعض البلاد، وجماع كان مؤمناً بحق الأمة في الدفاع عن نفسها، ويعتبر جماع شاعر الوطنية والإنسانية بقدر ما كتب عن الوطن حروبه وانتصاراته ضد المستعمر ومحاربته لهم عبر اللسان والقلم.

---

[1] نفس المرجع والصفحة

[2] ديوان لحظات باقية ،ص: ٥٣

والشعراء هم من يصنعون أنفسهم بأسلوبهم وقوة عباراتهم ومدى تأثير ألفاظهم ومعانيهم في نفوس المستمعين والمتلقيين وهذا ما قام به إدريس محمد جماع.

ويواصل دعمه للدول العربية حيث يقول عن مصر والعدوان الذي اجتاح مصر آنذاك[١]:

هَذا الدّمُ الفَائِر المُهْتَاجْ نَبْعَثُهُ

نَاراً ونُحْرِقُ مِنْهُ كُلَّ مَغْتَصِبِ

حيث شبه دم الغاضبين من العدوان الفائر المتهيج وهذا الغضب الذي يبعثوه كالنار التي تحرق كل مغتصب أرض وبلد وتحدث عن بور سعيد وما فيها من أبطال قائلاً[٢]:

وكُلُّ سَاكِنِيْهَا أجْنَادُ مَعْرَكَةٌ

وَطِفْلَهَا فِي الوَغَى يَنْقَضُّ كَالشُّهَبِ

نرى بأسلوبه الجميل معبر عن حبه لجيرانه وما آلت إليه بلادهم من استعمار، وبور سعيد مشهود لأهلها بالبطولات والحماس العربي الدافق وإن سكانها هم جنود معارك جاهزين لحماية بلادهم، حيث شبه أطفالهم في الحروب كأنهم كالشهب الآتية من السماء بصورة سريعة لتقضي على من تقع عليه.

وقد أطلق جماع العنان لعواطفه وأحاسيسه الذاتية ونراه يقول في قصيدته (طريق الحياة)[٣]:

إِنَّ الحَيَاةَ بِسِحْرِهَا نَغَمٌ ونَحْنُ لهَا صَدَى

حيث شبه الحياة بسحرها وجمالها كأنها نغم ونحن صدى هذا النغم وهنا تشبيه بليغ لأن جماع يحب الحياة بما فيها من جمال وطبيعة فهذا هو جماع شاعر الطبيعة والحياة وقد

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٥٥.

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٥٧.

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٦٦.

استعان في صوره الشعرية بالطبيعة ومناظرها وراعى في ذلك ألوان التشابه بين المشبه والمشبه به و خرج ذلك بأفكاره ومشاعره الذاتية.

ونراه يشبه العزم في جوانح أمل الشرق بالنار في عود الثقاب حيث التشبيه المفرد فيقول[١]:

كَمِنَ العَزْمُ فِي جَوَانِحُ هَذا الشّر قُ كَالنَّارِ خَلفَ عَودُ الثَّقَاب

ثم تحث عن الشخصيات الوطنية السودانية ومنهم الإمام المهدي، يقول هو يشبه محمد أحمد المهدي في قصيده (صانع التاريخ)[٢]:

فَكَتَائِبُ السّودَانُ تَحْتَ لِوائهِ مُنْصَبَةٌ كَالجَارِفُ المُتَدَفْقُ

حيث شبه هذا البطل السوداني محمد أحمد المهدي والكتائب تحت لوائه وسيطرته منصبة حوله كأنه النهر الجارف المتدفق، وتندرج قيمة الأسلوب من شخص لأخر حسب التوجيه المعرفي والمستوى الحضاري للشاعر وهذا يؤكد المستوى الحضاري وقيمته.

ويقول في قصيدة (لوعة متجددة) التي رثى فيها والده وبأسلوب بالغ الحزن[٣]:

رَثَاؤكَ لَحْنٌ بَدَؤهُ فِي قَصِيدَتِي

وَفِي خَاطِرِي تَحْيَا تَتَمْتَهُ الدَّهَرَا

يتلون التعبير التشبيهي بأصباغ البيئة التي يعيش فيها الشاعر وحياته نجده هنا حيث التشبيه الضمني حين شبه رثاء والده كأنه لحن بدأه في قصيدة لأن حياة الشاعر متعلقة بهذا الفن واللحن.

وبنفس الأسلوب الرثائي الحزين يقول في (ذكرى شاعر)[٤]:

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٧٤

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٧٨

[٣] ديوان لحظات باقية،ص:٨٣

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ٨٤.

بَيَانَكَ ضَاحَ كَوجْهُ الصَّبَا ح تُحْيِيهِ صَادِحَة فِي الشّجَرِ

وهذه القصيدة في ذكرى المرحوم الشاعر الهادي العمرابي، والمعروف أن في الصباح تغرد العصافير، يقول إن هذا الشاعر بيانه وضاح أي شبهه بوجه الصباح الذي لا يداريه شيء تحييه صوت العصافير وهي على الشجر وهنا تشبيه مفرد لأن وجهه مفرد وهو الوضاءة والوضوح، فنرى مدى أهمية الطبيعة لدي جماع وفي تشبيهاته التصويرية يقول[١]:

يُدِيْرُ الكَؤُوس عَلى المَنَصَتَيْنِ ويَنْسَابُ مِنْكَ انْسِيَابُ النَّهرِ

وبأسلوبه البليغ والتشبيهات البليغة يتذكر أيامه مع الممدوح حيث كؤوس الخمر وهي على منصتين وينساب منها الخمر كانسياب النهر السلسال المتدفق. تشبيه جميل شبه انسكاب الخمر وانسيابها بانسياب النهر فهذه صورة والتشبيه تمثيل.

ويتضح إن شعر جماع يتسم بوحدة المشاعر والموضوع والتناسق الشعري ويترتب على ذلك ترتيب الأفكار، وهذا ما نراه في شعره.

يقول وهو يتحدث عن نفسه وعن مأساته في الحياة[٢]:

وفِي لُجَجِ الأثِيرِ يَذُوبُ صَوتِي

كَسَاكِبُ قَطْرَةٌ فِي لُجَّ بَحْرٍ

شبه صوته وهو يصرخ بصوت عالي يذوب في لجج الأثير حيث لا يسمعه أحد شبهه بالذي يسكب قطرة في لج بحر حيث لا يحس بها ولا أثر لها. وتحدث عما به وما يحس من ألم بأسلوب حزين، أي بطريقة أخرى فإن معاناة جماع لابد أن يكون لها أثر واضح في تشكيل قصائده والمعاناة بأبعادها المختلفة كانت لها أثر ملموس في قصائده وفي

[١] نفس المرجع ونفس الصفحة

[٢] ديوان لحظات باقية، ص:٨٦

مضمون نصه وشكل القصيدة، وإن هذا البيت ترجمة ذاتية لحياة الشاعر وما لاقاه من ألأم لأن حياته كانت مليئة بالكآبة والحزن والألم مما أفقده عقله.

ويقول وبأسلوب حزين[١]:

وأيَّامِي تَتَسَاقَطْ مِنْ حَيَاتِي

كَأوْرَاق ذَوَتْ والرِّيحُ تُذْرِي

حيث شبه حياته الفانية بأوراق الشجر التي تتساقط والرياح مذرية وتأخذها إلى مكان بعيد دون عودة فنرى هذا التشبيه الحزين الذي اجتاح روح الشاعر وما ألم به من ألم وإحساس بالكآبة وزوال الحياة فأتى أسلوبه فيه نوع من اللوعة والحزن.

ويقول في قصيدته (مقبرة في البحر)[٢]: وهنا نراه يخرج من نسق القصيدة القديمة متمثلاً الحداثة :

رَقَصْتُ رَقْصَةُ الذّبِيْحُ مِنْ الطَّيْـــرِ وَمَادَتْ كَأنَّ نَجْمَاً يَخُرْ

يَحْسَبُ الرَّعْدُ قَذْفَةٌ وَيَظُنُّ البَرْ قُ نُـورَاً مَصَـوبَاً ويَصِـرْ

حيث شبه حال الغريق وهو يحاول الخلاص كأنه ذبيح الطير الذي مع خروج روحه وهو يتمايل من ألم خروج الروح كأنه يرقص أو كنجم أفل وخرّ وهنا استعارة تمثيلية.

ويشبه راكب البحر عندما يرى الرعد كأنه قذيفة من مدفع من شدة سرعة صوته ويحسب البرق كأنه نور مصوباً نحوه، حيث التشبيه البليغ.

وندرك إن حياة جماع مليئة بالكآبة والقلق وهذا ما أدى لفقدانه لعقله.

وبأسلوبه الجميل يشبه الخائف من البحر وأهواله وهو يرى الضباب :إنه قمام من الدخان متصاعد أرسل من الفلك المتكسر حين يقول[٣]:

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص:٨٨

[٢] ديوان لحظات باقية ،ص:٨٩

[٣] ديوان لحظات باقية، ص:٩٠

خَائفٌ يَحْسَبُ الضَّبَابُ دُخَانَاً صَاعِدَاً أَرْسَلتَهُ فُلكٌ تَكَسْر

حيث ظهر في شعره انطباع نبرة الذاتية في التعبير عن الألم وظلم الدهر وعنته وهذا ما نلاحظه في شعره، ويبدو في شعره رنة الحزن والتشاؤم وسوء الظروف المحيطة به لذا نراه اتجه إلى الطبيعة وجعلها ملاذه الذي يلجأ إليه، وقد تمعن في الطبيعة مما أدى إلى الذهول والذهول يجعل العقل يذهب تدريجياً.

يقول في قصيدته (أنت السماء)[1] وهي القصيدة التي سار بها الركبان

أعَلى الجَّمَالُ تَغَارُ مِنّا مَاذَا عَلَيْنَا إذا نَظْرَتّا

هِي نَظْرَةٌ تُنْسِي الوِقَا رَ وتُسْعِدُ الرُّوحِ المُعَنّى

دُنْيَاي أنْتِ وَفَرْحَتِي وَمُنَى الفُؤادْ إذا تَمَنَّى

أنْتِ السَّمَاءُ بَدَتْ لنَا واسْتَعْصَمَتْ بِالبُعْدِ عَنَّا

فشبه محبوبته بالسماء" أنت السماء"

فالسماء مزدانة بالنجوم ومحلاة بالقمر ومهابة بالشمس لكن هي مستعصية بالبعد وهذه القصيدة تحوي كثير من المحاسن وكثير من ألوان التشبيه والاستعارات والكنايات، وما تحوي من تجسيد، وشبهها وهي مستعصية عليه لا سبيل للوصول إليها بالسماء التي لا يستطيع الإنسان الوصول إليها.

وقيل عندما فقد عقله وأراد أهله أن يعالجوه خارج البلاد وهو في المطار نظر إلى امرأة: فاتنة الجمال وأطال النظر إليها فانزعج منه الرجل فكتب هذه الأبيات الجميلة حيث التشبيه البليغ البديع تشبيه تمثيل، وقيل عندما سمع هذه الأبيات الشاعر عباس محمود العقاد سأل من قائلها فقيل له إنه مجنون وهو في المصحة العقلي فرد: هذا الكلام لا يقدر عليه صاحب فكر وهذا مكانه الطبيعي لأن مثل هذه الأبيات لا يكتبها ولا يستوعبها

[1] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠٢

عاقل. وقيل وهو في المصحة دخلت عليه ممرضة ذات عيون زرقاء ولونها أبيض ونظر إليها وأمعن النظر فيها فذهبت تشكو إلى الطبيب وقال لها الطبيب ألبسي نظارة سوداء وعندما أتت وهي مرتدية النظارة قال[1]:

والسَّيْفُ فِي الغِمْدِ لا تَخْشَى مَضَارِبَهُ

وسَيْفُ عَيْنَيْكِ فِي الحَالتَيْنِ بَتّارُ

وهنا نرى كيف شبه عينيها بالسيف البتار القاطع الذي لا يرحم حيث التشبيه بليغ وعندما سمعت الممرضة هذا البيت وترجم لها قيل أنها بكت، هذا هو إدريس جماع الشاعر السوداني المبدع وهو صاحب تجربة إبداعية فريدة.

ويقول وقد شبه الأرض بالجنة يرف حولها خضرة وماء وهنا تشبيه بليغ[2]:

إِنَّـهَا جَنَّـةٌ تَـرِفُّ بِـهَا خُضْرَةٌ وَمَـاءٌ

ثم يقول بأسلوب بليغ مليء بحب الوطن وطبيعته [3] :

حَبَذَا النِّيلُ جَنَّةٌ لو قَشَعْنَا عَنْهُ ظَلَّ المُسْتَعْمِرُ المَنْكُودْ

فجعل التشبيه بليغ حين شبه النيل بالجنة لكن بعد خروج وطرد هذا المستعمر المنكود ووصف المستعمر بانه منكود لما قام به من دمار وخراب وادخل النكد في قلوب أهلها.

ونلاحظ إن شعر جماع وصل إلى مرحلة الإحساس بالذاتية ونراه تغنى بجمال طبيعة بلاده وبمجدها ، يقول في (الصدى الخالد)[4]:

زَرْقَاءَ تَحْسَبُ أَنَّهَا غَيْمٌ تَجَمّعَ بَعْدَ مَسْرَى*

---

[1] موقع قوقل

[2] ديوان لحظات باقية ، ص:١٠٣

[3] ديوان لحظات باقية، ص:١٠٥

[4] ديوان لحظات باقية، ص: ١١١.

شبه التلال وجبال القضارف كأنها غيم من السحاب المتراكم تجمع بعد مسرى طويل وهنا تخيل السحابة والمتراكمة وشكل الجبال وهي شامخة.

ويحدث عن حياته وما حل به حيث شبه حياته بالربى في الصيف القاحل عندما يقول[1]:

كَانَتْ حَيَاتِي كَالرُّبَى فِي الصّيفِ قَاحِلةٌ وحَرّي

واليومَ صِرْتُ خريفها فاخْضَرّ مِنْهَا مَا تعرّى

وهنا شبه حياته بالصحراء القاحلة أي حياة الصيف غير جميلة أي أن حياته غير جميلة لكنه يقول بعد ذلك واليوم حياته تغيرت وصار خريفها الجميل

ويعد جماع شاعر الوجدان والأشجان، وهو يرى إنه خلق من طينه الأسى واليأس ورغم ذلك نراه حول هذه المعاناة إلى إبداع وهو يقول ويصور مأساة حياته[2]:

خُلِقَتْ طِيْنَةُ الأسَـــى وغَشتْهَا نَارُ وَجْدٍ فَأصْبَحْتُ صَلْصَالا*

ثم صَاحَ القضَاء كوني فكانت طَيـنَةُ البؤس شَاعِراً مثـالا

فشبه نفسه وحياته إنه خلق من طينة الأسى وذلك ما عانى من هذه الحياة وما أصابه من يأس فكأنه أصبح صلصالها.

إلى أن يقول وتعتبر هذه الأبيات ترجمة لحياة الشاعر[3]:

هُو طِفْلٌ شَادَ الرّمَالُ قُصُوراً هِي آمَالهُ ودَكَّ الرّمَالا

هُو كَالعُودْ يَنْفَحُ العِطْرَ للنَّا سِ ويَفْنِي تِحَرقَاً واشْتِعَالا

شبه نفسه بالطفل الذي شيد الرمال قصور وهذه القصور هي غاية آمال الشاعر، وهو طفل، وهو كالعود الطيب الذي يحترق ويفني ليعطر الناس ونرى هذا التشبيه البليغ،

---

[1] ديوان لحظات باقية، ص:١١٢

[2] ديوان لحظات باقية، ص: ١١٧

[3] ديوان لحظات باقية، ص:١١٧

ونرى إن هذه الأبيات تعبر عن حياة الشاعر وما لاقاه من تعب ومشقة عبرّ عنها بهذه الأبيات الحزينة.

وهو صاحب الأبيات الشهيرة التي قال فيها واصفاً حياته[١]:

إِنَّ حَظِّـي كَدقِيْقٍ فَوْقَ شَوْكٍ نَثَروهُ

ثُمَّ قَالُوا لِحُفَاةٍ يـَومَ رِيـحٌ اجْمَعُوهُ

عَظِمَ الأمْرُ عليـهُمْ ثُمَّ قالوا اتْرِكوه

إنَّ مَنْ أشْقاه ربّي كَيْـفَ أنْتُمْ اسْـعِدوهُ

نلاحظ أن هذه الأبيات تعبر عن حياة الشاعر وما لاقاه من تعب ومشقة في حياته عبّر عنها في هذه الأبيات الحزينة، حيث شبه حياته بالدقيق المنثور في شوكٍ وفي يوم ريحٍ شديد، نلاحظ مدى التشبيهات الحزينة والمليئة بالكآبة والحظ السيئ الذي رافقه في حياته.

ثم يتحدث عن لحظات الحياة ويقول بأسلوبه الحزين المليء بالشجون والألم[٢]:

ونَمَاءُ الوَرْدِ عِنْدِي كَالأزْهَا رِ حَوْلِ التَّابُوتِ والأكْفَانِ

وَكُؤوسُ العَبِيرِ تِحْتَضِنُ النَّفْحَــةُ كَالسُكْرِ كَامِنَاً فِي الدِّنَانِ

نرى حزن جماع واضح هنا عندما شبه نماء الورود كأنها الأزهار التي توضع حول التابوت والأكفان وهذا التشبيه يؤكد حزن جماع، ونرى الإنسان المتفائل المسرور يشبه ويرى الأشياء حسب حالته النفسية وأيضاً الإنسان الحزين المتشائم يراها كذلك، وهذا ما نراه عند جماع لأن الورد عندما ننظر إليه يعطينا الفرحة وانشراح الصدر ونرى كل شيء جميل، ويقول محمد غنيمي هلال: " تمثل أهمية دراسة الصورة وتجربة الشاعر وأفكاره وعواطفه وأحاسيسه، وعندما نتحدث عن دور الصورة في نقل تجربة الشاعر لابد

---

[١] موقع قوقل، شاعر سوداني

[٢] ديوان لحظات باقية ،ص:١١٨.

من الوقوف عند هذه التجربة من الأفكار والعواطف، فأفكار الشاعر وعواطفه تبقى جامدة لا قيمة لها ما لم تتبلور في صورة فالصورة هي الوسيلة الفنية الوحيدة التي تتجسد بها أفكار الفنان وعواطفه"[1].

فهذه القصيدة ترجمة عما في نفس الشاعر، وهنا طرح سؤالاً: هل لكل شاعر أن يكتب عن مأساته بكل شجاعة ؟ الإجابة: نعم، ويمكن أن نتعايش معها وهذا على حسب أسلوب الشاعر ومدى طرحه لمأساته كما فعل شاعرنا واستخدام الوسيلة المقنعة والعبارات الموفية للغرض، وهذا ما قام به جماع من استخدام الصورة واستقلالها للكشف عن عواطفه وأحاسيسه المكبوتة.

ويتبين أن جماعاً في هذه القصيدة المأساوية وبأسلوبه السهل الممتنع والواضح المباشر استطاع أن يدخلنا في عالمه ودنياه الحزين الباكي وأن ينتزع منّا المشاركة الوجدانية والحسية، و في قوله[2]:

وتَرَكَتْنِي شَبَحَاً أمِدُّ إلَيْكِ حُبِّي أيْنَ رُحْتِ

هنا شبه نفسه بالشبح أو خيالاً عندما تركته التي يحبها حيث التشبيه البليغ وهذا التشبيه يشعرك بالحزن والكآبة.

ويقول[3]:

كَوْنِي كَنَجْمُ الصُّبْحِ

قَدْ صَدَقَ الوُعُودْ ومَا صَدَقْتِ

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الحديث، دار العودة – الثقافة–بيروت، د:ط، ١٩٧١م، ص: ٢٤٢.

[2] ديوان لحظات باقية، ص: ١٢٧

[3] ديوان لحظات باقية، ص: ١٢٨

شبه نفسه كأنه نجم الصبح الساطع وقال هذا عندما رجع الربيع وتعاهد اللقاء لكن لم تأتِ أي هو لم يخلف الوعد للقائها مثل نجم الصبح الذي يخرج فلا يخلف مواعيده أو يتأخر، أما هي فقد أخلفت الوعد ولم تصدق.

ثم ذكر قائلاً[1]:

إِنّنَا طَيْفَان فِي مَاءٍ سَمَاوي سِرَيْنَا

بأسلوب رائع وبليغ شبه نفسيهما بالطيفين في ماء السماء يسيران ليلاً دون تقييد.

وأخيراً إن التشبيه من الأساليب الأدبية في اللغة العربية وغيرها من اللغات ويُعدُّ من مقاييس البراعة والأدبية ، وهو ذا قيمة عالية وهو أسلوب من أساليب التعبير، وتتدرج قيمة الأسلوب من شخص لأخر حسب معرفة الأديب ومستواه الحضاري.

هذا هو أسلوب جماع في التشبيهات التي استخدمها والتي تبين إنها تعكس حياته وحالته النفسية.

والتشبيهات التي استخدمها جماع جسدت حياته وأفكاره خير تجسيد فجعلنا نعيشها معه بكل حزنها ومآسيها من خلال هذه التشبيهات.

[1] ديوان لحظات باقية، ص: ١٢٩

المبحث الثاني
الاستعارة والمجاز

أولاً: المجاز

المجاز مفعل من جاز المكان يجوزه إذا تعداه، وإذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة وصف بأنه مجاز على المعنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولاً"[١]:

المجاز "هو الكلمة المستعملة في غير ما وضعت له في اصطلاح المخاطب على وجهٍ يصحُّ مع قرينة عدم إرادته"[٢].

ويذكر الجرجاني قوله في الحقيقة والمجاز: " وأما المجاز، فكل كلمة أريد بها غير ما وضعت له في وضع واضعها، لملاحظة بين الثاني والأول، فهي المجاز، وإن شئت قلت: كل كلمة جرت بها ما وضعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعاً لملاحظة بين ما تجوز بها إليه، وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز"[٣].

والمجاز هو اللفظ الذي أريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة، "والمجاز أولى بالاستعمال من الحقيقة، لأنه لو لم يكن كذلك لكانت الحقيقة التي هي الأصل أولى منه فقد ثبت وتحقق أن فائدة الكلام الخطابي هو إثبات الغرض في نفس السامع بالتخيل والتصوير حتى يكاد ينظر إليه عياناً، والمجاز هو الذي يمنح المتلقي التخيل والتصور"[٤].

---

[١] الخطيب القزويني (جلال الدين محمد بن عبد الرحمن)، التلخيص في علوم البلاغة، ضبط وشرح: عبد الرحمن البرقوني، ط١، ١٩٠٤ ،دار الفكر العربي، ص: ٢٩٤.

[٢] المرجع نفسه، ص: ٢٩٥.

[٣] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص: ٣٥٢

[٤] عمر عتيق، البلاغة العربية بين الأصالة والمعاصرة، ص: ١٣١

ويظهر استخدام شاعرنا جماع للمجاز قد أتى موافقاً لما في نفسه وهواه، ووظف جماع المجاز توظيف بلاغي جميل، ورسم بالمجاز صورة جمالية وخيالية، وأتت مجازاته قليلة مقارنة مع الاستعارات والتشبيهات التي استخدمها في ديوانه حيث نره لما رفع علم السودان الحبيب وقف جماع في نشوة المنتصر ونخوة المفتخر يحي العلم بوطنية ومن خلال هذه اللحظة الباقية تغنى باللحن الخالد للحرية التي شاعت في مدن السودان فتغنت معه.

نراه يقول[١]:

عَزَفْ السُّودَانُ لَحْنَاً خَالِدَاً مِنْ صَدَى الفَرْحَةِ فِي رَفْعِ العَلَمِ

وقد استخدم المجاز في كلمة (عزف السودان) وهل السودان يعزف والمقصود هنا أهل السودان وسكانه الذين يسكنون فيه لكن هنا استخدم جماع أسلوب المجاز المرسل وعلاقته المحلية حين ذكر المحل وأراد به الحال.

ويبدو أنه استخدم هذا الأسلوب لتشويق القارئ وتفاعله مع القصيدة.

ويقول[٢]:

جَثَّمُوا فِي الثَّرَى سَادَةٌ يَحْكِمُونْ

استخدم أسلوب المجاز في كلمة (جثموا) لأن الذي يجثم الحيوان ،وهنا مجاز مرسل علاقته الكلية أطلق الكل وأراد الجزء، حيث استعمروا السودان استعماراً اقتصادياً.

ثم يذكر في قصيدته نضال لا ينتهي وبإحساس عميق بحرية بلاده واستقلالها وتذكر بطولات أجداده الذين حاربوا في كرري بأياديهم أولئك الذين غرسوا وورث عنهم الأحفاد النخوة والإقدام فردوا مجدهم المسلوب وحريتهم المنهوبة، يقول٣:

بِدِمَاءٍ وَكِفَاحٍ بَرَزَتْ مِنْ قِتَامِ الأمْسِ حُرِّيتَنَا

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٢٨

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٣

غَرَسُوا النَّخْوة فِي تَارِيْخُنَا بِدِمَاهُمْ وجَنَيْنَا غَرْسَنَا

ذكر كلمة (بدماهم) المجازية في البيتين ودماءهم هي سبب في الحرية وغرس النخوة وهنا استخدم أسلوب المجاز المرسل وعلاقته السببية أي دماءهم هي سبب الحرية والنصر.

يقول[1]:

للعَيْشِ فِي حُرّيةٍ وَلْيَرْفَعُوهَا للسَّمَاءِ

وبأسلوب فيه شيء من الوطنية جعل الحرية شيء يعاش واستخدم المجاز المرسل علاقته الحالية.

وعلى ترى إن المجاز يعطيك الفرصة للتعبير عن المعنى بأقل الألفاظ دون عناء أو تكلف كثير، ونرى أن التعبير عن المعنى باللفظ الحقيقي ليس فيه تشويق مثل أن نستخدم الكلمة المجازية وإخفاء المعنى الحقيقي أو جزء منه بغرض الإثارة والتشويق والتلذذ.

يقول[2]:

غَمَرَتْنَا هَذِهِ الدَّارُ إِخَاءٌ وَسَلامَا

أَلفَتْ بَيْنَ عَقُولٍ تَمْنَحُ الفِكْر احْتِرَامَا

ذكر الدار وأراد أهلها مجازاً وهذا تعظيماً لأهله وبيان شجاعتهم وردعهم ببسالة للمستعمر وهذا مجاز مرسل علاقته المحلية.

يقول بأسلوب جميل مرهف[3]:

للخَمَائِلِ شَدْوٌ فِي جَوَانِبِهِ لهُ صَدَى فِي رِحَابِ النَّفْس رَيّانُ

[1] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٦.

[2] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٨.

[3] ديوان لحظات باقية،ص: ٣٩

الخمائل لا تشدو وإنما تشدو وتغني الطيور، فجعلها تشدو في جوانبه، حيث ذكر المحل وأراد من المحل العلاقة المحلية.

ويقول بقلب مليء بالحرية أيضاً[١]:

بِدِمَائِي أَشْرَقَتْ حُرِّيتِي وبَعَونِ مِنْ شُعُوبِ العَالمِ

أي أن دمائه هي سبب إشراق الحرية وهنا تستعمل لفظ بدمائه المجازية وهنا مجاز مرسل علاقته السببية.

ويقول جماع بأسلوب حزين فيه لوعة لفقده والده[٢]:

نَعَتْكَ أَبِي دَارٌ تَخْطِفُهَا الرَّدَى

وَكُنْتُ لِنَبْعِ مِنْ سَعَادَتِهَا عُمْرَا

حيث أتى بلفظة (نعتك) حيث أن الدار لم تنعى وإنما الذين فيها الذين ينعون الفقيد وهنا مجاز مرسل علاقته المحلية حين ذكر المحل وأراد سكان الدار، وهذا كله أتى بأسلوب سلس وجميل وموفٍ للغرض الذي قيل من أجله وهو الحزن وألم الفراق.

ويقول[٣]:

جَثَّمُوا بِأَرْضِكِ غَاصِبِيْـــنَ ومَهّدُوهَا للمَهَاجِرِ

وهنا بأسلوب بارع استخدم كلمة جثموا المجازية هنا مجاز مرسل علاقته الكلية لأنهم استعمروا البلاد واستفادوا من ثرواتها.

ويقول[٤]:

بِصَدْرِي أُلاقِي العِدَى قَبْلَهَا وأَسْتَقْبَلُ المَوتُ مِنْ أَجْلِهَا

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٤٨.

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٨٢.

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٨٣

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ٦٠

ونراه هنا أتى بلفظ (بصدري) المجازي حين ذكر الجزء وهو الصدر وأراد الجسم بأكمله وكيانه وهنا مجاز مرسل علاقته الجزئية.

يذكر حزنه وألمه ويحس إنه خلق من تراب وإنه يعود إليه[١]:

إِذَا مُتُّ لا تَحْزَنِي إِنّنِي تُرَابٌ يَعُودُ إِلى بَعْضِهِ

فهنا وبأسلوب حزين يرى إنه ميت وهو من طين وهنا استخدم كلمة ميت المجازية وهي باعتبار ما سيكون، الآن ليس ميتاً ولكنه سيكون ميتاً بعد حين، أي حين يأتي لأجله.

ويقول[٢]:

الدِّيْارُ التِي جَفَتْهُ مَغَانِيْهَا وَصَبَتْ عَليهِ جَامِ العَذَاب

فأراد بالديار هنا أهلها وسكانها لأن الديار لم تجافي بل ساكنيها ولكنها استخدمت مجازياً، وهنا مجاز مرسل علاقته المحلية.

ويقول[٣]:

شِيْكَانُ تَعْرِفَهُمْ وهَا هِي لَمْ تَزَلْ تَتْلُو نَشِيدُ النَّصْرُ غَيْر مُوقَعِ

وهنا المقصود المجاهدين وهنا مجاز مرسل علاقته الحالية، أطلق المحل وأراد الحال.

قال في قصيدته مقبرة في البحر[٤]:

رَاكِبُ البَحْرُ خَافِقُ القَلبِ بَاتَتْ بَيْنَ جَنْبَيهِ لَوعَةٌ تَسْتَقِرْ

والمقصود هو راكب السفينة لأن البحر لا يركب بل السفينة التي تسير عليها وهو مجاز مرسل علاقته المحلية.

يقول[٥]:

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٦٤.

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٨٩

[٣] ديوان لحظات باقية، ص:٧٨

[٤] ديوان لحظات باقية، ص:٨٩.

[٥] ديوان لحظات باقية، ص: ١٢٠

ورؤى فـــي الغَـربِ تبـدو وتـغيـب

فِي انْسِيَابِ النَّبْتُ مِنْ أعَلى الكَثِيْبِ

هل النبت ينساب لا طبعاً بل الانسياب إلى الماء، وهنا مجاز عقلي المقصود به المطر ونرى أن التعبير عن المعنى بالألفاظ الحقيقية ليس فيه تشويق وإثارة مثلما يكون تكون الألفاظ مجازية أو التعبير المجازي فقد يؤدي إلى تشويق وإثارة القارئ لمعرفة المعنى كاملاً، وإن المعنى المجازي فيه نوع من التفاؤل والتعظيم أيضاً عندما نعبر عن المعنى بألفاظ مجازية موفية للغرض.

ونلخص ونقول استخدام شاعرنا جماع للمجاز قد أتى موافقاً لما في نفسه وهواه، ووظف جماع المجاز توظيف بلاغي جميل، ورسم بالمجاز صورة جمالية وخيالية، واتت مجازاته قليلة مقارنة مع الاستعارات والتشبيهات التي استخدمها في ديوانه

وعلى ترى إن المجاز يعطيك الفرصة للتعبير عن المعنى بأقل الألفاظ دون عناء أو تكلف كثير، ونرى أن التعبير عن المعنى باللفظ الحقيقي ليس فيه تشويق مثل أن نستخدم الكلمة المجازية وإخفاء المعنى الحقيقي أو جزء منه بغرض الإثارة والتشويق والتلذذ.

وقد استخدم إدريس جماع بعض الكلمات المجازية وفق هذا الغرض، وقد أتت ألفاظه ومعانيه المجازية على حسب الغرض البلاغي والفني.

ثانياً: الاستعارة

الاستعارة في اللغة هي: " نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح معنى وفصل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين الغرض الذي يبرز فيه"[1].

[1] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ط١ ،١٣٧١هـ- ١٩٥٢م، دار إحياء الكتب بالقاهرة، ص: ٢٦٨.

وقد عرفها بعض البلاغيين اصطلاحاً: " بأنها اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي، أو هي: استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي، ولذا صحّ الاشتقاق فيقال: لفظ مستعار، ومتكلم مستعير، ومعنى مستعار منه وهو المشبه به ومعنى المستعار له وهو المشبه"[١].

ويرى ابن الرشيق القيرواني إن الاستعارة أفضل من المجاز: " الاستعارة أفضل من المجاز وأول أبواب البديع، وليس في حلي الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها والناس مختلفون فيها: منهم من يستعير للشيء ما ليس منه ولا إليه، والاستعارة لا تكون إلا للمبالغة، وإلا فهي حقيقة"[٢].

الاستعارة هي ثمرة الإدراك الإنساني للوجود وهي رسالة تعجز عن ايصالها اللغة المعيارية، لأنها لغة خاصة، وبواسطة الاستعارة تزول الحواجز بين والساكن متحرك.

وقد استخدم جماع البيان في شعره للوصول إلى غرضه كما مرّ بنا في التشبيه كذلك استخدم الاستعارة يقول جماع[٣]:

شَجُونِي والحَياة بِالأسَى مُسْتَعِرَة

نجد أن جماعاً شبه حياته وآلامه وهي مليئة بالأسى بالنار المتوهجة المستعرة حيث حذف المشبه به وهي النار رمز إليها بشيء من لوازمها وهو الاستعار على سبيل الاستعارة المكنية، وهنا نلاحظ حال الشاعر من خلال تشبيهه إن حياته مليئة بالأسى والحزن وهذا من أهمية الأسلوب، " ومن أهم غايات الأسلوبية هي النفاذ إلى أبعد أغوار الذات المنتجة

---

[١] بسيوني عبد الفتاح بسيوني، علم البيان، ص: ١٨٦

[٢] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص:٥٩٦.

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ١٧.

وبوصفها ذات متفردة بتجربة نفسية خاصة أفرزت إنتاجاً لغوياً خاصاً، وهذا معنى أسلوبية الفرد التي تربط بين الأثر وصاحبه ربطاً متيناً"[١].

ويتضح أن من خلال أسلوب الشاعر تمكنا من الغوص في أعماقه ومعرفة ذات الشاعر وحالته النفسية الحزينة وشجونه المتوهجة.

يقول[٢]:

عِنْدَمَا تَصْحُو الحَيَاةُ فِي دِمَائِي فَأُغَنِّي

تَلتَقِي النَّشْـــوة والفَـرْحَـةَ فِيْـهِ والتَّمَنِّـي

وإِذَا مَـا زَحِمَتْ نَفْسِي شُجُونَـاً طَاغيــه

عندما تصحو الحياة استعارة مكنية فجعل الحياة كالإنسان تصحو وتنام وحذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو الصحو، وهذا بأسلوبه الممتلئ بالشجون إن الحياة إذا صحت في دمائه غنى دون توقف لأن من خلال أسلوبه يؤكد أن الحياة عنده لم تصحو فهي بائسة.

وجعل النشوة والفرحة كأنهما شخصان يلتقيان مع التمني، وفي ذلك استعارة مكنية جميلة توصل لذلك المعنى باستخدام فعل المضارع الدال على الاستمرار.

وفنون الاستعارة صورة لمستويات الفروق الفردية بين الأفراد وصورة لتداخلات الحياة ومناحيها المختلفة التي تشكل المشهد الحياتي للمجتمع، ويقول محمد بركات: " وبهذا يكون للاستعارة في صورها المتنوعة بين المتفنن إذا استخدمت بطريقة موائمة للحال والمقام ومراعية للغرض والهدف الذي يريد المتفنن أن يوصله إلى المتلقي حتى يتأثر"[٣].

---

[١] يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص: ١٠٠

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ١٨

[٣] محمد بركات، البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق، دار وائل، ط١، ٢٠٠٣، ص: ١١٢.

وهذا ما أراد أن يوصله إدريس جماع من حالة الأسى والحزن الذي يعيشه دائماً ومشاركته الحياة حزنه ويقول[1]:

شَارَكَتْنِي هَذِهِ الأَكْوانُ أَفْرَاحِي وحزني

فِي هَنَائِي يَحْتَسِي العَالَمُ مِنْ نَشْوةِ دنـي

حيث جعل الأكوان كلها تشاركه فرحته وحزنه وهنا فن استعاري عندما جعل هناءه شيء يحتسى وشبهه بالمشروب دون ذكره والعالم يحتسى من هذا المشروب وينتشي، وهو بهذا يريد أن يقول إن شعره مليء بالأحزان الأفراح حيث تشبيهاته كلها من الطبيعة والكون كأنها شاركته هذه الأفراح والأحزان، وأن شعره كأنه مشروب كل العالم يقرأه وينتشي به. وهنا وباستخدامه الاستعارة جعل العالم كله يحتسي مما يحتسي منه وهو الحزن والأسى. ويقول[2]:

وَحَيَاتَهُ بِالحُبِّ قَدْ

كَانَتْ تُمَازِجُ غَيْرَهَا

والاستعارة هي تشبيه حذف أحد طرفيه والشاعر شبه الحياة والحب بالمشروب الذي يمتزج وحذف هذا الشيء على سبيل الاستعارة المكنية، حيث استخدم الشاعر الشيء الحسي لشيء ملموس وهذا ما أعطى البيت نوع من الجمال، " يتوسل الشاعر بالبناء الاستعاري ليعيد صياغة الوجود وفق رؤية نابعة من تكوينه النفسي، ومن مهاراته في خلق علاقات فنية تتجاوز ما تواضع عليه الناس من علاقات دلالية، وتتجاوز الحدود بين المفاهيم المجردة والمسميات المادية، وتتلاشى فيها الفروق بين المنطق والخيال، فتغدو المفاهيم المجردة مادة محسوسة، ويغدو الجماد حياً في الحركة.

[1] ديوان لحظات باقية، ص: ١٩

[2] ديوان لحظات باقية، ص: ٢٤.

وهنا قد استعار لفظة تمازج للحياة كأنه شيء يمتزج وهنا كانت الاستعارة عامرة بالسعادة والمزج بينها وبين حياة والحب.

ويقول ، ويرى الشاعر إن رسالة الحياة تتلخص في حب

قومه وفي جلب الخير والحرية لبلاده وقود نار جهادها[١]:

وَيَشِبُّ نَـارُ جِهَـادِهَا

دَهْـــرَاً يَرْفَـعُ قَدْرَهَـا

حيث شبه انتفاضاته وتحريضه لنيل الاستقلال باشعال النار أي النار التي تشب وتحرق حين حذف المشبه وهو انتفاضات الحرية ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو شب النار على سبيل الاستعارة المكنيـة، حيث استخدم المضارع ليدل على أن شبُّ النار مستمر.

ومن المعروف أن الاستعارة ضرب من المجاز، والمجاز وسيلة من وسائل تغير الدلالة في اللغة، وتعتبر الاستعارة وسيلة تجديد وتنويع الثروة اللغويـة ونجد ذلك في استعاراته. ويقول[٢]:

لَحْنٌ يَفِيْضُ حَمَاسَةً فَكَأَنَّمَا تَتَنَاثَرُ النِّيْرَانُ مِنْ أَوْتَارِهِ

فهنا وبأسلوب رائع شبه اللحن كأنه نهر يفيض عندما يمتلئ حيث حذف المشبه وهو النهر ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو الفيضان لأن الفيضان من لوازم النهر على سبيل الاستعارة التصريحية.

ويقول بلفظ غضب في قصيدته (نضال لا ينتهي)[٣]:

والألى قَدْ أَطْلَقُوا بُرْكَانَهُمْ جَحِيْمُ الظُّلْمُ يَعْوي بَيْنَنَا

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٢٤

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٢٧.

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٣

حيث شبه بأسلوب فيه نوع من الغضب وظلم المستعمر وجحيمهم كأنه ذئب يعوي بينهم وحذف المشبه به وهو الذئب على سبيل الاستعارة المكنية، ونلاحظ مدى تشبيه الشاعر لهؤلاء المستعمرين فشبه ظلمهم بالذئب الذي يعوي بين الناس ويدخل فيهم الرعب والهلع والخوف.

وإذا نظرنا إلى شعر جماع ازددنا وعياً بالطبيعة، لأنه ازداد خبره بالحياة وإدراكاً لأبعادها لذا أتى شعره نابعاً من الروح الذي تجسد فيه ونراه يقول[١]:

وانْسَابَ مَوْجُ الجَيْشُ والتَـــــقَتْ الجَحَافِلُ بِالجَحَافِلِ

حيث استعار لفظة (انسياب الموج) للجيش حين شبه الجيش كأنه موج من الماء منساب وشبهه بهذا التشبيه لأن كثرة الجيش وانتصاره واندفاعه كأنه ماء منساب في اتجاه واحد دون تشتت.

ثم يستعير لفظة (أغمري) لجامعة الخرطوم مشبهاً الجامعة بالنهر الذي يغمر الأراضي، فاستعار لفظة أغمري لأن الغمر الماء يؤدي إلى تخصيب الأراضي وتكون صالحة للزراعة وأراد أن تكون الجامعة الأرض الخصبة لإنبات وإخراج جيل ناجح يخدم كل البلاد والأمة حين قال[٢]:

أغْمِرِي الوهَادْ والنَجَادْ والمِهَادْ والسَّنَى

ونلاحظ جمال الاستعارة إنها تصور المعنى تصويراً جميلاً محققاً للغرض ثم يقول وآمراً إياها بتحرير الأجيال من قيود الجهل[٣].

