ديوان " ألحان مغترب " للشاعر طاهر زمخشري

دراسة أسلوبية

د/ سعيد بن عبدالله القرني

أستاذ الأدب والنقد المشارك بقسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة بيشة

مقدمـــــــة البحث

شهدت السنوات الأخيرة ازدهاراً ملحوظاً في الدراسات الأسلوبية في مجال الدرس الأدبي لاسيما ما يختص بالشعر، وذلك بوصف الأسلوب هو البصمة المميزة للشاعر التي تعكس شخصيته الأدبية وفكره الإبداعي، ولذلك وصف الأسلوب بأنه سلطان العبارة والقانون المنظم للعالم الداخلي للنص، كما أنه استعمال خاص للغة وعدول عن الطريقة المعهودة في الكلام حيث يتشكل من مجموعة من العناصر الجمالية الكائنة في اللغة التي تؤدي إلى إحداث تأثير نفسي وعاطفي على المتلقي، ولذلك تسعى الدراسات الأسلوبية لرصد الخصائص الأسلوبية التي تميز كل مبدع على حدة من خلال التركيز على عناصر أسلوبية معينة في شعره، سواء في التراكيب أو الصور أو الإيقاع.

فالأسلوبية تهتم بدراسة النص وتتبع الظواهر الأسلوبية التي شكلته والوقوف على دلالتها، والنظر إليها من حيث الكثافة، ولذلك فالأسلوبية تعد من أكثر المناهج المعاصرة قدرة على تحليل النص بطريقة علمية موضوعية مُنضبطة، وانطلاقاً من هذه الحقائق؛ فقد توجه هذا البحث إلى الدراسة الأسلوبية لديوان (ألحان مغترب) بوصفه واحداً من أشهر دواوين الشاعر طاهر زمخشري الذي يمثل علامة بارزة في المشهد الشعري في المملكة العربية السعودية، ولأنه أحد الشعراء الكبار الرواد الذين اتسمت تجاربهم بالتنوع والثراء.

وقد دفعت الباحث إلى اختيار هذا الموضوع دوافع عديدها، أبرزها:

١-أهمية المقاربة الأسلوبية في الوقوف على طريقة الشاعر في بناء أساليبه الشعرية وإبراز سماتها وخصائصها.

٢-ما يتميّز به ديوان (ألحان مغترب) من ثراء وغزارة، إذ تبلغ قصائده إحدى وثلاثين ومائة قصيدة، وهو من أبرز دواوين الشعر تمثيلاً لتجربته الشعرية.

٣-عدم وجود دراسة أسلوبية لهذا الديوان على الرغم من كثرة الدراسات حول شعر طاهر زمخشري.

ويسعى البحث إلى تحقيق عدد من الأهداف، منها:

١-رصد أبرز الظواهر الأسلوبية في الديوان.

٢-الكشف عن وظيفة الأساليب في إثراء تجربة الشاعر الإبداعية.

٣-إبراز أهمية الدراسة الأسلوبية في تحليل النص الشعري والوقوف على خصائصه الأسلوبية بطريقة علمية منضبطة.

الدراسات السابقة:

حظي شعر طاهر زمخشري بعدد غير قليل من الدراسات نظراً لمكانته الشعرية، ولغزارة إنتاجه الإبداعي، وأهم هذه الدراسات:

١-طاهر زمخشري، حياته وشعره، للباحث عبد الله عبد الخالق مصطفى، ط. مؤسسة سعيد للطباعة، طنطا، جمهورية مصر العربية.

٢-شعر طاهر زمخشري – مريم سعود بوستين.

٣-المكان في شعر طاهر زمخشري، سلمى محمد باخشوان، ط. دار النابغة، مصر.

٤-مظاهر في شعر طاهر زمخشري، د. عبد الله باقازي، ط. دار الفيصل، الرياض.

وفي حدود علم الباحث، لا توجد دراسات سابقة تناولت ديوان ألحان مغترب وفق معطيات المنهج الأسلوبي.