حَرِرِي الأجْيَالُ مِنْ أغْلالِ جَهْلٍ وجَمُودْ

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص:٣٦

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٧

[٣] نفس المرجع والصفحة

وهنا يخاطب جامعة الخرطوم ويأمرها بأسلوب واستعاري وشبه الجهل بالقيود والأغلال لأن الجهل كالقيد والأغلال يقيد صاحبه وتحول بينه وبين المعرفة لأن المعرفة بمثابة الحرية، وهنا استخدم فعل الأمر الذي لا يراد به الأمر الحقيقي بل التمني. ثم يشبه الجامعة بالمولود على سبيل الاستعارة المكنية عندما قال[1]:

وِلِدْتُ كَالفَجْرِ فِي مَوْلِدِ سُوْدَانٍ جَدِيْدٍ

ونلاحظ إن عباراته تفيض عزة وإباءً وفخراً بهذا الصرح العظيم الذي شبهه بمولود وهذا المولود كالفجر المشرق.

ويقول واصفاً النيل العظيم ويعتبر جماع شاعر النيل كما ذكرنا في السابق حيث تعبيراته كلها أتت صادقة نابعة من داخله ومثلت شخصيته خير تمثيل[2]:

تَمْشِي الأَصَائِلُ فِي وَادِيهِ حَالِمَةٍ يَحِفُّهَا مَوْكِبٌ بِالعِطْرِ رَيَّانُ

حَتَّى إِذَا ابْتَسَمَ الفَجْرُ النَّضِيْرُ لهَا وَبَارَكَتْهُ أَهَازِيْجٌ وَأَلْحَانُ

حيث استعار لفظ المشي للأصائل وهو وقت الأصيل شبه الأصائل بالإنسان الذي يمشي متبختراً في واديه وهي حالمة وبأطرفها موكب من العطر كأنه يزفها، ثم حذف المشبه به وهو الإنسان ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو المشي، واستعار أيضاً لفظة الابتسامة للفجر عندما شبهه بالإنسان أيضاً الذي يباركه الناس فهنا باركت النيل الأهازيج والألحان، ولا شك في أن سمة علاقة جوهرية في هذه التشبيهات تجمع بين المشبه والمشبه به، ثم يقول[3]:

يَنْسَابُ مِنْ رَبْوَةٍ عَذْرَاءِ ضَاحِكَةً فِي كُلِّ مَغْنَى بِهَا لِلسِّحْرِ إِيَوانُ

---

[1] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٨.

[2] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٩

[3] ديوان لحظات باقية ، ص:٣٩.

ونلاحظ إن هذه القصيدة تعكس طريقة جماع في صياغة الصورة والتأليف، ويقول إن النهر ينساب من مكان عالي أي ربوة وشبه هذه الربوة بالعذراء الجميلة الضاحكة حيث استعار لفظة ضحك لأن الضحك من لوازم الإنسان على سبيل الاستعارة التصريحية.

وَرَدَّدَ المَوجُ فِي الشَطَّيْنِ أُغْنِيةٌ فِيْهَا اصْطِفَاقٌ وآهَاتٌ وحِرْمَانُ

وبأسلوب استعاري شبه موج النيل بإنسان يردد الأغاني واصطفاقات واستعار للموج الاصطفاق وتردد الأغنية وهذه كلها من صفات الإنسان .

ونرى أسلوب جماع أسلوب الاستعاري دقيق متنوع واختار الشاهد الاستعاري في الزمن الذي عاش فيه أي من زمن إلى زمن والدعوة إلى تجديد الفنون الاستعارية من حين إلى أخر وهذا يتطلب الاقتدار في بناء التشكيل الاستعاري ذي دلالة واضحة في القرب أو البعد وهو ما يسمى في المصطلح ب " استراتيجية النص " أو " نميمة الأسلوب " أو" سياسة البيان" أو " فنون التعبير في البيان العربي"[١].

حين يقول[٢]:

والغَيْمُ مَدَّ عَلى الآفَاقِ أَجْنِحَةٌ ونَامْ فِي الشَطّ أَحْقَافٌ وغِدْرَانُ

إِذَا الجَنَادِلُ قَامَتْ دَوْنَ مَسْرَبَةٌ أَرْغَى وأَزْبَدْ فِيْهَا وهَو غَضْبَانُ

وبكل أسلوب مليء بالاستعارات البديعة التي يصف الطبيعة الغلابة، شبه جماع الغيم في الأفق كأنه طير له أجنحة ممتدة، وأيضاً شبه الأحقاف والغدران وهي منبسطة جوار النيل كأنها إنسان نائم ، وهنا استعار للأفق أجنحة واستعار للأحقاف والغدران النوم وحذف المشبه به وهو الطير والإنسان ورمز إليهما بشيء من لوازمهما وهو الأجنحة والنوم ووصف الجنادل تقوم كأنها إنسان، وأيضاً شبه النيل بالإنسان يغضب وحذف

[١] محمد بركات، البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق، ص: ١١٦.

[٢] ديوان لحظات باقية، ص، ٤٠

المشبه به الإنسان ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو الغضب ، وهنا نلاحظ أن جماعاً شخص النيل وجعله كإنسان من خلال تشبيهاته استعار له (المشي والضحك والتبسم والنشوة ويرداد الأغاني والاصطفاق والأجنحة والنوم والغضب)

ونلاحظ إن الشاعر استخدم تعبيراته والصورة المعنوية والفنية وتجسيدها وتشخيصها وإعطائها شكلاً حسياً وأسلوبه مليء بالنشوة والحرية ولا سيما حين تحدث عن النيل وقوته وعظمته وهو صامت في مسيرته الطويلة وهو يعبّر عن قوته عندما يمر بالتلال والسهول والربا إلى أن يصل المصب مرة تتلاطم أمواجه ومرة يكون كالسلسال واللحن المتدفق ومرة كالثائر الغاضب.

ويقول عن وفد البيان[1]:

يَا وَفْدُ حَـــيّاكَ الرَّبِيعُ وطَالمَا أَسَرَّ المَشَاعِرُ زَاهِياً مُتَرَنَّمَا

حَيَّتَكَ يَا وَفْدُ البَيَانُ خَوَاطِرُ نَشْوَى تَطَوفُ حَوْلَ رَكْبِكَ حَوّمَا

وإِذَا الحَـــوَادِثُ أَرْعَدَتْ وَتَبَلَدَتْ سُحُباً وأَغْطَشَ لَيْلُهَا وتَجَهَّمَا

هنا استعار التحية للربيع وللخواطر وحذف المشبه به وهو الإنسان كما استعار النشوى للخواطر وجعلها كالإنسان تنتشتي وحذف المشبه به وهو الإنسان والنشوى من لوازمه. واستخدم لفظة أرعدت للحوادث عندما شبهها بالرعد لأن الرعد أو الصاقعة لابد أن يكون لها أثر مخيف شبه بأسلوبه هذه الحوادث والمصائب بالرعد لما لها من أثر.

ثم يأتي ويتحدث عن السودان وطنه بكل فخر وعزة ويقول[2]:

ثَابِتُ الأَقْدَامُ يَمْشِي فِي وَثُوقٍ لِلحَيَاة لِلحَيَاة

الجَلالُ الحَقُّ تَمْشِي فِي خُطَاهُ فِي خُطَاهُ

[1] ديوان لحظات باقية، ص:٤٢.

[2] ديوان لحظات باقية، ص: ٤٤

إلى أن يقول :

إِنّهُ السُّودَانُ يَخْطُو فِي سَنَى العَهْدِ الجَدِيدْ

هنا نرى أنه استعار لفظة الأقدام والمشي للوطن وهذه من لوازم الإنسان والخطو كلها استعارات مكنية، كنى بالفظ المستعار منه، بدأ بالجملة الاسمية التي تدل على الثبوت وهو يتمنى ذلك لوطنه السودان.

إن الأسلوب المستخدم في هذه الأبيات أسلوب سامٍ يدل على رفعة البلاد، وكما تعد الاستعاره من مقاييس البراعة الأدبية وهو ذات قيمة أدبية وتعتبر من أساليب التعبير الراقية.

يقول في قصيدته فجر الصداقة[١]:

بَسْمَةُ الفَجْرُ أسْفِرِي عَنْ عَالَمٍ تَتَآخَى فِيهُ آمَالِ الشّعُوبُ

تمنى فيهذا البيت التآخي والإلفة ونيل الحرية لدفع الظلم واستخدام العدل،

حيث جعل للفجر ابتسامة كأنه إنسان يبتسم وحذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو الابتسامة، فجماع اهتم بأسلوبية العبارة في النصوص الأدبية ، ونجد أن الأسلوبية تهتم بالعبارة الجيدة وموضوعاتها النصوص الأدبية الراقية المتميزة بملامحها الأسلوبية وقيمتها الجمالية[٢].

ويقول[٣]:

رُوحَهُ اعْتَصَرَتْ مِنْ شَذَى مِنْ سَنَاء.

وهنا شبه روح السودان كأنها عطر اعتصر من شذى الزهر وسناه، يقول عبد السلام المسدي " إن الأسلوبية مدرسة لغوية تعالج النص الأدبي من خلال عناصره ومقوماته

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص:٤٨

[٢] انظر: يوسف أبو العدوس، البلاغة رؤية وتطبيق، ص: ١٢٥

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٥٠

الفنية وأدواته التعبيرية متخذ اللغة والبلاغة جسراً تصف به النص الأدبي مراعية في ذلك الجانب الاجتماعي والنفسي وتبحث في أسس الجمال"[١].

وهذا ما نجده في شعر جماع بألفاظه المليئة بالوطنية وبأسلوب شاعر حر يقول[٢]:

أُمَّـةٌ لِلْمَجْدِ وَالمَجْدُ لهَا وَثَبَتْ تُنْشِدُ مُسْتَقْبَلَهَا

رَوَّ نَفْسِي مِنْ حَدِيْثٍ خَالِدٍ كُلّمَا غَنَتْ بِهِ أَثْمَلهَا

استعار للأمة الوثوب حين شبه الأمة كأنها حيوان مفترس وثب للنيل من فريسته لأن نيل المجد والحرية يحتاج إلى وثبة قوية على سبيل الاستعارة التصريحية، ثم شبه الحديث الجميل كأنه ماء أو شيء يروي النفس لما له من أثر جميل في النفس لهذا شبهه بالماء الذي يروي الإنسان من العطش، وكلما غنت هذه بهذه الكلمات الخالدة والذكرى الجميلة أثملت النفس وانتشت بهذه الكلمات وهنا استعار لفظتي الروى وأثملت للحديث عن الحرية والاستقلال.

ونظم عن الجزائر وما حلّ بها والشاعر يؤمن بحق الجيرة ويعتبر الحرية عامة والأحرار في كل وطن هم إخوان وقد تجاوب مع الجزائر وما حلّ بها وبأهلها قائلاً بإحساس وأسلوب مرهف عميق يهّتز بأصوات الأحرار في كل أرض[٣]:

غَضَبٌ تَعَالى جَارِفَاً غَيَّرَ المَدَائِنُ والدَسَاكِرُ

استعار لفظة (جارفاً) للغضب حيث شبهه بالنيل أو النهر ذى المياه العالية الجارفة فشبه هذا الغضب بالمياه التي تجرف كل شيء فغضب الثائر لا يهدئه شيء وغضبه يكتسح كل شيء إلى أن ينال الحرية.

---

[١] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص: ٥٣.

[٢] ديوان لحظات باقية،ص: ٥٢

[٣] ديوان لحظات باقية، ص:٥٣

يتضح أن عبارات الشاعر تفيض بالغضب والثائر وهذا الغضب يجسد حال البلاد ما قام به المستعمر من دمار وخراب، ولا شك في أن سمة علاقة بين المستعار والمستعار له.

ثم يعبر عن الحياة والشعر عندما يستعير للأوراق أكفاً تصافح حيث شخص الأوراق وجعلها كإنسان لها أكف تصافح السنى وهي في نشوة وهذا في قوله[1]:

وأَكَفُّ أَوْرَاقٌ يُصَافُحَهَا السَّنَى فِي نَشْوةٍ والشِّعْرِ نَفَحُ وُرُودِهَا

فقد استخدم صوراً فنية في الاستعارة وجعل الشعر ذا رائحة مثل رائحة الورود

يقول في قصيدته (لقاء القاهرة)[2]:

سَألقَاكَ فِي بَسَمَاتِ الرَّبِيـ عُ ومَا شَاءَ مِنْ حُسْنَهِ الآسِرِ

يُقَسّمُ بَهْجَتَهُ فِـي النَّفُو سِ ويَـطْلِقُ أَجْنِـحَةُ الشَّـاعِرِ

جسّد وجعل الربيع له بسمات كأنه إنسان وحذف الإنسان ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو التبسم على سبيل الاستعارة التصريحية، وجعل للشاعر أجنحة كأنه طير حيث الشاعر يهوم بأفكاره في شعره دون تقيد.

ويقول وهو يشعر بالألم ولكن يأمل أن تتحسن حالته وهو في الطائرة متجهاً إلى القاهرة وحتى لأسلوبه مليء بالحزن[3]:

أَمَلِي وَهَبَتْ لِي الحَيَا ةُ وكُنْتُ فِي سِجْنِ الأَلَمْ

أَطْبِقْ جَنَاحَكَ قَدْ بَلغْـــــتَ فَهَذِهِ أَرْضُ الهِرِمْ

وَتَحَجَّبَتْ عَنِّي الحَيَـا ةُ بَعِيْـدةً حَتَّـى ابْتَسَـمْ

---

[1] ديوان لحظات باقية، ص: ٦١

[2] ديوان لحظات باقية، ص: ٦٢، ٦٣

[3] ديوان لحظات باقية، ص: ٦٥.

استعار للألم سجن حيث لا يوجد سجن للألم لكن حاله الشاعر تدل على الحزن والألم، واستعار لفظة جناحك حيث جعل للأمل أجنحة والشاعر هنا يعكس حال حياته لأن حياته مليئة بالألم إلى أن أتاه الكبر فلا داعي للأمل وتحقيقه أمر صعب ،ثم استعار للحياة حجاب كأنها امرأة تتحجب من شخص، نجد جماعاً عاش منعزلاً عن الحياة، فالحياة وما فيها كأنها امرأة تحجبت من إنسان من أجل إسعاده وبعده عن الألم، إن هذا التحول له غاية فنية نابع من حاجة عقلية " وبيان ذلك أن كل معرفة تبدأ بالتجربة، وأن كل أفكارنا إنما تحاك من الإدراكات الحسية، ولا يمكن أن تحاك من أية مادة أخرى"[١].

ويقول في قصيدته خلود الشعر[٢]:

وَجِيوشٌ تَلاحَمَتْ والتَقَى الأَبْطَالُ بَيْنَ الإِرْعَادُ والإِبْرَاقُ

استعار لفظ الإرعاد والإبراق للحرب التي كانت بين الملوك الجبارين، فشبه الحرب المدوية وويلاتها كأنها الرعد والبرق وهذا من شدة الاشتباك، وكل هذا لم يدم ولم يخلد ولكن دام ولد للشعر.

ويقول في قصيدته التي ألقاها في المهرجان الأدبي في الخرطوم[٣]:

وَدْعَتْ مَكْةُ النَّهَارُ وسَالَتْ مَوْجَةُ اللَيْلِ مِنْ أعَالِي الشِّهَابِ

رَقَـدَتْ فِيْـهِ بَيْنَ أَحْضَـانُ وَادِيْـهَا وَقَـدْ لَفّـهَا ذِرَاعُ الهِضَابِ

مَا دَرَتْ أَنْ عَسْكَرُ الفَتْحُ أَمْسَى تَحْتَ جُنْحِ الدُّجَى عَلى الأَبْوَابِ

هنا يقول: ودعت مكة النهار كأنها إنسان راحل وللوداع أثر بالغ حيث يذهب الشيء الجميل وفيه نوع من الحزن وتحول ليل مكة إلى سيل من الماء الذي يأتي من أعالي الشهاب، أي شبه ظلام الليل بموج من البحر.

---

[١] أنظر: عمر عبد الهادي عتيق، البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، مرجع سابق، ص: ١١٦.

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٦٧.

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٦٨.

وفي البيت الثاني شبه مدينة مكة كأنها إنسان له أحضان حنينة، حيث تقع مكة بين هذه الجبال والهضاب فهنا صورة مكة تقع في هذا الوادي وتحفها الجبال والهضاب محتضنها كالأم الرؤم هذه صورة شبيه بصورة امرأة تحتضن ابنها وتلفه بين ذراعيها، ثم استعار لفظة جنح الدجى وجعل للظلام جناح وهنا شبهه بطائر له جناح والدجى هو الظلام الدامس، على سبيل الاستعارة ال تشخيصية " وهي التي تظهر تحولاً من طرف حسي ينتمي إلى عالم الأشياء إلى طرف يتمثل في العالم الحسي الحي، أو هي الارتفاع بالمادي ليصل إلى مستوى الأحياء في الحركة والسلوك"[١].

وبنفس أسلوبه يقول[٢]:

حَلّقَ النَّصْرُ فَوْقَهُ وَمَشَى المَوْ تُ حَوَالِيْهِ بَارِزُ الأَنْيَابْ

هَمَسَتْ كُلَّ مَوْجَةٌ تَسْأَلْ الأَخْــرَى وَتَرْمِي بِنَظْرَةِ اسْتِغْرَابْ

جعل للنصر أجنحة يحلق بها ثم استعار المشي للموت إذ جعله كحيوان مفترس يمشي وأنيابه بارزة ، وهنا نرى أن الممدوح يحلق النصر من فوقه ومن حواليه الموت يأتيه في أي لحظة، ثم نراه يجسد الموج ويجعله كإنسان أو جماعة يتهامسون و يرمي بعضهم بعضاً بنظرات الحيرة التعجب، ونراه يعيد صياغة مظاهر الطبيعة بما يتناغم مع إحساسه. وفي نفس المجال يقول[٣]:

هَــذِهِ دِجْلَةُ تَدْفَـعُ رَجْلِيْـهَا وَتَمْشِــي وَئِيْدَةُ فِـــي الذِّهَــابْ

وَمَضَتْ أَعْصُرٌ وَسَادَ الظَّلامُ وَظَلامُ الأَحْقَادْ فِي الأَلْبَابْ

[١] أنظر: عمر عتيق، البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، ص: ١١٧

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٧١

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٧٢.

ويستفيد الشاعر من البناء الاستعاري عندما شخص نهر دجلة وجعله امرآة تمشي واستعار لها الأرجل والمشي، ثم يرى أن عصور الظلام، ذهبت وانتهت ومضت والظلام الحقيقي هو ظلام الأحقاد التي في نفوس الناس وعقولهم .

ونلاحظ أن روعة العمل الأدبي لا تتعلق بعظمة الموضوع بقدر ما تتعلق بأسلوب الشاعر وألفاظه المنتقاة التي تحمل المعنى وهذا ما قام به جماع في عمله.

ثم يقول[١]:

خَيَمَتْ وَحْشَةُ المَكَانْ وَطَافَتْ قَبْضَةُ المَوْتُ فِي سَفُوحِ الرَّوَابِي

هَتَفَتْ أَلْسُنُ المَآذِنُ فِيهِ بَعْدَ صَمْتٌ وَوَحْشَةٌ وَاغْتِرَابْ

صُورٌ طَالمَا تَمُــرّ عّلى المَسْــلِمُ فِــي نَشْــوةٌ وَفِي إِعْجَابْ

" ومن الدلائل على مستويات الاستعارة في مظاهرها الفكرية والتأثيرية أن تكون مما يشغل الناس في معنوياتهم ووجدانهم"[٢].

وبأسلوب بديع جعل للمآذن لساناً يؤذن به بعد ما كانت في وحشة وهجران بسبب الحرب ،وهنا تشخيص عندما استعار الألسن والهتاف للمآذن وحذف المشبه به وهو الإنسان ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو الألسن والهتاف على سبيل الاستعارة المكنية، وأيضاً استعار للصور النشو التي هي من لوازم الإنسان وليست صور.

يقول في قصيدته (دفين الصحراء) معجباً ببطولة أبطال السلطنة الزرقاء وهذا إحياء للتاريخ[٣]:

دِمَاؤُكَ فِي الأَجْيَالِ تَجْرِي بَطُولةٌ وَرُوْحَكَ تَحْيَا فِي القَرُونِ مُخَلَدَا

---

[١] ديوان لحظات باقية ،ص: ٧٣

[٢] محمد بركات، البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق، ص: ١١٦

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٧٧

حيث استعار الجري للبطولة عندما شبه بطولة الممدوح وذكريات أمجاده كأنها دم يجري في عروقهم وروحه ستظل خالدة عبر القرون وهذه الاستعارة المكنية.

ويقول قد سيطر عليه الحزن والأسى[١]:

وإِذَا جَفّتْ الحَيَاةُ مِنْ الأَلْحَا نِ لِيْسَتْ تَهِزْنِي إِعْجَابَا

الحياة لا تجف لكن حياة الشاعر مليئة بالأسى والهموم لذا نراه استعار للحياة الجفاف فشبهها بالماء أو النبات أو الشيء الذي يجف باعتبار الألحان هي ماء الحياة، إنه تحدث عن حيرته واندهاشه فكأنه يمعّن في وصف حالته النفسية، ويفيض أثر الحزن والألم في أعماق نفسه، ورغم الحزن في القصيدة لكنها بديعة في تصويرها.

وتتوالى الصور الحزينة عند جماع بذكر فقد والده حيث يقول[٢]:

وَحَزْنِي عَلَيْكَ بَعِيْدُ المَدَى إِذَا مَا ذَكَرَتْ ذَكَا وَاسْتَعَرْ

حَسَوْتُ الشَّقَاءُ شَقَاءُ الحَيَا ةُ وَجَانَبْتُ بَعْدَكَ دُنْيَا البَشَرْ

بأسلوب حزين يصف حزنه على والده كلما تذكره كأنه نار تستعر وهذا من شدة الحزن وألمه وهنا استعارة تصريحية.

وفي البيت الثاني: أحسَّ جماع أنه كئيب حيث استعار شقاء الحياة كأنها حساء يحتسى وهنا استعار محسوس لمعقول وهذا يدل على شعوره بالحزن والألم لفراق والده حتى أنه ترك دنيا البشر وما فيها، ونراه عزف عن الحياة وقد أدى في نهاية المطاف إلى العزلة وهذه الصور تتجلى كثيراً في شعره فنراه يكرر صوراً كئيبة يائسة.

ثم يذكر[٣]:

تَحْتُ صَرْحٌ مِنْ الدُّخَانِ عِرَاكٍ وانْفِجَارٍ عَاتِي الدَّوِي وَذُعْرٌ

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٨٠

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٨٥

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٨٩.

جعل للدخان جسم صلب كأنه صرح وهنا استعارة تصريحية. ويقول في نفس القصيدة

طَمَعٌ أَشْعَلَ البِحَارُ وَعَانَى حَرْقَاً مِنْ لَظَاهُ جَوٌ وَبَرٌ

يتحدث عن طمع البحر وهل للبحر طمع لأنه استعار لفظة طمع للبحر وذلك لأن البحر يأخذ كل شيء وقع فيه وكثير من الأرواح ابتلعها البحر وخاصة في هذه المعركة والبحر طماع يطلب المزيد دون توقف أي كل من وقع فيه أخذه وابتلعه ولهبت ناره كل من كان في الجو أو الطائرات التي تسقط أو أصحاب البر، فالبحر مقبرة للكثيرين. ويقول أيضاً[1]:

سَجَدْ البَحْرُ خَاشِعَاً تَحْتَ رِجْلَيْـــهَا كَقَدِّيسٌ احْتَوَاهُ الدِّيرُ

استعار للبحر السجود لأن البحر لا يسجد بل السجود للإنسان على سبيل الاستعارة المكنية.

قائلاً[2]:

فَتَحَ المَوْتُ لِلْحَيَاة ذِرَاعَيهِ يَضُمُّ الأَنَـام حَيًّا فَحَيًّا

وهنا جسد الموت وجعل له ذراع حين شبه الموت بالحيوان الذي يفتح ذراعيه لاستقبال فريسته فريسة تلو الأخرى وحذف المشبه به على سبيل الاستعارة المكنية.

وأعاد الشاعر البناء الاستعاري ليعيد صياغة الوجود وفق رؤية نابعة من تكوينه النفسي، ومن مهاراته في خلق علاقات ما تواضع عليه الناس من علاقات دلالية، تتجاوز الحدود بين المفاهيم المجردة والمسميات المادية، وتتلاشى فيها الفروق بين المنطق والخيال، فتغدو المفاهيم المجردة مادة محسوسة، ويغدو الجماد حياً في الحركة والسلوك "[3].

---

[1] ديوان لحظات باقية، ص: ٩٠

[2] ديوان لحظات باقية، ص: ٩٢.

[3] عمر عتيق، البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، ص: ١٠٤

ثم يقول[١]:

فَأَشْرَقَ المَرَجُ وَغَنَّى الرُّعَاةُ وَابْتَسَمَ النَّبْتُ ومَاجَتْ ظِلَالٌ

أشرق استعارة لأن الإشراق للشمس وليس المرج، كما استعار لفظ ابتسم للنبت لأن النبت لا يبتسم وهذا من خصائص الإنسان، وهنا شبه النبت بالإنسان يبتسم.

"الاستعارة نسج فني تتداخل في تكوينه خيوط فكرية ونفسية متشابكة تمتد إلى منابع ثقافية مختلفة، وفهمها يقتضي متلقياً يتمتع بمستوى ثقافي وفني متميز، لمعالجة البنية الاستعارية وصولاً للدلالة التي تختبئ تحت قشور الألفاظ والمتلقي مطالب بتجاوز المعنى السطحي للاستعارة، ولا يأتي له هذا إلا بإضافة أبعاد دلالية للاستعارة، ليصبح شريكاً للمبدع في الأبعاد الدلالية للاستعارة"[٢].

وقال[٣]:

فَأَصْغَتْ الدُّنْيَا لَهُمْ فِي انْتِبَاهٍ تَحْتِ الأَنَاشِيدُ وَخَفَقِ البَنُودِ

شبه الدنيا استعارياً امرأة بإنسانة تصغي وتسمع وهي منتبهة، ونلحظ إن الاستعارة عملية ملازمة لحالة الشاعر النفسية والذهنية واستعاراته وتشبيهاته كلها تمنح المعنى جمالاً وبهاء، وتزيد قدرته على ربط المستعار منه وبين المستعار له.

ويقول[٤]:

نَشَرْ الصَّيْفُ فِي الأَثِيْرِ جَنَاحَاً

يَصْفَعُ الوَجْهُ مِنْ لَظَى لَفَحَاتِهِ

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص:٩٣

[٢] عمر عتيق، البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، ص:١٠٤

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٩٥

[٤] ديوان لحظات باقية، ص:٩٧.

وهنا ستعار لفظ جناح للصيف، وهل للصيف جناح؟ لكن شبه الصيف بالطير أو الصقر له جناح باسطه في الأثير على سبيل الاستعارة المكنية، نرى الشاعر أنه يرى الصيف كأنه صقر وحذف المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه وهو الجناح وشبه لفحة حرارة الصيف كأنها صفعة من لظى.

وتراه تحدث عن الطفل وأيام الطفولة قائلاً بأسلوبه البديع المليء المشاعر الثرة[1]:

مَضَتْ الأَيَّامُ بِي حَافِلةٌ وَأَنَا اليَومُ عَلى شَطِّ المَشِيبْ

يتحدث جماع عن أيام طفولته وصباه ثم يرى أنه على عتبة المشيب واستعار لفظة شط لنهاية الحياة عندما شبه المشيب على أنه شط البحر أو مرسى لنهاية الحياة.

وأيضاً تحدث وكتب عن نومة راعي التي مطلعها[2]:

فِي مِرْقَدٍ طَافَتْ بِهِ الأَحْـــــلامُ مُشْرِقَةٌ الصُّورْ

سَالَ الشُّعَاعُ مِنْ الغَصُو نِ عَلى جَبِيْنَكَ وانْحَـدَرْ

وَغَرِقَتُ فِي نَسْمٍ تَعَوّ دَ حَمْلُ أَنْفَـاسُ الزَّهَرْ

إلى أن يقول[3]:

والزَّهْرَةُ العَذْرَاءَ تَنْـــظُرُ لِلتَدِفُقِ فِي خَـفَرْ

وهنا يتحدث عن نومة راعٍ وهو يحلم بأحلام مشرقة ثم يشبه شعاع الشمس كأنه ماء يسيل من بين الأغصان ينحدر من جانبي الراعي وهو نائم وهنا استعار للشعاع السيل وهو من لوازم الماء أو غيرها من السوائل وحذف السائل على سبيل الاستعارة المكنية، ثم استعار الغرق للنسم أيضاً وهو من لوازم الماء وهنا مع هبة نسمة نام الراعي وغرق فيه. وجعل الزهرة عذراء على سبيل الاستعارة المكنية.

---

[1] ديوان لحظات باقية، ص: ٩٨.

[2] ديوان لحظات باقية، ص: ٩٩.

[3] ديوان لحظات باقية، نفس الصفحة

وهذه القصيدة تشرح حالة وحياة الشاعر وهو يعبر عن أحلامه وحياته بأسلوب متسلسل وحُلم رائع مع ترابط الأفكار، والاستعارة ضرب من المجاز وهو وسيلة تغير الدلالة والاستعارة وسيلة تجديد وتنويع وتخير للمألوف.

ثم يقول في قصيدته الجميلة التي سبق وتحدثنا عنها (أنت السماء)[١]:

قَيَّدْتُ حُسْنَكَ فِي الخَدُو رِ وَصُنْتَهُ لَمَّا تَجَنَّى

وهنا استعار لفظ القيد والصون للحسن وهل الحسن يتقيد أكيد لا لكن بأسلوبه الجميل جعله مقيد في الخدور وصانته هذه الخدور وهو على سبيل الاستعارة المكنية.

ثم يقول[٢]:

وَسَنَى الشَّمْسُ عِنْدَمَا يَغْمِرُ الكَوْنُ بِالضِّيَاءِ

فجعل ضوء الشمس بأسلوبه الرائع كماء يغمر الكون بأكمله، وإن جماعاً استخدم الأسلوب المباشر وهو أسلوب الإثارة

ويقول[٣]:

تَشْتَكِي العِرَى أَرْضَنَا فِي لَظَى الصَّيْفِ والشِّتَاءِ

نَنْسِـــجُ الحُلــة الّتِي يَتَغَطَى بِهـــا الـعُـرَاءِ

فجعل الأرض كإنسان تتعرى وتتكسى، وتعرى في فصلي الصيف والشتاء نرى الأرض أصبحت جدباء دون خضرة ولا رونق فلهذا شبهها بالإنسان الذي يتعرى عندما تكون بلا خضرة، ثم جعل ينسج من الحلة لباس لهذا العرى وكذلك عندما ينزل المطر فهو بمثابة لباس وكسوة للأرض.

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠٢

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠٣

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠٤

ثم نراه يذكر في قصيدته ابنه الروض[1]:

زَحِمَتْ فَرْحَـةُ اللِقَاءُ كَيَانِـي وَسَرَتْ فِي دَمِي فَأَذْكَتْ قَصِيدِي

فَرْحَةُ الأَرْضُ بِالرَّبِيعِ إِذَا حَـلَّ فَحَيَّتْـهُ نَـاضِرَاتُ الـورُودْ

وهنا جعل للفرحة زحمة وجعلها شيء يسري ثم استعار أيضاً للأرض الفرحة عندما أتاها الربيع واستعار التحية للورد كلها استعارات مكنية عندما حذف المشبه به وأتى بشيء من لوازمه في كلٍ، وهنا نلاحظ فرحة الشاعر حتى الحياة والطبيعة شاركته هذه الفرحة.

ويبدو أن ما يرمي إليه إدريس جماع من هذه الاستعارات هو رسم صورة فنية تتجلى فيها علاقة فرحته وفرحة الأرض بعودة الربيع ويرى أن الأرض شاركته فرحته أي ففرحت لفرحته.

ثم يأتي ليتحدث عن (مصبُّ الحياة)ويقول بأسلوب رائع[2]:

مِثْلمَا يَهْدِرُ وَادٍ فِي انْطِلاقٍ وَكَمَا يَنْصَبُّ فِي بَحْرٍ عَظِيْمٍ

تَحْتَوِيْنَا بَـعْدَ أَيَّـامُ فُرَاقٌ فِي عِنَـاقِ هَذِهِ الأمْ الرَّؤومُ

فشبه مصب الحياة كأنها وادٍ ينهدر وينصب في بحر عظيم، ثم أنه يشبه الحياة بأنها تحتويه كأنها متشوقة إليه بشدة ونعانقه كما تعانق الأم الحنون ابنها بكل شوق وحنان.

وأن الشاعر إدريس جماع يتحدث عن نفسه وما واجه من مصائب ومتاعب في هذه الحياة وإن نهاية حياته معروفة ومحتمة بلا شك وكلها على سبيل الاستعارة المكنية.

ثم يأتي ويقول في قصيدته إني لأعجب[3]:

وَالحُبُّ وَالأَحْلامُ نَشْوَى وَالأَغَانِي والسَّمَرْ

إلى أن يقول :

---

[1] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠٥.

[2] ديوان لحظات باقية، ص، ١٠٦

[3] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠٨

نَبْعُ الحَيَاةُ يَفِيْضُ سَمْحَاً بِالشَّعُورِ وبِالفِكْرِ

في البيت السابق شبه الحب والأحلام بنشوة السكر وحذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو النشوى على سبيل الاستعارة المكنية، ثم في البيت الأخير استعار للحياة الفيضان عندما جعلها كالمنبع يفيض بالشعور والفكر، ونرى " إن تحول المادة إلى عالم الأحياء في البناء الاستعاري التشخيصي ينبع من حاجة نفسية وجدانية للشاعر[١]"

وهذا هو حال شاعرنا جماع يتحدث عن حالته النفسية والوجدانية.

ثم يكتب بأسلوب رائع ويصف مدينة القضارف الخلابة التي أبهرته بجمالها وروعتها[٢]:

لَكِ يَا قَضَارِفُ رَوْعَةٌ تَرَكَتْ شِعَابِ النَّفْسِ سَكْرَى

استخدم أسلوب النداء غير حقيقي فنادى القضارف (بياء) النداء ليدلل على أنها قريبة من قلبه رغم بُعد المسافة بينه وبينها، فالاستعارة في (النفس سكرى) حيث جعل نفسه سكرى بروعة القضارف وجمالها.

إلى أن يقول[٣]:

والصَّيْفُ آذْنَ بِالرّحِيْـــــلِ فَوَدْعَ الأَيَّامُ سِرْا

الصيف في القضارف من أصعب فصول السنة لجفافه فخرج مع أهله بقرب رحيل الصيف، وقد جسد ذلك في جعله الأيام وجعلها تودع كأنها إنسان.

ثم يقول:[٣]

كَانَتْ حَيَاتِي كَالرُّبَى فِي الصَّيْفِ قَاحِلةٍ وَحَرّى

وَاليَوْمُ صِرْتُ خَرِيْفُهَا فَاخْضَرَّ مِنْهَا مَا تَعَرَّى

---

[١] عمر عتيق، البلاغة العربية بين الأصالة والمعاصرة، ص: ١١٧

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ١١١

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ١١٢

٣ نفس المرجع والصفحة

روعة العمل الأدبي تتعلق بأسلوب الشاعر وإحساسنا بهذا الأسلوب والتعايش معه ونرى إنه استعار للأرض التعري حين جسدها، شبه الشاعر الأرض اليابسة كأنها متعرية وحذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو التعري لأن الأرض لا تتعرى على سبيل الاستعارة المكنية، لكن عندما أتى الخريف ألبسها ثوباً من الخضرة والنضرة ،فانظر إلى روعة الاستعارة وخيالها.

و أسلوب جماع في هذه الأبيات أسلوب سامي جيد السبك و البلاغي حين رسم صورة جميلة للقضارف وما تركته من صدى في نفسه، ونراه بنفس الأسلوب يقول في قصيدته (ضمير له حدود) التي مطلعها[1]:

أنَا مَا زِلْتُ سَاخِرَاً مِنْ ضَمِيْرٍ لَهُ حَدُوْدْ

تَارَةٌ كُلَّهُ اشْتِعَا لٌ وَحِيْنَاً بِهِ جِمُوْدْ

إن للأسلوب سمة جوهرية تتعمق في النص وأفكار الشاعر وهذه الأفكار متصلة بذات الشاعر وهذه السمات يمكن أن نلمسها في النص بواسطة الصورة الفنية التي رسمها الشاعر.

وهنا يتحدث عن ضميره ويقول مرة يشتعل من شدة الحب وما ألمّ به من مصائب ومرة يكون في حالة جمود لا يحس ولا يكون له أي تعبير، ونراه استعار لفظة اشتعال لتدل عن ألمه ثم يستعير الجمود له أيضاً فهما حالتان متناقضتان عبرتا عن الحالة النفسية والتنازع الذي يعيشه.

وهنا نراه ينسب لنفسه أنه شاعر الوجدان والأشجان ويقول بأسلوب مليء بالشجون والألم[2]:

---

[1] ديوان لحظات باقية ، ص: ١١٣.

[2] ديوان لحظات باقية، ص: ١١٧.

خُلِقَتْ طِيْنَةُ الأَسَى وغَشَتْهَا نَارُ وَجْدٍ فَأَصْبَحَتْ صَلْصَالا

يرى جماع إنه خلق من طينة الأسى واليأس، حيث تحدث عن حيرته واندهاشه في الحياة وهذا كله في وصف حالته النفسية التي تحمل أثر الحزن والألم الموجود في أعماق نفسه.

ثم يقول عن لحظات الحياة[1]:

لَحْظَاتُ الحَيَاةُ لَحْنٌ يَغَنِّيهِ شُعُورِي عَلى خُطَا الزَّمَانِ

ويقول :

لُتَعِيْدِ الصَّفُو النَّدَى بِنَفْسِي وَتُغَذِي مَنَابِتِ الرَّيْحَانِ

ولِتُسْرِي فِيْهَا النَّضَارَةُ كَالنَّشْــوةِ تَحَي الحَيَاة فِي الإِنْسَانِ

فَحَفَيْفُ الأَوْرَاقِ يَنْتَظِمُ النَّبْــتِ وَيَكْسُو عَوارِي الأَغْصَانِ

نراه بهذا الأسلوب الأدبي الرصين استعار للحياة خطاه حيث شبه لحظات الحياة الجميلة كأنها لحن جميل يغنيه شعوره وأحاسيسه النبيلة وهي سائرة على نفس خطى الزمان، ويشبه ينابيع قوته تسري كأنها النشوة أي الخمر التي تحي الحياة في الإنسان الذي اعتمد عليها في حياته، ثم يشبه أغصان أعواد الشجر عندما تجف أوراقها كأنها عارية من اللبس وهذا على سبيل الاستعارة المكنية لأنه حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه.

ونرى أن جماعاً استخدم لغة العواطف وهي أرقى أنواع الأساليب التي تخاطب الحواس، ويرى أن الحياة والطبيعة شاركته فرحته وأمله وهنا نرى الصلة التي تجمع بين جماع والطبيعة في تشبيهاته فقد خرج نفسه بها وهذه قمة الرومانسية.

ثم يقول ومستخدماً استعارته النابعة من الكون وطبيعته[2]:

---

[1] ديوان لحظات باقية، ص: ١١٨

[2] ديوان لحظات باقية، ص:١٢١.

مَـاؤهُ يُشْعِلُ فِي جَدْبِ الحَيَـاةِ

وَيَبَثُّ النَّبْتَ فِـي ظِلِّ الرُّبَـاهِ

نَغَمَاتُ العُرْسِ تَمْشِي فِي خُطَاهُ

والمَسَـــــرّاتُ وألْـحَانُ الرُّعَـاةُ

وهنا شبه ماء النيل يشعل أي يحي الأرض الجدباء الجافة واستعار لفظة يشعل على سبيل الاستعارة المكنية، ثم جعل نغمات العرس كأنها إنسان تمشي في خطا النيل، فيجعل الكون والطبيعة بأسلوب جميل أن تشارك في هذه اللوحة الجميلة، وهنا ترى الباحثة مدى العلاقة الوثيقة بين الطبيعة والشاعر جماع وهذا أصبح جلياً في كثير من قصائده التي نظمها.

يقول وهو مؤمن بهذا الوطن[١]:

بِكَ آمَنْتُ فَسِرْ يَا وَطَنِـي

حيث جعل الوطن كإنسان يسير على خطاه وهو مؤمن به أي يسير نحو القمة.

ثم يتحدث عن الهوى ويقول[٢]:

أَمْ هَزَّ غُصْنَـكَ طَائِـرٌ

غَيْرِي فَطَرْتُ إِليـهِ طِرْتُ

وهنا صرح بلفظ المشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية عندما شبه خفقان قلبه كأنه هزّة طير.

[١] ديوان لحظات باقية، ص:١٢٢

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ١٢٧.

"وتعتبر الاستعارة ثمرة الإدراك الإنساني، وهي تمثل موهبته الإنسانية وتعتبر لغة خاصة وليست عملية لغوية آلية تم اكتسابها بمراعاة مجموعة من القواعد والقوانين، وإنما هي عملية خيالية في المقام الأول"[١].

ثم يأتي ويتحدث في قصيدته (ربيع الحب) عن الحب وما لاقى من عذاب الحب والهوى [٢]

فِـــي رَبِيْـــعِ الحُبِّ كَـــنَا نَتَسَـــاقَى ونَـغَـنِّي
نَتَنَاجَى ونُنَاجِي الطَّيْرِ مِـنْ غُصْـنٍ لغُصْـنِ
ثُمَّ ضَاعَ الأَمْسُ مِنَّـا وَانْطَوتْ فِي القَلْبِ حَسْرَةِ

ويقول في (ربيع الحب) والربيع هو أجمل أيام السنة حيث كانا في ربيع حبهما أجملهُ وأفضلهُ وبدايته كانا يتساقيا ويتغنيان ويطربان وقد كان ذلك مستمراً في ذلك الزمن، ولكن ذلك سرعان ما ضاع منهما، فالشاعر أصابته الحسرة لأن ذلك ضاع منه فأصابته حسرة القلب. حيث شبه الحب بمشروب على سبيل الاستعارة المكنية ثم الذي انطوى الزمن فانطوت معه حسرته، جعل حسرة القلب كأنها شيء يطوى.