هذا، وقد اشتملت خطة البحث على مقدمة، وثلاثة مباحث، هي: البناء الأسلوبي، وأسلوبية الصورة، وأسلوبية الإيقاع، ثم خاتمة رصدت فيها أبرز نتائج البحث.

المبحث الأول

بناء الأسلوب

لكل شاعر أسلوبه الخاص وطريقته التي تميزه عن غيره من الشعراء، وتجعل لأسلوبه سمات فارقة عن مختلف الأساليب مما يتيح للناقد المتمرس أن يعزو قصيدة من القصائد أو نصاً من النصوص الأدبية إلى شاعر أو كاتب بعينه على غير سابق عهد له بذلك، أي أننا" حين نتكلم عن أسلوب ما فلابد أن يكون هذا الأسلوب متميزاً عن غيره من الأساليب"[١] لأنه "الوسيلة المادية لما ينتجه الأديب، والمظهر لما يدور في نفسه من معايير وأفكار تظهر على شكل جمل مصاغة بلغة وألفاظ تكون جميعها الصلة المادية بين الأديب والمتلقي، ويعرض من خلالها إحساسه بالحياة والأحياء، والكون والكائنات، ومشاعره تجاه هذا العالم، وما فيه من ظواهر وأحداث [٢].

فالشاعر قد يؤثر أساليب أو جملاً أو كلمات وقد يكثر في أساليبه من النداء أو الاستفهام أو التقديم والتأخير أو غير ذلك من الأساليب والظواهر التركيبية حيث تتجمع هذه الظواهر والسمات لتشكل هوية أسلوبه وملامحه، وهو ما ستوضحه المقاربة الأسلوبية لهذا الديوان.

الأساليب الإنشائية:

يُعرَّف الأسلوب الإنشائي بأنه الكلام الذي لا يحتمل الصدق ولا الكذب لذاته[٣].

وينقسم الأسلوب الإنشائي إلى قسمين أحدهما طلبي وهو ما يستلزم مطلوباً ليس حالاً وقت الطلب، ويتوزع بين الأمر والنهي والاستفهام والدعاء والتمني والترجي وغير ذلك[٤]، والآخر غير طلبي.

ويُعَدُّ الأسلوب الإنشائي أقرب وشيجة إلى الشعر وأكثر ارتباطاً به، وذلك لتنوع أغراضه حيث يتيح للشاعر أن يعبر عن ذاته وانفعالاته بطرق وأساليب متعددة متنوعة. ويرتبط الأسلوب الإنشائي بتصور المتكلم ومشاعره، وإن خرج عن أغراضه الحقيقة

---

[١] شكري محمد عياد، (١٩٨٢م)، مدخل إلى علم الأسلوب، ط١، الرياض، دار العلوم للطباعة والنشر، ص١٣

[٢] مريم بغدادي(٢٠٠٥م)، مدخل إلى دراسة الأدب، جدة، تهامة، ص٤٥

[٣] عبد العزيز عتيق، (١٤٣٠هـ)، علم المعاني، ط١، دار النهضة العربية، بيروت، ص ٤٧.

[٤] عبد السلام هارون، (١٩٧٩م)، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ط٢، مصر، مكتبة الخانجي، ص١٤.

أحياناً إلى أغراض مجازية"[٥]، وهذا ما نجده في ديوان (ألحان مغترب) الذي يتسم بالطابع الإنساني والوجداني وفيه يطلق الشاعر العنان لمشاعره وأحاسيسه ويصور فيه خلجات نفسه وتجربته في الغربة.