وهنا يحس الشاعر أن حياته وحبه ضاع منه الماضي وانطوت هذه الذكرى والحسرة في قلبه، ثم يقول[٣]:

واعْتَصَرْنَا نَشْوةَ الحُبُّ وَلَكِنْ مَا ارْتَوَيْنَا
اطْلَقَتْ رُوْحِي مِنْ الأَشَجَانِ مَا كَانَ سَجِيْنَا

وبأسلوب ولغة العواطف يستعير لفظة اعتصار لنشوة الحب حيث وصفه وبأسلوب راقي كأنه شيء يعتصر لما له من نشوة ولذة ولكن برغم هذه اللذة لم يرتويا، ثم ذكر أنه أطلق

[١] السيد شفيع، التعبير البياني (رؤية بلاغية نقدية) دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٨٨م ،ص:١٤٦.
[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ١٢٩
[٣] نفس المرجع والصفحة.

روحه من الأشجان كأنها كانت سجينه عندما شبهها بإنسان سجين لأن الأشجان والأحزان في قلبه.

ويتضح إن التعامل مع الشعر أو النص الأدبي له صلة بشخصية المؤلف أو الشاعر، وحال الشاعر جماع وما ألمَّ به من ألم وحزن من خلال أبيات قصائده بمثابة مرآة تعكس حالته النفسية التي خرجت من أعماق قلبه بكل صدق نرى الطبيعة والكون شاركته همومه وآلامه وفرحته أيضاً، وهذا كله جعل قصائده رائعة .

ويتضح مما تقدم إن الاستعارة ضرب من المجاز والمجاز وسيلة من وسائل تغير الدلالة في لغة التعبير، وتعتبر الاستعارة وسيلة تجديد وتنويع للثروة اللغوية.

وأن جماعاً جعل الكون والطبيعة وبأسلوبه أن تشاركه همومه وآلامه وهذا نراه جلياً في كثير من قصائده التي تدل على مدى العلاقة الوثيقة بين الشاعر جماع والطبيعة خاصة في تشبيهاته.

كما استخدم أرقى أنواع الأساليب التي تخاطب الحواس، وتجسد المحسوس.

المبحث الثالث
الكناية

الكناية في اللغة مصدر كنيت بكذا عن كذا إذا تركت التصريح به كلمة الكناية مشتقة من الستر، ويقال: كنيت الشيء إذا سترته.

والكناية في الاصطلاح: لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى"[١]

ويقول الجرجاني: " والمراد بالكناية هاهنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى المعنى هو تالية وردفه في الوجود، فيومي إليه ويجعله دليلاً عليه... ". ويقول الجرجاني إن الكناية أبلغ من التصريح[٢].

أما أقسامها فقد قسمت إلى ثلاثة أقسام وهي[٣]:

١. كناية صفة: وهي التي يطلب بها نفس الصفة، والمراد بالصفة هنا الصفة المعنوية كالجود والكرم والشجاعة وأمثالها لا النعت أو التوابع.
٢. كناية موصوف: وهي التي يطلب بها نفس الموصوف والشرط هنا أن تكون الكناية مختصة بالمكنى عنه لا تتعداه، وذلك ليحصل الانتقال منها إليه.
٣. كناية نسبة: ويراد بها إثبات أمر لأمر أو نفيه عنه، أو بعبارة أخرى يطلب بها تخصيص الصفة بالموصوف.

والكناية من أساليب البيان التي لا يقوى عليها إلا البليغ المتمرس بفن القول، وما من شك في أن الكناية أبلغ من الإفصاح والتعريض أوقع في النفس من التصريح.

فالمبالغة التي تنشأ عن الكناية تضفي على المعنى حسناً وبهاءً في الإثبات دون المثبت أو في إعطاء الحقيقة مصحوبة بدليلها، وعرض القضية وفي طيّها برهانها.

---

[١] عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة للطباعة والنشر – بيروت، د:ط، ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م، ص: ٢٠٣

[٢] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص: ٦٦.

[٣] عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص: ٢١٢

والكناية كالاستعارة من حيث قدرتها على تجسيم المعاني وإخراجها صوراً محسوسة تزخر بالحياة والحركة وتبهر العيون منظراً ومن صور الكناية الرائعة تفخيم المعنى في نفوس السامعين، ومن صورها كذلك التعمية والتغطية حرصاً على المكنى عنه أو خوفاً منه... ولعل أسلوب الكناية من بين أساليب البيان هو الأسلوب الوحيد الذي يستطيع به المرء أن يتجنب التصريح بالألفاظ الحسيسة أو الكلام المحرم، ففي اللغات كلها وليس في اللغة العربية وحدها، ألفاظ وعبارات تعد "غير لائقة " ويُرى في التصريح بها جفوة أو غلظة أو قبح أو سوء أدب أو ما هو من ذلك السبيل"[١]

وتعتبر الكناية أصل من أصول الحياة وكثير ما يعمل بها ويتعامل معها وهي التي تنقل هموم الفرد وطموحه، وما يرضيه وما يغضبه وما يسره وما يسوؤه فيعبر عنها بطريقة الكناية.

ونجد أن جماعاً قد عبر عن طريق الكناية عن همومه وآلامه وطموحه، وتعامل معها بكل سلاسة ووعي.

يقول[٢]:

سَأمْشِي رَافِعَاً رَأسِي بِأرْضِ النُّبْلِ والطُّهْرِ

وهنا استخدم الكناية في قوله(سأمشي رافعاً رأسي) وهي كنايه عن العزة والشرف، بأنهسوداني أصيل يمشي بأرضه التي كنى عنها (أرض النبل والطهر) وهو رافعاً رأسه كناية عن شرفه وافتخاره بوطنه وأهله وعزتهم.

قال مكنياً عن البسالة والشجاعة[٣]:

قُلوبٌ فِي جَوَانِبُهَا ضِرَامُ يَفُوقُ النَّارُ وَقْدَا وانْدِلاعَـا

---

[١] عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص: ٢٢٣ -٢٢٧

[٢] ديوان لحظات باقية، ٢٠.

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٢٥

سَنَأخُذْ حَقْنَا مَهْمَا تَعَالوا وإِنْ نَصَبُوا المَدَافِعُ والقِلاعَا

كذا كنى عن المجاهدين الذين سجنهم الانجليز في أيام اشتعال الحركة الوطنية بأن قلوبهم شجاعة فأنشأ هذه القصيدة التي تحدث عن شجاعة المجاهدين.

ثم كنى عن الثبات وزيادة بأس المجاهدين الشباب الذين يدافعون عن وطنهم قائلاً[١]:

فِي قُلوبِ الشَّبابُ نَا رٌ وفِـي عَزْمِـهِ اتـُونْ

وعبّر عن فرحة الحرية في قصيدته التي سماها (نسمة الحرية) قائلاً[٢]:

فَاليَومُ يَطْرِبُ كُلَّ حُرٌّ فِي الثَّرَى رَغْمِ الفَرُوقِ وَرَغْمِ بُعْدَ دِيَارِهِ

فاليوم يطرب كل حر كناية عن فرح الحرية والتعبير عن فرحتها.

إن المعاني التي تعبر عنها الكناية ذات أبعاد دلالية أكثر من المعنى الصريح " ولا يخفى أن الإيحاء بالمعنى أبلغ من التصريح به، وذلك أن النفس تميل إلى معرفة المعاني المخفية أو المكنى عنها، وتعزف عن المعاني المصرح بها، وما دامت الكناية تستر أو تكنى المعنى فإن ميل النفس إليها أكثر من الحقيقة "[٣]. ويقول[٤]:

جَثَّمُوا فِي الثَّـــرَى سَـــادَةٌ يَحْكِمُـــونْ

يَسْـــلِبُونْ الـوَرَى خَيْـرُ مَـا يَـمْلُكُونْ

وهنا كناية عن الظلم والجبروت وبطش العدو المستعمر.

وقد تحدث عن جامعة الخرطوم وجاءت كناياته معبرة وموحية وكانت كناية عن موصوف[٥]:

يَا مَنَـــارُ العِلْمُ والعَلْـــمُ حَيَـــاةُ شَعْبِنَـــا

---

[١] ديوان لحظات باقية، ٢٦.

[٢] ديون لحظات باقية، ص: ٢٧.

[٣] عمر عتيق، البلاغة العربية بين الأصالة والمعاصرة، ص: ١٤٥.

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٧

[٥] ديوان لحظات باقية ،ص: ٣٧.

فِي هُدَى الفِكْرِ ادْفَعِي الجِيْلُ لنَبْنِي غَدَنَا

كنى عنها بمنارة العلم وتوصل للمعنى عن طرق الكناية والنداء فيه دلالة على قربها من نفسه، فقد بها لأنها منارة العلم وبناء الأفكار

ويصف الحرب وبداية نشأتها قائلاً في قصيدته (جنون الحرب)[1]:

قَدْ كَانَ مَسْقَطْ رَأَسَهَا بِالغَابِ فِي أُوْلَى السّنِيْنِ

وهنا كناية عن موصوف، والموصوف هنا هي الحرب التي انفجرت ونشأت من الغابات في بدايات حدوثها وانتشارها، لذا كنى بمسقط رأسها أي بداياتها.

ثم يقول عن جنون هذه الحرب[2]:

وَجَهٌ يَبَثُّ مِنْ الكَآ بةِ كُلُّ إِحْسَاسٍ دَفِيْنْ

يقول وهو يكني الحرب كأنها وجه كئيب بائس تقشعر منه الأبدان، وهنا كناية عن صفة، وصف الحرب بأنها وجه الكآبة والبؤس لينفر الناس منها.

قصائد جماع تتسم بالوحدة العضوية والموضوعية والتناسق الشعري، وشعره في عمومه يتسم بوحدة المشاعر ووحدة الموضوع، وهذا يتطلب ترتيب الصور والأفكار، وقد انطبع على شعر جماع نبرة الوطنية وفي التعبير عن وطنه وآلامه وهموم بلده وهموم جيرانه، نجده يقول[3]:

فَعَالمْ اليَوْمُ جِسْمٌ وَاحِدٌ وسَرَى

فِيهِ الأَسَى سَرِيَانُ الحِسّ فِي العَصَبِ

بدأ بالجملة الاسمية لتدل على الثبات وجاء بـ(جسم واحد) وهو كناية عن موصوف حيث عبّر عن الوحدة والتعاضد مع بعضهم البعض، أي أن العالم كله أصبح وصار كالجسم

---

[1] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٥

[2] الديوان ،نفس الصفحة

[3] الديوان، ص: ٥٥.

الواحد فإذا جاء أي عدوان أو اعتداءات في الدول أو البلاد المجاورة فكل العالم يتوحد لصد هذا العدوان، كما أن الأسى يسري فيه كسريان الألم في العصب، والعصب أكثر ما يؤلم في جسم الإنسان.

ويذكر محمد بركات أن للكناية وظائف متعددة " للكناية وظائف متعددة لا تقوم بها الاستعارة، ولا التشبيه ولا تمثيل، لأن لها نمطاً خاصاً وموطناً مختلفاً ومسلكاً متميزاً[١]. بمعنى أن ذلك تؤديه الكناية كما هو عند جماع وكيفية استفادته واستخدامه للكناية.

ويقول [٢]:

يَا مَصْرُ بَدّدَتْ أَحْلامُ الغُزَاةُ ضُحَى

وَخَايَلتْ وَهْمَهُمْ أُمْنِيْةُ الغَلَبِ

قَدَاسَةُ الحَقِّ دَاسُوهَا بِأرْجِلَهُمْ

حَتَّى جَرَى دَمَهَا فِي كُلِّ مُنْسَربٍ

فجملة (بددت أحلام الغزاة) كناية عن فشل الغزاة في احتلالها، وهو يخاطبها ويقول انتهت أحلام الغزاة والمحتلين للنيل من أرضك، رغم إنهم خايلوا وتوهموا أنهم سيطلون مستعمرين لمصر ولكن أحلامهم أمنياتهم لم تتحقق وبلا فائدة، وقد ازداد جمال الأسلوب بمناداته مصر بياء النداء التي هي للبعيد خرجت عن معناها لتعبر عن قربها من قلبه.

ويقول عن شوقه للقاء القاهرة[٣]:

أَحَقْاً أَرَاكَ فَأَرْوِي الشُّعُو رُ وأَسْبَحُ فِي نَشْوَةِ السّاكِرِ

وهنا يتساءل الشاعر هل سيكون هناك عودة للقاهرة ويروي ظمأه لها ، والاستفهام قصد منه التمني بلقاء القاهرة ولحبه الشديد لها، وهنا كناية عن الشوق والحب للقاهرة، وأن

---

[١] محمد بركات، البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق ،ص: ١٣٥.

[٢] ديوان لحظات باقية، ص:٥٦.

[٣] ديوان لحظات باقية، ص:٦٢.

الشاعر استخدم خياله ثم ولّد صورة شعرية جميلة من خلال هذه الأبيات بمهارة عالية "والكناية سعة ثقافة في ضروب المجتمع وطوابعه وفي العادات وشيوعها، وفي النادر منها والغريب، وفي سلاسل تفكير المتلقين وحاجاتهم"[١].

ثم يقول مكنياً عن خلود الشعر[٢]:

وَهْوَ ابْنُ الحَيَاةِ والحِـ سّ لمْ يَمْنَحُ خُلُودَاً لِصَنْعَةً وطِبَاق

فقد كنى الشاعر عن الشعر بأنه ابن الحياة والحس وهنا استخدم كناية عن موصوف وهو الشعر بأسلوب جميل.

ويقول عن الشرق وما حلّ به[٣]:

ومَشَى المَاجِنُ الخَلِيعُ إِلى اللَـــهْوِ وأَفْنَى ظَلامَهُ فِي اصْطِخَابْ

ويستخدم الكناية بطريقة متفننة عندما وصف وكنى عن المحتل بالماجن الخليع وهنا كناية عن موصوف (المحتل) الذي أمسى ماشياً في طريق اللهو وأمضى ليله وسهره في الحانات والرقص فلم يتمكن من الشرق لذا خرج كل الاستعمار[٤].

ويمضي قائلاً[٥]:

سَيْفَهُ يَعْشَقُ الجِهَادْ ويَأَبَى وَحْشَةُ السَّجِنَ فِي ظَلامِ القَرَابِ

السيف لم يعشق أنما صاحبه هو الذي يعشق الجهاد وهنا استعمل جماع كناية عن نسبة لأن السيف ينسب لصاحبه وهو شخصية سيدنا عثمان (رضي الله عنه) التي تعشق الجهاد في سبيل الله وتأبى وحشة وظلام السجن وظلم الأقارب.

---

[١] محمد بركات، البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق، ص: ١٣٦

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٦٧.

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٦٨.

[٤] ديوان لحظات باقية، ص:٧٠.

[٥] ديوان لحظات باقية، ص: ٧٠

وفي القصيدة ذاتها [1]:

نَثَرَوا أَكْرَمُ الدِّمَاءُ وأَزْكَاهَا فَسَتالَتْ عَلى الرُّبَى كَالخْضَابْ

وَابْن عَبْدِ العَزِيْزُ مَـا بَيْنَ جَنْبَيْهِ فُـؤادُ المَطَهْـرُ الأَوابْ

شَـاعَ فِـي وَجْهَهُ بَرِيْقٌ مِـنْ التَّقْوى وَفـِي دَارِهِ سَنَى المِحْرَابْ

رَفْرَفْ العَدْلُ فِي حِمَاهِ طَلِيْقَاً فِي عَصُورٍ تُضَجُّ بِالإِرْهَابْ

تخدم الكناية الأديب والشاعر في الإفصاح عما يريد من معاني ومقصود دون عناء، وتتطلب الكناية مهارة عالية وثقافة واسعة وهذا ما نراه عند جماع من خلال استخدامه للكناية، حين قال (أكرم الدماء) وهنا كناية عن موصوف وهم الشهداء الذين سالت دمائهم على الرُبى، ويذكر (ابن عبد العزيز) كناية عن موصوف وهو عمر بن عبد العزيز رمز العدل، و(مابين جنبيه) يقصد بها قلبه الطاهر موصوف وفي وجهه شعاع من بريق التقوى وهي كناية عن صفة التقوى وقد وصفه أيضاً بأن العدل رفرف في حماه وهنا كناية عن صفة العدل.

ولابد للشاعر أن يعرف بما لديه من نوازع واستفزازات التي تزيد الإثارة في المعنى المكنى وتوصيله للقارئ والمتلقي في آن واحد نجد ذلك عند الشاعر.

حين يقول في الموضوع[2]:

ذَبَلَتْ زَهْرَةُ الحَيَاةُ وَقَدْ مَرّ تْ عَصُورٌ مِنْ مِحْنَةٍ وَعَذَابْ

ذبول الزهرة كناية عن صفة وهي صفة اليأس بعد تعب ومحنة وعذاب فكنى بأسلوب فيه نوع من الحزن والشجن الموت بذبول الزهر.

ويقول[3]:

---

[1] ديوان لحظات باقية، نفس الصفحة

[2] ديوان لحظات باقية، ص: ٧٢

[3] ديوان لحظات باقية، ص: ٧٢.

لكَ يَا ابْنُ عَبْدُ الله كُلَّ تَجِلْةً مِنْ نَفْسِ شَعْبٍ بِالعَبَاقِرِ مُولِعُ

يتحدث عن (صانع التاريخ) وهو محمد أحمد المهدي الذي خلص البلاد من القيود والاستعمار وهنا كناية عن موصوف وكنى عنه (بابن عبد الله) تدليلاً وحباً وعرفاناً.

يقول واصفاً الحرب[١]:

تَحْت صَرْحِ مِنْ الدُّخَانِ عِرَاكٍ وَانْفِجَارٍ عَاتِي الدَّويّ وَذُعْرُ

كنى عن الحرب ما فيها من انفجار ودوي القنابل والذعر.وبنفس الطريق يقول[٢]:

تلك بنت الخراب والموت والذعر وأنجى الناجين يلقاه ضر

وهنا كنى ببنت الخراب وهي الحرب وهنا كناية عن موصوف وهي الحرب التي تخرب كل شيء وتدمره.

ونراه عبّر عن (أمُّنا الأرض) بقوله[٣]:

أَيْنَ سِحْرُ المَرُوجُ مِنْ أَزْرَقٍ بَاهِتُ الرِّدَاءِ

فقد استخدم الكناية في (أزرق باهت الرداء) كناية عن موصوف، وهو النيل، هنا رسم صورة جميلة عن طريق الكناية للنيل والأسلوب الذي استخدمه أسلوب جميل وتطابق اللفظ مع المعنى وقد استخدم أسلوب الاستفهام البلاغي الذي يقصد به التنبيه إلى جمال النيل.

ويقول[٤]:

مَنْ لَيْسَ يَسْعِدُ بِالضَمِيْرِ فَفِي جَوَانَبَهُ سِقَرْ

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٨٩

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٩٠.

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠٣

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠٩

أي إن الإنسان غير السعيد فهو مريض أي في أعضائه مرض وهنا كناية عن صفة وهي صفة المرض والحسد والحقد.

يقول وهو يعبر عن ربيع عمره[١]:

ونَعِيْدُ المَاءُ والأَنْهَارُ فَي صَحْرَاءِ عُمْرِي

كناية عن صفة الرفاهية والمتعة.

و تحدث عن قساوة الحياة وما بها من كدر وهم قائلاً[٢]:

عَجَبَاً أتَحْتَمِلُ الحَيَاةُ بِرَغْمِ أشْتَاتُ الصُّورِ

وفيه كناية عن قسوة الحياة وعنتها ومشقتها.

يقول في قصيدته أنت إنسان[٣]:

كُلَّ يَومٌ صَورٌ عَبْرُ الطّرِيقِ تَزْحَمُ النَّفْسُ بِهَا ثُمْ تَفِيْقْ

ففي قوله (تزحم النفس) كناية عن صفة الضيق.

ويقول في قصيدة مقبرة في البحر[٤]:

تِلكَ بِنْتُ الخَرَابْ والمَوتُ والذُّعْرُ وأَنْجَى النَاجِينَ يَلْقَاهُ ضَرٌّ

تَتَـــهَاوَى النّفُوسُ صَرْعَى حَوَالِيْهَا وفِي نَارَهَا ويَرْقُصُ الشّرُ

فكناية هنا في (بنت الخراب والموت) وهي كناية عن موصوف، والموصوف هو الحرب، وأيضاً كناية في تتهاوى النفوس وهل النفوس تتهاوى لكن هنا استعارة مكنية وكناية عن صفة اليأس.

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ١٢٩.

[٢] ديوان، لحظات باقية ص: ١٠٨

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٤٦.

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ٩٠

ويقول في قصيدته ابنة الروض التي أعتدها لحفلة أقامها الطلبة السودانيين بمشتهر بمصر[١]:

يَا ابْنَةُ الرَّوْضُ رَتِلِي وأَعَيْدِي كُلَّ لَحْنُ فِدَى لِهَذا النَّشِيْدِ

وهنا كناية عن موصوف فقد كنى مصر بابنة الروض مع ذكر ياء النداء وذلك لحبه لها وقربها لقلبه.

وقال في قصيدة رثاء لا هجاء[٢]:

قَدْ غَاصَ فِي الأَوْحَالِ حَـتَّى حَصَنَتْهُ مِنْ الرِّمَاء

الكناية في (غاص في الأوحال) وهي كناية عن صفة الهجاء والمهانة وكأنه يغوص في الوحل.

ويقول في قصيدته (ربيع الحب)[٣]:

فِـي رَبِيـعِ الحُبِّ كُنّـَا نَتَسـَاقَى ونَـغَنِـي

وربيع الحب هنا كناية عن صفة الجمال وفي ربيع الحب هو أجمل أجمل حبهريعان حبهم وشبابه.

ويقول في أروع قصائده قصيدة (أنت السماء)[٤]:

أَنْتِ السَّمَاءُ بَدَتْ لنَا واسْتَعْصَمَتْ بالبُعدُ عَنَّا

وهنا كناية عن موصوف، فقد كنى عن محبوبته وجعلها كالسماء رغم جمالها لكن مستحيل الوصول إليها لأنها بعيدة المنال.

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠٥

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ١١٦

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ١٢٩

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ١٣٠.

وأخيراً حفل شعر جماع بألوان من الاستعارات والتشبيهات والكنايات التي استخدمها والشاعر في ديوانه التي تسمى بالصور الفنية، وقد جاء شعره عربياً رصيناً على اختلاف أغراضه ممزوجاً بنزعة إنسانية ووطنية ثورية لونته وحددت أهدافه وأبعاده.

ومن خلال هذه الدراسة نلاحظ أن جماعاً قد مزج المعنويات والمحسوسات وجعلها صورة حية في بعض قصائده وظهرت براعته الفنية فيها.

وقد شخص الطبيعة وجسدها ومزج نفسه مع الطبيعة وجعلها تشاركه همومه وآلامه وأفراحه وهذا يعد من براعتة وقدرته على التصوير والتشخيص من خلال خياله المبدع.

وإذا نظرنا إلى شعر جماع فهو مرآة عاكسة لحياته العامة والخاصة.

الفصل الرابع

الموسيقى شعرية عند جماع

المبحث الأول : الموسيقى الداخلية وتشمل : الجناس والطباق والمقابلة .

المبحث الثاني : الموسيقى الخارجية وتشمل : الوزن والقافية.

الخاتمة : وفيها النتائج والتوصيات والمراجع.

الفصل الرابع
الموسيقى في شعر إدريس جماع

- **تمهيد**

تتعدد وتتنوع الظواهر الأسلوبية متعددة ومتنوعة، فبعضها يختص بالظواهر البلاغية، ومنها ما يتعلق بالألفاظ والمفردات، ومنها ما يتعلق بالأصوات أو الحروف، وما يخص الإيقاع أو الوزن والقافية، وأيضاً ما يتعلق بالأساليب التركيبية والفنية.

ونجد أن لكل أديب أو شاعر أسلوب معين أو طريقة معينة لإخراج عمله بالصورة المطلوبة من خلال إتباعه لهذه الظواهر الأسلوبية، وعندما تكون هذه الظواهر أو المستويات منسجمة ومتآلفة مع بعضها البعض ومنظمة يعطينا عملاً جميلاً، لذا لابد من معرفة هذه الظواهر والمستويات الأسلوبية والبلاغية ومعرفتها لتقييم هذا العمل الأدبي.

فعمل إدريس محمد جماع في ديوانه (لحظات باقية) وما يتجلى فيه من قواعد النظم نجد الإتقان الصوتي من تناسق الأصوات والحروف، ومن تكرار بعض الكلمات والتراكيب من خلال توازنها التركيبي والموسيقي والصوتي.

المبحث الأول
الموسيقى الداخلية والمستوى الإيقاعي

يمكن أن نسميه المستوى الموسيقي، وهنا نتأمل الخواص الإيقاعية والصوتية للحروف التي تسهم إلى حد كبير في إعطاء الخواص الأسلوبية على المعنى واللفظ معاً، وهذه الخواص التي تنتظم في القصيدة بطريقة سلسة، الأصوات الشائعة في القصيدة التي تسهم في تشكيل الموسيقى أو الإيقاع للقصيدة، وفي هذا الفصل نحاول أن نحلل بعض الأبيات للوصول إلى المستوى الموسيقي.

- **مفهوم الإيقاع:** نشأ مفهوم الإيقاع أو مصطلح الإيقاع مرتبطاً بالموسيقى وفنونها أو "علم الموسيقى والغناء"[١] ثم انتقل إلى اللغة وخاصة علم العروض أو "عروض الشعر " ثم نراه تحول إلى الحياة العامة في كل مناحيها، وشمل كل الفنون من رسم ونحت، كما ذكر منير سلطان فالحياة كلها إيقاع " إيقاع موسيقى، وإيقاع لغوي، وإيقاع فني، وإيقاع بيولوجي، وإيقاع نفسي، وإيقاع ظواهر طبيعية، وإيقاع حياة"[٢]. وقد قسم الإيقاع إلى قسمين: فإذا كان لدينا من الإيقاعات: الموسيقي واللغوي والحركي أو الرقص والفني والكوني والبيولوجي والنفسي، فمن الممكن أن نضم الإيقاع اللغوي إلى الإيقاع الأم "الإيقاع الموسيقي" بالمفهوم المتداول، وهو انسجام النغم، ولا بأس من أن نطلق عليه (مصطلح التجانس) والمقصود بالموسيقى مجموع الأنغام، لا (علم الموسيقى) القائم على القواعد والضوابط، ويكون إيقاع التجانس مشتملاً على: الإيقاع العروضي وإيقاع الوزن الصرفي وإيقاع الجرس الصوتي.

---

[١] ابن منظور، لسان العرب، مادة (و ق ع)

[٢] منير سلطان، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، ط١ ،٢٠٠٠، ص: ١١٩

ومن الممكن أن نضم الإيقاع الحركي والفني والبيولوجي والنفسي إلى ما نطلق عليه مصطلح (إيقاع التجاوب) فكل العناصر المكونة لهذه الإيقاعات تقوم على التجاوب والتوازن والتلازم والتساوي والانسجام فيما بينها، وأضيف (إيقاع التجاوب) إلى فن القول، ذلك الإيقاع الذي هو ليس عروضياً ولا صرفياً ولا صوتياً، وإنما هو إيقاع نابع من سلاسة العبارة وانسيابها وجمالها ورشاقتها"[١].

من خلال هذا النص الذي قدمه الدكتور منير نرى أن الإيقاع دخل وتحول من المجال الموسيقي إلى المجال اللغوي وخاصة علم العروض، ثم نراه قسم الإيقاع على حسب رأيه إلى (إيقاع تجانس اللغوي والذي يشمل الإيقاع العروضي، وإيقاع الوزن الصرفي، وإيقاع الجرس الصوتي، ثم الإيقاع الثاني هو إيقاع التجاوب) وهذا فيما يبدو تقسيم صائب.

الإيقاع هو: " جرس موسيقي الذي يتصاعد من تعاقب أصوات الألفاظ وتقطيعها"[٢].

والإيقاع في الشعر هو: " تردد ظاهرة صوتية مّا على مسافات محددة النِّسب"[٣].

إذن الإيقاع له علاقة وصلة قوية بعلم الموسيقى الذي يشمل (الرسم والنحت والغناء) كما قال إبراهيم أنيس" الشعر فن من الفنون الجميلة، مثله مثل التصوير والموسيقى والنحت"[٤].

ثم نقل إلى اللغة من عروض وصرف وذلك لما لها من جرس موسيقي متجانس ومتآلف وتظهر الموسيقى جلية في الأبيات من خلال الحركات والسكنات والطول وقصر المقطع أو الفاصلة.

---

[١] منير سلطان الإيقاع الصوتي في شعر شوقي، ص: ١١٩

[٢] أبو ملحم، في الأدب العربي، ص، ١٩.

[٣] منير سلطان، الإيقاع الصوتي، ص: ١٢٢

[٤] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٢، ص: ٥.

وذكر بأن للشعر نواحٍ عدة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس ذالألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكل هذا ما نسميه (بموسيقى الشعر) ونستمتع بما في الشعر من موسيقى وما فيه من جمال الجرس[١].

من المعروف أن لبعض الحروف أو الأصوات نغم موسيقي، وخاصة عندما تتردد أو تتكرر في البيت الواحد أو في أبيات عدة متتالية، ونلاحظ أن القيمة الموسيقية خاصة من خلال تكرار الحرف " فتكرار حرف القاف غير تكرار السين وذلك لأن تكرار حرف من الحروف قد يكون مقبولاً سهل النطق به لا يحتاج إلى جهد عضلي كبير، في حين أن تكرار حرف آخر يكون مجهداً يشق على اللسان وينبو عن الآذان"[٢].

ومن النغم والموسيقى يكونا بالتكرار.

التكرار:

١. إيقاع الأصوات المفردة:

فتردد حرف لا يشكل إيقاعاً إلا إذا اتسم بسهولة النطق وأحدث طرباً للسامع، وأثار أحاسيسه نحو المعنى المقصود " فالمهارة هنا تكون في حسن توزيع الحرف حين يتكرر كما يوزع الموسيقي الماهر النغمات على نوتته"[٣].

ويمكن أن نقول أن إيقاع الحرف يتغلغل في أعماق النص ويترك أثراً جميلاً في نفس السامع، وهنا نلاحظ مدى علاقة إيقاع الحرف أو الصوت مع إحساس المتلقي.

وكما ذكر إبراهيم أنيس: إن تكرار بعض الحروف والأصوات يختلف حسب المخرج فمثلاً تكرار حرف القاف أو تكرار الأصوات الصفيرية فمثلاً تكرار الجيم والشين قد لا يكون مقبولاً وهذا غير تكرار صوت السين مثلاً ،ذلك لأن تكرار حرف من الحروف قد يكون

---

[١] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: ٧

[٢] أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص٣٨

[٣] المرجع نفسه، ص: ٣١

مقبولاً وسهلاً لا يحتاج إلى جهد عضلي كالدال، والتاء والذال ففي تكراره جهد ومشقة وليس له موسيقى.

استخدم جماع أسلوب التكرار، وأن التكرار يأتي لأغراض بلاغية، منها تقوية الحكم أو إظهار الحزن والحسرة والتنبيه وغير ذلك.

وقد أتى تكرار الحرف والكلمة والجملة في ديوان لحظات باقية لإدريس جماع دون عناء أو تكلف.

يقول جماع في قصيدته من دمي[١]:

وشَـجُونِي والحَيَاة بِالأسَـى مُسْـتَعِرة

هنا تكرر صوت السين في كلمتي الأسى ومستعرة مما أدى إلى أئتلاف ونغم صوتي جميل في الأذن، كما كرر حرف الشين والراء والشين والسين في نفس القصيدة:

مِثْلهُ أرْسِل شِــعْرِي إنّـــــهُ فَيْضَ شُـعُورِي

شَاعَ مِنْ نَفْسِي شُحُوبٌ وسَرَى فِي كُلَّ كَون[٢]

تكرر صوت الشين في كلمات شعري وشاع وشحوب، والراء في أرسل وشعري وشعوري مما أدى إلى تنغيم جميل.

و بعض الأصوات تعبّر عن حالات معينة أو تتلاءم مع المعنى الذي تعبر عنه، ومن ذلك استخدم الشاعر الشين والسين والراء مما أدى للتنفيس عن نفس الشاعرمما بها من ضيق وكبت وعناء الحياة.

وفي البيت التالي أتى بتكرار صوت السين في سأمشي ورأسي والراء والألف رافعاً

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ١٧.

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٢٠

ورأسي وبأرض والطهر في قوله[١]:

سَأمْشِي رَافِعَاً رَأسِي بِأرضِ النُّبْلِ والطُّهْرِ

كما ذكرت أن بعض الأصوات تعبر عن حالات معينة دون غيرها من الأصوات أو تتلاءم مع المعنى الذي تعبر عنه، فمثلاً حرف القاف والضاد يوحيان بالضيق بينما حروف المد توحي بالاتساع ،وذكر بعضهم "إن هنالك حروف قاسية وشديدة مثل (ق، ض، ج، ط، ك، وحروف لينة مثل: س، ل، هـ)[٢]. إذ تعبر عن معنى الشدة والقسوة. وقد أتى صوت السين والراء والألف متآلفة ومنسجمة مع بعضها البعض ودلت على الاتساع والرفعة والعلو كما في البيت السابق.

وكذلك كرر صوت السين في كلمات (نسمة ومسَّ وابسم) حيث قال[٣]:

نَسْمَةٌ لو مَسَّ بِيدِ نَفَحَهَا نَضْرُ النّبْت ثَرَاهَا وابْتَسَمْ

وقد ربط جماع بين موسيقى الشعر ودلالة اللفظ عندما كرر السين.

وفي قوله[٤]:

ومَشِى الشَّعْبُ طَلِيْقَاً دَاخِلاً رَحْبَة التَّارِيخِ فالقَيْدُ انْحَطَمْ

جاء صوت الشين في كلمتين متقاربتين وهما (مشى والشعب)مما أدي إلى انسجام في اللفظتين، " اللفظة تحتوي على معنى وصوت، والمعنى لا يوصف بالجمال أو القبح، وإنما الصوت هو الذي يكون جميلاً أو قبيحاً"[٥].

وأن الشاعر جماعاً اختار الحروف الموسيقية التي لها جرس في الأذن من خلال تكرار

---

[١] لديوان لحظات باقية، ص: ١٧

[٢] علي أبو ملحم ،في الأسلوب الأدبي، ص:٥٣

[٣] ديوان لحظلا باقية، ص: ٢٢

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ٢٣

[٥] علي أبو ملحم، في الأسلوب الأدبي، ص: ٤٩

حرف الراء والشين في هذه الأبيات من قصيدة (بسمة الحرية)[1]:

لحْنٌ يُفِيْضُ حَمَاسَـةً فكَأنَّمَا تَتَنَاثَرُ النَّيرَانُ مِـنْ أوتَـارِهِ

غَنَّى بِهِ الحَـادِي فَكَانَ نَشِـيدهُ وشَـدَا بِهِ العُزّافُ فِي مِزْمَارِهِ

لاحَتْ تَبَاشِيرِ الخَلاصَ وأشْرَقَتْ وَضَـاءة كَالفَجْرِ فِـي أنْوارِهِ

فَاليومَ يَطْرَبُ كُلَّ حُرٍ فِي الثَّرَى رَغْمَ الفُروقِ ورَغْمِ بُعْدِ دِيارِهِ

اختار الشاعر هذه الأصوات أي (الراء والشين والألف) الراء في الكلمات (تتناثر والنيران وأوتاره وتباشير وأشرقت والفجر ومزماره وأنواره ويطرب وحرّ والثرى ورغم والفروق وديارِه) والشين في (نشيد وشدا وتباشير ووأشرقت) والألف في (حماسة وكأنما وتتناثر والنيران وأوتاره والحادي وفكان وشدا والعزاف ومزماره ولاحت وتباشير والخلاص وأشرقت وضاءة والفجر وأنواره والثرى وديارِه) كما نلاحظ إن هذه الأصوات تمد الإنسان بالراحة والسعادة وهذا ما شعر به جماع عندما تحدث عن نسمة الحرية.

كما كرر صوت الهاء والدال في كلمة واحدة وهي (هدهدوا) وهذا التكرار أتى في كلمة واحدة مما ترك أثراً جميلاً في اللفظة مع دلالتها ونفسية الشاعر الوطنية والثورية الغاضبة[2].

هَـدْهَـدُوا النَّائِـمِينَ لِيطِيْلوا المَنَـامِ

وقد كرر صوت الطاء في هذا البيت وأتى بموسيقى جميلة من خلال تكرارها على توالي في الكلمات (طرب وطاغ)[3]:

طَرَبٌ طَـاغٍ وحِسٌّ مُفَعّمٌ وأنَاشِـيدٌ تَدْوي كُلـنَا

---

[1] ديوان لحظات باقية، ص: ٢٧

[2] ديوان لحظات باقية، ص: ٢٨.

[3] الديوان، ص:٣٢.

وجاء بصوت الصاد الموسيقي مع تكراره أحدث إيقاعاً جميلاً من خلال هذا البيت في الكلمات (صوتاً وصاح)[٢]:

إنَّ فِي الأعْمَاقِ صَوتَاً صَاحَ يَا حُرُّ تَقَدَمْ

والملاحظ أن جماع كرر أكثر الحروف موسيقية ونغمة وخاصة صوت السين والراء كررها جماع في ديوانه، وذلك لما لها من موسيقى ونغم وصفات ومن صفاتها الاتساع والانشراح والراحة في نطقها، ويبدو أن ما في حياة جماع من ضيق وقلق وتوتر لذا اختار هذه الأصوات الرنانة ذات الأثر الموسيقي لكي يعبر عن حاله وحياته وما يتمناه.

ومن الأبيات التي كرر فيها صوت الراء في قوله[١]:

كُلّ الحياة ربِيعُ مُشْـرِقُ نَضِرُ فـي جَانِبيـهِ وكُلّ العُمرُ ريْعَانُ

حَتّى إذا ابْتَسَمَ الفجْر النَضِيرُ لهَا وبَـاكَرتهُ أهَازِيـجُ وألْحَــانُ

تحدّر النوّر مِنْ آفـاقِه طـرَباً واسْتَقْبَلتهُ الرّوابِي وهَـو نَشّوانُ

ينْسَاب مِنْ رَبْوة عَذراء ضَاحِكة في كُلِ مَغْنَى بِها للسّـحِر إيْوانُ

وهنا نرى موسيقى تكرار صوت الراء في الكلمات (ربيع ومشرق ونضر والعمر وريعان والفجر والنضير وباكرته والنور وطرباً والروابي وربوة وعذراء والسحر) وما يحصل للأذن عند سماعه من موسيقى فصوت الراء يشعر بالأمل والحياة.

ومن الأبيات التي كرر فيها صوت السين[٢]:

النِيْلُ مِنْ نَشّوة الصّهَبَاء سِلسِلهُ وسَاكِنو النّيلُ سُمّارٌ ونُدْمَانٌ

---

[١] الديوان، ص: ٣٩.

[٢] الديوان، ص: ٣٩

كرر صوت السين في الكلمات (سلسله وساكنو وسمّار) وصوت النون في كل من (النيل ومن ونشوة وساكنو وندمان) تكرار صوت النون والسين أحدث موسيقى ونغم جميل في الآذان

وهذا هو أسلوب جماع في تكرار الأصوات الرنانة ذات الأثر الصوتي المتجانس

ونرى موسيقى تكرار السين والراء[1]:

رُبَّ وَادٍ كَسَـاهُ النّـــــوَرَ ليْسَ لَـهُ غَيْرَ الأَوَابِدُ سُـمّارُ وجِيْـرَانُ

وَرُبَّ سَـهْلٍ مِنْ المَاءِ اسْـتَقَرَّ بِـهِ مِنْ وَافِدِ الطَّيْرِ أسْرَابُ وَوَحِدَانُ

والنَّيْلُ مُنْدَفِـــعْ كَـاللحْنِ أرْسَـلهُ مِنْ المَزَامِيـرِ إحْسَـاسِ وجْدَانُ

وظَلَّ يَضْرِبُ فِي الصَّحَراءِ مُنْسَرِبَاً وحَوْلهُ مِنْ سِكُونِ الرَّملِ طَوفَانُ

وكرر السين في (كساه وليس وسمّار وسهل واستقرّ وأسراب وأرسله وإحساس ومنسرباً وسكون) وكرر صوت الراء في (رُبَّ والنور وغير وسمّار وجيران واستقرّ والطير وأسراب وأرسله والمزامير ويضرب والصحراء ومنسرباً والرّمل).

وأيضاً في قصيدة (فجر الصداقة)[1]:

أنْتَ إنْسَانٌ وهَذا نَسَبِي وسَنَحْيَا فِـي أخَاءٍ دَائمٍ

فقد أحدث تكرار صوت النون والسين من خلال هذا البيت نغم وموسيقى رائعة وخاصة إنها أتى الصوتان في كلمة واحدة في الكلمات (أنتَ وإنسان ونسبي وسنحيا). كما كرر صوت السين والراء في نفس القصيدة في كلمة (بسمة والفجر وأسفري):

بَسْمةُ الفَجْرِ أسْفِرِي عَنْ عَالمٍ تَتَآخَى فِيهِ آمَالُ الشّعُوبِ

وفي تكرار السين والراء أيضاً في (طهره والسنى وأرسلته والسماء)

طُهْرهُ كَالسَـنَى أرْسَـلتَهُ السَّـمَاءُ

[1] ديوان لحظات باقية، ص ٥٤

فنرى ما حصل للأذن عندا سمعت هذا الصوت مع تكراره، وأيضاً في قوله[١]:

فَعَالمُ اليومَ جِسْمٌ واحِدٍ وسَرى

فِيهِ الأسَى سَريَانِ الحِسُّ فِي العَصَبِ

كرر صوت السين في الكلمات (جسم وسرى والأسى وسريان والحسّ)

ونرى سحر موسيقى تكرار صوت السين والراء في الكلمات (سحرك والساحر) في قوله[٢]:

أألقَاكِ فِي سِحْرِكِ السَّاحِرِ مِنّى طَالمَا عِشْنَ فِي خَاطِرِي

ومن موسيقى صوت الراء يقول[٣]:

يَمُرُّ رِكَابُ الرّيحِ حَولكَ خَاشِعَاً يَطْرِبَهُ المَاضِي فَيَنْسَابُ مُنْشِدَا

حيث كرر صوت الراء في (يمر وركاب والرّيح) ونراها أتت على التوالي.

ويبدو أن تكرار السين لها أثرها ونغمها الجميل في قصيدته التي أبدع فيها وقيل هي من الومضات الأولى لشاعريته، وهذا يدل على أن شاعرنا إدريس جماع مبدع بمعنى الكلمة وخاصة في أسلوب تكرار الأصوات وما تركته من أثر موسيقي في الأذن من نغم والتي مطلعها[٤]:

أعَلى الجَمَالُ تَغَارُ مِنَّا مَاذا عَليْكَ إذا نَظَرْنَا

هِيّ نَظْرَةٌ تُنْسِي الوِقَا ر وتُسْعِدُ الرُّوحَ المُعَنَّى

أنْتِ السَّمَاءُ بَدَتْ لنَا واسْتَعْصَمَتْ بِالبُعْدِ عَنَّا

آنَسْتُ فِيْكِ قَدَاسَةً ولمِسْتُ إشْرَاقَاً وفَنَّا

وسَمِعْتُ سِحْراً يَذو بُ صَدَاهُ فِي الأسّمَاعِ لحَنَّا

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٥٥.

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٦٥

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٧٧

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠٢

فأتى تكرار صوت السين في الكلمات التالية (تنسي وتسعد والسماء واستعصمت وآنست وقداسة ولمست وسمعت وسحر والأسماع)

وهنا نرى جمال تكرار صوت السين وأن الشاعر عبر عما بداخله من خلال هذه الأبيات وخاصة من تكرار صوت السين الذي يدل على الاتساع وانشراح نفس الشاعر والتعبير والتنفيس عما بداخله.

قد اتسم شعر جماع وأبدع في تكرار الحروف والأصوات وخاصة صوت السين لما له من جرس وموسيقى جميل لدى السامع وقد أكثر في تكرار حرف السين الزائدة والتي ذكرها حوالي (٢١) مرة في في ثنايا شعره، ويقول في قصيدته نشيد قومي وقد ذكر جماع السين الزائدة في هذه القصيدة حوالي الأربعة مرات في (سأرفع وسأمشي وسأجعل وسنجعل في قوله[١]:

سَأرْفَعُ رَايَة المَجْدِ وأبْنِي خَيْرَ بُنْيَانِ
سَأمْشِي رَافِعَاً رَأسِي بِأرْضِ النُبْلِ والطُّهْرِ
سَأجْعَلُ لِلعُلا زَادِي وأقْضِي رِحْلةَ العُمْرِ
سَنَجْعَلُ أرْضَنَا خُلدَاً بَهِيْجَاً وارِفِ الظَّلِ

وعند استخدامه للسين الزائدة في قصيدته نشيد قومي، يرى أن واجبه رفع راية المجد وسوف يمشي في أرضه رافعاً رأسه مفتخراً بوطنه وقوميته ويجعل العلا زاده للوصول إلى المجد ثم يجعل أرضه متعهداً أن يكون مستقبلها كجنة الخلد مخضرة ومعمرة بالخضرة، وهذا الأسلوب الوطني العالي والإحساس الوطني لا يحسه إلا وطني ثائر وروح متطلعة للأعالي وأرى إنه إحساس متميز بالوطنية وبأسلوب رفيع في اللفظ والتعبير.

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٢٠

ثم ذكرها مرة واحدة في قصيدته (هذه الموجة)[١]:

سَتَظَلُّ الأرْضُ مَا دَامَتْ لهَا جَنَةَ الفِكْرُ ومَرْقَاةُ الهِمَمِ

وأيضاً وردت مرة واحدة في قصيدته (من سعير الكفاح)[٢]:

سَنَأخُذْ حَقْنَا مَهْمَا تَعَالوا وإنْ نَصَبُوا المَدَافِعُ والقِلاعَا

وقد استخدم السين الزائدة وفي موضعها عندما قال سنأخذ حقنا أي توعد بأخد حق وطنه وبلده، ثم يذكرها أربعة مرات في (نضال لا ينتهي) وهنا توعد بالاستمرار[٣]:

وسَيُجْنِي كُلَّ بَيْتٍ ثَمَرَا مِثْلمَا ضَحَى لهُ فِي أمْسَنَا

سَنَمْضِي وسَنَمْضِي قُدُمَاً وسَنَنْفِي كُلَّ مَا يُثْقِلُنَا

ونراه يكررها في قصيدته (نشيد لجامعة الخرطوم)[٤]:

وسَأبْنِي مَجْدَ قَومِي هَاهَو القَيْدُ تَحَطْمْ

وسَتَحْيَا وسَيَحْيَا هُو حُرّاً فِي صُعُودْ

ثم يوردها مرة واحدة في قصيدته (لقاء القاهرة)[٥]:

سَألقَاكِ فِي بَسَمَاتِ الرَّبِيْـ ـعِ ومَا شَاعَ مِنْ حُسْنَهُ الآسِرِ

ثم نراه أبدع في ذكرها في قصيدته (مصب الحياة)[٦]:

سَيُغَنِّي بَعْدَ مَسْرَاي الشَدَاهُ وكَأنَّ لمْ يَكُ شَـيءَ يا ضِفَافِ

وسَيَنْسَابُ مَع الفَجْرُ الرُّعَاةُ ويَعُود السَّرح مِنْ بَعْدِ المَطَافِ

وسَتَحْضِرُ مَع المَرَجُ الرُّبَاه وبِهَا يَسْمِرُ أصْحَابِ لطَافِ

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٢٢

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٢٥

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٤

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٨

[٥] ديوان لحظات باقية، ص: ٦٢

[٦] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠٦

كُلَّ حُسْنٍ يا أخِي كُنَّا نَرَاهُ سَتَرَاهُ أنْتَ فِي غَيْرِ انْصِرَافِ

وسَيَجْرِي صَاخِبَاً نَهْرُ الحَيَاة غَيْرَ مَجْرَى واحِدُ فِيهُ جَفَافِ

وهنا نرى أن السين تدل على التفاعل والأمل مع رحلة النيل الشامخ ومع مسيرته يسير معها الأمل، وإن شاعرنا يعبر عن نفسه من خلال هذه الرحلة.

بَيْنَ جَنْبَّي حَيَاةُ الأوَلِينَ وسَأحْيا فِي حَياةِ الآخَرِ

سَأطْوِي مَع مَنْ بَعد السِّنِينِ رَغْم مَسْرَاي كَطَيْفُ عَابِرِ

وسَأمْضِي عَنْ صَدِيقِي بَعْدَ حِينُ ويَرانِي فِي الزَمَانِ الدّائرِ

وهنا قوله سأحيا وسأطوي وسأمضي كلها تدل على الوعد الذي وعده وقطعه على نفسه أن يأخذ معه الماضي.

وإن جمال صوت السين الزائدة ومما أعطته للقصيدة من نغم موسيقي جميل ورنان، كما زادته تماسكاً وقوة في العبارة وانتقاء الكلمات.

فجماع قد ربط بين موسيقى الشعر ودلالة الألفاظ ومعانيها وإيقاع الكلمة وهذا أدى بدوره إلى إنشاء موسيقى جميلة واختار ألفاظ معبرة عن دلالة المعنى.

ب/ إيقاع الكلمة واللفظة

مثلما كرر جماع حرفاً لغرض صوتي وأسلوبي كرر كذلك الكلمة وكرر التركيب وقد أتى تكرار الكلمة وأشاع تناغماً وانسجاماً في بعض الأبيات كما جاءت الأصوات بطريقة أسلوبية سلسة ومنسجمة، يقول جماع في قصيدته (من دمي)[1]:

إنّهُ آهَاتُ أحْزَانِي وأنْغَامُ سُرُورِي

إنّهُ أنْفَاسُ رُوحِي واخْتِلاجَاتُ ضَمِيرِي

[1] ديوان لحظات باقية، ص: ١٧

فتكرار الضمير (إنه) مرتان هنا يفيد تأكيد المعنى وهو أن هذه الآهات والأحزان نابعة من نفس الشاعر لذا كرر الضمير.

يفترض في اللفظ المتكرر أن يكون مرتبطاً بالمعنى العام للقصيدة، والموسيقى عنصر أساسي في قصائد جماع.

كرر كلمة (الحياة) مرتان وذلك لأهمية الحياة عند الأحرار وكرر (في الجار والمجرور) وأيضاً كلمة (صوته صوت، ثم كرر الإله الإله) وهذا لأهمية السودان عند الشاعر حين قال[١]:

ثَابِتُ الأقَدامِ يَمْشِي فِي وَثُوقٍ لِلحَيَاة لِلحَيَاةِ

الجَلالُ الحَقُّ والعِزّةُ تَمْشِي فِي خُطَاهِ فِي خُطَاهِ

صَارِمُ العَزْمُ أبِيُّ صَوْتَهُ صَوْتُ الإلـهِ الإلـهِ

ويكرر لفظة (سجناً) التي أتت منسجمة مع أسلوبه في قوله التالي[٢]:

طَغَى فَأعِدْ لِلأحْرَارِ سِجْنَاً وصِير أرْضَنَا سِجْنَاً مُشَاعَا

كما أتى التكرار معبراً عن نفسية الشاعر، عندما كرر لفظة (صيحة) مع كلمة الجهاد وهذا يدل على أهمية هذه الصيحة المنادية للجهاد[٣]:

صَيْحَةُ الحُرُّ صَيْحَةٌ تَتَدَاعَى لهَا السُّـجُون

فَالجِهَادُ الجِهَادُ مَـا دَامَ فِي السَّرحِ غَاضِبُون

فالتكرار أتى هنا تأكيداً على إصرار الشاعر وصرخة الأحرار لابد أن يكون لها صدى وأثر كالجهاد، نلاحظ تناغم هذه الألفاظ مع موقف الشاعر.

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٤٤

[٢] اديوان لحظات باقية، ص: ٢٥

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٢٦

وأيضاً أتى تكرار لفظة (سنمضي) وهذا التكرار يدل على اصرار الشاعر على المضي قدماً دون توقف لذا تركت أثراً في هذه الصورة الفنية[١]:

وسَنَمْضِي وسَنَمْضِي قُدَمَاً وسَـنَنْفِي كُلَّ مَـا يَثْقِلُنَـا

والموسيقى عنصر أساسي في استخراج صورة فنية جميلة " ولا يمكن أن تكتمل الصورة الفنية في الشعر في غياب موسيقى الشعر"[٢].

استخدم جماع التكرار في قصيدته (جنون الحرب) وربط الشاعر موسيقى اللفظ بدلالة الألفاظ وإيقاع الكلمة وجرس الألفاظ المكررة[٣]:

وانْسَابَ مَوجُ الجَّيشُ والتَقَـــــتْ الجَحَافِلُ بِالجَحَافِلِ

وإذا نَظَرتَ نَظَرتِ لِلمَـــــرْأى الكَئِيبِ وأنْتَ ذَاهِلِ

شَـتّانَ شَـتّانَ الألَـى صَـــارُوا لِقَوْمَهُم فِدَاء

ثم أتى تكرار كلمة العلم في قصيدة (نشيد لجامعة الخرطوم)[٤]:

يَا مَنَـارةُ العِلْـمَ والعِلـمُ حَيَـاةٌ لِشَعْبَنَا

وهنا نلاحظ سر جمال نغمة التكرار في هذه الكلمة التي أحدثت موسيقى من خلال تكرارها والفائدة من التكرار هو تأكيد أهمية العلم. التكرار لغة جماع الخاصة التي برع فيها مع انسجام اللفظ والمعنى.

يقول مكرراً كلمة الفكر وهذا يؤكد صدق الفكر وأهميته في الحياة[٥]:

يَا حِمَى الفِكْرُ وفِي الفِكْرِ حَيَاةٌ وخُلُود

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٤

[٢] عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط٢، ١٩٦٥، ص: ١٠٦

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٦

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٧

[٥] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٨

وقد أتى جماع بأسلوب تكرار أعتقد إنه مبتكر من عنده أو تميز به وهو تكرار الزيادة والنقصان وهو زيادة بعض الأصوات أو نقصانها وتكرار اختلاف الحروف مع الصوت المكرر والدليل على ذلك في قصيدته نشيد لجامعة الخرطوم[١]:

وسَتَحْيَا وسَيَحْيَا هُو حُرّاً فِي صَعُودِ

حيث اختلف حرف الياء والتاء في (ستحيا وسيحيا) مما أدى إلى ظهور موسيقى

وكذلك في قوله في قصيدة النيل[٢]:

إذا العَنَادِلُ حَيّا النِّيلُ صَادِحُهَا واللّيْلُ سَاجَ وصَمْتُ الليْلِ آذَانُ

حيث اختلف صوت النون وصوت اللام (النيل، الليل)

ويقول[٣]:

نَهْضَةٌ نَادَتْ فَتَاةً حُرّةً وفَتَى كَي يَحْمِلا مَشْعَلهَا

و تكرار بالزيادة (فتاة، فتى) فجمال الكلمة واللفظ مع تناغم هذا الاختلاف نغم.

وقال[٤]:

يَحْمِي الحَيَاةَ لِهَذَا الجِيلِ فِيكَ وفَيّ

كُلَّ الشُّعُوبَ ويَضْفِي السُلمٌ فِي الحِقَبِ

أما تكرار بالنقص بين (فيك، وفي) وهنا نلاحظ موسيقى الأصوات

وأتى التكرار بالزيادة في قوله[٥]:

ذِكْرِيَاتٌ طَافَتْ وطَافَ سِواهَا بِالأسَى مَرّةٌ وبِالاطّرَابِ

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص:٣٧

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٩

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٥٢

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ٥٦

[٥] ديوان لحظات باقية، ص:٧٠

تكرار صوت الطاء في (طافت، وطاف، واطراب) ونلاحظ اختلاف الحرف بين (طافت وطاف)

وأيضاً في قوله (قدسوها، وقدسوا)[١]:

قَدْسُوهَا ولو وَعُوا قَدْسُوا السّـــلْم وَرَوحِ الإخَاء فِي الأحْبَابِ

وحلاوة الجرس الموسيقي بين هذه التكرار الذي أتى به جماع وأحدث وقعاً طيباً على الأذن.

كما كرر وباختلاف صوت في قوله[٢]:

وَشِعْرُكَ فِيهُ وَقُود الشّعُورِ وفِيهِ الوجُود بَدا فِي الصّورِ

نلاحظ اختلاف الصوت في (شعرك وشعور، وأيضاً في وقود والوجود) والموسيقى من هذا التكرار الذي أتى به جماع في قصيدته مما أدى إلى نغم موسيقي جيد.

كما نلاحظ تكرار الجمع والمفرد عند جماع في قوله[٣]:

جَهَرَتْ بِبعَضَهَا فَأضَافَ بَثِي

بِهَا ألمَاً إلـى آلامِ غَيْرِي

و نرى سر جمال المفرد والجمع في (ألم وآلام)

ومن تكرار الزيادة والنقصان ومما تحدثه من موسيقى قول جماع في سريرة وسرّ[٤]:

فِي الخَضْمِ العَمِيقِ تُدْفَنُ صِرعَاهَا فَهُم فِي سَرِيرةِ المَاءِ سِرّ

ويقول[٥]:

ونسور تشق ألوية الســـحب بعزم يحار فيه النسر

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٨

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٨٤

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٨٧

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ٨٩

[٥] ديوان لحظات باقية، ص: ٩٠

حيث الجمع والمفرد بين (نسور، ونسر) مما ترك أثر وموسيقى في أذن السامع.

كما أتى التكرار موسيقياً في قوله[١]:

فَانْدَفَعَ الشَّاعِرُ يَعْلُو صَدَاهُ وتَارةً يَصْمُتُ صَمْتُ الجِبَالِ

والموسيقى التي أحدثها صوت الصاد مع الزيادة في صوت الياء في (يصمت وصمت).

ونرى جمال وموسيقى التكرار في اختلاف بعض الأصوات[٢]:

فَالتَمِسِنِي فِي غَيْر رَسْمِي واسْمِي

تَرَانِي بَادِيَاً وتُبْصِرُ وَسْمِي

نلاحظ الكلمات (رسمي، واسمي، ووسمي) اختلاف في الحروف جعلنا نعيش في موسيقى رنانة.

وأيضاً في قصيدته (أنت السماء) في (دنا، فدنا)[٣]:

نِلْتُ السَّعَادَةَ فِي الهَوَى وَرّشَفَتَـهَا دَنَـا فَدَنّـا

ثم يأتي بتكرار القلب في قصيدته رثاء لا هجاء دون تكلف[٤]:

بِالصّمْتِ يُهْجِي بَعْضَهُمْ والبَعْضُ يَهَجِي بِالهِجَاءِ

وقد أتى التكرار المقلوب في قوله في قصيدته وفد البيان[٥]:

إلا حَكَى لَحْنُ الرَّبِيعَ وسِحْرَهُ أو كَانَ عَنْ سِحْرِ الرّبِيعُ مُتَرجَمَا

حيث القلب في جملة (الربيع وسحره، وسحر الربيع) وأن هذا البيت أروع تكرار يأتي به الشاعر أن موسيقاه سلسة دون تكلف أيضاً.

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٩٣.

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠١.

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠٣

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ١١٦.

[٥] ديوان لحظات باقية، ص: ٤٢

فجماع برع في هذا المجال ليصل إلى غرضه وهدفه الكامن في داخله من موسيقى داخلية التي يلحظها القارئ، وأيضاً امتاز شعر جماع بجزالة اللغة، واختار الكلمات بعناية تامة ونرى إنه طابق بين مدلولها المعنوي وجرسها الموسيقي.

وإن المفردات والأصوات التي استخدمها الشاعر إدريس محمد جماع زادت من رنين الألفاظ وأضافت جمالاً على موسيقاه.

ج/ تكرار الجملة والتركيب

هذا التكرار واضحاً جلياً في قصيدته الوطنية (نشيد قومي) التي كرر فيها بيت بأكمله في كل نهاية مقطع وهذا التكرار يدل على وطنية الشاعر والاستنهاض والإيقاظ من الغفلة وهو يقول في مطلعها[1]:

هُنَا صَوتٌ يُنَادِينِي نَعَمْ لَبّيكَ أوْطَانِي
دَمِي وعَزْمِي وصَدْرِي كُلَّهُ أضْوَاءٌ إيمَانِ
سَأرْفَعُ رَايةُ المَجْدِ وأبْنِي خَيْرَ بُنْيَانِ
هُنَا صَوتٌ يُنَادِيْنِي تَقَدَمْ أنْتَ سُودَانِي

ثم يأتي في نهاية المقطع الثاني ويكرر:

سَأجْعَلْ للعُلا زَادِي وأقْضِي رِحْلةُ العُمْرِ
هُنَا صَوتٌ يُنَادِيْنِي تَقَدَمْ أنْتَ سُودَانِي

وأيضاً يكرر في نهاية المقطع الثالث :

فَبَاسْمَكَ يَعْمَلُ الصَا نِعُ والفَلّاحُ فِي الحَقْلِ
هُنَا صَوتٌ يُنَادِيْنِي تَقَدَمْ أنْتَ سُودَانِي

ثم يذكر ويكرر في المقطع الرابع :

[1] ديوان لحظات باقية، ٢٠-٢١

نَصُونُ لِأَرْضَنَا اسْتِغْلالـــــهَا ونَعِيْشُ أَحْرَارَا

هُنَا صَوتٌ يُنَادِيْنِي تَقَدَمْ أَنْتَ سُودَانِي

وهذا التكرار في البيت (هنا صوت يناديني تقدم أنت سوداني) يدل على حرية الوطن، حين شبه وطنه وبأسلوبه الثائر كأنه إنسان يستنجد به ويرد الشاعر على هذه النجدة ووعد وطنه برفع راية الحرية والمجد ونراه في كل مقطع يتوعد لوطنه الحرية والبناء والاستقلال. والنغم الموسيقي والجرس إيقاعي صوتي جميل الذي أتى من خلال هذا التكرار مما أدى إلى تماسك القصيدة وأعطاها طابع التماسك لما فيه من قوة وحب الوطن فأتت كلماته معبرة ومتآلفة مع بعضها البعض.

ومن التكرار في (نشيد العلم السوداني) الذي يقول في مطلعه[1]:

أَنْتَ حُرٌّ فَامْشِ حُرّا تَحْتِ خَفَقِ العَـلَمْ

كَالمُنَـى أَنْتَ طَلِيْقٌ كَانْبِعَاثُ النَّـغَمْ

أَنْتَ حُرٌّ فَامْشِ حُرّاً صَاعِداً فِـي القِمَمْ

ثَائِرَاً قَيْدَكَ أَشّـلا ءً طَلِيْـقُ القَـدَمْ

أَنْتَ حُرّاً فَامْشِ حُرّاً تَحْتِ خَفَقِ العَلَـمْ

ثم يأتي التكرار في كل نهاية مقطع والذي يليه :

أَقْبَلَ الصُّبْحُ المُفْدِي بِالحَياةِ والمُنَى

أَنْتَ حُرٌّ فَامْشِ حُرّاً تَحْتِ خَفَقِ العَلَمْ

أَنْتَ حُرٌّ فَامْشِ حُرًّا تَحَتِ خَفَقِ العَلَمْ

ويأتي بالبيت نفسه في المقطع التالي :

وانْتِفَاضَاتُ شَبَـابِ يَتَسَامَى فِـي حِمَاهَا

[1] ديوان لحظات باقية، ص:٣٠

أنْتَ حُرٌّ فَامْشِ حُرّاً تَحْتِ خَفَقِ العَلَمْ

وأيضاً يكرر في المقطع الذي يليه :

صَوَرَتْ وَثْبَةُ شَعْبٍ فِيـهِ لِلفَجْرِ نَـزُوعْ

أنْتَ حُرٌّ فَامْشِ حُرّا تَحْـتِ خَفَقِ العَلَمْ

وهنا في هذه القصيدة كرر البيت (أنت حر فامشِ حراً ** تحت خفق العلم) وهذا يدل على حرية الشعب السوداني بعد نيل استقلاله ورفع علم الحرية وإخراج المستعمر منه، و إن هذا التكرار قد أعطى القصيدة شيء من التناسق والجمال اللفظي، وقد يقيد هذا التكرار التوكيد والتأكيد على إن هذا الإنسان حر وتسري الحرية في دماءه، ونرى وطنية جماع وتأكيده على الحرية.

ويأتي بالتكرار النغمي والموسيقي دون تكلف في قصيدته (السودان) الذي قام بتكرار المقطع حوالي ثلاث مرات[١]:

صَيْحَةُ الحُرُّ صَدَاه

والحَياةُ والخَلُو

د مِلْكُ مَنْ يَمْضِي فِدَاه

لِلحَيَاة لِلحَيَاة

هذا التكرار يدل على وطنية الشاعر وحبه لوطنه وتأكيداً أن صيحة الحّر لها صدى يسمع في الآذان ولها استجابة إلى أن تأتي الحرية، وكذلك نلاحظ مدى تناغم وانسجام هذه المقاطع مع بعضها البعض.

وقد كرر جماع بيتين في قصيدته (الشرق يتذكر) فقد كررهما في مقطعين[٢]:

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٤٤

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٦٨-٦٩

خَطَواتُ الزَّمَانِ فِي الأحْقَابِ سَاحِرُ وَقْعَهَا بِتِلكَ الرِّحَابِ

رَنَّ فِي نَفْسَهُ صَدَاهَا فَغَنّـى بِنَشِيْدٍ مِنْ لِحُونِ العَذَابِ

ثم كرر في المقطع الرابع نفس البيتين.

وأتى بتكرار ثلاثة أسطر في نهاية كل مقطع في قصيدته (نحو الوثبة) التي تتكون من تسع مقاطع[١]:

رَوْعَةٌ تُوقِظُ حِسِي

فِي ثَرَاهَا بَعْضُ نَفْسِي

بَعْضُ نَفْسِي

وهنا أحدث هذا التكرار نغماً موسيقياً منسجماً وجعل القصيدة متماسكة مترابطة أكثر.

وفي المقطعين يأتي بتكرار[٢]:

صُورٌ تُشْعِلُ حِسّي

فِي ثَرَاهَا بَعْضُ نَفْسِي

بَعْضُ نَفْسِي

كررها مرتين في نهاية مقطعين، ثم يكرر الأبيات ثلاث مرات في نهاية ثلاث مقاطع[٣]:

لكَ فِي نَفْسِي جَمَالٍ

وَمِنِّي فِيْهَا اشْتِعَالِ

ولِمَاضِيكِ جَلالٌ

وجَلالٌ

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ١٢٠

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ١٢١

[٣] نفس المرجع والصفحة

وهذا التكرار يدل على حب الشاعر لوطنه وبلده ونيله وعبر عن هضابه وجباله ونيله فهذه الصور تمثل بعض حسه ونفسه لأهميتها عنده.

ونلاحظ تكرار هذه الصيغة يبرز إيقاعاً له دلالاته كما له رنة موسيقية رائعة بالإضافة إلى إيحائه الشعري.

وهذه الحروف والمفردات التي استخدمها جماع زادت من رنين الألفاظ، وأن هذه العبارات هزت المشاعر" لأن الألفاظ التي يختارها الأديب والنسق الذي يرتبها فيه عنصران أصليان في تعبيره، وفي قيمة عمله الأدبي ،لأنهما وحدهما اللذان ينقلان إلينا شعوره "[1].

واستعان جماع في ديوانه بصوت الراء والسين الذي ورد بكثرة وذلك لأن حالة الشاعر وما به من ضيق وكبت وطني ووجداني في حياته وسبب المأساة التي كان يعيشها فاستخدم هذه الأصوات التي كان يرى فيها الراحة والتنفيس عما بداخله من ضيق لذا أكثر من هذه الأصوات وأتت تلقائية دون تقييد أو تكلف منسجمة مع النغم الإيقاعي للقصيدة.

استخدم جماع أسلوب التكرار، وكثيراً ما يأتي التكرار ليفيد العظة والعبرة والتأكيد، قد اتسم شعر جماع وأبدع في تكرار الحروف والأصوات وخاصة صوت السين لما له من جرس وموسيقى جميل لدى السامع وقد أكثر في تكرار حرف السين الزائدة استفاد الشاعر من ثقافته العلمية وخاصة في تكرار الأصوات والكلمات مما أعطى شعره جزالة وقوة ورقة من خلال رنين موسيقى تكرار الكلمات والأصوات مما أدى إلى ترابط القصيدة وتلاحم أجزائها. وأن هذا التكرار ترجمة لذاتية الشاعر وشخصيته.

[1] سيد القطب، النقد الأدبي (أصوله ومناهجه)، د:ط، دار الفكر العربي، ص: ٥٠.

ثانياً: الجناس والطباق والمقابلة في شعر جماع:

من خلال هذه الدراسة نحاول الوقوف على اهتمام جماع بفنون البديع والتي تمثل الموسيقى الداخلية، وقد استخدم جماع هذه الفنون وخاصة الجناس والطباق والمقابلة ، وكان لها أثر صوتي ومعنوي ولفظي في تماسك قصائده، يقول حسن طبل " أن استحسان الصورة البديعية أو استهجانها إنما يتعلقان بمدى نجاح الشاعر وابتداعها، فالصورة الجيدة هي التي يقتضيها السياق من غير تكلف، وتتفاعل مع غيرها من العناصر التعبيرية لتأتي بالمعنى المراد، أما الصورة الرديئة فهي تلك التي يسرف فيها الشاعر ويتكلفها فتأتي كالنبتة الغريبة في تربة السياق فيغمض بها المعنى"[١].

الشاعر إدريس محمد جماع أهتم كثيراً بالمحسنات اللفظية والمعنوية وخاصة الجناس والطباق والمقابلة وهذا له أثر صوتي ودلالي في قصائده.

أمثلة الشاعر في الطباق والجناس في قصيدته (من دمي) قوله[٢]:

مِثْلهُ أرْسَل شِـعْرِي إنُّه فَيْضَ شُـعُورِي

شَارَكَتْنِي هَذهِ الأكْوانُ أفْرَاحِي وأحْزَانِي

مِثْلمَا تَمَتَدُ للرّوضِ هَنَاءاتِي وبُؤسِـي

حيث طابق بين الفرح والحزن وأيضاً بين هناءاتي وبؤسي وهذا طباق إيجاب (وهو الجمع بين المعنى وضده في لفظين مختلفين) وأيضاً هنا جناس بين شعري وشعوري حيث تتشابه اللفظتان في النطق وتختلفان في المعنى حيث شعري الأولى هي من الأدب أما الشعوري فهي من الإحساس والشعور وننظر هنا الإيقاع الذي حدث من خلال وقوع الجناس والطباق في هذا البيت.

---

[١] حسن طبل، في علم المعاني والبديع، مكتبة الزهراء للنشر – القاهرة، د:ط، ١٩٨٥، ص: ١٤٠.

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ١٧ – ١٩

أما قوله مستخدماً الطباق[١]:

مَضَى عَهْدٌ مَضَى لَيْلٌ وَشَقّ الصُّبِح أسْتَارا

فطابق بين الليل والصبح مما ترك أثراً جميلاً عندما طابق بين الليل والصبح، ويقول:[١]

مِنْ دُجَىَ العَسْفِ بَدَا مَوْلِدُهَا كَانْبِعَاثِ الفَجْرِ مِنْ كَهْفِ الظّلمْ

يَغْرِسُ الشّرَ ويَسْقِي غَرْسَهُ يَظْلِمُ الحَقَّ ويَذْنِي مِنْ الظّلمْ

فمَضَى ثُمْ مَضَتْ آثَارَهُ وكَمَا يَنْهَزِمُ الليْلُ انْهَزَمْ

وهنا طابق بين دجى العسف والظلم مع انبعاث الفجر ،وأيضاً جناس بين يغرس غرسه ويظلم والظلم وهنا أيضا بين مضى بمعنى ذهب، ومضت أي اندثرت وانمحت.

وهذه المحسنات وما أحدثه جرسها اللفظي والمعنوي من موسيقى رائعة.

ويقول[٢]:

سَأبْنَي مَجْدَ قَومِي هَاهُو القَيْدُ تَحَطَمْ

طابق بين البناء والتحطيم وأراد الشاعر البناء لبلده لذا نراه جاء بصيغة المستقبل.

ونراه طابق بين الضياء والعتمة وهنا نرى جمال هذه الألفاظ ووقعها في الأذن، حين يقول[٣]:

إنّي لأبْصِر فِي ضِيَاءِ وجُوهَكُمْ فَجْراً يُنِير لنَا الطّرِيقَ المُعَتْمَا

فطابق بين ضياء ومعتما، فأتى الطباق جميل وهو طباق إيجاب

ومن جمال الطباق[٤]:

أرضُهَا تُنْبِتُ المَكَارِمُ والمَجْـ ـدَ وإنْ أجْدَبَتْ مِنْ الأعْشَابْ

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٢٢

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٧

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٤٢

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ٦٨.

ودعَتْ مَكْةَ النّهَار وسَالتْ مُوجَةُ الليْل مِنْ أعَالِي الشِّعابْ

هنا طابق بين كلمتي (تنبت، وأجدبت)، وطابق بين النهار الذي ودعته مكة وبين موجة الليل مما أحدث أثر طيب في النفس.

ومن الطباق أيضاً قوله[١]:

وسَعَتْ أنْفُسٌ مِنْ الشّرقِ والغَرْ بِ لنِيرَانِـهَا بِغَيْـرِ حِسَــابْ

جَيّشُوا الكَهْلَ والشّبَاب وَوَدُوا أنْ يَسْرِقُوا الجَنِيْنَ مِنْ الأصْلابْ

فطابق بين الجهات الشرق والغرب وبين الكهل والشباب مما أحدث نغماً موسيقياً جميلاً.

ومن الطباق قوله[٢]:

هَتَفَتْ ألسُن المَآذن فيه بعدَ صَمتْ وَوَحْشَةٌ واغْتِرابْ

فطابق بين الهتاف وارتفاع أصوات الآذان مع الصمت الذي كان في المساجد فترة وجود المحتل، استخدم الشاعر الطباق في هتفت ألسن المآذن مع الصمت والوحشة التي كانت لها معنى جميل وهذه الألفاظ أتت مطابقة للموقف والمعنى.

ومن جمال المطابقة[٣]:

وفِي بَعْثِ مَاضِيكِ الحَيْاةُ لأمةٍ ومَنْ أنْكَر المَاضِي أنْكر الغَدَا

تَدَفْقَ مِنْ الآفَاقِ شَرقَاً ومَغْرِبَا وصَاغَ مِنْ السُّودَانِ قُطْرَاً مُوحْدا

ونلاحظ الطباق وقع بين إنكار الماضي وإنكار الغد أو المستقبل، وطابق بين شرقاً ومغرباً، مما ترك أثراً جميلاً في الأذن وموسيقى رائعة فهذا هو جمال الطباق. ومنه[٤]:

تُشِيعُ المَسَرّةَ فِي الجَالِسِــيْن وأنْتَ تُقَاسِي العَذَابْ الأمَرّ

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٧٣

[٢] الديوان، نفس الصفحة.

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٧٧

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ٨٥

هنا وقع طباق بين المسرة والعذاب. حيث نرى جمال الطباق يشيع المسرة والفرحة وفي نفس الوقت يقاسي العذاب الأمر.

ومن جمال الطباق قوله مطابقاً بين جو وبر في قوله[١]

طَمَعُ أشْعَلَ البِحَارَ وعَانَى حَرقَاً مِنْ لظَاهُ جَوّ وبَرّ

من الطباق الذي أتى بموسيقى رائعة قوله[٢]:

تَرَكَتْهَا الألْغَام فِي البَحْرِ أشْلا ء تَرَى الماءَ بُكرةً وعَشِيا

إذ طابق بين بكرة وعشيا.

وأيضاً من جمال موسيقى الطباق مطابقته بين الموت والحياة وبين أشياخاً أو صبيا في قوله[٣]:

فتح الموت للحَيْاةَ ذِراعَيْهِ يضُم الأنَام حيا فحيْا

مُغْمِضْ الجفنُ ليْسَ يدري إذا لا قى أشْياخاً يضُمهُ أم صبِيْا

ومن جمال مطابقاته أيضاً قوله[٤]:

ووذْعَا ذرّوة تلك الرّوباه مِنْ بَعدِ سَاعَات قِصار طِوال

نجد قوة الطباق بين كلمتين قصار وطوال.

وأيضاً من جمال الطباق قال في قصيدته (نومَة راعي)[٥]:

أغنَامكَ المرِحَات تَقْفِـــــزُ فِي الرّوابِي والخَفَرْ

وهنا طابق بدقة بين الروابي والخفر مما أعطى تماسكاً وانسجاماً للقصيدة.

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٩١.

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٩٢

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٩٣

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ٩٩

[٥] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠٤

ويقول حين طابق بين الصيف والشتاء[١]:

تِشْتَكِي العِرَى أرْضَنَا فِي لَظَى الصّيْف والشِّتَاء

ومن جمال الطباق أيضاً قال[٢]:

قَبْلَنَا كَانَ وكُنّا ويَكُونْ سَامِر يؤنِسْ إيحَاش الوجُودْ

وروعة الطباق تتلخص فيما يتركه من أثر في النفس وهنا نرى جماله عندما طابق بين يؤنس وإيحاش.

ومنه قوله[٣]:

فحَفِيْفُ الأورَاق ينتظم النّبْـــتَ ويكْسُـو عَوَارِي الأغصَان

وطابق بين يكسو وعواري ،و جمال الطباق حين شبه أوراق الشجر عندما اخضرت كأنها كست الأغصان من عِراها أي جفافها عندما تساقطت الأوراق منها في فترة الصيف ونلحظ هذا المنظر الجميل مجسداً حولنا.

ومن جمال الطباق قوله عندما طابق بين التقيد والاطلاق:

إنّكَ المَسْؤول عَنْ اطْلاقه مِنْ هَوانِ القَيْد مَا دمُتْ طليقْ

الجناس

والجناس هو تماثل أو تشابه لفظتين في النطق واختلافهما في المعنى، " وهو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"[٤] نرى وكيف توسع جماع في فهمه ونعرف أسراره وموسيقاه وعنده نكتشف أيضاً أن الجناس

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص:١٠٦

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ١١٨

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ١١٩

[٤] ابن المعتز أبو العباس عبد الله ،شرح وتحقيق: عرفان مطرجي ،مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت–لبنان ،ط١، ١٤٣٣هـ–٢٠١٢م،ص:٣٦

أرحب بكثير مما تصوره البلاغيون ومن الجناس الذي ورد في ديوان لحظات باقية قول جماع[١]:

حَشَدَتْ قُلُوبٌ إنّما جَيْشُ القَلُوبُ أجَلَّ نَاصِرِ

هنا جناس في كلمة (قلوب والقلوب) فالقلوب الأولى يراد بها الجيوش والبشر أما القلوب الثانية المقصود بها الضمير. ومن الجناس التام أيضاً[٢]:

بَنُو الفِدَاءَ بَنُو مَصْرَ ومَا سَكَنُوا

يَومَاً لِضَيْمِ حَيَاةِ المَجْدَ كُلَّ أبّي

فبنو الأولى هم ابنا مصر وجيشها أما بنو الثانية فهي من البناء والأعمار وهنا نرى جمال الجناس. ثم قال[٣]:

ذكْرِيَاتٌ طَافَتْ وطَافَ سِواهَا بِالأسَى مَرّةٌ وبِالاطّرَابْ

الجناس في كلمة (طافت وطاف) فطاف الأولى هي من مرت أي أيام مضت، أما طاف الثانية وهي التفّ حوله الأسى والأيام المرة.

ومن جمال الجناس غير التام قوله[٤]:

شَـعّ مِنْ مُلْهَمِ السَّمَاءِ سَنَاهَا فَيَبَابَ الصَّحْرَاء غَيْرَ يَبَابْ

ومَضَى مَا مَضَى وهَا هُو يَغْشَا هَا بِجَمْع الأتْبَاعْ والأصْحَابْ

فالجناس في (اليباب، وغير يباب، ومضى وما مضى)

ونلحظ الجناس غير تام بين الصعاب وغير صعاب في قوله[٥]:

نَفْسَـهُ كُلّهَا مَضَاءُ وعَـزْمُ وتَحَيْلُ الصِعَابْ غَيْرُ صِعَابْ

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٥٣

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٥٨

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٧٠.

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ٦٨

[٥] ديوان لحظات باقية، ص: ٦٩

مِلءُ أحْلامهُ العَدَالةَ فِي الأرْ ضِ وحَتَّى أحْلامَهُ لا تُحَابِي

والجناس تام بين أحلامه وأحلامه، فأحلامه الأولى هي الآمال والتمني ،أما الثانية هي الرؤيا. ومن جمال الجناس أيضاً قوله[١]:

ومَضَتْ أعَصِرُ وسَاد ظَلامُ وظَلامُ الأحْقَادِ فِي الألبَابْ

فجانس بين ظلام وظلام، فظلام الأولى المقصود منها وقت الظلام أي الزمن أما الظلام الثانية هي كناية عن الحقد أي حقد القلوب. ومن الجناس أيضاً قوله[٢]:

قَلمَتْ ظُفْرَهُ وأنْيَابَهُ الدُّنْيَا فَأمْسَى بِغَيرِ ظُفْرَهُ ونَابْ

وهنا جناس غير تام أو ناقص، حيث جانس بين ظفره ونابه وبغير ظفره ونابه أي نفى. وهنا نلحظ الجناس في قوله[٣]:

وشِعْرَكَ فِيهِ وقُودْ الشُّعُو ر وفِيهِ الوَجُودْ بَدَا فِي الصِورِ

فشعرك من الشعر أي من الأدب أما الشعور وهي الإحساس أي ما يحس به من عواطف، وبين الوقود والوجود وهنا نلاحظ جمال الجناس في الفرق بين حرف القاف والجيم في الوقود والوجود. ومن قوله في الجناس[٤]:

وتَسْلِبَنِي الكَرَى إلّا لِمَامَاً

يَدٌ مِنْ حَيْثُ لا أدْرِي وأدْرِي

وفِي جَنْبيّ إنْسَانٌ ورُوحْ

وَحُبُّ النّاسَ فِي جَنْبَيّ يَسْرِي

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٧٣

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٧٤.

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٨٤

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ٨٧

هنا جناس غير تام بين لا أدري وأدري، وفي البيت الثاني جناس تام بين جنبيّ والمراد بها أطرافه أي حواليه أما جنبيّ الثانية المقصود بها القلب الذي يقع بين ضلوعه.

ومن جمال الجناس[١]:

قِيمٌ شَعْلتُهَا تُفْصِلُ بَيْنَ بَنِـــي النّاس وغَابْ الحَيوان

الجناس يسمى جناس القلب في (بين وبني)وسمي قلب كل لانعكاس الترتيب، ويسمى قلب بعض[٢].

وجمال الجناس في هذا البيت من خلال موسيقاه[٣]:

قَبْلنَا كَان وكُنّا ويكُون سَامِرٌ يُؤنِسُ إيحاشُ الوجَودْ

فالجناس بين (كان وكنا ويكون) مما أعطى نغماً موسيقياً رائعاً في هذا البيت.

ومن الجناس أيضاً قوله في (مصب الحياة)[٤]:

بَيْنَ جَنْبِيّ حَيَاةُ الأولِيْنَ وسَأحْيَا فِي حَيَاةِ الآخرِ

وقع الجناس بين حياة الأولين وهم السابقين وبين سأحيا في حياة الآخر بمعنى سوف أعيش في حياة الفانية.

ومن جمال الجناس المضارع غير تام بين (قد يعود وقد لا تعود) يقول[٥]:

قَدْ يَعُودُ وقَدْ لا تَعُودْ حَتّى الرّفّات

ومن الجناس قوله[٦]:

أفْضَى إلى مَجْرَى السّرَا ب فردّه للمـَاءِ مجْرَى

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٩٦.

[٢] عمر عتيق، البلاغة بين الأصالة والمعاصرة ،ص: ٢٧١.

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠٦

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠٧

[٥] ديوان لحظات باقية ،ص: ١١٤

[٦] ديوان لحظات باقية، ص: ١١٢

حيث جانس بين مجرى الأولى والتي هي مجاراة السراب وإتباعه وبين مجرى الثانية وهي طريق الماء أو جدول الماء ونذوق جمال الجناس في هذه الألفاظ.

المقابلة :

المقابلة هي أحد فنون الطباق وهي " بأن يؤتى بمعنيين أو أكثر، ثم يؤتى بما يقابلهما أي ضدهما في المعنى على الترتيب"[١] والمقابلة عند جماع عميقة مما نتصور حيث يقابل بين أشياء عديدة ويأتى طباقه مقبولاً له طابع جميل وموسيقى رائعة ،ومن المقابلة التي أتت في هذا الديوان[٢]:

هُمَا سِجْنَانُ يَتّفِقَان مَعْنَى ويَخْتَلِفَانْ ضِيْقَاً واتَّسَاعَا

والمقابلة التي بين معنيين حيث قابل بين سجن حياته وما به من ألم ومن ضيق وبين السجن الحقيقي الذي يحبس فيه الناس وهو يختلف بين الضيق والاتساع.

ثم ذكر أيضاً[٣]:

نَدّ عَنْ أرْضَهَا ضَعِيْفَاً وعَادْ اليَــومَ فِي أرْضَهَا قَويّ الجِنَابِ

حيث قابل بين ند عن أرضها ضعيفاً وبين عاد في أرضها قوي الجناب ونرى جمال المقابلة.

ومن جميل المقابلة قوله[٤]:

وآمَالُ الغَرِيق إمّا مَمَاتٌ أو نَجَاةٌ وفِي النَجَاةِ الأسْرِ

فهنا قابل بين آمال الغريق إما ممات أو نجاة وحتى في النجاة أسر أي يؤسر ويسجن.

وهنا نرى جمال المقابلة حين قابل بين المعنيين في قوله[٥]:

---

[١] ابن المعتز، البديع، ص: ٦٠.

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٢٥

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٦٩

[٤] ديوان لحظات باقية ، ص: ٨٩

[٥] ديوان لحظات باقية، ص: ٩٠

لَيْسَ يَدْرِي أنَصْبُ عَيْنِي حَمِيمُ فَيُلاقِي أمْ غَاصِبُ فَيَفِرُّ

فنراه قابل بين جملتين أو معنيين هما حميم يلاقي وغاصب يفر. ومن ذلك قوله[١]:

جَاءَ عَهْدُ الرّبِيع يَحْدُوه آذَا ر فَأَحْيَا مَيْتَاً وكَفْنَ حَيّا

و المقابلة هنا بين أحيا ميتاً وبين كفن حيا.

ومن المقابلة والتي أتت دون تقيّد عند جماع قوله[٢]:

كانَتْ حَياتِي كالرُّبَى في الصّيْف قاحلة وحَرّى

واليومُ صِرْتِ خَرِيفُهَا فَاخْضَرّ مِنْهَا مَا تَعَرّى

حيث نجده قابل بين حياته في السابق حياته كانت قاحلة مثل الروابي في صحراء جافة حارقة بالشمس التي لا نبت فيها يحميها ، أما اليوم صار خريفاً ونعيماً على حياته فاخضر بعد هطول المطر وتغطت بالنبت فحجب عريها و المقابلة أعطت البيت روعة وتماسكاً موسيقياً رائعاً.

وهذه الألفاظ التي اختارها جماع زادت من رنين ألفاظه وعباراته " الألفاظ التي يختارها الأديب، والنسق الذي يرتبها فيه عنصران أصيلان في تعبيره، وفي قيمة عمله الأدبي لأنهما وحدهما اللذان ينقلان إلينا كامل شعوره"[٣].

السجع

والسجع هو" توافق فاصلتين أو أكثر في الحرف الأخير " ،ومن أمثلته: قول رسول الله صلى الله عليه وسلم " اللهم أَعْطِ مُنْفِقَاً خَلَفاً، وأَعْطِ مُمْسِكَاً تَلفاً"[٤]" والأسجاع مبنية على

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٩١

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ١١٢

[٣] سيد قطب، النقد الأدبي :اصوله ومناهجه، دار الفكر العربي، د :ط، ص: ٥٠.

[٤] علي الجارم، البلاغة الواضحة (البيان – المعاني – البديع) دار المعارف ،د:ط، ص:٢٧٣.

سكون أواخرها، وأحسن السجع ما تساوت فِقرُهُ"[1] وقد جاء في ديوان جماع سجع مسترسل دون تكلف، يقول صاحب هذا الديوان في قصيدة (وداع المحتل)[2]:

كُلّمَا اليَوْمَ طَـاحْ فِـي دِمـَاءِ الشَّفَقْ

عِنْـدَ تِلكَ البِـطَاحْ وتُبْدِى الغَسَـقْ

أثْخَنَتْنِي جِـرَاحْ عِنْدَ ذِكْـرَى الأولْ

مِنْ صَـرِيحِ السِّلاحْ فِـي سَفُوحِ الجّبَلْ

وهنا سجع توافق حرفين في البيتين الأول والثاني وقع في ثلاث حروف وهي الطاء، والألف، والحاء، أما باقي الأبيات نلاحظ توافق الحرفين الألف والحاء[3].

دَمّنَا قَدْ جَرَى وازْدَهَى الفَاتِحُونْ

جَثّمُوا فِي الثّرَى سَـادَةٌ يَحْكِمُونْ

يَسْـلِبُون الوَرَى خَيْر مَا يَمْلِكُونْ

وهذا ما اسميه بالسجع الرأسي بحرفين متواليين وهو الراء والألف اللينة وأيضاً في الواو والنون مما أعطى إيقاعاً جميلاً.

كما جاء السجع له إيقاع من خلال تآلف الألف والهمزة في البيت التالي[4]:

بِالفِـدَاءِ بِالدّمَـــا ءِ بِالإخَـاءِ بَيْنَنَـا

ويأتي جمال السجع وموسيقاه في قصيدته (نشيد لجامعة الخرطوم)[5]:

أغْمِرِي الوِهَادْ والنَـجَادْ والمِـهَادْ بِالسَـنَى

حيث وقع السجع في الحرفين الألف والدال.

---

[1] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار ابن خلدون – الاسكندرية، د:ط، ص:٣٢٧

[2] ديوان لحظات باقية، ص: ٢٨.

[3] نفس الصفحة.

[4] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٠

[5] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٧

وأيضاً من أنواع السجع اختلاف حرف أو تبادل حرف في كلمتين مثل[1]:

وإذا مَا سَقَطْ الجّرِيْحُ وَهْوَ مَخْضُوب عَلى الأرْضِ طَرِيح

وتَلَمْسَتُ بِجَنْبَيْكَ الجَّرُوحَ فَبِحَقْ أنْتَ إنْسَانُ وَرُوح

ووقع الجناس هنا بين كلمين اختلفتا في حرف (ط، ج، جريح وطريح، وبين ج، وفي جروح، وروح) مما جعل لها إيقاع حسن في الأذن.

كذلك نلحظ جمال السجع في قصيدة (روح السودان)[2]:

مِنْ كَمَالِ الإبَـا ء ونُبْلُ الوَفَـاء

وجَمَالُ الإخَـا ء وحُـبُّ الفِـدَاء

وجمال السجع في هذه الألفاظ جعل للقصيدة نغماً خاصاً وأضاف لها روعة، فهذا هو الهدف من السجع التلقائي دون تكلف وعنت فقد أتى السجع عند جماع على طبيعته لذا أضاف تماسكاً للبيت خاصة وللقصيدة عامة.

وأن الجرس الصوتي يؤثر على حسن اللفظ وجمال الكلمة وعندما تسمع الصوت أو الحرف نرى أن له جرساً وحساً في الأذن، وأن ائتلاف الكلمة في الجملة كائتلاف الحرف في الكلمة.

ونرى تشابك الإيقاع مع حالة الشاعر النفسية والدلالية إرساء روابط متماسكة بين الدال والمدلول من خلال هذا السياق الأسلوبي والإيقاع الصوتي، ويعد الإيقاع الصوتي عنصراً أساسياً في دلالة اللفظ والمعنى من خلال سياقها الأسلوبي. وكما نرى أن الشعر فن إيقاعي، وإذا اختفت منه هذه السمة نراه يفقد قيمته أي يكون بلا قيمة.

---

[1] ديوان لحظات باقية، ص: ٤٧.

[2] ديوان لحظات باقية، ص: ٥٠.

فتجربة الشاعر إدريس محمد جماع تجربة شعرية تميزت بالصدق حيث عاشها واحتوى أبعادها وحدد مصيرها بحسه الفني المرهف الملتهب بقوة عباراته وألفاظه الجميلة والموسيقية الرائعة التي أتت دون تكلف ولا تقيد بل أتت بأسلوب سهل وجذاب فهذا هو جماع حيث اتسم أسلوبه بالروعة ورقة ألفاظه ومعانيه الموحية والمعبرة من خلال استخدامه لهذه الألفاظ المعنوية واللفظية من طباق وجناس وسجع ومقابلة.

ومن المعروف أن الخصائص المميزة للأسلوب هو وضوح ودقة الكلمة وقوة العبارة وجمال النغم وهذا ما يزيد تجربة الشاعر تماسكاً وقوة، ولكي تتحقق للأسلوب قوته وتطابقه مع تجربة لابد من قوة التركيب عند عرض الموضوع .

وقد أكثر شاعرنا إدريس محمد جماع منها خاصة في الطباق، والطباق يسمى بالمطابقة والتضاد وهو الجمع بين المتضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة.

كما يتضح جمال الأسلوب في خلو العبارة والتعبير من الاضطراب الصوتي والإيقاعي.

المبحث الثاني
الموسيقى الخارجية

تميهد:

كان الشاعر العربي قبل اختراع الخليل بن أحمد للأوزان يميز بأذنه المرهفة بين الأنغام المنسجمة وغير منسجمة كلما دعاه داعي الشعر وغمر وجدانه الفياض بالأحاسيس، ثم هيئ الخليل بن أحمد بعد استقرائه لأشعار العرب القدماء وحتى عصره وبعد طول تأمل فيها وضع مقاييس لتلك الأوزان أطلق عليها اسم العروض"[١].

ومما أعانه على ذلك إنه كان له علم بالإيقاع، وله كتاب فيه ومعرفته بالنغم ومواقعها أحدث له علم العروض"[٢].

ولضبط الأوزان وضع الخليل ثمانية أجزاء على مدار الشعر وفواصل العروض وهي: فاعلن، فعولن، مفاعيلن، فاعلاتن، مستفعلن، مفاعلتن، متفاعلن، مفعولات،وإنما ألفت هذه الأجزاء من الأسباب والأوتاد"[٣].

وجعل لكل تفعيلة من هذه التفاعيل ضابط وهو: " أن تشمل على وتد وسبب أو سببين ولا يجتمع فيها الاثنان، كما لا يجتمع فيها ثلاثة أسباب، ومن مجموع هذه الأجزاء أو التفاعيل الثمانية تتكون بحور الشعر العربي الخمسة عشر عند الخليل، ثم استدرك عليه الأخفش وهو (سعيد بن مسعدة) بحر سماه المتدارك، فأصبحت ستة عشر بحراً جمعتها خمس دوائر "[٤].

وذكر ابن رشيق أهمية الوزن في قوله :" الوزن أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك

---

[١] عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج١، ص: ١٣

[٢] القفطي، أنباه الرواة على أنباة النحاة، ج١، ١٣٦٩هـ – ١٩٥٠م، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة ،ص: ٣٤٣

[٣] ابن عبد ربه، العقد الفريد، ط٢، ١٣٧٤هـ– ١٩٥٣م، ج٦، المكتبة التجارية الكبرى –القاهرة، ص: ٢٣٤.

[٤] عبد الحميد الراضي، شرح: تحفة الخيل في العروض والقافية، ١٣٨٨_ ١٩٦٨ م، مطبعة الغاني ببغداد، ص:١٠

عيباً في التقفية لا في الوزن " ثم يقول :المطبوع يستغنى عن معرفة الوزن، وأول من ألف في الموازين هو الخليل بن أحمد الفراهيدي ووضع كتاباً سماه (العروض) والعروض :آخر جزء من القسم الأول من البيت، هي مؤنث، وتثنى وتجمع، والضرب آخر جزء من البيت من أي وزن"[١].

الوزن هو ظاهرة موسيقية في الشعر يتمثل في تقسيم القصيدة إلى أبيات متساوية الوزن ينتهي كل منها بحرف واحد اسمه الرّوي يؤلف أجزاء من القافية[٢].

والوزن في القصيدة يمثل مجموعة إيقاعات تتردد بنسب دقيقة متساوية فيحدث مجموع نغمات، ومضمون القصيدة يرتبط إلى حدٍّ كبير بإيقاعات النغم الموسيقي المتمثل في التفعيلات المتلاحقة ووحدتها النغمية السارية في داخلها بحيث تؤدي في

مجموعها وترابطها إلى الإيقاع الكلي للبيت وللقصيدة بأكملها " وهذا الإيقاع من روعته وجماله أن يتسرب من خلال أداة الاستقبال السمعية وطبلة الأذن لتستقر في القلب نغماً ومعنىً يهزّ وينّح الأعطاف.

إن الوزن في القصيدة يمثل مجموعة من الإيقاعات المتساوية التي هي بدورها تنسجم لتكون النغم في القصيدة بأكملها. كما أن الوزن مع التفاعيل لها علاقة قوية بالموضوع فمن الموضوعات ما يناسبه البحر البسط أو الخفيف أو الطويل.

يقول إبراهيم أنيس: "الشعور بالوزن الموسيقي وانسجام المقاطع ميل فطري نلحظه بوضوح في نمو اللغة عند الأطفال، إذا صحّ القول أن المعاني السامية في الشعر العربي القديم لم تكن في متناول جميع العرب، يمكننا هنا أن نرجح أن الوزن الشعري في استساغته والميل إليه ومحبة ترديده، كان في مقدور الناس جميعاً يألفونه ويشعرون بما فيه من

---

[١] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص: ١٣٥

[٢] علي أبو ملحم، في الأسلوب الأدبي، ص: ٦٧

انسجام موسيقي، إذ لا نتصور ذيوع الشعر في كل البيئات وترديده على كل الألسنة، وإلا حين نتصور على الأقل ميل الناس جميعاً في تلك الجزيرة العربية إلى نسج خاص للمقاطع يسمونه الوزن الشعري، أو موسيقى الشعر"[١].

ثم ذكر إبراهيم أنيس إن الوزن والقافية من أهم مميزات الشعر: " فالشعر جاءنا منذ القدم موزون مقفى، والشعر لا يزال في جُل الأمم موزوناً مقفى نرى موسيقاه في أشعار البدائيين وأهل الحضارة، ويستمتع بها هؤلاء وهؤلاء، ويحافظ عليه هؤلاء وهؤلاء، فليحاولوا إذن ما شاء لهم المحاولة، والتفتيش عن أسرار الشعر، وليصورها لنا ما شاء لهم التصوير، وليكشفوا لنا عما قد تكون فيه من أخيلة واستعارات وتشبيه ومجاز، وليؤلفوا من مثل هذا علماً أو فناً للناس غير أنا نطمع منهم أن يضعوا موسيقى

الشعر في محلها الاسمي، ولا يقرونها بشيء أخر قد يؤثرون عليه في بعض الأشعار، أو يتعثرون في البحث عنه والتنقيب، فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر به القلوب"[٢].

من خلال هذا النص الذي ذكره إبراهيم أنيس نجد أن الموسيقى هي أهم مميزات الشعر من خلال وزنه وقافيته التي جاءت من الأقدمين ولابد أن يتوارثها المحدثون وأوصى المحدثون أن يبحثوا عن ويكتشفوا في الشعر ويبدعوا لكن يضعوا موسيقى الشعر في محلها دون التعرض لها وهذا يدل على أهمية الموسيقى في الشعر

وقد جدد بعض المحدثون في الأوزان لكن دون التعرض للموسيقى بشيء خاصة شعراء العصر العباسي فحاولوا أن ينظموا قصائد خارجة على البحور الخليلية، وأول أولئك

---

[١] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: ١٨٦

[٢] المرجع السابق، نفس الصفحة

المجددين في أوزان الشعر هو أبو العتاهية، وقد لاحظ ذلك معاصروه فسألوه: لمَ لا تنظم على أعاريض الخليل بن أحمد ؟ فكان يقول أنا أكبر من العروض"[1].

ومن أوزانه قوله :

عُتْبَ ما للخيال خبرّيني ومالي

لا أراه أتاني زائراً مذ ليال

– ب– |– ب – – |– ب – | – ب ––

لو رآني صديقي رقّ لي أو رثى لي

– ب – | – ب ––| – ب – | – ب – –

أو رآني عدوي لان من سوء حال

- ب – | – ب – – | – ب –| – ب – –

والأبيات جاءت على الوزن (فاعلن، فاعلاتن، فاعلن، فاعلاتن) في القصيدة كلها وهو وزن بحر الممتد في الدائرة العروضية الخليلية وهو عكس البحر المديد.

وأيضاً لأبي العتاهية قصيدة ثانية مغايرة لعروض الخليل والتي يقول فيها:

للمنـون دائـرتٌ يـدرْن صرفـها

- ب – | ب – ب – | – ب –| ب – ب–

هـنَّ ينتقينـنـا واحداً فواحداً

- ب – | ب – ب –| – ب –| ب – ب –

[1] ياسين عايش، علم العروض، دار الميسرة، ط١: ١٤٣٢هـ_ ٢٠١١م ،ص: ٢٠٩

وجاءت من تفعيلتي: فاعلن متفعلن فاعلن متفعلن وهو معكوس تفعيلات بحر البسيط، ولم ينصّ الخليل على هذه الصورة من التشكيلات العروضية لا في البحور المستعملة ولا في الأبحر المهملة"[1].

وكما ذكر عايش" وكانت النقلة الأكثر بروزاً في التجديد الموسيقي في الشعر العربي من خلال المحاولات التي شهدها النصف الأول من القرن العشرين وكان روادها هم أحمد زكي أبو شادي، وأحمد شوقي وإيليا أبو ماضي وغيرهم وأحمد زكي أبو شادي أول الداعين إلى التجديد الموسيقي بأن أخذ يترجم بعض الإنجليزية إلى العربية وفي ديوانه (الشفق الباكي) قصائد فيها تجديد موسيقى وقد اسمى تجربته هذه بالشعر الحر، وفكرتها إذ تقوم على نظم القصيدة الواحدة من عدة أوزان، كما تحرر من القافية الموحدة ومن أمثلة على ذلك قصيدته (الفنان) التي جاءت على الصورة الآتية :

تفتّش في لبُّ الوجود معبّرا

ب – ب| ب---| ب– ب| ب– ب–

فعولن | مفاعيلن | فعولن | مفاعيلن

عن الفكرة العظمى بهِ لألبّاء

ب--|ب---|ب– ب|ب---

فعولن | مفاعيلن |فعولُ|مفاعيلن

تترجم اسمي معاني البقاء

ب– ب|ب-- |ب--|ب–

فعول | فعول | فعول | فعول

وثبت بالفنّ سر الحياة

---

[1] ياسين عايش، علم العروض، ص: ٢١٠

ب- ب| ب--|ب--|ب-ْ

فعولُ |فعولن| فعولن |فعولْ

وكلّ مغْنًى يرفّ لديك في الفن حيّ

ب- ب-| - ب - ب | ب- ب - | - ب - -

متفْعلن | مفعلاتُ | متفعلن | فاعلاتن

إذا تأملت شيئاً قبست منه الجمال

ب- ب -| - ب - -|ب - ب -| - ب - -

متفْعلن | فاعلاتن متفعلن | فاعلاتن

وصنته كحبيس في فنّك المتلالي

ب - ب - |ب ب - -| -- ب - | ب ب- -

متفعلن | فعلاتن| مستفعلن | فعلاتن

تبثُّ فينا العبادة

ب - ب -| - ب - -

متفعلن | فاعلاتن

تبثُّ فينا جلالاً لا انقضاء له

ب - ب- | - ب - | - - ب - | ب ب -

متفعلن | فاعلن | مستفعلن | فعلن

ويقول عايش: " وإذا نظرنا في هذا النص نلاحظ ما يلي :

١. ألغى أبو شادي مفهوم وحدة البيت الخليلية، فليس ثمة صدر ولا عجز يتماثلان في عدد التفعيلات.

٢. ألغى أبو شادي كما هو واضح التماثل بين أبيات قصيدته في عدد التفعيلات، ففي البيت السابع تفعيلتان في حين كان عددها في سائر الأبيات أربع تفعيلات

٣. ألغى أبو شادي التماثل بين أوزان أبياته، فقد صاغ البيت الأول والثاني على الطويل، وصاغ البيتين الثالث والرابع على المتقارب، وصاغ الأبيات الخامس والسادس والسابع والثامن على المجتث، وصاغ البيت التاسع الأخير على البسيط.[١]

وكانت وجهة نظر أبي شادي مبنية على أن الحرية في استخدام أوزان متعددة في القصيدة الواحدة نابعة من اعتقاده أن هذه الحرية تتساوق مع طبيعة المؤلف والموقف الشعري ومناسباته " فتجيء طبيعته لا أثر للتكلف فيها، لذلك رأينا أن الشعر الحر مناسب جداً للمسرح خلافاً لمن يدعون إلى التقيد ببحر معين وقافية معينة"[٢].

وقد تقفى خطى أبو شادي شعراء كثيرون فنظموا قصائد تتشكل من أوزان وبحور متعددة وتحرروا فيها من وحدة البيت في الغالب كما تحرروا فيها من وحدة القافية صنع هذا أحمد شوقي في مسرحية قمبيز. ومن الذين تحرروا نازك الملائكة وبدر شاكر السياب الذي أسهموا في ولادة الشعر الحر بمفهومه وأنغامه الموسيقية وبتحرره من جملة من الأسس التي قام عليها شعرنا القديم فقد ظل هذا الشعر موزوناً كما ظلّ على صلة ما بإيقاع القافية، فضلاً عن استعانته بالكثير بمعوضات موسيقية داخلية كالتوازي والترداد واللغة الموحية والصور المدهشة المثيرة، والرموز والأساطير التي تعمق الإحساس بأجواء الإثارة... ونهج منهجهم أيضاً نزار قباني ومحمود درويش وصلاح عبد الصبور وغيرهم"[٣]..

---

[١] ياسين عايش، علم العروض، ص: ٢١٥

[٢] المرجع نفسه، ص: ٢١٨.

[٣] ياسين، عايش، علم العروض، ص: ٢١٦

وأبسط ما يمكن أن يقدّم به الشعر الحر ببيان ما فيه من تجديد في الموسيقى هو القول: إن الشعر الحر شعر موزون، فأوزانه هي أوزان العروض الخليلي.

وهذا ما قصده إبراهيم أنيس من حيث التجديد والبحث في أسراره وأن يكشفوا دقائقه لكن تركوا الموسيقى الشعرية في محلها لأنها هي أساس ثابت لا تتغير وهي ركن أساسي في الشعر.

وأرى رغم كسر الأوزان الخليلية وتجاوزها إلا أنه يكون متماسكاً موسيقياً.

ويقول إبراهيم أنيس: " والكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباهاً عجيباً وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها جميعاً تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى، والتي تنتهي بعد عدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية، فهو كالعقد المنظوم."[1]. إذاً نرى كيفية جمال القافية وأهميتها في القصيدة من خلال هذا المقطع.

فإذا نظرنا في شعر إدريس محمد جماع في ديوانه (لحظات باقية) المكون من احدى وستين قصيدة، نجده قد ألف شعره على طريقة الشعر العمودي الموزون المقفى، أو على طريقة الشعر الحر.

وقد ألف ونظم شعره في قرابة الأربعة عشر بحراً حيث أتى نظمه نغماً موسيقياً مرتباً بحسب البحور من حيث القلة والكثرة، ففي بحر الخفيف حوالي السبعة عشر قصيدة، أما في الكامل فقد نظم حوالي الثلاثة عشر قصيدة ويليه بحر الرمل الذي ألف فيه حوالي الأحد عشر نظم، ثم بحر المتقارب حوالي الخمس قصائد ومن بعده الرجز ثلاث قصائد، ثم الطويل والوافر والبسيط اثنان، أما المديد والهزج والسريع والمضارع والمجتث والمتدارك نظم واحدة لكل بحر.

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص:١١

وقد ضبط هذا النظم على حسب البحور ترتيباً تنازلياً.

ويأتي وزنه على: فَاعِلَاتُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ ،فَاعِلَاتُنْ، مرتين

/ه//ه/ه، /ه/ه//ه، /ه//ه/ه

١. من قصائد بحر الخفيف، قصيدة: أصوات[١]:

أشْعَلوهَا فَلنْ نَهوُنْ ولِيَكُنْ بَعْدَ مَا يَكُونْ

صَيْحَةُ الحُرُّ صَيْحَةٌ تَتَدَاعَى لهَا السِجُونْ

في قلوب الشبَابِ نَا رٌ وفِي عَزْمهُ أتُون

تقطيع الأبيات عروضياً:

أَشْعَلُوهَا فَلَنْ نَهُونْ وَلْيَكُنْ بَعْـ دَ مَا يَكُونْ

/ه//ه/ه //ه///ه /ه//ه/ه //ه///ه

فاعلاتن مفاعلتن فاعلاتن مفاعلتن

صَيْحَةُ لْحُرْ رُ صَيْحَتُنْ تَتَدَاعَىْ لهسْسَجُون

/ه// ه/ه //ه//ه ///ه//ه //ه///ه

فاعلاتن مفاعلن متفاعلن مفاعلتن

فِيْ قَلُوْب شْـ ـشَبَابِ نَا رُنْ وَفِيْ عَزْمِهْ أتُونْ

/ه//ه/ه //ه//ه /ه//ه/ه //ه///ه

فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن مفاعلتن

٢. قصيدة خلود الشعر[٢]:

كَمْ قَصُورٌ قَدْ كنّ سحر المآقي وريـاضُ مخضّـلة الأوراق

ومَلُوك كانُوا على الأرضِ جَبا رينْ والجَالِسُون فِي إِطْراقِ

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٢٦

[٢] ديوان لحظات باقية ،ص: ٦٧.

وجيوشٌ تَلاحَمَتْ والتَقَى الأبْـ طَالُ بَيْنَ الإرْعَادِ والإبْراق

التقطيع عروضياً :

كَمْ قُصُوْرنْ قَدْ كُنْنَ سِحْـ رُ لْمَااقِيْ وَرِيَاضُنْ مَخَضْضَلة لْ/أَوْراقيْ

/ه //ه/ه /ه//ه/ /ه//ه/ ///ه/ه //ه///ه /ه/ه/ه

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن متفاعلْ مفاعلتن مستفعلْ

ومُلوكُنْ كَا نَوا علـلْـ أرْضِجَبْبَا رينَ ولْجَا لِسُونَ فيْ إِطْرَاقيْ

///ه/ه /ه/ه//ه /ه//ه/ ه//ه/ //ه/ه //ه/ه/ه

متفاعلْ مُسْتَفْعِلنْ فَاعِلاتن فَاعِلاتنْ مفاعلن مسْتَفْعلْ

وَجَيُوشُنْ تَلاحَمَتْ ولْتَقَلْأَبْـ طَالُ بَيْنلْ إِرْعَادِولْـ إِبْراقيْ

///ه/ه //ه//ه /ه//ه/ ه//ه/ /ه//ه/ /ه/ه/ه

متفاعلْ مفاعلن فاعلاتن فاعلاتن مسْتْعِلنْ مستفعلْ

٣. قصيدة الشرق يتذكر[١]:

خَطَواتُ الزمَانُ فِي الأَحْقَابِ سَاحِرُ وقْعَهَا بِتِلكَ الرِحَابِ

رنَّ فِي نَفْسِهِ صَدَاهَا فَغَنى بِنَشِيدٍ مِنْ اللحُونِ العُذابِ

ومَشَى سَاكِراً تَطُوفُ بـهِ الذِّكْرى على أمة بتلك الرَوابِي

تقطيع الأبيات :

خَطَواتُ زْ زَمَانُ فلْ أحْقَابِ سَاحِرُنْ وقْعُهَا بِتِلْ كَرْرِحَابِ

///ه/ه //ه// /ه/ه/ه /ه//ه/ //ه// /ه//ه/ه

متفاعا مفاعلن فاعيلن فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن

رَنْنَ فِي نَفْسِه صَدَا هَا فَغَنْنَى بِنَشِيدنْ مِنَلْلَحُو نِلْعُذَابِ

/ه//ه/ه //ه// /ه//ه/ ///ه/ه //ه// /ه//ه/ه

فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن متفاعا مفاعلن فاعلاتن

[١] ديوان حظات باقية،ص: ٦٨

وَمَشَىْ سَا كِرِنْ تَطُو فُو بهذْ ذِكْرَىْ عَلَىْ أُمْمَتِنْ بِتِلْكَ رْرَوابِيْ

///ه/ه //ه// /ه// /ه/ه// /ه//ه// /ه//ه/ه

متفاعا مفاعلن فعولن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن

٤. قصيدة النضارة لا الجفاف[1]:

بُلْبُلٌ يَعْشَقُ الخَمِيلُ بَهِيجا أنَا لا بُومةٌ تُنَاجِي الخَرَابَا

كُلَفٌ بالحَياةُ لا لِيّ وحْدِي بَلْ لكَيْمَا تَعِمُّ حَتّى اليَبَابَا

وإذا جَفَّتُ الحَياةُ مِنْ الألحَا نُ ليْسَتْ تُهِزّنِي إعْجَابا

تقطيع الأبيات:

بُلْبُلنْ يَعْ شَقُلْخَمِيْلُ بَهِيْجَنْ أَنَا لا بُو متُنْ تُنَا جِلْخَرَابَا

/ه/ه//ه //ه// /ه//ه/ه //ه/ه/ه //ه// /ه//ه/ه

فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن مفاعيلن مفاعلن فاعلاتن

كُلَفُنْ بِلْ حَيَاة لا ليْيَ وَحْدِيْ بَلْ لَكيْمَا تُعِمْمُ حَتْ تَلْيَبَابَا

///ه/ه //ه// /ه//ه/ه /ه//ه/ه //ه// /ه//ه/ه

متفاعا مفاعلن فاعلاتن فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن

وَإذا جَفْ فتُلْحَيَا ةُ مِنلْأَلْحَا نُ لَيْسَتْ تَهِزْزَنِيْ إعْجَابَا

///ه/ه //ه// ///ه/ه/ه //ه/ه //ه// /ه/ه/ه

متفاعا مفاعلن متفاعيلن فعولن مفاعلن مفعولا

٥. قصيدة مقبرة في البحر:

إنْ تَسلْ كُلّ موجةٌ تُلْقَ فيهَا قَطْرَةٌ مِنْ دَمِ الضَحَايَا تَمُرّ

مَازَجتْ مَاؤهُ فَهَلْ يَظْمأُ البَحْرُ لِنَهْلِ الدِّمَاءِ وهو البَحْرُ

تَحْتُ صَرْحٌ مِنْ الدُخَانِ عِراكٌ وانْفِجَارٌ عَاتي الدّوي وذُعْرُ

[1] ديوان لحظات باقية ،ص: ٨٠

تقطيع الأبيات :

إَنْ تَسَلْ كُلْ لَ مَوْجَتُنْ تُلْقَ فيْهَا قَطْرَتنْ مِنْ دَمْمِ ضْضَحَا يَا تَمُرْرُ

/ه//ه//ه /ه//ه/ /ه//ه/ /ه//ه/ /ه//ه/ /ه//ه

فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

مَازَجَتْ مَا ؤهو فَهَلْ يَظْمَأَلْبَحْـ ـرو لِنَهْلِدْ دِماءِ وهـ و لْبَحْرُ

/ه//ه/ //ه// /ه//ه/ /ه//ه/ //ه// /ه/ه

فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن فاعلاتن مفاعلن مفعولن

تَحْتَ صَرْحِنْ مِنَدْدُخَا نِ عِراكنْ ونْفِجَارنْ عَاتِدْدَوِيْ وَذُعْرو

/ه//ه//ه /ه//ه/ /ه//ه/ /ه//ه/ //ه

فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فعولن

٦. قصيدة مآسي الحرب[١]:

جَاءَ عَهْدُ الربِيعُ يَحْدوهُ آذا رٌ فأحْيا مَيتاً وكَفّنَ حَيّا

فِي حِياضِ الدِماءِ يَنْغَمسْ الزهْرُ وينْمو الريحَانُ بَضاً زكِيا

ومزاجُ الندَى رشّاشُ الدمُ القا نِي انْطَوى فوقهُ البنفْسج طيّا

التقطيع العروضي :

جَاءَ عَهْدُ رْ ربِيْعُ يَحْـ ـدُوهُ االذا رُنْ فَأَحْيَا مَيْتَنْ وكَفْـ نَ حَيْيَا

/ه//ه//ه /ه//ه/ /ه//ه/ /ه//ه/ //ه

فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فعولن

فِيْ حِيَاضدْ دِماءِ يَنْـ غَمِسُ زْزَهْرُ وَيَنْمُوْرْ رَيْحَانُ بُضنْ زَكِيا

/ه//ه/ //ه// ///ه/ ///ه// /ه/ه// //ه

فاعلاتن مفاعلن متفاعلْ متفاعلن مستفعلن فعولن

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٩١

وَمَزَاجُنْـ نَدَى رَشْشَا شُدْدِمِ لْقَا نِنْطَوى فَوْ قَهُو لْبَنَفْسَجْطَيْيَا

///ه/ه //ه/ه/ه /ه//ه/ه /ه//ه/ه ///ه// /ه/ه/ه

متفاعلْ مفاعيلن فاعلاتن فاعلاتن متفاعلن مفعولن

٧. قصيدة وقدة صيف[١]:

نَشَرَ الصَيفُ في الأَثِيْرِ جَنَاحَاً

يَصْفَعُ الوجْه مِنْ لظَى لفَحَاته

وجَرى فِي الوِهَادِ مَوجُ سَرَابٍ

وعلى المَرَجِ صُفْرَةٌ فِي حَيَاتهِ

حَشَدَ النّاسُ فِي الظِلالِ عَطَاشَى

وأَطَارَ السَحَابُ مِنْ وكَنَاتهِ

التقطيع العروضي :

نَشَرَصْصَيْـ فو فلْأَثِيْـ رِيْ جَنَاحَن

///ه/ه /ه/ه//ه /ه//ه/ه يَصْفَعُ لْـ وَجْـهُ مِنْ لَظَىْ لفَحَاتهو

متفاعلْ مستفعلن فاعلاتن /ه//ه/ه /ه/ه//ه ///ه//ه

فاعلاتن مستفعلن متفاعلن

وَجَرَىْ فِلْـ وِهَادِ مَوْ جُ سَرَابٍ

///ه/ه //ه// /ه//ه/ه وَعَلَلْمَرْ جُ صُفْرَتُنْ فِيْ حَيَاتِه

متفاعلْ مفاعلن فاعلاتن ///ه/ه //ه// /ه//ه/ه

متفاعلْ مفاعلن فاعلاتن

حَشَدَنْنَا سُ فِظْظِلا لِي عَطَاشَى

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٩٧.

///ه/ه //ه// /ه//ه/ وأَطَارَ سْـ سِحَابو مِنْ كَنَاتهِ

متفاعلْ مفاعلن فاعلاتن ///ه/ه //ه// /ه//ه/

متفاعلْ مفاعلن فاعلاتن

٨. قصيدة الطفل[١]:

فَرَحُ الأَطفَالُ لا يُضْنِي الجَيْوب

فِي دَمِي فِي عَبِثٍ غَيْرَ مَشُوب

وامْتِزَاجٌ فِي الأَسَاطير حَبِيْب

وَصِياحٌ وانْدِفَاعٌ ووثُوب

التقطيع العروضي :

فَرَحُلْأَطْ فَالُ لا يُضْـ نِلْجَيوب

///ه/ه /ه//ه/ /ه//ه/

متفاعلْ فاعلاتن فاعلاتن

فِي دَمِي فِي عَبَثن غَيْـرَ مَشُوبٍ

/ه//ه/ ///ه/ ///ه/

فاعلاتن متفاعلْ متفاعلْ

ومْتِزَاجنْ فِلْأَسَاطِيْـ رِي حَبِيْبٌ

/ه//ه/ /ه//ه/ /ه//ه/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وَصِياحنْ ونْدِفَاعنْ ووثُوبٍ

///ه/ه /ه//ه/ ///ه/

متفاعلْ فاعلاتن متفاعلْ

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٩٨

٩. قصيدة بين رسمي واسمي[١]:

إنْ تَرِدْني فَلنْ تَجِدْني فِي اسْمي

إنّهُ مَحْضُ صُدْفَةٌ للْمُسَمي

وبِرَغْمي صَاحَبْتَهُ فِي حَياتِي

وكَذا صَورَتِي فَمَا أنَا رسْمي

التقطيع العروضي :

إِنْ تَرِدْنِي فَلَنْ تَجِدْ نِيْ فيْ اسْمِيْ

/ه//ه/ //ه// /ه/ه//ه

فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن

إِنْنَهو مَحْـ ـضُ صُدْفتَنْ لِلْمُسَمْمَي

/ه//ه/ //ه// /ه/ه//ه

فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن

وَبِرَغْمِي صَاحَبْتَتَه فِي حَياتي

///ه/ه /ه/ه// /ه//ه وكَذا صَوْ رَتِي فَمَا أَنَارَسْمِيْ

متفاعلْ مستفعلن فاعلاتن ///ه/ه //ه// //ه/ه/ه

متفاعلْ مفاعلن مفاعيلن

١٠. قصيدة أمنا الأرض[٢]:

إنَّــهَا جَنـّةٌ تَـرِفْ بِــها خُضْـرَةٌ ومَـاءٌ

أيْنَ سِـحْرُ المَروجُ مِنْ أزْرقٍ بَـاهِتُ الرِداءُ

التقطيع العروضي:

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠١.

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠٣

إَنْنَهَا جَنْـ ـنَتُنْ تَرِفْ بِهَا خُضْرَة ومَاءٌ

/ه//ه/ه //ه//ه //ه/ه/ه //ه/

فاعلاتن مفاعلن مفاعيلن فعولن

١١. قصيدة ابنة الروض[١]:

يَا ابْنةُ الروْضُ رَتّلي وأعِيدي كُلَّ لحْنُ فِدى لهَذا النشِيْدِ

مَـا هَتَفْنَا بالشـعْرِ إلا لأنَّ الشـــعرُ رجْعَ الهَديلُ ةالتَغْريـدُ

التقطيع العروضي :

يَبْنَتُ رْرُوْ ضُ رتْتِلِيْ وَأَعِيْدِيْ كُلْلَ لَحْنو فِدَىْ لِهَا ذنْنشِيْدِيْ

/ه/ه//ه //ه//ه ///ه/ه /ه//ه/ه //ه//ه /ه//ه/

فاعلاتن مفاعلن متفاعلْ فاعلاتن مفاعلن فاعلاتـن

مَا هَتَفْنَا بِشْشِعْرِ إِلْـ ـلا لأنْنَ شْـ شِعْرَرَجْعَلْـ هَدِيْلُ وتْـ تَغْرِيْدُ

/ه//ه/ه /ه/ه//ه /ه//ه/ه /ه//ه //ه/ه/

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن فعولن مفعولن

١٢. قصيدة ضمير له حدود[٢]:

أَنَـا مَـا زِلْـتُ سَاخِراً مِنْ ضَمِيْرٌ لهُ حَدُودُ

تـَارةٌ كُلَّـهُ اشْـتِعا لٌ وحِيْنَاً بِهِ جَمُود

التقطيع العروضي :

أَنَـا مَـا زِلْ تُ سَاخِرَنْ مِنْ ضَمِيْرُنْ لهُو حَدُودْ

//ه/ه/ه //ه//ه /ه//ه/ه //ه// ه

مفاعيلن مفاعلن فاعلاتن مفاعلن

تَـارتنْ كُلْـ لَه اشْتِعَا لنْ وَحِيْنَنْ بِهِيْ جَمُود

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠٥

[٢] ديوان لحظات باقية ،ص: ١١٣

/ه//ه/ /ه/ه// ه /ه/ه// //ه/ه ه

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مفاعلن

١٣. قصيدة شاعر الوجدان والأحزان[١]:

مَا لهُ أَيْقَظَ الشِجُونُ فَقَاسَتْ وحْشَتُ الليلُ واسْتَثَار الخَيالا

مَا لهُ فِي مَواكِبِ الليْلِ يَمْشِي ويُنَاجِي أَشْبَاحهُ والظِّلالا

التقطيع العروضي :

مَا لَهُوْ أَيْـ قَظَ شْشَجُو نُو فَقَاسَتْ وَحْشَتُلْليْـ لُ وسْتَثَا رَلْخَيَالا

/ه//ه/ //ه// /ه//ه/ /ه//ه/ //ه// /ه//ه/

فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن

مَا لَهُو فِيْ مَواكِبِلْ ليْلِ يَمْشِيْ وَيُنَاجِيْ أَشْبَاحَهُو وظْظِلالا

/ه//ه/ //ه// /ه//ه/ ///ه/ /ه//ه/ /ه//ه/

فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن متفاعلْ مستفعلن فاعلاتن

١٤. قصيدة لحظات باقية[٢]:

لَحْظَاتُ الحَياة لَحْنٌ يَغَنّيْهِ شَعُورِي عَلى خُطَا الأَزْمَانِ

غَيْرَ أَنّي لا أَسْمَعُ اليَومَ إلا نَغَمَاً فِي متَاهةِ الأَحْزانِ

التقطيع العروضي :

لَحْظَاتُلْ حَيَاتُ لَحْـ نُنْ يَغنْنِيْـ هِي شَعُورِيْ عَلَى خُطَلْـ أَزْمَانِيْ

/ه//ه/ //ه// /ه//ه/ /ه//ه/ //ه// /ه/ه/

فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن فاعلاتن مفاعلن مفعولن

غَيْرَأَنْنِيْ لا أَسْمعُلْـ يَومَ إِللا نَغَمَنْ فِيْ مَتَاهَة لْ أَحْزَانيْ

/ه//ه/ /ه/ه// /ه//ه/ ///ه/ //ه// /ه/ه/

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ١١٧.

[٢] ديوان لحظات باقية ،ص: ١١٨

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن متفاعل مفاعلن مفعولن

١٥. هبة الخالق للإنسان[١]:

أنَا مِنْ حَقّي الحَياةُ طَلِيقاً لَيْسَ إلا لأَنَني إنْسان

وهِيْ عِنْدي معْنَى يَجِلُّ ويَسْمُو لَيْسَ شَيْئاً تَحِدَّهُ الأَزْمَانُ

التقطيع العروضي :

أَنَا مِنْ حَقْـ قِلْحَيَاتو طَلِيْقَن لَيْسَ إِلْلا لأَنْنَنِيْ إِنْسَانْ

//ه/ه/ه /ه//ه/ه //ه/ه /ه//ه/ه //ه//ه /ه/ه/ه

مفاعيلن فاعلاتن فعولن فاعلاتن مفاعلن مفعولن

وَهْيَ عِنْدِيْ معْنَىْ يَجِلْـ لوُ وَيَسْمُوْ لَيْسَ شَيْئَن تَحِدْدَهلْ أَزْمَانو

/ه//ه/ه /ه/ه//ه /ه/ه//ه /ه//ه /ه/ه/ه

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مفاعلن مفعولن

١٦. قصيدة عناق قطرين[٢]:

إرْجَعِي سَاعَة الصَّفَاءِ لوصْلِي بَعْدَ أنْ طَالَ بُعدنا فَلعَليّ

هذه الأنفُس التي تُعْصِرُ النّشْوة مِن روحِها احْتِفاءٍ بِخِلّ

التقطيع العروضي :

إِرْجَعِيْ سَا عَتَصْصَفا ءِ لوصْلي بَعْدَ أنْ طَا لَا بُعْدَنَا فَلَعَلْلِيْ

/ه//ه/ه //ه/ه ///ه/ه /ه//ه/ه /ه//ه ///ه/ه

فاعلاتن مفاعلن متفاعلْ فاعلاتن مستفعلن متفاعلْ

هاذِهِ لْأنْـ فُسُ للْتِيْ تُعْصِرُ نْنَشْـ وتنْ مِنْ رُو حِهَا احْتِفاْ ءٍ بِخَلْلنْ

/ه//ه/ه //ه/ه /ه//ه/ه //ه/ه/ه //ه//ه /ه//ه/ه

فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ١٢٤

[٢] ديوان لحظات باقية، ص:١٢٥.

١٧. قيمة الإنسان[١]:

قَيمِةُ الإنْسَانُ فِي الدَو لـةِ مِقْياسُ الرُقِي

وهْيَ فَرْقٌ بَينَ شَعبٌ يَنْزِفُ الرُّوح وحي

التقطيع العروضي :

قَيْمَةُ لْإِنْـ سَانُ فِدْدَو لَتِ مِقْيَا سُ رْرُقِيْ

/ه//ه/ /ه//ه/ ///ه/ /ه//ه

فاعلاتن فاعلاتن متفاعل فاعلن

وَهْيَ فَرْقُنْ بَيْنَ شَعْبُنْ يَنْزِفُ رْرُو حُو وَحيْ

/ه//ه/ /ه//ه/ /ه//ه/ /ه//ه

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

هذه هي القصائد التي تنتمي إلى بحر الخفيف، وهذا الجدول يوضح كل القصائد التي تنتمي إلى بحر الخفيف وعددها.

جدول قصائد البحر الخفيف

ويأتي وزنه: فاعلاتن، مستفعلن، فاعلاتن مرتين

الرقم	القصيدة	الصفحة	الرقم	القصيدة	الصفحة
١	أصوات	٢٦	١٠	أمنا الأرض	١٠٣
٢	خلود الشعر	٦٧	١١	ابنة الروض	١٠٥
٣	الشرق يتذكر	٦٨	١٢	ضمير له حدود	١١٣
٤	النضارة لا الجفاف	٨٠	١٣	شاعر الوجدان والأشجان	١١٧
٥	مقبرة في البحر	٨٩	١٤	لحظات باقية	١١٨
٦	مآسي الحرب	٩١	١٥	هبة الخالق للإنسان	١٢٤

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ١٢٦

٧	وقدة صيف	٩٧	١٦	عناق قطرين	١٢٥
٨	الطفل	٩٨	١٧	قيمة الإنسان	١٢٦
٩	بين رسمي واسمي	١٠١			

أما البحر الثاني حسب الترتيب العددي في الديوان هو مجزوء الكامل، والذي يأتي وزنه على: متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن مرتين (///ه//ه)

وقصائده هي :

١. رسالة الحياة:

إنَّ الـذي بِمَمـَاتـهِ

هَـجَرَ الحَيـَاةُ وسِحـْرَهـَا

تقطيع الأبيات عروضياً:

إِنْنَ لْلَذِيْ بِمَمَاتهيْ[١]

/ه/ه//ه ///ه//ه

مستفعلن متفاعلن

هَجَرَلْحَيَا تَ وَسِحْرَهَا

///ه//ه ///ه//ه

متفاعلن متفاعلن

٢. نسمة الحرية[٢]:

شَعْبٌ يُغَنّي يَومَ عِيدِ فَخَارهُ بِأَجَلَّ لَحْنِ رنَّ فِي قَيثَارهِ

لَحْنُنْ يَفِيضُ حَمَاسَة فكأَنّما تَتَنَاثرُ النَّيرانُ مِنْ أَوتَارهِ

[١] الديوان، ص: ٢٤.

[٢] الديوان ،ص: ٢٧.

التقطيع عروضياً :

شَعْبُنْ يُغَنـْ نِيْ يَومَ عِيْ دِ فَخَارَهُو بأَجَلْلَ لَحْـ نِنْ رَنْنَ فِيْ قَيْثَارَهي

/ه/ه// /ه/ه// ///ه// ///ه// /ه/ه// /ه/ه//

مستفعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن مستفعلن

لَحْنُنْ يَفِيـْ ضُ حَمَاسَتنْ فَكَأَنْنَما تَتَنَاثَرُنْـ نَيْرَانُ مِنْ أوتَارِهِي

/ه/ه// ///ه// ///ه// ///ه// /ه/ه// /ه/ه//

مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن مستفعلن

٣. جنون الحرب[١]:

قَدْ كَانَ مَسْقَطْ رَأَسِهَا بِالغابِ فِي أَولى السنين

وتَرَعْرعتْ لمَّا تَغَذّ ت مِن دِمَاءِ الأولين

التقطيع عروضياً :

قَدْ كَانَ مَسْـ قَطْ رَأَسِهَا بلْغَابِ فِيْ أَولسْسِنِيْنِ

/ه/ه// /ه/ه// /ه/ه// /ه/ه// ه

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وتَرَعْرَعَتْ لَمْمَا تَغَّذ ذتْ مِنْ دِمَاءِلْـ أوولين

///ه// /ه/ه// ه /ه//ه/ه /ه//ه ه

متفاعلن مستفعلن فا فاعلاتن فاعلن

٤. قصيدة وفد البيان[٢]:

يَا وفْدُ حَيّاكَ الرّبِيعُ وطَالما أسرّ المشَاعرُ زاهِياً مُتَرَنّمَا

مَلأَ الخَمَائِلُ والشّواطِئَ والرُّبى شِعْراً وأطْربَ بالنشِيدِ وألهَما

التقطيع العروضي :

---

[١] ديوان لحظات باقية ،ص: ٣٥

[٢] ديوان لحظات باقية ،ص: ٤٢

يَا وَفْدُ حَيْـ يَاكَرْرَبِيْـ عُ وَطَالمَا أَسَرَ لْمَشَا عِرُ زَاهِيَنْ مُتَرَنْنِمَا

/ه//ه/ /ه /ه//ه///ه ///ه//ه ///ه//ه ///ه//ه

مستفعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

مَلأَ لْخَمَا ئلُ وشْشَوا طئ ورْرُبَى شِعْرنْ وأَطْ رَبَ بنْنَشِيْـ دِ وأَلْهَمَا

///ه//ه ///ه//ه ///ه//ه /ه/ه//ه ///ه//ه ///ه//ه

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

٥. قصيدة :صوت الجزائر[١]:

يَهْتَزُّ وَقْعَكِ فِي المَشاعِرُ يا صَوتُ أَحْرارِ الجَزائِر

لحْنٌ إذا مَسَّ الشّعُـو ر فكُلَّ مَنْ في الأرضِ شِاعِرِ

التقطيع العروضي :

يَهْتَزْزُوَقْـ عَكَ فِلْمَشَا عِرو يَا صَوْتُ أَحْـ رَارِلْجَزَا ئِرِي

/ه/ه//ه ///ه//ه //ه /ه/ه//ه /ه/ه//ه //ه

مستفعلن متفاعلن فعو مستفعلن مستفعلن فعو

لَحْنُنْ إَذا مَسْسَ شْشُعُو رُ فَكُلْلَ مَنْ فِلْأَرْضِ شَا عِرِنْ

/ه/ه//ه /ه/ه//ه ///ه//ه /ه/ه//ه //ه

مستفعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن فعو

٦. قصيدة الشعر والحياة[٢]:

الشـعْرُ مِنْ نَبَعِ الحَياةُ وَوَحْيِهِ مِنْ كُلِّ حيّ زَاخِرٍ بِوجُودهَا

صَورُ الوجُود خَمِيلةٌ فِي شَوكِهَا فِي أَغْصُنٍ تَمتَدُ خَلْفَ حَدُودِهَا

التقطيع العروضي :

أَشْشِعْرُ مِنْ نَبَعُلْحَيَا ةِ وَوَحْيِهِيْ مِنْ كُلْلَ حَيْ يٍ زَاخِرنْ بِوجُودِهَا

[١] ديوان لحظات باقية، ص:٥٣

[٢] ديوان لحظات باقية ،ص: ٦١

/ه/ه//ه ///ه//ه ///ه//ه /ه/ه//ه //ه//ه /ه/ه//ه

مستفعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن مفاعلن مستفعلن

صَوَرُلْوجُو د خَمِيْلتنْ فِيْ شَوْكِهَا فِيْ أَغْصُنِنْ تَمْتَدْدُ خَلْ فَ حَدُودِهَا

///ه//ه ///ه//ه /ه/ه//ه /ه/ه//ه /ه/ه//ه ///ه//ه

متفاعلن متفاعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن

٧. في ركاب الأمل[١]:

أَمَلِيْ وَهَبَتْ لِيْ الحَيَا ةُ وكُنْتُ فِي سِجْنِ الألَمْ

أَطْبَقْ جَنَاحَكَ قَــدْ بَلَـغْتَ فَهـَذه أَرْضُ الهِـرمْ

التقطيع العروضي :

أَمَلِيْ وَهبَتْ لِيْيَ لْحَيَا ت وَكُنْتُ فِيْ سِجْنِلْأَلَمْ

///ه/// /ه/ه//ه ///ه//ه /ه/ه//ه

متفاعلتن مستفعلن متفاعلن مستفعلن

٨. طريق الحياة[٢]:

نَمْشِي عَلى الـدّربِ الطّويـلِ ولا يَطِيبُ لنَا مَدى

إنّ الحَيَاةَ بِسـحْرِهَا نَغَمٌ ونَحْنُ لهَا صـدى

التقطيع العروضي :

نَمْشِي عَلَدْ دَرْبِ طْطَوي لِ ولا يَطِيْـ بُ لنَا مَدَى

/ه/ه//ه /ه/ه//ه ///ه//ه ///ه//ه

مستفعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن

إِنْنَ لْحَيَا تَ بِسَحْرِهَا نَغَمُنْ وَنَحْـ نُ لهَا صَدَى

/ه/ه//ه ///ه//ه ///ه//ه ///ه//ه

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٦٥

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٦٦.

مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

٩. صانع التاريخ[١]:

مَـا زالَ آمَـادا يَرنُّ بِمَسْمَعِي رَجْع الملامحُ فَوقَ تِلكَ الأَرْبعُ

هُو مِنْ صَهِيلِ الخَيلِ في وثَبَاتِهَا وصِدَامِهَا وهَزِيمُ صَوتُ المُدْفعُ

التقطيع العروضي :

مَا زَالَ أأ مَادَا يَرِنْ نُ بِمَسْمَعِي رَجْع لْمَلا محُ فَوقَ تِلْ كَ لْأَرْبِعو

/ه//ه/ه /ه/ه//ه ///ه//ه /ه/ه//ه

مستفعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن

هُوْ مِنْ صَهِيْـ ل لْخَيْلِ فِي وَثَبَاتِهَا وَصِدَامِهَا وَهَزِيْمُ صَو تلْمُدْفَعُو

/ه//ه/ه /ه/ه//ه ///ه//ه ///ه//ه /ه/ه//ه

مستفعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن

١٠. نومة راعي[٢]:

فِـي مَرْقَدٍ طَـافَتْ بِهِ الأَحـلامُ مُشـرِقةُ الصـوِرْ

لِلنّومِ قَدْ أَسْـلمْتُ رأَ سكَ مُطْمَئِـناً للقَدَرْ

التقطيع العروضي :

فِيْ مِرْقَدنْ طَافَتْ بِهلْ أَحْلامُ مُشْـ رَقَت صْصِورْ

/ه//ه/ه /ه/ه//ه /ه/ه//ه ///ه//ه

مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن

لْنَومِ قَدْ أَسْلمْتُ رَأَ سَكَ مُطْمَئِنَنْ للقَدَرْ

///ه//ه /ه/ه//ه ///ه//ه /ه//ه

متفاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٦٨.

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٩٩

١١. أنت السماء[١]:

أَعَلى الجَمَالُ تُغَارُ مِنَا مَاذا عَليكَ إذا نَظَرْنَا

هِي نَظْرِةً تُنْسِي الوقا رَ وتُسْعِدُ الروح المُعَنّى

التقطيع العروضي :

أَعَللْجَمَا لُ تُغَارُ مِنَا مَاذَا عَليْـ كَ إِذا نَظَر نَا

///ه//ه ///ه//ه /ه/ه//ه ///ه//ه /ه

متفاعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن فا

هِيَ نَظْرَتُنْ تُنْسِلْوِقَا رَ وَتُسْعِدُرْ رُوح لْمُعَنْ نَى

///ه//ه /ه/ه//ه ///ه//ه ///ه//ه /ه

متفاعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن فا

١٢. إني لأعجب[٢]:

عَجَبَاً أَتَحْتَمِل الحَياةَ بِرَغْمِ أَشْتاتِ الصِورْ

ورِحَابهَا تُبْدي الجَمَالُ جَمَالُ نفْسٍ أَو بَصَرْ

التقطيع العروضي :

عَجَبَن أَتَحْ تَمِلُلْحَيَا تَ بِرَغْمِ أَشْ تَاتِ صْصِورْ

///ه//ه ///ه//ه ///ه//ه /ه/ه//ه

متفاعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن

وَرِحَابُهَا تُبْدلْجَمَا لُ جَمَالُ نَفْ سِنْ أَو بَصَرْ

///ه//ه /ه/ه//ه //ه//ه /ه/ه//ه

متفاعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠٢

[٢] ديوان لحظات باقية ،ص: ١٠٨

١٣. شاء الهوى [١]:

شَـاءَ الهَوى أَمْ شِئَـتَ أَنْتَ

فَمَضَيتُ فِي صَمتٍ مَضَيتُ

أَمْ هزّ غُصْنِكَ طَائرٌ

غَيري فَطِرْتُ إِليهِ طِرتْ

التقطيع العروضي :

شِاءَ لْهَوى أَمْ شِئْتَ أَنْـ تِ

/ه/ه//ه /ه/ه//ه /ه فَمَضَيْتُ فِي صَمْتنْ مضَيْ تُ

مستفعلن مستفعلن فا ///ه//ه /ه/ه//ه /ه

متفاعلن مستفعلن فا

أَمْ هَزْزَ غُصْ نَكَ طَـائرنْ

/ه/ه//ه ///ه//ه غَيْرِيْ فَطِرْ تُ إِلَيْهِ طَر تَ

مستفعلن متفاعلن /ه/ه//ه ///ه //ه /ه

مستفعلن متفاعلن فا

هذاالجدول يوضح القصائد التي تنتمي إلى مجزوء الكامل وأوزانه (متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن) مرتين .

الرقم	القصيدة	الصفحة	الرقم	القصيدة	الصفحة
١	رسالة الحياة	٢٤	٨	طريق الحياة	٦٦
٢	نسمة الحرية	٢٧	٩	صانع التاريخ	٧٨
٣	جنون الحرب	٣٥	١٠	نومة راعي	٩٩

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ١٢٧

٤	وفد البيان	٤٢	١١	أنت السماء	١٠٢
٥	صوت الجزائر	٥٣	١٢	إني لأعجب	١٠٨
٦	الشعر والحياة	٦١	١٣	شاء الهوى	١٢٧
٧	في ركاب الأمل	٦٥			

ثم أتت أبيات على وزن بحر الرمل والتي تتكون من (١١) قصيدة والذي يأتي على وزن: فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن ،مرتين وهي:

١/ قصيدة هذه الموجة[١]:

هَذه الموجة من هذا الخَضمْ فَيضَانٌ زاخِر بينَ الأُمَمْ

ومِنْ المَوجَةِ فاَضَتْ لُجّةً تَكْسَحَ الذُّلَ وتَجْتَاحُ الرِمَمْ

التقطيع العروضي :

هاذِهِلْمَوْ جَتو مِنْ هَا ذلْخَضَم فَيْضَانُنْ زَاخِر بَيْنَلْ أُمَمْ

/ه//ه //ه/ه/ه /ه//ه /ه/ه/ه /ه//ه/ه //ه

فاعلاتن مفاعيلن فاعلن مفْعولا فاعلاتن فعو

وَمِنَلْمَو جَةِ فَاضَتْ لُجْجَتُنْ تَكْسَحُ ذْذُلْ وتَجْتَاحُ رْ رِمَمْ

///ه/ه //ه /ه/ه /ه//ه /ه//ه/ه //ه/ه/ه //ه

متفاعلْ مفاعيلن فاعلن فاعلاتن مفاعيلن فعو

٢/ نشيد العلم السوداني[٢]:

أَنَا حُرّ فامْشِ حراً تَحْتِ خَفَقِ العَلم

كالمُنَى أَنْتَ طَلِيق كَانْبِعَاثُ النعَمْ

[١] ديوان لحظات باقية، ص:٢٢

[٢] ديوان لحظات باقية ،ص: ٣٠

التقطيع العروضي :

أنْتَ حُرْرُنْ فَمْشِ حُرْرَن تَحْتِ خَفْقلْ قَلمْ

/ه//ه/ه//ه/ه//ه/ه//ه

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعو

كَلْمُنىْ أَنْ تَ طَلِيْقَنْ كَنْبِعَثَاتِ نْ نَغَمْ

/ه//ه/ه//ه/ه//ه/ه//ه

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعو

٣/ نضال لا ينتهي[١]:

بَعْدَ مَوجٌ لا يُحْيِيه السنى أَدْركَ الزَّورقَ شُطّآن المنَى

ومِنْ الشُّطْآنِ هَبّتْ نَسْمَةٌ وإلـى حُرّيـةِ أَفاضَتْ بِنَـا

التقطيع العروضي :

بَعْدَ مَوْجنْ لا يحيْيه سنى أَدْرَكَ زْزَو رقْ شُطْطَا ا نِ لمُنَى

/ه//ه/ه//ه/ه//ه/ه//ه/ه//ه

فاعلاتن فاعلاتن فعو فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

وِمِنَ شْشَط طِآنِ هَبْبِتْ نَسْمَتَنْ وإِلىْ حُرْ رِيةُ أَفْضَتْ بِنَا

///ه /ه/ه//ه/ه//ه/ه//ه/ه//ه

متفاعلْ فاعلاتن فاعلن متفاعل فاعلاتن فعو

٤/ نشيد جامعة الخرطوم[٢]:

أَغْمِري الوِهَاد والنَجَاد والمهاد بالسَنَى

يـا منَار العِلـمُ والعِلمُ حَياةُ شَعْبِنا

التقطيع العروضي :

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٢

[٢] ديوان لحظات باقية،ص: ٣٧.

أَغْمِري الْ وِهَادِ ونْ نَجَادِ ولْ مِهَادِ بسْ سَنَىْ

/ه//ه /ه //ه//ه //ه//ه //ه//ه //ه

فاعلاتن مفاعلن مفاعلن مفاعلن فعو

يَا مَنَارلْ عِلْمُ ولْعِلْ مُ حَيَاةُ شَعْبِنَا

/ه//ه/ه /ه//ه/ه /ه//ه/ه /ه//ه

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

٥/ السودان[١]:

ثَابِتُ الأقْدَام يَمْشِي فِي وثُوقٍ للحَياه للحَياه

الجَلالُ الحَقِّ والعِزّة تَمْشِي فِي خُطَاه في خُطَاه

التقطيع العروضي:

ثَابِتلْأَقْ دَام يَمْشِي فِي وثُوقن للْحَيَاهِ للْحَياهِ

/ه//ه/ه /ه//ه/ه /ه//ه/ه /ه//ه/ه /ه//ه/ه

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

اجْجلال لْ حَقْقَ ولْعِزْ زَتُ تَمْشِي فِيْ خُطَاهِ فِيْ خُطَاهِ

/ه//ه/ه /ه//ه/ه / ه //ه/ه /ه//ه/ه /ه//ه/ه

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

٦/ أنت إنسان[٢] :

أَنْتَ إِنْسانٌ بِحقّ وأَنا بَيْنَ قَلبَينَا مِنْ الحُبُّ سَنِى

كُلَّ يَومٌ صورٌ عَبرَ الطَريقِ تُزْحِمُ النَّفْس بِهَا ثُمّ تَفِيقُ

التقطيع العروضي :

أَنْتَ إِنْسَا ننْ بِحَقْقِنْ وأَنَا بَيْنَ قَلْبَيْـ نَا مِنَلْحُبْ بِي سَنَىْ

/ه//ه/ه /ه//ه/ه /ه//ه/ه /ه//ه/ه /ه//ه

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٤٤

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٤٦

فاعلاتن فاعلاتن متفا فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

كُلْلَ يَومنْ صُورنْ عَبْ ر طْطَرِيْقِ تُزْحِمُ نْنَفْ سَ بِهَا ثُمْ مَ تَفِيْقُ

/ه//ه ///ه /ه//ه /ه//ه /ه//ه ///ه/ه

فاعلاتن متفاعلْ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن متفاعلْ

٧/ الفجر المرتقب[١] :

أُمّـةً للِمجـْدِ والمـجْدُ لهـَا وَثَبَتْ تَنْشِدُ مُسْتَقْبَلهَا

رَوَّ نَفْسِي مِنْ حَدِيثٍ خالدٍ كُلّمَا غَنّتْ بِهِ أَثْمَلهَا

التقطيع العروضي :

أُمْمَتَنْ للْ مجْدِ ولْمَجْ دُ لهَا وثَبَتْ تَنْ شِدو مُسْتَقْ بَلهَا

٨/ مجد إنساني[٢] :

لكَ إَجْلالي عَلى مَرِّ الزمَانِ أَيّـها الإنْسَان فِـي كُلِّ مَكَان

تَبْتَنِي للحَقِ صَرْحَاً شَامِخَاً فَوقَ أَنْقَاضُ التَجَنِّي والهوان

التقطيع العروضي :

لَكَ إِجْلا لي عَلى مَرْ رِ زْزَمَانُ أَيْيُهَلاِنْ سَانُ فِي كُلْ لِ مَكانِ

///ه/ه /ه//ه /ه//ه /ه//ه /ه//ه /ه//ه

متفاعلْ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

تَبْتَنِيْ لِلْ حَقْقِ صَرْحَن شَامِخَن فَوقَ أَنْقَا ضُتْتَجَنْنِي ولْهَوانِ

/ه//ه /ه//ه /ه// /ه//ه /ه//ه /ه//ه

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

٩/ مصب الحياة[٣]:

---

[١] ديوان لحظات باقية ،ص: ٥٢

[٢] ديوان لحظات باقية ،ص: ٩٦

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠٦

مِثْلمَا يَهْدِرُ وادٍ فِي انْطِلاقٍ وكَمَا يَنْصَبُ في بَحْرٍ عَظِيمٍ

تَحْتَوينا بَـعْدَ أَيـامِ الفُراقِ فِـي عِنَاقِ هذه الأُمِ الرؤوم

التقطيع العروضي :

مِثْلمَا يَهْـ دِرُ وادِنْ فِنْطِلاقنْ وكَمَا يَنـْ صَبْبُ فِي بَحْ رِنْعَظِيْمِنْ

/ه//ه/ //ه/ه/ه//ه/ ///ه/ه//ه/ ه//ه/

فاعلاتن مفاعيلن فاعلاتن متفاعلْ فاعلاتن فاعلاتن

تَحْتَوينَا بَعْدُ أَيْيَا ملْفُراقِ فِيْ عِنَاقِ هاذه لْأُمْ مِ رْرؤومِ

/ه//ه/ ه//ه/ ه//ه/ ه//ه/ ه//ه/ ه//ه/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

١٠ / ضريبة إنسانية[١]:

ذلكَ الراسِفُ فِي أَصْفادهُ والذي يعْثرُ في ذُلّ الرقِيقِ

إِنّكَ المَسْؤلُ عَنْ اطْلاقهِ مِنْ هَوانِ القَيدِ مَا دُمْتُ طَلِيقِ

التقطيع العروضي :

ذَالكَ رْرَا سِفُ فِي أصْـ فَادَهو ولْلذي يعْـ ثِرُ في ذُلْ لِرْرَقِيْقِ

/ه//ه/ ///ه/ ه//ه/ /ه//ه/ ///ه/ ه //ه/

فاعلاتن متفاعلْ فاعلن فاعلاتن متفاعلن فاعلاتن

إِنْنَكَ لْمَسْـ ؤولُ عَنْ اطْ لاقِهِي مِنْ هَوانِ لْ قَيْدِ مَا دُمْـ تُ طَلِيْقنْ

/ه//ه/ /ه//ه / ه//ه/ /ه//ه/ /ه//ه/ /ه//ه/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

١١/ نحو الوثبة[٢]:

المَغَانِي الفَيـحُ فِي مَهْدِ الجَنُوبِ

---

[١] ديوان لحظات باقية،ص: ١١٩

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ١٢٠

وعِناقُ الأيْكِ مِنْ فَوقَ الدّروبِ

التقطيع العروضي :

المَغَانِلْ فَيْحُ فِيْ مَهْ دِ جْجَنُوبِ

/ه//ه/ /ه//ه/ /ه//ه/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وَعِنَاقُلْ أَيْكِ مِنْ فَو قَدْدَرُوبِ

///ه/ه/ /ه//ه/ /ه//ه/

متفاعلْ فاعلاتن فاعلاتن

وهذا الجدول يوضح القصائد التي تنتمي إلى بحر الرمل والذي يأتي وزنه على: فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن مرتين

الرقم	القصيدة	الصفحة	الرقم	القصيدة	الصفحة
١	هذه الموجة	٢٢	٧	الفجر المرتقب	٥٢
٢	نشيد العلم السوداني	٣٠	٨	مجد إنساني	٩٦
٣	نضال لا ينتهي	٣٢	٩	مصب الحياة	١٠٦
٤	نشيد لجامعة الخرطوم	٣٧	١٠	ضريبة إنسانية	١١٩
٥	السودان	٤٤	١١	نحو الوثبة	١٢٠
٦	أنت إنسان	٤٦			

ثم تأتي القصائد التي جاءت على وزن بحر المتقارب ،وهي خمسُ قصيدة، ووزنه :

فعولن فعولن فعولن فعولن، مرتين :

١. قصيدة لحن الفداء[١]:

إذا ردّدَ القَوم لحنُ الفِدا وثَبْنَا سِراعاً وكُنّا صَدَى

وسِرْنَا صَفُوفَاً نُلاقي الرّدى ولو كَانَ حَوضُ الرّدَى موردِا

التقطيع العروضي :

إِذا رَدْ دَدَ لْقَوْ مُ لحْنُ لْ فِدَا وَثَبْنَا سِراعَنْ وَكُنْنَا صَدَى

//ه/ه //ه/ه //ه //ه/ه //ه/ه //ه/ه //ه

فعولن فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعو

وَسِرْنَا صَفُوفنْ نُلاقِرْ رَدَى وَلوْ كَا نَ حَوضُ رْ رَدَى مَوْ رِدا

//ه/ه //ه/ه //ه/ه //ه //ه/ه //ه/ه //ه

فعولن فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعو

٢/ لقاء القاهرة[٢]:

أَأَلْقَاكِ فِي سِحْركِ السَاحِرُ مِنِي طَالمَا عِشْنَ فِي خاطِري

أَحَقْاً أَراكِ فأرْوي الشّعُو رَ وأسبَحُ فِي نَشْوةُ السَاكِر

التقطيع العروضي :

أَأَلْقَا كِ فِيْ سِحْ رِكِ سْسَا حِرُ مِنيْ طَا لمَا عِشْ نَ فِيْ خَا طِريْ

//ه/ه //ه/ه //ه //ه/ه //ه/ه //ه/ه //ه

فعولن فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعو

أَحقْقَنْ أَراكِ فأَرْوشْ شَعُو رَ وأَسْ بَحُ فِيْ نَشْ وةُ سْسَا كِر

//ه/ه //ه/ه //ه/ه ///ه //ه/ه //ه/ه //ه

فعولن فعولن فعولن فعو متفا فعولن فعولن فعو

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٥٩

[٢] الديوان ،ص: ٦٢

٣/ ظلمات وشعاع[١]:

إذا مِتُّ لا تَحْزَنِي إِنّنِي تُرابٌ يَعُودُ إلى بعْضِه

لقدْ جَعَلتْنِي ليالي العَذا بِ أَلذّ المَمَات على بغْضِهِ

التقطيع العروضي:

إذا مِتْ تُ لا تَحْ زَنِي إِنْ نَنِيْ تُرَابٌ يَعودُ إلى بَعْ ضِهِ

//ه/ //ه/ //ه/ //ه //ه/ //ه/ //ه/ //ه

فعولن فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعو

لقَدْ جَ عَلَتْنِيْ لِياليْ عَذا بُ أَلذْ ذَ لْمَمَا ت عَلى بُغْضِهِ

//ه/ //ه/ //ه/ //ه ///ه /ه//ه ///ه /ه//ه

فعول فعولن فعولن فعو متفا فاعلن متفا فاعلن

٤/ قصيدة :ذكرى شاعر[٢]:

تُذَكِّرَنِي بَسَمَاتُ الضُّحَى ونَفْحُ الأصِيل وشـدَوالقَمـرْ

مجَالسٌ للأُنْسِ كَانَتْ عَذا با طَوى الموتُ سَامِرهَا والسَّمَر

التقطيع العروضي :

تُذَكْكِ رنِي بَـ سَمَاتُ ضْ ضُحَى ونَنْحُ لْ أَصِيْل وشَذْولْ قَمَرْ

//ه/ //ه/ //ه/ //ه //ه/ //ه/ //ه/ //ه

فعول فعول فعولن فعو فعولن فعول فعولن فعو

مَجَالِ س للأُنْ سِ كَانَتْ عَذا بنْ طَولْ مَوتُ سَا مِرهَا وسْسَمَرْ

//ه/ //ه/ //ه/ //ه /ه//ه ///ه /ه//ه

فعول فعولن فعولن فعو فاعلن فاعلن متفا فاعلن

[١] الديوان، ص: ٦٤

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٨٤.

٥/ قصيدة زائر البستان[١]:

وكَمْ عَابِرُ رَوْضَهُ لَمْ يَفِدْ مِنْ المَكْثُ فيهَا ولو ظِلّهَا

ولو خَايَلتْهُ رؤى شَاعِر لِمَا غَادر الومْضُ في ظِلّهَا

التقطيع العروضي :

وكَمْ عَا بِرُو رو ضَهو لمْ يَفِدْ مِنَلْمُكْ ثِ فيهَا ولو ظِلْ لَهَا

//ه/ه //ه/ه //ه/ه //ه/ه //ه/ه //ه

فعولن فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعو

ولو خَا يَلتْهو رؤى شَا عِرن لِمَا غا درَ لْومْ ضُ في ظِلْ لَهَا

//ه/ه //ه/ه //ه/ه //ه/ه //ه/ه //ه

فعولن فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعو

هذا جدول قصائد البحر المتقارب ،ووزنه: فعولن، فعولن، فعولن، فعولن مرتين

الرقم	القصيدة	الصفحة
١	لحن الفداء	٥٩
٢	لقاء القاهرة	٦٢
٣	ظلمات وشعاع	٦٤
٤	ذكرى شاعر	٨٤
٥	زائر البستان	١١٠

ومن قصائد بحر الرجز التي أتت على وزن: مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، مرتين

١/ قصيدة شعاع مخبا[٢]:

[١] ديوان لحظات باقية، ص:١١٠

[٢] ديوان ،ص: ١١١

الكوكبُ الوضّاء في آفاقِ وادينَا أفلْ

خَبا الشّهَاب وكان وهّاجاً فأسْرع وشتعَلْ

التقطيع العروضي :

الكَوكَبُ لْ وضْضَاء في االفاقِ وا دِيْنَا أَفَلْ

/ه/ه//ه /ه/ه//ه /ه/ه//ه /ه/ه//ه

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

خَبْبَ شْشِهَا بُ وكَانَ وهْ هَاجنْ فأسْ رعَ وشْتَعَلْ

/ه/ه//ه ///ه//ه /ه/ه//ه ///ه//ه

مستفعلن متفاعلين مستفعلن متفاعلين

قصيدة الصدى الخالد:

أَمْسَيتُ أصْداءٌ وذِكْرى يا لحْظَةٌ بالخُلدِ أَحْرى

مَا كُنْتُ إلا صَفْحَةً فاضَتْ عَليَّ سَنى وبُشْرا

التقطيع العروضي[1]:

أمْسَيْتُ أَصْ دَاءٌ وَذِكْ رَى يا لحْظَتنْ بلْخُلْدِ أَحْ رى

/ه/ه//ه /ه/ه//ه / /ه/ه//ه /ه/ه//ه /ه

مستفعلن مستفعلن فا مستفعلن مستفعلن فا

مَا كُنْتُ إلْ لا صَفْحتَنْ فَاضَتْ عَليْ يَا سَنَى وُبشْرى[2]

/ه/ه//ه /ه/ه//ه /ه/ه//ه /ه/ه//ه

مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن فعولن

٣/ رثاء لا هجاء[3]:

---

[1] ديوان لحظات باقية

[2] ديوان لحظات باقية، ص: ١١١

[3] ديوان لحظات باقية ،ص: ١١٦

قَدْ غَاصَ فِي الأوحَالِ حتى حصّنتْهُ مِنْ الرِمَاءِ

فِي مَأمَنٍ مِنْ هَابِطٍ يَدْنَو إليهِ ولا مَراءِ

التقطيع العروضي :

قَدْ غَاصَ فِي لْ أَوْحَالِ حَتْ تَى حَصْصَنَتْ هُو مِنَرْ رَمَاءِ

/ه/ه// /ه/ه//ه /ه/ه//ه /ه//ه //ه/ه

مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن فعولن

فِي مَأَمَنِنْ مِنْ مَهْبَطِنْ يَدْنَو إِلَيْ هي ولا مراءِ

/ه/ه// /ه/ه//ه /ه/ه//ه /ه//ه //ه/ه

مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن فعولن

وهذا جدول يوضح قصائد بحر الرجز ،ووزنه يأتي: مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن مرتين

الرقم	القصيدة	الصفحة
١	شعاع خبا	٨١
٢	الصدى الخالد	١١١
٣	رثاء لا هجاء	١١٦

ومن القصائد التي تنتمي إلى بحر الطويل :ووزنه :فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلين مرتين

١/ قصيدة دفين الصحراء[١]:

لواؤكَ خَفّاقٌ إذا قَصَف الردى يَداً حَمَلتْهُ مَدّ حُر له يَدا

فيا وطَنُ الأحْرارِ حُبْكَ خَالدٌ عَلى الدهْرِ يُبْدي مَظْهَراً مُتَجَدْدا

التقطيع العروضي :

لِواؤ كَ خَفْفَاقُنْ إذا قَ صَف رْرَدَى يَدنْ حـ مَلتْه مَدْ د حُرْرنْ لهو يدا

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٧٧

//ه/ //ه/ه/ه //ه/ //ه//ه //ه/ //ه/ه/ه //ه/ه //ه//ه

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

فَيَا وطَنَ لْأَحْرا رِ حُبْبَـ كَ خَالدنْ عَلدْدَهْ رِ يُبْدِي مَظْ هَرنْ مُـ تَجَدْدا

//ه/ //ه/ه/ه //ه/ //ه//ه //ه/ //ه/ه/ه //ه/ //ه/ه

فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعول فعولن

٢/ لوعة متجدد[١]:

لياليّ أمْواجٌ تَمُرْ فإنْ دَنَتْ

مِنْ الشَطّ لاشَتْ مَدها آهةٌ حرى

ذوى حَاضِري حَتى رؤى النّفْسِ وانْقَضتْ

مَباهِجُ أَيامِي فألْحَدَتَها قَبْرا

التقطيع العروضي:

ليَاليْ يَ أَمْواجُنْ تَمُرْر فإنْ دَنَتْ

//ه/ //ه/ه/ه //ه/ //ه//ه مِنَ شْشَطْ طِ لاشَتْ مَدْ دَهَا اا هتنْ حرى

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن //ه/ //ه/ه/ه //ه/ه //ه//ه

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ذَوى حَا ضِرِي حَتْتَى رؤ نْنَفْ سُ ونْقَضَتْ

//ه/ //ه/ه/ه //ه/ه //ه//ه مَبَاهِ جُ أيْيَامِي فأَلْحَدْ تَهَا قَبْرا

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن //ه/ //ه/ه/ه //ه/ه //ه/ه/ه

فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

[١] ديوان لحظات باقية، ص:٨٢.

هذا الجدول يوضح قصائد البحر الطويل وتأتي أوزانه على: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن مرتين

الرقم	القصيدة	الصفحة
١	دفين الصحراء	٧٧
٢	لوعة متجددة	٨٢

قصائد بحر البسيط وعددها اثنان وتأتي على وزن :

مستفعلن ،فاعلن، مستفعلن ،فاعلن ،مرتين

١/ قصيدة رحلة النيل[١]:

النَيلُ مِنْ نشْوةِ الصَهَباءِ سِلْسِلهُ وساكِنُو النَيْلُ سُمّارٌ ونُدْمَانُ

وخَفَقةُ المَوجُ أشْجَانٌ تُجَاوبُها مِنْ القُلوبِ التِفاتاتٌ وأشْجَانُ

التقطيع العروضي :

انْنِيْلُ مِنْ نَشْوت صْـ صَهْبَاءِ سِلْ سِلهو وسَاكِنُونْـ نِيْلُ سُمْـ مَارن ونُدْ مَانو

/ه/ه//ه /ه//ه/ه//ه /ه//ه //ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه /ه/ه

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مفاعلن فاعلن مستفعلن فاعلْ

وخَفْقَةُ لْـ مَوجُ أَشْـ جَانِنْ تُجَا وبُها مِنَلْقَلو بِ لْتِفَا تاتنْ وأَشْـ جانِنْ

//ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه //ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه /ه/ه

مفاعلن فاعلن مستفعلن متفا مفاعلن فاعلن مستفعلن فاعلْ

٢/ قصيدة في وجه العدوان[٢]:

بي مَا بصَدْرِكَ يا مصْريُّ مِنْ لهَبٍ

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٩.

[٢] ديوان لحظات باقية ،ص: ٥٥

وشَجِية الحقِّ والتاريخُ والنَسَبِ

عَمَّ البلادُ ذَهول لا تُحَدّده

حَدودُ أَرْضٍ ومشْبوب مِنْ الغَضبِ

التقطيع العروضي :

بِيْ مَا بِصَدْ رَكَ يَا مَصْرِيْيُ مِنْ لهَبنْ

/ه/ه//ه ///ه /ه/ه//ه ///ه وشَجِيْيتلْ حَقْقِ وتْ تَارِيخِ ونْ نَسَبي

مستفعلن متفا مستفعلن متفا ///ه/ /ه//ه /ه/ه//ه ///ه

متفاعل فاعلن مستفعلن متفا

عَمْمَ لْبِلا دُ ذَهُو لنْ لا تُحَدْ دِدَهو

/ه/ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه حَدودُ أرْ ضنْ وَمَشْ بوبِ مِنِلْ غَضَبِ

مستفعلن فاعلن مستفعلن متفا //ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه

مفاعلن فاعلن مستفعلن متفا

وهذا الجدول يوضح قصائد البحر البسيط، ووزنه: مستفعلن، فاعلن، مستفعلن، فاعلن مرتين

الرقم	القصيدة	الصفحة
١	رحلة النيل	٣٩
٢	في وجه العدوان	٥٥

قصائد بحر الوافر: ويأتي وزنه على: مفاعلتن ،مفاعلتن، مفاعلتن مرتين

١/ من سعير الكفاح :

قلوبٌ فِي جوانِبُهَا ضِرامٌ يفوقُ النارُ وقداً واندلاعا

يَظُنُّ العَسْفُ يورثُنَا انْصِياعا فلا والله لنْ يَجِدْ انْصِياعا

التقطيع العروضي :

قُلوبُ فِيْ جَوانِنُهَا ضِرامُنْ يَفُوقُ نْـ نَارُ وقْدَنْ وانْدِلاعَا

//ه// //ه///ه //ه/ه //ه/ /ه//ه/ //ه//ه/ه

مفاعلن مفاعلتن فعولن فعولن فاعلاتن مفاعيلن

يَظِنْنُ لْعَسْـ فُ يورِثُنَا انْصِياعَا فلا ولللا هـ لنْ يَجِدْ انْصِياعَا

//ه/ه/ه //ه///ه /ه//ه/ه //ه///ه //ه//ه /ه//ه/ه

مفاعلين مفاعلتن فاعلين مفاعلتن مفاعلن فاعلين

وهذا الجدول يوضح قصائد البحر الوافر، ويأتي وزنه على: مفاعلتن ،مفاعلتن، مفاعلتن مرتين

الرقم	القصيدة	الصفحة
١	من سعير الكفاح	٢٥
٢	صوت من وراء القضبان	٨٦

جدول يحدد قصيدة لكل من بحر: المديد ،المضارع،المتدارك،السريع، المجتث

بحر المديد ووزنه: فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلَاْتُنْ مرتين

بحر المضارع ووزنه: مَفَاْعِيْلُنْ، فَاْعِلَاْتُنْ مرتين

بحر المتدارك ووزنه: فَاْعِلُنْ، فَاْعِلُنْ، فَاْعِلُنْ، فَاْعِلُنْ مرتين

بحر السريع ووزنه: مُسْتَفْعَلُنْ، مُسْتَفْعَلُنْ، مَفْعُوْلَاْتُ مرتين

بحر المجتث ووزنه: مُسْتَفْعَلُنْ، فَاْعِلَاْتُنْ مرتين

الرقم	القصيدة	البحر	الصفحة
١	من دمي	المديد	١٧
٢	وداع المحتل	المضارع	٢٨
٣	روح السودان	المتدارك	٥٠

٤	جمال الحياة	السريع	٩٣
٥	نحو القمة	المجتث	١١٤

ومن خلال هذا الجدول والذي يبين البحور التي استخدمها جماع في ديوانه (لحظات باقية) والذي يحوي في طياته حوالي واحد وستون قصيدة والتي كتبت على حسب بحور الشعر العربي والخليلية ولم يخل بأي بحر منها، كما نراه أكثر في بحر الخفيف ثم الكامل، حيث جاءت البحور في شعره مرتبة حسب القلة والكثرة وهذا إن دلّ إنما يدل على أن هذه البحور وافقت حالته النفسية ولبت أحاسيسه، ولكل بحر يحمل في طياته موسيقى وإيقاع من خلال تفعيلاته وكثرة حركاته وسكناته من حيث القرب والبعد.

فقد ربط بعض النقاد بين الأوزان وأغراض الشعر، تحدثوا عن درجة الأوزان وشيوعها في الاستعمال (فأعلاها درجة في تلك الطويل ويتلوها الوافر والكامل، ومجال الشاعر في الكامل أفصح منه في غيره، ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف"[١] وهذا ما أراه عند جماع فقد ربط الأوزان بلأغراض الشعرية.

ومن الناحية صفات بعض البحور وسماتها الموسيقية وما يوافقها من أغراض: " فأما المديد والرمل ففيهما لين وضعف... وأما السريع والرجز ففيهما كزازة... وأما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطراد إلا أنه من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء... فأما المضارع ففيه كل قبيحة ولا ينبغي أن يعدّ من أوزان العرب، فالعروض الطويل نجد فيه أبداً بهاءً وقوةً، ونجد للبسيط سباطة وحلاوة، ونجد للكامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللرمل ليناً وسهولة، ولما في المديد من لين كانا أليق بالرثاء، وما يجري مجراه منهما بغير ذلك في أغراض الشعر"[٢].

[١] حازم القرطباني، منهاج وسراج الأدباء، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، ١٩٥٠، دار المعارف بمصر، ص: ٢٦٨

[٢] المرجع السابق، نفس الصفحة

لذا نرى في شعر جماع الجزالة والرشاقة والسهولة واللين في كلماته وألفاظه ومعانيه التي أتت بأسلوب سليم وسلس.

وخير مثال قصيدته رحلة النيل من بحر البسيط التي صبّ فيها كل مشاعره الصادقة الجياشة وبأسلوب جزل، كتب جماع عن النيل وعن الطبيعة أتت قصائده تتسم بحلاوة وسهولة وجزالة في ألفاظه زد وأيضاً البحور ما خلفته من موسيقى وجد في هذه البحورما يلائم حالته وميوله.

ولعلاقة البحور بأغراض الشعر وفي تلك البحور من خصائص موسيقية يقول إبراهيم أنيس: " إن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع، فإذا قال الشاعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي وتطلب بحراً يتناسب وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية، ومثل هذا الرثاء الذي إذا جاء ساعة الجزع يجيء في صورة مقطوعة صغيرة... أما في الحماسة والفخر فقد تتطلب ثورة النفس الأدبية لكرامتها... أن ينبع ذلك من بحور قصيرة أو متوسطة، ولكن لما كانت حماسة الجاهليين وفخرهم من النوع الهادئ الرزين كما يتطلب معه التأنّي جاءت قصائدهم طويلة، وفي أوزان قصيرة المقاطع"[١].

كما أيّد عبد الله الطيب ما قاله إبراهيم أنيس حين ربط موسيقى الشعر بالأغراض الشعرية عندما قال: " ولا أريد أن أعي القارئ بالحديث عن التفعيلات من حيث زحافاتها وعللها، فهذا قد فرغ العروضيون – محدثوهم وقدماؤهم – من دراسه. ومرادي أن أحاول بقدر المستطاع تبيين الأنواع التي تناسب البحور المختلفة... فاختلاف أوزان البحور نفسه معناه أن أغراضاً مختلفة دعت له"[٢].

---

[١] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: ١٧٧

[٢] عبد الله الطيب، المرشد، مرجع سابق، ص: ٧٢

لكن هناك من يعترض هذا الرأي في ربط القصيدة بالبحر وأوزانه منهم محمد غنيمي هلال الذي يرى أن قدماء العرب: " لم يتخذوا لكل موضوع من هذه الموضوعات وزناً خاصاً أو بحراً خاصاً من بحور الشعر، فكانوا يمدحون ويتفاخرون ويتغازلون في كل بحور الشعر "[١].

ويبدو أن موضوع ربط بحور الشعر وعلاقتها بالأغراض الشعرية قد يعطي الشاعر الدافع ويحدد له الطريق ومعرفة سهولة الموضوع وما يوافقه من بحر وأيهما يوافقه.

وأرى أن الشعر فن إيقاعي وهذه السمة تميزه عن النثر وتفرق بينهما

فجماع استخدم الأوزان العروضية التي تعبر عما بداخله وتوافق حالته النفسية فأتت كما أراد.

القافية والروي عند جماع :

الوزن شريك القافية وأهم ركن في الشعر كما قال ابن الرشيق :" الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيباً في التفقيه لا في الوزن"[٢].

أما القافية نجد أن كل بيت ينتهي بقافية وأهم حروفها الحرف الأخير الذي يدعي روياً، والقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية. والقافية تثبت الوزن. وأن القافية تزيد من موسيقى القصيدة وإيقاعها. كان الشعر لا يقال له شعراً حتى يتسم بالوزن والقافية.

---

[١] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط٣ ،١٩٧٣ م، دار الثقافة بيروت –لبنان، ص: ٤٧٨

[٢] ابن الرشيق القيرواني (أبو علي الحسن)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص: ١٣٥

والقافية في اللغة: " هي مشتقة من الفعل قفا بمعنى تبع ويتبع، والقفا هو مؤخر العنق، والعرب تؤنث القفا وتذكره، وتجمع القفا على أقفاء، وقفا كل شيء هو آخره، ويقال هو يقتفي أثر فلان إذا اتبعه وسار على خطاه"[١].

قال تعالى ((ولا تَقْفُ مَا ليْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنَّ السَّمْعَ والبَصَرَ والفُؤَادَ كُلُّ أُوْلئك كَانَ عَنْهُ مَسْئُولاً))[٢].

وقال: ((ثُمَّ قَفَّيْنَا عَلَىَ آثَارِهِم بِرُسُلِنَا بِعِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ وآتَيْنَاهُ الإِنجِيلَ وَجَعَلْنَا فِي قُلُوبِ الّذِينَ اتَّبَعُوهُ رَأْفَةً وَرَحْمَةً وَرَهْبَانِيّةً ابْتَدَعُوهَا مَا كَتَبْنَاهَا عَلَيْهِمْ إِلّا ابْتِغَآءَ رِضْوَانِ اللهِ فَمَا رَعَوْهَا حَقَّ رِعَايَتِهَا فآتَيْنَا الّذِينَ آمَن...))[٣].

وسميت القافية قافية لأنها تقفوا إثر كل بيت.[٤]

القافية في الشعر لها دلالات متعددة فقد أطلقت للبيت، وجزء من البيت وقد تكون كلمتين أو كلمة في البيت أو بعض كلمة وأطلق لأخر حرف في البيت من القصيدة.

وقد ذكر الأخفش: (إن القافية هي آخر كلمة في البيت)[٥].

وذكر هي آخر حرف ساكن في البيت الشعر إلى أول ساكن يليه مع متحرك الذي قبل هذا الساكن وهذا ما جاء به الخليل بن أحمد.

وقد عرفها ابن عبد ربه بقوله : (حرف الروي الذي يبنى عليه الشعر)[٦].

ويقول حسان بن ثابت :

---

[١] ياسين عايش خليل، علم العروض، ط١، ٢٠١١_١٤٣٢هـ، دار الميسرة، ص:٢٢٣

[٢] سورة الإسراء، الآية ٣٦.

[٣] سورة الحديد، الآية (٣٦)

[٤] ابن الرشيق القيرواني، ص: ٨٨

[٥] العقد الفريد، مرجع سابق، ج٦، ص:٧٠٤

[٦] ابن الرشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص: ٩٠

فَنُحْكِم بالقوافي مَن هَجَنا ونضْرِبُ حِين تخْتلِط الدماء

والخنساء ذكرت القافية بمعنى القصيدة :

وقافيةٍ مِثل حدّ السّنان تبْقَى ويهْلَك مَنْ قَالَهَا

أما القافية في مصطلح العروضيين فهي (آخر كلمة في بيت الشعر)[١].

وهي " آخر ساكنان في بيت البيت الشعر، مع المتحرك الذي قبلهما وما بينهما"[٢].

تنقسم القافية في الشعر العربي من حيث الحركة والسكون أو حرف الروي إلى :

مطلق ومقيد،" فالمقيد ما كان حرف الروي فيه ساكناً وحرف الروي الذي يقع عليه الإعراب وتبنى عليه القصيدة فيتكرر في كل البيت وإن لم يظهر فيه الإعراب لسكونه[٣].

ثم يورد أحمد علي السيد تعريف القافية في الاصطلاح: " يراد بالقافية هذه الأصوات التي تتكرر في آخر كل بيت، أو كل مجموعة من أبيات القصيدة، وتكرير هذه الأصوات ركن أساسي في الموسيقى الظاهرة بالنسبة للشعر، ومعرفة القافية وبحثها لا يقل في أهميته عن معرفة أجزاء البيت من الشعر ووزنه[٤].

ويقول " إن القافية هي العلم الثاني الذي يضبط الموسيقى الظاهرة في الشعر[٥].

- أقسام القافية هي :

أ. قسم يكون حروف الرويّ فيه متحركة بإحدى الحركات الثلاث: الضمة والفتحة والكسرة، وتسمى القافية حينئذٍ القافية المطلقة وعلى ذلك جُلّ قصائد الشعر العربي من هذا النوع.

---

[١] ياسين عايش، علم العروض، ص: ٢٢٣

[٢] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق وتعليق: إبراهيم شمس الدين، ط٢، ٢٠٠٨- ١٤٢٩، دار الكتب العلمية للنشر، بيروت – لبنان، ص:٩

[٣] أمين علي السيد، في علم القافية، مكتبة الزهراء – القاهرة، ١٩٨٥م، ص :٢٦

[٤] المرجع النفسه، ص: ٢٧

[٥] المرجع النفسه، ص: ٢٧

ب. القوافي المقيدة: وهي في الشعر العربي أقل بكثير من القوافي المطلقة، إذ تتيح القوافي المطلقة للشعراء الفرصة للتخفيف من الضغوط النفسية وتعطيهم فرصة بمطِّ أصواتهم للانفتاح والانفراج.[1]

يعتبر حرف الروي من أهم حروف القافية، لأنه بمثابة نغمة جميلة من خلال تكرارها في البيت والقصيدة وتنسب إليه القصيدة وذلك لأهميته مثل (نونية ابن زيدون)

قد اختار جماع القافية وحروف رويها التي لها أثر موسيقي وأعطت نغماً جميلاً من خلال تماسكها وتآلف حروفها وحلاوة جرسها.

ومن نماذج القوافي المطلقة التي استخدمها جماع وبأسلوب جميل قوله في قصيدة أنت السماء[2]:

أعَلى الجَمَال تَغَارُ منّا ماذا عَلَيْكَ إذا نَظرْنّـا

هِي نَظْرَةٌ تُنْسِي الوقا ر وتُسْعِدُ القَلْبَ المُعنّى

والقافية مطلقة هنا وهي النون المتحركة والألف هنا بمثابة وصل الناتج من إشباع حرف الروي وهو النون المتحركة وحركتها الفتحة في نظَرْنّا والمُعنَّى.

وأيضاً في نشيد لجامعة الخرطوم[3]:

أغمري الوهاد والنجاد والسنى

يا مَنَار العِلم والَعلمُ حياةُ شَعْبِنَاُ

وأيضاً هنا القافية المطلقة هي النون المحركة والألف وصل ناتجة عن حركة الروي المفتوحة.

---

[1] ياسين عايش، علم العروض، ص:٢٣٧-٢٣٨

[2] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠٢

[3] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٧

ومن ضمن القوافي المطلقة قوله[١]:

أُمّة للِمجْد والمجدُ لـها وَثَبَتْ تنْشِدُ مُسْتَقْبَلَهَا

روّ نفْسِي مِنْ حَدِيثٍ خالدٍ كُلّمَا غَنَتْ بهِ اثْمَلـهَا

فالقافية هنا مطلقة وهي اللام المفتوحة أما الها فهي هاء الوصل والألف هو بمثابة خروج متولد من هاء الوصل في مستقبلهَا واثْمَلهَا.

قوله[٢]:

هُنـا صـوَتٌ يُنَادِينِي نَعـَمْ لبَيْكَ أوْطَانِـي

دمي وعزْمِي وصَدْرِي كُلـهُ أضْـواء إيمَانَ

القافية مطلقة وهي النون المتحركة أما الياء في أوطاني ناتجة من اشباع حركة الروي.

وقوله[٣]:

نَمْشِي على الدّربِ الطّـــويل ولا يُطِيبُ لنا مَدَى

أنّ الحَيـاة بِسِـحْرهَا نَغَمٌ ونَحْنٌ لهَـا صَدَى

وهنا القافية الألف المطلقة في مدَى وصدَى.

وقوله[٤]:

يا وفدُ حَيّاكَ الرّبِيعَ وطَالَمـا أسرُّ المَشَاعِر زَاهِيـاً مُتَرَنِمَا

مَلأ الخَمَائِل والشّواطِئ والرُّبَى شِعْرَاً وأطْرَبُ بالنَشِيدِ وألهَمَا

القافية مطلقة وهي الميم المفتوحة والألف تعتبر خروج في كل من مُتَرَنّمَا وألهَمَا.

ومن القوافي المطلقة أيضاً[٥]:

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص:. ٥٢

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٢٠

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٦٦

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ٤٢

[٥] ديوان لحظات باقية، ص: ١١٠

وكَمْ عَابِر رَوْضَهُ لمْ يَفِدْ مِنْ المكثِ فيها ولو ظِلّـها

ولو خَايلتْهُ رؤى شَاعِرٍ لمّا غَادَر الومضُ في طلّهَا

القافية هنا مطلقة وهي اللام المفتوحة تعتبر الهاء وصل اما الألف خروج في الكلمات ظِلّهَا وطلّهَا.

قال وفق القافية المطلقة[١]:

إذا ردَّد القَومُ لحَنِ الفـدِا وَثَبْنَا سِـرَاعَاً وكُنّـا صَـدَى

وسِرْنَا صَفُوفَاً نُلاقِي الرّدَى ولو كَانَ حوضُ الرّدَى موْرِدا

و قوله[٢]:

خَطَواتُ الزّمَان في الأحْقَاب سَاحِر وقْعَهَا بِتِلك الرّحَابِ

رَنَّ في نَفْسُهُ صَدَاهَا فَغَنّـى بِنَشِيد مِنْ اللحُونِ العِـذاب

القافية هنا مطلقة في كلمتي الرحابِ والعذابِ والروي هنا الباء المكسورة.

ومن القوافي المقيدة التي استخدمها جماع في ديوانه[٣]:

أنتَ حُرٌّ فامشِ حُرّا تحت خَفق العَلَمْ

كالمُنَى أنْتَ طَليقٌ كـانبِعاثُ النّغمْ

والقافية المقيدة هي ما كان غير موصول أي ليس فيه وصل ولا خروج، وهنا القافية في كلمتي العلمْ والنغَمْ وهي ساكنة الآخر.

وأيضاً من القوافي المقيدة[٤]:

قد كانَ مسْقَطْ رأسِهَا بالغَابِ في أولى السِّنينْ

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص:.٥٩

[٢] ديوان لحظات باقية، ص:٦٨

[٣] ديوان لحظات باقية ،ص: ٣٠.

[٤] ديوان لحظات باقية،ص: ٣٥

وتَرعْرعَتْ لما تغذّ ثْ مِنْ دِمَاءِ الأولينْ

وهنا أيضاً مقيدة لأن نهايتها النون الساكنة وليس فيها خروج ولا وصل في سنينْ والأولين.

وقوله[١]:

أشّعَلوها فَلنْ نَهونْ ولِيَكُنْ بَعْد ما يكُونْ

صَيْحَةُ الحُرِّ صَيْحَةٌ تَتَدَاعَى لهَا السّجُونْ

والقيد هنا في هذه الأبيات مقيد لأنه منتهي بنون ساكنة في الكلمات (يكون والسجون)

وقوله[٢]:

أنَا مَا زِلْتَ سَاخِراً مِن ضَمِيرٍ لهُ حُدودْ

تَـارةٌ كُلـهُ اشّتِعَا لّ وحِيناً بِهِ جِمُودْ

وهنا قافية مقيدة حيث حرف الروي الدال الساكن في كل من حدودْ وجمودْ.

وقال أيضاً[٣]:

تُذكّرُنِي بَسَماتُ الضُّحَى ونَفْحُ الأصِيل وشَدَو القَمَـرْ

مَجَالِسُ للأنْسِ كَانَتْ عَذا باً طَوى المَوتُ سَامِرها والسّمَرْ

وأيضا أتت مقيدة في القمرْ والسمَرْ في حرف الروي الراء الساكنة.

وقال أيضاً[٤]:

في مَرْقَدٍ طَافَتْ بِهِ الأحْـــلام مُشْرِقَةً الصِّــورْ

للنّومِ قَدْ أسْـلَمْتُ رأ سَـكَ مُطْمَئِنـاً للقَدَرْ

كما جاءت مقيدة بالسكون في الكلمات الصورْ والقدرْ مع الروي المقيد أي الساكن

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص:٢٦

[٢] ديوان لحظات باقية، ص:١١٣

[٣] ديوان لحظات باقية، ص:٨٤

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ٩٩

وقوله[١]:

المَغَانِي الفيْـحُ فِي مـهْدِ الجّنُوبْ

وعِنَاقُ الأيْك مِنْ فَوقَ الدّروبْ

كذلك هنا أيضاً أتت مقيدة بالسكون في حرف الروي الباء في نهاية البيت في الجنوبْ والدروبْ

وذاكراً في قوله[٢]:

عَجَباً أتَحَمْل الحياة بِرغْمِ أشْتـَات الصِّورْ

ورِحَابِهَا تُبْدِي الجّمَال جَمَال نفْسٍ أو بَصَرْ

وهنا القافية مقيدة في كلمتي الصِورْ والبَصَرْ مع حرف الروي الراء الساكنة أي المقيدة

ومن القوافي المقيدة[٣]:

شَـاءَ الهَـوى أمْ شِئـتْ أنْـتَ

فَمَضَيتُ في صَمْتٍ مضَيتْ

أمْ هـزّ غُصْنـكَ طَـائِرٌ

غَيْري فَطِرتَ إليـهِ طِرتْ

ومن القوافي المقيدة أيضاً[٤]:

الكَوكَبُ الوَضَاءَ فِي آفَاقِ وادِينَـا أفـلْ

وخَبا الشِّهَاب وكانَ وهّاجَاً فأسْرَعَ واشّتَعَلْ

القافية المقيدة في كلمتي أفلْ واشتعلْ الساكنتا اللام.

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ١٢٠.

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠٨

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ١٢٧

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠٨

أما حروف القافية التي يلتزم بها الشاعر هي :١/ حرف الروي ٢/ حرف الوصل ٣/الخروج ٤/ الردف ٥/ ألف التأسيس ٦ / الدخيل.

أولاً :حرف الروي:

وهو آخر حرف صحيح في البيت، وعليه تُبنى القصيدة، وبه تعرف، وإليه تُنسب[١].

وهذا الجدول يوضح عدد القافية والروي في ديوان جماع مرتبة أبجدياً

حرف الروي	العدد	حرف الروي	العدد	حرف الروي	العدد
الهمزة	٣	الضاد	١	النون	٨
الباء	٥	العين	٢	الياء	٣
التاء	٣	القاف	٢		
الدال	٥	اللام	٦		
الراء	١١	الميم	٣		

ومن أمثلة الهمزة في ديوانه قصيدة (أمُّنَا الأرض)التي جاءت على بحر الخفيف[٢]:

إِنّهَا جَنّـةٌ ترَف بِـهَا خُضْرَةٌ ومَـاء

أيْنَ سِحِرُ المُرُوج مِنْ أزْرَقٍ بَـاهِتْ الرِّداء[٣]

وفي قصيدة (روح السودان) والتي جاءت وفق وزن بحر المتدارك[٤]:

وَطَـنٌ رُوحَـهُ مِـنْ مَعَانٍ وضَـاء

طُـهْرَهُ كَالسـَنى أرْسَـلتْهُ السّـمَاء

ومن حرف الروي الباء قصيدة في (وجه العدوان) والتي تنتمي إلى بحر البسيط[٥]:

---

[٢] عايش، علم العروض، ص: ٢٢٥

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠٣.

[٤] ديوان لحظات باقية ،ص: ٥٠

[٥] ديوان لحظات باقية، ص: ٥٥

بِيّ مَـا بِصَدْرِكَ يا مَصْرِي مِنْ لَهَبِ

وشَجِيْـةُ الحقِّ والتَاريخ والنّسَبِ

عَـمَّ البِلاد ذهُـول لا تُـحَدِدَهُ

حُدود أرّضٍ ومشْبوبِ مِنْ الغَضَبِ

ومن قافية الباء، قصيدة (الطفل) والتي أتت على وزن بحر الخفيف[١]:

فَرَحُ الأطْفَال لا يُضْنِي الجيوب

فِي دَمِي فِي عَبَثِ غير مَشوب

ومن أمثلة روي التاء في قصيدته (نحو القمة) وهي من بحر المجتث[٢]:

إلـى السّـمَاء بَعِيداً تمْضِي الذّرى الشَّامِخَات

فِيـهَا صَقِيـعُ وصَـغّرٌ أنْـيابَهُ مُـرْهـفَـاتُ

وأيضاً في قصيدة (شاء الهوى)وهي من بحر الكامل[٣]:

شَـاءَ الهَـوى أمْ شِئـتَ أنْـتَ

فَمَضَيتُ في صمْتِ مضَيتْ

أمْ هَـزّ غُصْنـَكَ طَــائِرٌ

غَيْرِي فَطِرْتَ إليهِ طِـرْت

ومن أمثلة روي الدال قصيدة (ابنة الروض) وهي من البحر الخفيف[٤]:

يا ابْنَة الرّوض رَتِلي وأعِيدِي كُلّ لَحْن فِدَى لهذا النّشِيد

مَـا هَتَفْنـا بالشِّـعرِ إلا لأنَّ الشّـعِر رجّعَ الهَدِيلَ والتّغريد

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص:٩٨

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ١١٤.

[٣] ديوان لحظات باقية، ص:١٢٧

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠٥.

وقوله في قصيدة (ضمير له حدود) أيضاً من بحر الخفيف[١]:

أنَا مَا زِلتُ سَـاخِرا مِنْ ضَمِيرٍ لـهُ حُدود

تَـارةٌ كُلـهُ اشّتِـعَا ل وحِيْنـاً بِهِ جمُود

ومن أمثلة روي الراء قصيدة (صوت الجزائر)وهي من بحر الكامل[٢]:

يهْتَزّ وَقْعَكِ فِـي المَشَـاعِر يا صَـوتُ أحْرَارِ الجَزائِر

لَحْنٌ إذا مَسّ الشّــعُـو ر فكُلّ مَنْ فِي الأرضِ شَاعِر

وقوله في قصيدة (نومة راعي) وهي من مجزوء الكامل وقافيه مقيدة[٣]:

فِـي مَرْقدٍ طَـافَتْ بِـهِ الأحْـــلام مُشْرِقَةُ الصِـورْ

لِلنّـومِ قَـدْ أسْلمْتُ رأ سَـكَ مُطْـمئِنـاً لِلقَدر

أما روي وقافية الضاد لم تأتِ إلا في قصيدة واحدة في (ظلمات وشعاع) والتي جاءت على بحر المتقارب[٤]:

إذا مُـتُّ لا تَحْزنِي إنّـني تُـرابٌ يَعُـود إلـى بَعْضِهِ

لـقَدْ جَعَلتْنِي ليْالي العَـذا ب ألذّ المَمَات عَلى بُغْضِ

وكذلك حظيت قافية العين بقصيدتين اثنتين في(من سعير الكفاح)التي تنتمي إلى بحر الوافر[٥]:

قُلُوبٌ فِي جَوانِـبَهَا ضِرام يفُوقُ النّار وقدا وانْـدِلاعَـا

يظُنُ العَسْفُ يورِثُنَا انْصِياعا فَلا والله لـنْ يجِدْ انْصِياعـا

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص:١١٣

[٢] ديوان لحظات باقية، ص:٥٣

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٩٩.

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ٦٤

[٥] ديوان لحظات باقية، ص: ٢٥.

وقوله في (صانع التاريخ) و هي من بحر الكامل[1]:

مَـا زالَ آمَـادا يرّنُّ بِمَسْمَعِـي رجَعَ الملاحِمُ فَوقَ تِلك الأرّبعُ

هو مِنْ صَهِيلِ الخَيْلِ في وثَبَاتِهَا وصِدَامَهَا وهَزِيمُ صَوتُ المُدّفعُ

كذلك حظي روي القاف بقصيدتين هي (خلود الشعر) من بحرالخفيف[2]:

كَمْ قُصُورٌ قَدْ كُنَّ سِحِر المآقِي ورِيـاضُ مُخْضّـلةُ الأوراق

ومَلُوكٌ كَانوا على الأرّضِ جَبَا رين والجَالِسـُون فِي إطْراقِ

و قصيدة (ضريبة إنسانية) من بحر الرمل[3]:

ذلِكَ الرّاسِفُ فِـي أصْفادهُ والـذي يعْثرُ فِـي ذُلْ الرقيـق

إنّـكَ المسْؤول عَنْ اطْـلاقَهُ مِنْ هَوانُ القيد مَـا دُمْتُ طليق

أما قافية اللام من أمثلتها في ديوان جماع في قصيده (شعاع خبَا) من بحر الرجز وقافيتها مقيدة[4]:

الكَوكَبُ الوضّاءَ فِـي آفَـاقِ وادِينَـا أفلْ

وخَبَـا الشِّهَاب وكَانَ وهّاجاً فأسْرعَ واشّتَعَلْ

ومن قافية اللام أيضاً في (عناق قطرين) من بحر الخفيف[5]:

إرْجَعِي سَاعة الصّفَاء لوصْلِي بعد أنْ طَـال بعدنـا فلعلّـي

هذِه الأنْفُسُ التي تعْصِرُ النّشـوة مِنْ روحِـهَا احتِفَاء بُخلِ

ومن قوافية مقيدة في قصيدة (هذه الموجة) وهي من بحر الرمل[6]:

---

[1] ديوان لحظات باقية، ص:٧٨.

[2] ديوان لحظات باقية، ص: ٦٧

[3] ديوان لحظات باقية، ص: ١١٩.

[4] ديوان لحظات باقية، ص:٨١

[5] ديوان لحظات باقية، ص: ١٢٥.

[6] ديوان لحظات باقية، ص٢٢

هذه المَوجَة مِنْ هذا الخَضْمُ فيضَانٌ زاخِـر بينَ الأُمَـمْ

ومِنْ الموجَـة فاضَتْ لُجّـةٌ تَكْسَـح الذُّلَ وتجْتَاح الرِّمَمْ

وأيضاً في (قصيدة وفد البيان) من بحر الكامل[١]:

يا وفْدُ حَيـاكَ الرّبيعَ وطَالَمـا أسَرّ المَشَـاعِر زاهِياً مُتَرَنِما

ملأ الخَمَائِلَ والشّواطئَ والرّوبَى شِعْراً وأطْرَب بالنّشِيدِ وألْهَمَا

ومن قوافي النون المطلقة قصيدته الجميلة (رحلة النيل) من بحر البسيط[٢]:

النّيْلُ مِنْ نَشْوة الصّهَباء سِلْسِلهُ وسَاكِنوا النّيل سُمّارُ ونُدْمَانُ

وخَفْقَة الموج أشْجَانٌ تِجَاوبِـهَا مِنْ القلوبِ التِفَتَاتُ وأشْجَانُ

وأيضاً من قصائده النونية (أنت السماء) من بحر الكامل[٣]:

أعلى الجّمَالُ تَغـارُ مِنّـا مَـاذا عَليْكَ إذا نَظرْنـا

هِي نَظْرةٌ تُنْسِي الوِقَـا رَ وتُسْعِد الرّوح المُعنّى

ومن أمثلة قافية الياء في قصيدته (مآسي الحرب) من بحر الخفيف[٤]:

جاء عَهْد الرّبيعَ يحْدوهُ آذا رَ فأحْيا ميّتاً وكَفْنَ حَيّا

فِي حِياضِ الدِّمَاء ينْغَمِسُ الزّهر ويَنْمو الرّيحَان بضا زكِيا

وأيضاً في قصيدته (قيمة الإنسان) من بحر الخفيف[٥]:

قِيمةُ الإنّسَان فِي الدّو لـةُ مقْيـاسُ الرُّقـي

وهِي فرْقُ بينَ شَعبٍ ينْزِفُ الرّوح وحـي

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص:٤٢

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٩.

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠٢

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ٩١

[٥] ديوان لحظات باقية، ص:١٢٦

وأرى أن جماعاً أكثر من قافية الراء وذلك لما أعطته من حرية وسلاسة في التعبير دون تقيد لأن صوت الراء من الأصوات الزلقة سهلة المخرج وذات نغم وصوت رنان لذا أكثر في الروي بها.

أما باقي القصائد فأتت متنوعة القوافي والروي أي في شكل موشحات، ظهور الموشح في العصر العباسي ويقول أنيس " في العصر العباسي ازدهرت فيه ألوان من الغناء وتعددت الأنظم وتعقدت، وأصبحت تتطلب من الشعر نوعاً قد تعددت فيه القوافي، بل وفي الأوزان"[١].

من المعروف منذ القدم أن تأتي القصيدة على قافية واحدة وتسمى عليها القصيدة، وأن يلتزم الشاعر هذه القافية وحرف الروي من بداية القصيدة حتى نهايتها وسار على هذا النهج القدماء ثم من بعدهم المحدثون، ولكن يرى البعض أن هذه القافية تقيدهم وتشعرهم بالتقيد ولابد أن يتحرروا منها وظهر ذلك في العصر العباسي وثم ظهر التجديد في الأوزان والقوافي وخاصة في العصر العباسي " ...ولا زال المحدثون من الشعراء ينسجون على منواله أي الوزن والقافية وينهجون نهجه وهم به راضون قانعون، حتى أتى على نظام القافية عهد رأينا الشعراء فيه يميلون إلى تنويعها والتفنن في طرقها، وجاءوا لنا بالموشحات وبالمربع والمخمس وغير ذلك من الفنون اقتصرت على تنويع القافية دون مساس بالأوزان في أغلب الأحيان"[٢].

أما نشأة الموشحات: " فقد اضطربت فيها بعض الاضطراب واختلف في شأنها المؤرخون فمنهم من نسبها إلى رجل لا نكاد نعرفه اسمه " مقدم بن معافى الفريرى " أحد شعراء عبد الله بن الحسن المرواني في بلاد الأندلس، ومن هنا ندرك أن نشأة الموشحات مجهولة[٣].

---

[١] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: ٢٩٩

[٢] إبراهيم أنيس، ص: ١٦

٣ إبراهيم أنيس، ص: ١٦

وهناك روايتين أحداهما تنسب الموشحات إلى بيئة الأندلس وهؤلاء يؤكدون أن عبد ربه صاحب كتاب العقد الفريد الذي توفي في (٣٢٨هـ) قد تتلمذ في الموشحات على يد مبدعها في الأندلس وهو مقدم بن معافى الفريرى وهذا يؤكد أن نشأة الموشحات كانت في أواخر القرن الثالث الهجري، والرواية الثانية تنسبها إلى بيئة المشرق..[١].

وأرى في نظري أن الموشحات نشأتها الأولى في بلاد الأندلس.

أما سبب تسميتها بالموشحات فهو تشبيهاً بالوشاح أو القلادة حين تنظم حباتها من اللؤلؤ والجوهر، على نسق خاص وترتيب معين، فالصانع الماهر حين ينظم العقد من أنواع مختلفة من الأحجار الكريمة يرتب خرزاته ترتيباً يرتضيه ذوقه، وقد يبدأ باثنين من نوع ثم ثلاث من نوع آخر ثم واحدة من نوع ثالث، ويلتزم هذا النظام الخاص حتى نهاية العقد أو القلادة. وهكذا الموشحات يبدأ الناظم فيها بوزن وقافية خاصة ولا يكاد ينظم منها شطراً حتى ينتقل إلى وزن آخر وقافية أخرى، ثم يعود بعد قليل من الأشطر إلى القافية والوزن اللذين بدأ بهما، وتتكرر هذه المغايرة في الأوزان والقوافي خاضعة لنظام خاص حتى ينتهي الموشح. هذا هو وجه الشبه بين الوشاح الذي تتشح به المرأة وقد صفت حباته من اللؤلؤ والجوهر في تناسق وانسجام"[٢].

أما وزن هذه الموشحات فمنها ما نظم على بعض الأبحر القديمة كالرمل في غالب الأحيان والرجز والمديد والخفيف والهزج والسريع والمتقارب والبسيط ، ثم تطورت[٣] أوزانه ولكنها لا تخرج عن الأوزان العربية المعروفة " ثم يذكر إبراهيم أنيس أن ابن حسناء تحدث عن هذه الموشحات في كتابه الطراز وعن أنواعه وجعل للموشحات أصولاً يجب أن تراعى في نظمها وإلا لا يسمى موشحاً وهي أن للموشح أقفالاً وأبياتاً ويحدد عدد كل

---

[١] المرجع السابق، ص: ٢١٨.

[٢] إبراهيم أنيس، ص: ٢١٩

[٣] المرجع السابق، ص: ٢١٧

منها، ثم يسمى الموشح الذي يبدأ بالأقفال الموشح الكامل والذي يبدأ بالأبيات الأقرع، أما الأقفال على حدّ تعبيره فهي تلك الأجزاء المؤلفة التي يلتزم فيها أن يكون كل قفل متفقاً مع بقيتها في الوزن والقافية وعدد الأجزاء، أما الأبيات هي تلك الأجزاء المؤلفة التي يلزم في كل بيت منها أن يكون متفقاً مع بقية أبيات الموشح في أوزانها وعدد أجزائها لا في قوافيها، بل يحسن أن تكون قوافيه مخالفة لقوافية البيت الآخر. ثم يرى أن القفل يتردد ويتكرر في الموشح التام ست مرات وفي الأقرع خمس مرات، والبيت لابد أن يتردد في التام وفي الأقرع خمس مرات[١].

ومن أمثلة الموشحات التي جاءت في ديوان لحظات باقية، وهي متعددة ومتنوعة القوافي والتي تكونت من أربعة مقاطع وخمس لكل مقطع قافية وحرف روي مختلف

١. قصيدة وداع المحتل والتي تكونت من ١٦ بيت موزعة على سبعة مقاطع في المقطع الأول بيتان وفي المقطع الثاني أيضاً بيتان أما المقطع الثالث من ثلاث أبيات وفي المقطع الرابع بيتان وفي المقطع الخامس ثلاث أبيات وفي المقطع السادس والسابع مقطعين لكلٍ ولكل مقطع قافية وحرف روي مختلف عن المقطع السابق[٢]:

كُلّمَا اليْوم طَـاح فِي دِمَـاءِ الشّفقِ

وهنا استخدم حرف الروي القاف مع قافية مطلقة

وفي المقطع الثاني:

أثْخَنتْني جِراح عَنْدَ ذِكْرَى الأول

مِنْ صَريح السِّلاح فِـي سُفُوحِ الجَبَلِ

[١] المرجع نفسه ،ص: ٢٢٧

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٢٨

ثم استخدم هنا في هذا المقطع حرف اللام المطلق كحرف روي.

ويأتي في المقطع الثالث :

دَمّنَـا قَدْ جـرَى وازْدَهَـى الفاتِحُون

وهنا النون هي القافية المقيدة وأي منتهية بنون ساكنة.

وفي المقطع الرابع

وقفوا مُسْـدِلين فِي الصّبَاحِ الظلامِ

ثم يأتي في المقطع هذا بقافية مختلفة عن سابقتها وهي الميم المطلقة.

المقطع الخامس

أرض تِلكَ الفلاة والرّبُوع الفُسَـاحْ

وهذا المقطع قافيتهالحاء المقيدة.

المقطع السادس ثم أعادة نفس القافية في الأبيات التي قبلها:

تَركوا بيَنَنَا ذِكّـرَا كَالقِتـامُ

ثم المقطع السابع

خَطْوهم في التراب مُوشِكَ أن يـزولْ

وهنا استخدم القافية المقيدة مع الروي حرف اللام الساكن.

٢. نشيد العلم السوداني تتكون من ١٩ بيت وأتت على أربعة مقاطع[١]:

أنْتَ حُرٌّ فامْشِ حُرّاً تَحْتَ خَفْقِ العَلَم

كَالمُنَى أنْتَ طَلِيْقٌ كانْبـِعَاثِ النَغَـمْ

وهنا نرى جاءت القافية في كلمة العلم والنغم مع حرف الروي الميم المقيدة.

[١] ديوان لحظات باقية ،ص:٣٠

ثم يأتي المقطع الثاني :

بالفـِداء بالدِّمَـا ء بالإخَــاء بَيْننا

قَدْ صَمدْنَا فِي النِّضَا لِ نُنْشِدُ اسْتِقْلالِنا

وهنا القافية مطلقة وهي النون المتحركة والألف بمثابة خروج

وثم المقطع الثالث

ظَلَلتْ أرْضك والخُلـ دِ تَرَاءى فِي ثَراهَا

رايةٌ تَشْمَخُ فِي آفا قِ رَفَافاً سـنَاها

أما في هذا المقطع اختلف حرف الروي وهو الألف أما الها فهي وصل والألف خروج.

أما المقطع الأخير

رفْرَفتْ فَوقَ ضِفَاف كُلَّ مَا فِيهَا يَروُع

ورَبُوعٌ سَالَ فِيها صَاخِبُ المَوجِ دَفُوع

٣. في قصيدة جنون الحرب التي تتكون من ٢٩ بيتاً وهي من خمس مقاطع وهي[١]:

قد كَانَ مسْقَطْ رَأسِهَا بِالغَابِ فِي أولى السِّنينْ

كذلك أتى المقطع الأول بحرف روي مختلف وقافية مختلفة حيث حرف الروي النون المقيدة الساكنة.

المقطع الثاني:

بَرَزَ الخَطِيبُ مُنْفِخَاً أوْدَاجـهُ مُسْـتَكْبِرا

ثم في هذا المقطع أخذ حرف الروي الراء المتحركة والألف وصل.

المقطع الثالث :

[١] ديوان لحظات باقية، ص:٣٥

وانْسَـاب مَوج الجيش والتَقَتْ الجَحَافِلَ بالجَحَافَلِ

كذلك في هذه الأبيات أسند اللام المتحركة حرف الروي.

المقطع الرابع :

نَظَرَ المَظَفْر لِلدّمَـاء ولِلخَرائِبِ وهو سَـاكِرْ

وهنا أتت القافية مقيدة في ساكر حيث الراء الساكنة.

المقطع الخامس :

شـتّان شَـتّان الألى صـاروا لِقَومهُم فِداء

٤. وأيضاً من الموشحات نشيد جامعة الخرطوم التي جاءت على ستة مقاطع وفي كل مقطع أسند حرف روي وقافية مختلفة حيث نرى في المقطع الأول حرف الألف المتحركة أما في الثاني أتى بالقافية المقيدة في تقدمْ ثم اللام المتحركة في المقطع الذي يليه ثم الميم المتحركة في المقطع الذي يليه ثم ختمه بقافية وروي مخلف وهوالدال الساكنة[١]:

المقطع الأول وهو :

أغْمِرِي الوِهَادْ والنَجَادْ والمِهَاد بالسَنى

المقطع الثاني :

إنَّ فِي الأعَماقِ صَوتاً صَاحَ يا حُرٌّ تقَدمْ

المقطع الثالث :

خَرِجِي فِي كُلِّ فَنّ وابْعَثِهُـم رُسُـلاً

المقطع الرابع :

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٣٧

غَمرَتْنَا هـذهِ الـدّارُ إِخَـاء وسـلاما

والمقطع الأخير :

ولِدَتْ كَالفَجْرِ فِـي مَولِدُ سُودانٍ جَديدْ

٥. وفي قصيدة السودان والتي تتكون من ستة مقاطع ونرى تكرار المقطع الثاني ثلاثة مرات بعد كل مقطع[١]:

ثابت الأقْدَام يَمْشِي في وثُوقٍ للحَياة لِلحَياة

ثم يتكرر هذا المقطع :

صَيْحـة الحُرّ صَـداهُ

والحَيـاة والخـلو

د مِلكُ مَنْ يمْضِي فِداه

لِلحَيــاة لِلحَيــاة

ثم المقطع الثالث :

قِفْ تَأملْ هَا هو الظَا فِرُ يجْتَاز السّدود

ثم يكرر المقطع الثاني، ثم يأتي المقطع الرابع مع حرف الروي نفسه الدال الساكنة

موكِبُ الآمَـال يحْـدو هُ إلى جِيل سَـعيد

ثم يكرر المقطع الثاني، مما أعطى نغم موسيقي من خلال هذه المقاطع المتكررة.

٦. ثم تأتي قصيدة (أنت إنسان) وتتكون من ١٤ بيت مع خمسة مقاطع[٢]:

والمقطع الأول من بيت واحد وهو:

أنت إنْسانٌ بِحقٍ وأنَا بينَ قَلبَيْنَا مِنْ الحُب سَنَى

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٤٤

[٢] ديوان لحظات باقية ،ص:٤٦

المقطع الثاني :

كُلَّ يَومٌ صُورٌ عبْر الطّريقَ تُزْحِمُ النّفسَ بِهَا ثم تَفِيقْ يختلف هذا المقطع في القافية والروي وهنا اعتمد القافية المقيدة.

ثم نرى تنوع القافية المطلقة في المقطع الثالث الذي يتكون من أربع أبيات مع تكرار الشطر الثاني في البيت الثاني والرابع مما أعطى نغماً إضافياً :

إنْ رأيتَ الشّيخُ يرْعَاهُ السِّقَم أتَرى فِي النَّفَسِ شَدْواً مِنْ نَغَمِ

أمْ إلى صَـــــدْركَ يمْتدّ الألمْ أنْـــــــــتَ إنْسَانُ بِحقْ وأنـَا

وإذا ما انْدفعَ الطّفلُ اللعُوب لِعِنَاقِ الأُمّ مِنْ بَعْدِ وثُوب

أولا يغْمِرك الحِسُّ الطّرَوب أنْتَ إنْسـَانٌ بِحقْ وأنـَا

ثم المقطع الثالث :

هذِهِ النّفحةُ تسّـمو في نفوسِ الأنْبِياء

المقطع الأخير الذي جاءت فيه القافية المقيدة :

وإذا مَا سَقَطَ الطّيرُ الجَريح وهو مخْضُوب عَلى الأرّضِ طَريحْ

٧. ثم قصيدة فجر الصداقة التي تتكون من (٢٥) بيتاً وأتت على ثلاثة قوافي كلها مطلقة، المقطع الأول الذي يتكون من سبعة بيت وهنا اعتمد القافية المطلقة وهي الميم[١]:

أنْتَ إنْسَانُ وهذا نَسَبِي وسَـنَحْيا فِي إخَاءٍ دَائمٍ

ثم المقطع الثاني الذي يحتوي على ثمانية بيت ونرى أنها مطلقة الروي وهو الباء:

بَسْمةُ الفجْرُ أسْفِري عَنْ عَالمٍ تَتَآخَى فيه آمَال الشُّعوبِ

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٤٨

والمقطع الثالث يتألف من أربعة أبيات مع حرف روي النون مقيد :

عَـالَمٌ يشّـهَدُ فيـهِ المُعْتدي غَضَبَهُ تسْرِي إلى كُلّ مَكَانْ

والمقطع الرابع ويتكون من ستة أبيات اعتمد حرف االهمزة روياً.

مـا يُريدُ الكونُ مِنْ تجْرُبةٌ تُرجِعْ الإنْسَان دَهْراً للِوراء

٨. وأيضاً قصيدة لحن الفداء التي تتكون من (١٤) بيتاً وسبعة مقطع ويتألف كل مقطع من بيتين بقافية وحرف روي مطلق مختلف[١] ونأخذ من كل مقطع بيت:

إذا رَدّدَ القَـومُ لحْنُ الفِدا وَثَبْنَا سِراعَاً وكُنّا صَدى

أُعَـاهدَ قـومَي وهَذِي يَدِي علـى أنْ أذودْ وأنْ أفْتَدِي

جَرَى فِي دِمَائِي ثَبَاتُ الجدود وحُبُّ الرّدَى تحْتَ خَفَقَ البَنُود

وإذا الأرضُ دَوّت بِقَصفِ اللهب تَذَكرت فِي مَوجَهَا الملتـهِبِ

بِلادِي التي عِشْتُ فِي ظِلـهَا حياتي وحُبّـي وعَزْمِي لـهَا

وأدْفعُ عَنْ أرّضَـهَا كُلَّ شّـرٍ ليُشْـرِقَ فِيـهَا الغَـدْ المنْظر

ومـا كـان يومـاً هَـوانا الدّم ولكِنْ نُحَـارب مَنْ يظْلُمِ

٩. قصيدة جمال الحياة وهي من البحر السريع وتتكون من ٣٩ بيتاً مع أحد عشر مقطعاً متعددة القوافي والروي المطلق والمقيد، وهنا نأخذ من كل مقطع بيت كشاهد[٢]:

مَنْ أودَعَ الأنْفُسَ سِرْ الحيـاة وقـال عِيشِـي وأحِبِ الجَمَالَ

وأصْلـحَ العَـازِفُ مـزْمَـارهُ وقالَ فِـي اللّحْنِ جَمَالُ الوجودْ

ولَحْنـهُ حِينَـاً صَـدى عَارِمـاً لأمـةٍ هَمّت تُرِيد الوثوبْ

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٥٩

[٢] ديوان لحظات باقية ،ص: ٩٣

وقـال فِـي حَلَقَتهِ الفيْلسُوف إنّ الجَمَالَ الحَقّ فِي المعْرِفه

وغَمرَ الكوَنَ سَنَى الأنْبِياء فِي الحَقّ والخَيْرِ يَرونَ الجَمَال

فَخَاضَ إبْرَاهِيمُ مَوْج اللهَبْ يَخُطْ لِلنّاسِ طَرِيـقُ الجِهَادُ

وسَلكَ المصْلح هذا السّبِيل رَغْم اخْتِلافُ الدّينِ والمَذْهَبِ

وسَبّح الشّـاعِرُ فيما نَظَر وقال في نَفْسِي يعِيشُ الجَميـع

وغَرِقَ العَـالمُ فِي المخْبرَ يَشُـوقَهُ كَشْفُ بَعِيـدُ المَنَـال

ثم وعـى الحَقيقةَ المُعَلّمُ وقـالَ يَجرْي كُلّهُم فِي دَمِـي

ثُمْ الْتَقَوا فِي مَوكِبٍ لا تَرَاهُ ألّا وفِـي نَفْسَكَ عِطْرُ الـورودْ

١٠. قصيدة (مصب الحياة)[١] التي تتكون من ١٦ بيت وخمسة مقاطع مع اختلاف حرف الروي وأيضاً نأخذ من كل مقطع بيت :

مثْلَمَا يَهْدِرُ وادٍ فِـي انْطِـلاقٍ وكَمَا ينْصَبُّ في بَحْرٍ عَظِيمٍ

قَبْلنَا كَـانَ وكُنّـا ويكـون سَامِر يُؤنِسُ إيحَاشُ الوجَودْ

أيُّهَا الضَارِبُ مِنْ خَلفِ الغَيوم أيُّهَا الشَاحِبُ مِنْ طولِ سَراكْ

سَيُغنِي بَـعْدَ مسْرَاي الشّداهُ وكَأنَّ لمْ يَكُ شَيء يا ضِفافِ

بَيْـنَ جَنْبَـيَّ حَيـاةُ الأولين وسَــأحْيَا فِـي حَيَاةِ الآخَرِ

١١. قصيدة (نحو الوثبة)[٢] والتي تتكون من ٦٨ بيتاً مع تسعة مقاطع ونلاحظ تكرار جزء من المقطع في نهاية كل مقطع مع اختلاف حرف الروي:

المَغانِي الفيحُ فِـي مهْدِ الجّنوَبِ

روعةٌ توغيظُ حِسْي

[١] ديوان لحظات باقية، ص، ١٠٦

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ١٢٠ –١٢٣

في ثَراهَا بَعَضُّ نَفْسِي

بَعَضُ نَفْسِي

وقد كرر هذا المقطع في كل نهاية مقطع

وانْدِفَاعُ النّيلُ في عَرضِ الرِّمالِ

ماؤهُ يُشّعِلُ فِي الجَدبِ الحَياه

وهِضَابُ الشّرقِ حَفّتَهَا السّهوب

وحِمَى عِنْدَ ذِراعُ النّيلُ لاحْ

كَانَ نَحْتاً مِنْ ثَرَاهَا بَدَنِي

إنَّ تَارِيخَكَ قَدْ عَلّمني مَعْنَى الجِهَادِ

وإذا المَرّأى تَعدد

قَسْوةُ الحَاضِرُ لا تُشّعِلُ إلّا ثِقَتِي

١٢. قصيدة (ربيع الحب)[١] والتي تألفت من ١٤ بيت التي تعددت فيه القوافي وحرف الروي بين النون والراء:

فِي ربيعِ الحُبِّ كُنّا نَتَسَاقَى ونَغَنِي

إنّنَا طَيْفانُ في ماءِ سَماوى سَرينَا

١٣. قصيدة (يا ملاك)[٢] وتكونت من سبعة أبيات متعددة القوافي وهي تنتمي إلى بحر الخفيف والرجز :

قُومْ يَا مَلاكْ الدُّنْيا ليل

نَتَنَاجَى فِي الشَّاطِئ الجَميل

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ١٣١

[٢] ديوان لحظات باقية ،ص:

الليلُ نَهَارُ العَاشِقين

إذاً لدى جماع ثلاثة عشر موشحاً متنوعاً ومتعدد القوافي وحرف الروي وقد نراه مزج في ديوانه بين هذه القصائد ذات الروي الواحد مع الموشحات، فجماع شاعر تقليدي أخذ من الأقدمين القافية وأوزانها ونسق على منوالهم فيها، ويعد مجدداً وأخذ من المحدثون الشعر الحر وطريقة الموشحات مما أعطى ديوانه وقصائده أسلوباً مميزاً وانطباعاً جميلاً.

ثانياً: حرف الوصل

ومن حروف القافية حرف الوصل وهو " حرف مدّ ساكن ينشأ عن إشباع حركة الروي، أو هو صوت ممطول ممثل لنوع الحركة التي تكون على حرف الروي، فإذا كان حرف الروي مكسوراً كان الوصل ياءً، وإذا كان حرف الروي مضموماً كان الوصل واواً، وإذا كان حرف الروي مفتوحاً كان الوصل ألفاً"[١].

نجد بعض حروف الوصل في شعر جماع من بينها وصل الألف المشبعة عن الفتحة ١/ في قصيدته (نضال لا ينتهي)[٢]:

بَعدْ مَوجٌ لا يُحْيِهِ السّنَى أدركَ الزّورقُ شُطَّانُ المُنَى

ومِنْ الشُّطانِ هَبَتْ نَسْمةٌ وإلـى حُرْيـةٌ أفضَتْ بِنَا

ونلاحظ أن كلمة المنَى الألف هنا ناتجةعن حركة الألف الأصلية في الكلمة وأيضاً الألف في بنَا.

٢/ قصيدة وفد البيان أيضاً الألف الناتجة من إشباع حركة الفتحة[٣]:

يَا وَفْدُ حَيّاكَ الرّبِيـعَ وطَالمَا أسَرَّ المَشَاعِرَ زاهِياً مُتَرَنِمَا

---

[١] ياسين عايش ، ص:٢٣١

ديوان لحظات باقية، ص: ٣٢.

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٤٢

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ١١٧

مَـلأ الخَمائـلُ والشّواطـئ والرُّبى شَعـرْاً وأطْربَ بالنَشِيدِ وألْهَمَا

حرف الوصل هنا الألف الناتجة من حركة الروي الميم وهو الفتحة والأصل هو (مُتَرَنِّمَ – ألّهَمَ)

٣/ قصيدة شاعر الوجدان والأشجان، وهو وصل الناتج عن إشباع الفتحة ٤:

مَا لهُ أيْغَظَ الشّجُون فَقَاسَتْ وحْشَةُ الليلُ واسْـتَثَارَ الخَيـالا

مَا لهُ فِي مَواكِبِ اللّيلِ يَمْشِي ويُنَـاجِـي أشْبـاحهُ والظِّـلالا

وحرف الوصل هنا الألف والناتجة من اشباع حركة الروي اللام في الكلمات (الخيالا، والظلالا) والأصل هو الخيال، والظلال فاشبعت حركة الروي الفتحة إلى ألف.

وقد يكون الوصل هاء ساكنه أو متحركة تلي حرف الروي، ومن أمثلة الهاء المتحركة:

٤/ قصيدة نسمة الحرية[١]:

شَعْبٌ يُغَنّي يَومُ عِيدِ ففَخَارهُ بِأجَـلّ لَحنٍ رنَّ فِي قِيثَارِهِ

لَحْنٌ يَفِيضُ حَمَاسَـةً فكأنَّمَا تَتَنَاثرُ النّيرانُ مِنْ أوتَارِهِ

فالوصل في هذه الكلمات (قيثاره وأوتاره) هنا الهاء المتحركة فالهاء بمثابة وصل

٥/ قصيدة ظلمات وشعاع[٢]:

إذا مُـتُّ لا تحْزَنِـي إنّني تُـرابٌ يَـعُودُ إلـى بَعْضـهِ

لقَدْ جَعلتْنِي ليـالي العَذا بِ ألذّ المَمَاتُ علـى بُغْضِه

والهاء هنا في (بعضه وبغضه) بمثابة حرف الوصل.

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٢٧

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٦٤

ثالثاً: الخروج حرف متولد من هاء الوصل المتحركة بالضمة أو الفتحة أو الكسرة"[١] وعلى ذلك يكون الخروج هو الألف التي بعد الهاء في قول جماع في قصيدته رسالة الحياة[٢]:

إنَّ الّـذي بِمَمَاتـهِ

هَجَرْ الحَياةَ وسِحْرهَا

وحَياتُـهُ بالحُبِ قـدْ

كَانَتْ تُمَازِجُ غَيرهَا

وهنا نرى أن الهاء وصل والألف التي أتت بعد الهاء هي بمثابة خروج في الكلمات (سِحْرَهَا، وغيرهَا) وأيضاً نرى في قصيدة الفجر المرتقب[٣]:

أُمّـةٌ للِمَجْدِ والمُجْدُ لَهَـا وَثَبَتْ تُنْشِدُ مُسْتَقْبَلهَا

رَوَّ نَفْسِي مِنْ حَديثٍ خَالدٍ كُلّمَا غَنّتْ بِهِ أَثْمَلهَا

فالهاء في (مستقبلها وأثملها) بمثابة وصل أما الألف فهي خروج.

وأيضاً قصيدة زائر البستان[٤]:

وكَمْ عَـابِرُ روضَـهُ لمْ يفِدْ مِنْ المُكثِ فِيهَا ولـو ظِلّهَا

ولـو خَايلتهُ رؤى شـاعِرٍ لمّا غَادر الومْض فِي طَلّهَا

وأيضاً في ظلهَا وطلها، فالهاء تعتبر وصل والألف خروج.

---

[١] ياسين عايش، ص: ٢٣٢

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ٢٤

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٥٢

[٤] ديوان لحظات باقية ،ص: ١١٠

رابعاً: الردف

الردف في القافية الشعرية " هو الألف أو الواو أو الياء السواكن حين وقوعها قبل حرف الروي"[١] وسمي رديفاً لأنه يقع خلف حرف الروي مباشرة من غير فاصل، والردف ملحق بحرف الروي بضرورة الالتزام بهما في كل أبيات القصيدة كلها، مع ملاحظة إن الردف يكون بالألف فإنه لا يجمع معه الردف بالواو أو الياء بخلافهما إذ يجوز الجمع بينهما أردافاً في القصيدة الواحدة"[٢].

ومن أمثلة الردف التي ورددت في قصائد جماع هي :في قصيدة من سعير الكفاح[٣]:

قُلوبٌ فِي جَوانِبَهَا ضِرامٌ يَفُوقُ النَّارُ وقْدا وانْدِلاعَا

يُظَنُ العَسْفَ يَورِثُنَا انْصِياعا فَلا واللهُ لنْ يَجِدْ انْصِياعا

قد جاء ردف الألف في هذه القصيدة في اندلاعا وهي الألف التي وقعت بين حرف الروي العين والدال، وكذلك في انصياعا هي الألف بين العين والياء هي بمثابة ردف.

وأيضاً في قصيدة خلود الشعر ردف الألف[٤]:

كَمْ قُصُورٌ قَدْ كُنَّ سِحْرُ المَآقِي ورِياضٌ مُخَضّلةُ الأوراقِ

وملوكٌ كَانُوا عَلى الأرضِ جَبا رينَ والجَالِسون فِي إطْراقِ

والردف هنا الألف التي تقع بين القاف والراء

وفي قصيدة الشرق يتذكر ردف الألف[٥]:

خَطَواتُ الزّمَانُ فِي الأحْقَابِ سَاحِر وقْعَهَا بِتِلكَ الرِّحَابِ

رنَّ فِي نفْسِهِ صَدَاهَا فَغَنّى بِنَشِيدٍ مِنْ اللحونِ العَذابِ

---

[١] ياسين عايش، ص: ٢٣٣.

[٢] المرجع السابق، نفس الصفحة

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٦٧

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ٦٨.

[٥] ديوان لحظات باقية،ص: ٩٨

الألف التي تقع بين حرف الروي الباء والحاء في الرحاب والذال في العذب هي ردف ومن القصائد التي أتى فيها الردف منوع بين الواو الياء في الكلمات المَشِيبْ،وكَروبْ قصيدة (الطفل)[١].

مَضَتْ الأيّامَ بِي حَـافلةٌ وأنَا اليوّمَ على شَـطِّ المشِيبْ

أنْفَقَ الدّخلُ وأبْغَى غيرهُ وحَياتِي محْضِ بُؤسٍ وكَروبْ

وأيضاً قصيدة مصب الحياة وأتت منوعة الردف بين الواو والياء، الياء في النشيد والواو في الورود في القصيدة[٢]:

يَا ابْنَةَ الرَّوضُ رتِلي وأعِيدِي كُلَّ لَحْنِ فِدَى لِهَذا النَّشِيد

فَرْحَةُ الأرضُ بالرّبِيعُ إذا حَلَّ فَحَيّتْهُ نَـاضِراتُ الورود

وفي قصيدة مصب الحياة أتى الردف متنوع بين الألف والواو والياء في الكلمات (عظيم، الرّؤوم، سَراك)[٣]:

مثْلمَا يَهْدِرُ وادٍ فِي انْطِلاقِ وكَمَا ينْصَبُ فِي بحْرٍ عَظِيمٍ

تَحْتوِينَا بَعْدَ أيّـامُ فراقٍ فِي عِنَـاقِ هذه الأمُّ الرّؤوم

أيُّهَا الضَارِبُ مِنْ خَلفِ الغَيوم أيُّهَا الشَّاحِبُ مِنْ طَولِ سَراك

والردف الواو في قصيدة ضمير له حدود[٤]:

أنَا مَا زِلتُ سَاحِرا مِنْ ضَمِيرٍ لهُ حدودْ

تـارةٌ كُلهُ اشْتِعـا ل وحِينَاً بهِ جُمُودْ

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠٥

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ١٠٦

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ١١٣

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ١١٣

فالدخيل في الكلمات حدود، وجمود هو الواو الواقعة بين حرف الروي الدال والدال في حدود، وبين الدال والميم في جمود.

ومن ردف الواو الذي وقع بين حرف الروي النون الساكنة والكاف في يكون، وبين الجيم في السجون قصيدة أصوات[١]:

أشْـعَلوهَا فَلنْ نَهُون ولْيكُنْ بَعْدَ مَـا كانَ يكون

صَيحَـةُ الحُرُّ صَيْحَـةٌ تَتَدَاعَـى لهَا السُّجون

وردف الألف التي وقعت بين حرف الروي التاء المطلقة والحرف الذي قبلها في قصيدة نحو الوثبة[٢]:

إلى السَّـمِاءِ بَعِيـدا تَمْضِي الذُّرى الشَّامِخَاتُ

فِيْـها صَقِيعٌ وصَخْرٌ أنْيـابـهُ مُـرهَفَاتُ

ومن ردف الألف أيضاً في قصيدة رثاء لا هجاء[٣]:

قَدْ غَاضَ فِـي الأوحَالِ حَتـى حَصْنَتْهُ مِنْ الرِّمَـاء

فِـي مأمنٍ مِنْ هَابِطٍ يَدْنـو إليـهِ ولا مراءِ

ومن أمثلة ردف الياء في قصيدته ضريبة إنسانية[٤]:

ذلك الرَّسِفُ فِـي أصْفادهُ والّذي يعْثِرُ فِي ذُلَّ الرّقيـقْ

إنّكَ المَسْؤول عَنْ اطلاقهُ مِنْ هَوانِ القَيدِ مَا دُمْتُ طَليقْ

فقد أتى الردف في قصائد جماع فكثر ردف الألف أكثر من غيره.

---

[١] ديوان لحظات باقية، ص: ٢٦

[٢] ديوان لحظات باقية، ص: ١١٤.

[٣] ديوان لحظات باقية، ص:١١٦

[٤] ديوان لحظات باقية، ص: ١١٩.

خامساً: التأسيس

ألف التأسيس " هي ألف تقع قبل الحرف الذي يسبق حرف الروي"[١].

ومن أمثلة ألف التأسيس في ديوان جماع في قصيدة (الجزائر)[٢]:

يَهْتَزُّ وقْعَكَ فِي المَشَاعِرِ يَا صَوتُ أحْرار الجَزائِر

لحْنٌ إذا مـسَّ الشَّعُـو ر فَكُلَّ مَنْ فِي الأرضِ شاعِر

فالألف التي وقعت بين الزاي والهمزة في الجزائر، وبين العين والشين في الشاعرهي ألف تأسيس.

وأيضاً في قصيدة لقاء القاهرة[٣]:

أألقاكَ فِي سِحْركِ السّاحِرِ مِنّي طَالمَا عِشْنَّ فِي خَاطِري

أحَقّاً أراكِ فأرْوي الشُّعُو رَ وأسْبَح فِـي نَشوّةِ سَاكِرِ

تعتبر الألف الواقعة بين الطاء والخاء في كلمة خاطري ،وبين الكاف والسين في ساكر هي بمثابة تأسيس. فهذا هو حرف التأسيس عند جماع في قصائده.

سادساً: الدخيل

تبيّنا مما سبق أن ثمة حرف يقع بين حرف الروي والتأسيس ذاك هو الدخيل ويصح أن يكون حرف الدخيل أي حرف صحيح من الحروف العربية، ولا يشترط تكراره بعينه في أبيات القصيدة كلها، وقد يكون هذا الدخيل لاماً في البيت أو راءَ في بيت ثانٍ، وسيناً في بيتِ ثالثٍ"[٤].

---

[١] ياسين عايش، ص: ٢٣٤.

[٢] ديوان لحظات باقية، ص ٦٢

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٦٢

[٤] ياسين عايش، ص: ٢٣٥.

قصيدة الجزائر[١]:

يَهْتَزُّ وقْعَكَ فِي المَشَاعِرِ يَا صَوتُ أحْرار الجَزائِر

لحْنٌ إذا مـسَّ الشَّعُـو ر فَكُلَّ مَنْ فِي الأرضِ شاعِر

إذاً الدخيل في الديوان جماع نأخذ نفس الأبيات في التأسيس، فالدخيل في قصيدة الجزائر هو في البيت الأول (الجرائر) هو حرف الهمزة، أما في البيت الثاني (شاعر) فهو حرف العين. وإذا نظرنا إلى قصيدة لقاء القاهرة، ففي البيت الأول في كلمة (خاطري) هو حرف الطاء، وفي البيت الثاني في كلمة (ساكر) هو حرف الكاف[٢].

أألقاكَ فِي سِحْركِ السّاحِرِ مِنّي طَالمَا عِشْنَّ فِي خَاطِري

أحَقْاً أراكِ فأرْوي الشُّعُو رَ وأسْبَح فِـي نَشوّةِ سَـاكِرِ

ومن قصائد جماع التي جمعت بين الردف والوصل والخروج قصيدة الشعر والحياة[٣]:

الشِّعْرُ مِنْ نَبعِ الحَياةِ وَوَحْيِهِ مِنْ كُلِّ حَيّ زاخِرٍ بوجودها

فالواو في وجودها ردف، والدال روي، والهاء وصل، والألف خروج.

وأخيراً إذا نظرنا إلى الشعر وموسيقاه الداخلية والخارجية يقول في ذلك الدكتور عبد المجيد عابدين: " في الشعر العربي نوعان من الموسيقى: احداهما وزن بيت، فالأوزان هي الموسيقى الخارجية للشعر، وثانيهما هو الكلام المنمق المنعم الذي ينشأ من تأليف المقاطع والألفاظ في داخل الوزن، وهذا ما يسمى بالموسيقى الداخلية للشعر"[٤].

---

[١] ديون لحظات باقية ،ص: ٦٢

[٢] ديوان لحظات باقية،ص: ٥٣.

[٣] ديوان لحظات باقية، ص: ٦١.

[٤] عبد المجيد عابدين، التجاني شاعر الجمال، ط١، ١٩٥١م، ص: ٥٩.

كما يجب أن يكون هناك توافقاً وتلاؤماً بين الموسيقى الداخلية والخارجية " ويجب أن يتصف الشعر الجيد بتناسق موسيقاه الخارجية والداخلية وبين القصد والشعور الذي يستولى على الشاعر أثناء نظمه"[١].

وخلاصة القول قد اتسم ديوان (لحظات باقية) لإدريس محمد جماع بتناسق وتلاؤم بين الموسيقى الداخلية والخارجية مما أتى شعره منمقاً وسلساً دون تعقيد ودون عيوب لأن احتواها أثنا نظمه مما أعطته سمة مميزة وأرى كما رأى الدكتور أحمد درويش ونراه ربط بين الشخصيات الفذة وبطريقة أساليبهم: "إذا أردت أن تعرف شخصية رجل فانظر إلى أسلوبه لأن الأسلوب هو الرجل"[٢].

ويمكن أن نقول أن هناك علاقة قوية بين الوزن الشعري والإيقاع الموسيقي وهذا ما نره في شعر جماع من ترابط بينهما وانسجامهما، واعتبره سمه من سمات شعره، ويقول جابر عصفور في المقارنة بين الوزن الشعري والإيقاع الموسيقي وعلاقتها بصناعة الألحان " هل يتحد الوزن الشعري إتحاداً كاملاً مع الإيقاع الموسيقي إلى الدرجة التي لا تميز فيها صناعة الشعر من صناعة الألحان ، إن الإجابة عن هذا السؤال بالإيجاب تلقي طبيعة الشعر، وتجاهل الخصائص المميز لأدائه. إن الإيقاع الموسيقي يلتقي مع الوزن الشعري في مبدأ التناسب، من حيث هو مبدأ جوهري في كل أشكال الفن وأنواعه، ولكن صور هذا المبدأ تختلف قطعاً باختلاف الأداة، أداة الشعر تتكون من كلمات دالة، تنطوي على معاني مباشرة أو غير مباشرة حسب نوع العلاقة التي تنتظم فيها، وارتباط الأداة الشعرية بنظام متميز من الدلالة لا يجعل الوزن الشعري مجرد محاكاة لفن الموسيقى، بل يجعل موسيقى الشعر نابعة من طبيعة أدائه، من حيث الإمكانات الصوتية لهذه الأداة"[٣].

---

[١] المرجع السابق، ص: ٦٠

[٢] أحمد درويش، الأسلوب، مكتبة الشباب – القاهرة، ١٩٨٦م، ص: ٥٧

[٣] جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ط٣، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ١٩٨٣م، ص:٢٤٣

ويقول إحسان عباس: "أن اللفظ والوزن والمعنى والقافية والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية، قراره الطبع، وسمكه الرؤية، ودعائمه العلم، وبابه الدربة، وساكنه المعنى، ولا خير في البيت غير السكون"[١].

فرأي أن اللفظ والمعنى والقافية تعتبر كالبناء كل يشد بعضه البعض من حيث التماسك، وهذا ما نجد في شعر ومؤلفات جماع من خلال تماسك القصائد ونغمها الموسيقي.

وإن أسلوب جماع ومن خلال ما سبق من مقاييس وتقييم أسلوبه فأسلوبه جميل واستحسن الصورة البديعية ومحسناتها اللفظية والموسيقية مع الإيقاع النغمي للألفاظ والكلمات من خلال هذه المحسنات مع وضوح الدلالة وفي ذلك كما قال الدكتور حسن طبل " فاستحسان الصورة البديعية أو استهجانها إنما يتعلقان بمدى نجاح الشاعر أو إخفاقه في ابتداعها، فالصورة الجيدة هي تلك التي يقتضيها السياق من غير تكلف، وتتفاعل مع غيرها من العناصر التعبيرية لتأتي بالمعنى المراد، أما الصورة الرديئة فهي تلك التي يسرف فيها الشاعر ويتكلفها فتأتي كالنبتة الغريبة في تربة السياق فيغمض بها المعنى"[٢].

وجماع من شعراء العرب الذين أتى شعرهم موزوناً مقفى ولغته الشعرية مناسبة مع ما نظمه من مفردات وتراكيب وحتى من خلال مخارجها وأوزانها، لذا اتسم شعره بسهولة الألفاظ وجزالة اللغة المعنى مصحوباً بنغمة وموسيقى الوزن والقافية.

والشاعر مرآة الحياة وروحها لأننا نقرأ في الشعر معنى الحياة وشرحها لنا من خلال قصائده وصدق من قال (الشعر ديوان العرب) أي تعرض فيه كل حياتهم ومشاكلهم وهمومهم عن طريق الشعر رغم أنه يبث مشاعره الخاصة أحياناً، إن الحياة محكومة

---

[١] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة –بيروت، ط٤، ١٩٨٣م، ص:٤٤٩

[٢] حسن طبل، في علم المعاني والبديع، ١٩٨٥م، مكتبة الزهراء للنشر– القاهرة، ص: ١٤٠.

بالمشاعر لا بالعقل ونخضع للحياة بمشاعرنا وأحاسيسنا والشعر وهو الدافع الذي نعبر عبره عن هذه العواطف والمشاعر، فالشاعر يعطيك صورة للحياة كأنما هي واقع عشته وهذا كله مدعوماً بالقوافي والأوزان لأن الشعر يثير المشاعر بهذه الأوزان والقوافي ونغمها وجرسها الصوتي الذي يخاطب القلب مباشرة.

وهذا يذكرني بقول أحمد أمين: " فالناس يكتبون لكي يعبروا عن أنفسهم ويريحوا عواطفهم الجياشة، أو لكي يؤدوا خدمة ما، فالدافع الأول هو الدافع الأناني، والدافع الثاني هو الدافع المنفعي، وقد يجتمع الدافعان فيرغب الإنسان في أن يعبر عن نفسه وأن يؤدي منفعة الآخرين بتعبيره عن نفسه، وذلك بأن يكسبهم علماً، أو ينشر بينهم آراء أو يحسن الذوق الأدبي، أو يؤيد الفضائل العامة أو نحو ذلك، لكن الدافعين يظلان متميزين، والفرق بينهما هو الفرق الأساسي بين النثر والشعر. الأديب الأناني يرى منظراً في العالم فتثور نفسه بالعواطف والأفكار وتطلب التعبير لا لشيء إلا مجرد الخلاص العاطفي والفكري والتنفيس عن العاطفة والفكر، والأديب الغيري أو المنفعي قد يعاني نفس العواطف والأفكار، لكنه حين يأخذ قلمه يكون قد وضع أما عينيه غاية منفعية ولذلك يناقش ويشرح، وفي كل ذلك يؤدي منفعة ما إلى ذوق القراء وعقلهم، وإما كونه ينفس بهذا عن نفسه فمسألة ثانوية، ونجد الأديب الأناني يرى أن الشعرواسطة طبيعية مرضية له..[1].

[1] أحمد أمين، النقد الأدبي ،كلمات عربية للترجمة والنشر– مصر، ١٩٥٣م، ص: ٦٤.

الخاتمة:

الحمد لله الذي بدعوته تتم الصالحات، وبعونه أتممت هذه الدراسة، وحاولت في هذه الدراسة أن أستجمع قضية ذات أهمية وهي قضية الأسلوب والأسلوبية والفرق بينها ومستوياتها وتتبعت نشأتها عند العلماء في الغرب والشرق وجمع آرائهم ، ثم طبقت هذه الدراسة في ديوان شاعر سوداني وهو إدريس محمد جماع (لحظات باقية) وهدفت إلى تتبع أسلوبه وحاولت من خلال استخدامه للصور الفنية والتركيبية ايجاد الصور الجمالية كما لمست موسيقاه الداخلية والخارجية ومدى انسجامهما مع بعضهما، ثم خرجت بالنتائج والتوصيات التالية .

النتائج:

١. أسلوب جماع أسلوب رصين وبليغ ويعد من أصحاب النزعة التقليدية رغم أنه جدد في بعض قصائده في المضامين والألفاظ .
٢. ساعدت الأسلوبية على إظهار شخصية الشاعر وانفعالاته من أحزان وآلام حيث ظهرت جلية في بعض قصائده .
٣. جمال أسلوب جماع وسهولة ألفاظه مما يجعلك تعيش معه وتشاطره أفراحه وأحزانه وآلامه .
٤. جاءت الصيغ الأمر من أكثر الصيغ الإنشائية استخداماً ، وأكثر المعاني المستخدمة والتي خرج منها الأمر عن معناه الحقيقي هي الالتماس .
٥. استخدم جماع أكثر أدوات الاستفهام هــي، الهمزة ، تليها وكــم الخبرية ثم أين، جاءت أبياته وأسئلته لها معنى ومغزى.

واستخدم أداة النداء الياء بكثرة كأنه المستغيث الذي يمد صوته في النداء طالباً الاستغاثة.

٦. استخدم جماع في ديوانه هذا القوافي المطلقة وهي التي يكون فيها الروي متحركا أكثر من القوافي المقيدة وذلك لأن القوافي المطلقة تتيح للشاعر الفرصة للتخفيف عن الضغوط النفسية التي يحسّ بها الشاعر وهذه القوافي المطلقة تشعره بالارتياح عن طريق الأصوات التي يستخدمها.
٧. لم يكثر جماع في القوافي المقيدة في ديوانه وذلك لأن القوافي المقيدة لا تتيح له الحرية للتعبير بحرية أو براحة مثلما في القوافي المطلقة لأن المطلقة تشعر الكاتب أو الشاعر بالارتياح في الحديث دون تقيد وهذا ما يحتاجه الشاعر، هذا في نظري.

التوصيات :

١. دراسة التناص في شعر إدريس محمد جماع.

٢. دراسة الأدب السوداني وشعرائنا والمقارنة بينهم وبين شعراء الدول الأخرى .

المصادر والمراجع:

أولاً: القرآن الكريم

ثانياً: الكتب والمجلات:

١. أنيس إبراهيم ، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٢.

٢. ابن الأثير، ضياء الدين، المثل الثائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق وتعليق، أحمد الحوفي وبدوي طبانه، د.ط، ج١، دار النهضة– مصر، المطبعة البهية. مصر.

٣. ابن خلدون، عبد الرحمن ،مقدمة ابن خلدون، تحقيق: حامد أحمد الطاهر ،دارالفجرللتراث–القاهرة،١٤٣١هـ–٢٠٠١م.

٤. ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق:محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ،بيروت لبنان،ط٥ ،١٩٨١م .

٥. ابن المعتز أبو العباس عبد الله، الديوان، شرح وتحقيق: عرفان مطرجي ،مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت–لبنان ،ط١، ١٤٣٣هـ–٢٠١٢م.

٦. ابن عبد ربه، العقد الفريد، ط٢، ١٣٧٤هـ– ١٩٥٣م، ج٦، المكتبة التجارية الكبرى –القاهرة.

٧. ابن قتيبة عبدالله بن مسلم ٢٧٦هـ، تأويل مشكل القرآن، نشره وحققه وعلق على حواشيه: السيد أحمد صغر، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٤م.

٨. ابن منظور محمد أبو الفضل جمال الدين ،لسان العرب،١٤٣هـ .٢٠٠٩، دار الكتب العلمية . بيروت لبنان.

٩. أبو علي محمد بركات ، علم البلاغة ، الشركة العربية ،٢٠١٤م.

١٠. أبو منصور الأزهري ، تهذيب اللغة ،د:ت

١١. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة –بيروت، ط٤، ١٩٨٣م.

١٢. إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة – بيروت –لبنان، ط١، ١٩٨١ م.

١٣. أحمد أمين، النقد الأدبي ،كلمات عربية للترجمة والنشر– مصر، ١٩٥٣م.
١٤. أمين علي السيد، في علم القافية، مكتبة الزهراء – القاهرة، ١٩٨٥م.
١٥. بسيوني عبد الفتاح بسيوني،علم البيان، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع – القاهرة، ط٢.
١٦. جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ط٣، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ١٩٨٣م.
١٧. الجويني مصطفى الصاوي ،البلاغة العربية تأصيل وتجديد،منشأة المعارف بالإسكندرية .
١٨. حازم القرطاجني، منهاج وسراج الأدباء، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، ١٩٥٠، دار المعارف بمصر.
١٩. حسن طبل، في علم المعاني والبديع،مكتبة الزهراء للنشر– القاهرة ،١٩٨٥م.
٢٠. الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق وتعليق: إبراهيم شمس الدين، ط٢، ٢٠٠٨– ١٤٢٩، دار الكتب العلمية للنشر، بيروت – لبنان.
٢١. الخطيب القزويني (جلال الدين محمد بن عبد الرحمن)، التلخيص في علوم البلاغة، ضبط وشرح: عبد الرحمن البرقوني، ط١، ١٩٠٤ ،دار الفكر العربي.
٢٢. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق وتعليق، محمد عبد المنعم خفاجي، ط١، ١٩٥٠، ج٣، مكتبة الحسين التجارية بمصر.
٢٣. درويش،أحمد، الأسلوب ، مكتبة الشباب–القاهرة ، ١٩٨٦م.
٢٤. الزمخشري ،جار الله محمود بن عمر الجوارزمي،أساس البلاغة، دار المعارف– القاهرة ،(د:ت)
٢٥. سيد قطب، النقد الأدبي (أصوله ومناهجه)، د:ط، دار الفكر العربي.
٢٦. السيد شفيع، التعبير البياني (رؤية بلاغية نقدية) دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٨٨م.
٢٧. الشايب، أحمد ، الأسلوب ، مطبعة السعادة بمصر ، ط١ن١٩٣٩م.
٢٨. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته.

٢٩. عايش،ياسين خليل، علم العروض، دار الميسرة ، ط١، ١٤٣٢هـ-٢٠١١م.
٣٠. عبد الحميد الراضي، تحفة الخيل في العروض والقافية، ١٣٨٨_ ١٩٦٨ م، مطبعة الغاني ببغداد.
٣١. عتيق،عبد العزيز ، علم البيان، دار النهضة للطباعة والنشر – بيروت، د:ط، ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م.
٣٢. عتيق عبد العزيز، علم المعاني، دار الآفاق العربية _القاهرة، ١٤٢٧هـ- ٢٠٠٦ م، ط١.
٣٣. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، شرح: محمد التنجي، ط١ ١٤٧٥ – ٢٠٠٥م، دار الكتاب العربي، لبنان –بيروت.
٣٤. عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج١.
٣٥. عبد المجيد عابدين، التجاني شاعر الجمال، ط١، ١٩٥١م.
٣٦. عبد المنعم خفاجي، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية _لبنان، ط١، ١٩٩٢م.
٣٧. عبده عبد العزيز فليقة، البلاغة العربية، دار الفكر العربي _القاهرة، ١٤١٢هـ_١٩٩٢م.
٣٨. عدنان حسين القاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، دار العربية، د:ط، ١٤٢١هـ –٢٠٠١م.
٣٩. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط٢، ١٩٦٥.
٤٠. عتيق عمرعبد الهادي ،علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة ،دار أسامة للنشر– الأردن–عمان، ط٢٠١٢،١م.
٤١. علي أبو ملحم، في الأسلوب الأدبي، ط٢، ١٩٩٥، دار ومكتبة الهلال – بيروت.
٤٢. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل (ت:٣٩٥هـ) الصناعتين، دار إحياء الكتب بالقاهرة ، ط١ ،١٣٧١هـ-١٩٥٢م .
٤٣. علي الجارم، البلاغة الواضحة (البيان – المعاني – البديع) دار المعارف، د:ط.

٤٤. علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ،ط١، ١٩٧٩.
٤٥. عمر عبد الهادي عتيق، علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، دار أسامة للنشر – عمان الأردن ،ط١، ٢٠١٢م.
٤٦. عيسى علي العاكوب، الكافي في علوم البلاغة، الجامعة المفتوحة،١٩٩٣،د:ت.
٤٧. عيد رجاء ، في البلاغة العربية ، دار غريب للطباعة والنشر ،أسيوط،د:ت.
٤٨. فيروز أبادي، القاموس المحيط، ت٨١٧هـ٤١٤م، مؤسسة الرسالة بيروت،١٩٨٦م.
٤٩. القفطي، أنباه الرواة على أنباة النحاة، ج١، ١٣٦٩هـ – ١٩٥٠م، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة.
٥٠. قاسم محمد أحمد ومحي الدين ديب، علوم البلاغة ،٢٠٠٣، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس– لبنان.
٥١. محمد بركات، البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق، دار وائل، ط١، ٢٠٠٣.
٥٢. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية (أسسها، وعلومها، وفنونها)، ناشرون :مكتبة لبنان، ط١، ١٩٩٤.
٥٣. منير سلطان، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، ط١، ٢٠٠٠.
٥٤. الميداني عبدالرحمن حسن حنكة ، البلاغة العربية (أسسها وعلومها وفنونها) دار القلم –دمشق ،ط١، ١٤١٦هـ–١٩٩٦م.
٥٥. المسدي عبد السلام الأسلوبية والأسلوب،
٥٦. الهاشمي السيد أحمد ،جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، دار ابن خلدون– الإسكندرية،د:ت .

٥٧. هلال، محمد غنيمي ،النقد الأدبي الحديث ،ط٣، ١٩٧٣م، دار الثقافة –بيروت لبنان.
٥٨. هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية، ترجمة: محمد العمري، إفريقيا الشرق ،د:ط.
٥٩. ياسين عايش خليل، علم العروض، ط١، ٢٠١١_١٤٣٢هـ، دار الميسرة.
٦٠. يوسف أبو العدوس ،الأسلوبية رؤية وتطبيق، دار الميسرة للتوزيع والنشر، ط١، ٢٠٠٧م.