وقد تنوعت الأساليب الإنشائية في ديوان (ألحان مغترب)، وذلك على هذا النحو:

- **الإنشاء الطلبي:**

ينحصر الإنشاء الطلبي في ديوان (ألحان مغترب) في العناصر الآتية:

- النداء:

هو طلب إقبال المدعوّ على الداعي بحرف ناب مناب أدعو، و"يصحب في الأكثر الأمر والنهي، والغالب تقدمه، وقد ترد صورة النداء لغيره مجازاً، كالإغراء والتحذير والاختصاص والتنبيه والتعجب والتحسر"[٦]

وقد جاء النداء في الديوان في طليعة العناصر الإنشائية، وله حضور مكثف وقوي، إذ أكثر الشاعر من نداء الحبيبة والطبيعة بمظاهرها المختلفة وذلك بوصفهما من أبرز موضوعات الديوان.

مخاطبة الطبيعة:

أكثر طاهر زمخشري من نداء الطبيعة ومخاطبتها خطاباً جمالياً ينمّ عن ولعه بها، وهو أمر طبيعي يتفق مع الطبيعة الرومانسية التي تميز تجربة الشاعر، ومن ذلك مخاطبة (الغاب) في قوله[٧]:

ليتني يا خمائل الغاب أرتا دُ مداك الفسيحِ بين الغصونِ

ويخاطب البحر قائلاً[٨]:

---

[٥] انظر: حسين جمعة (٢٠٠٥م)، جماليات الخبر والإنشاء، دراسة بلاغية جمالية نقدية، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب، ص١٠٢

[٦] جلال الدين السيوطي (٢٠٠٨م)، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق مصطفى شيح، بيروت، مؤسسة الرسالة ناشرون:٣٩ ص٢٨٢.

[٧] طاهر زمخشري، ديوان ألحان مغترب، (١٩٨٢) دار تهامة، ط٢، جدة، ص ١٤٠.

[٨] نفسه، ص ١٧١.

أيُّها البحرُ يا بشوشَ المرائي يا دفوقاً على المدى بالصَّفاءِ
كم عروسٍ على مياهك عامتْ ثم عادتْ جذَّابةً بالبهاءِ

فقد خاطب الشاعر البحر وخلع عليه الصفات البشرية، فرآه بشوش الوجه، يتدفق بالصفاء، وأضفى عنصر البهجة على لوحته باستدعاء صورة (عرائس البحر) اللائي تمتعن بالسباحة في مياهه واكتسبن منه البهاء.

وينادي الشاعر الصخرة الرابضة في البحر فيقول[٩]:

يا صخرةً ربضتْ بأروع بقعةٍ نشر الجمالُ على مداها طيبا

ونجد الشاعر يقف أمام مظهر آخر من مظاهر الطبيعة هو (الربوة الخضراء) التي يسميها (ربوة الذكريات)، فيبثُّها شكواه ويخاطبها بوصفها موطناً للعشق ولقاء العشاق وموقع الملذات، يقول[١٠]:

ربوةَ الأمسياتِ والذكريات لا يزال الهوى سَخِيَّ الهباتِ
ومغانيك مَرْتَعٌ للملذا تِ ومجلى ثمارها اليانعاتِ

وكان للبدر نصيب من خطاب الشاعر، فرآه لحناً متجدداً للحب ومثيراً للمسرات وقاهراً للظلام، يقول[١١]:

أيها البدر عِشْتَ في مسمعِ الأيَّام لحناً مُجَدِّداً للهيامِ
نتسَاقَى على صَداه المسراتِ، ونغزو بالبشر جُنْحَ الظلامِ

غير أن هذه الصورة المبهجة للبدر، تقابلها صورة أخرى مضادة، إذ نراه يخاطبه بعد أن غزاه الإنسان وارتاد العلم آفاقه المترامية. يقول[١٢]:

---

[٩] نفسه، ص ١٧٣.
[١٠] نفسه، ص ٣٩.
[١١] نفسه، ص ١٥٥.
[١٢] نفسه، ص ١٥٥.

أَيُّها البدرُ لا أَخالك بعد اليوم تزهو بنورِكَ البسَّامِ
فلقد كنتَ في مدارِكَ تختال، فأصبحتَ موطئ الأَقدامِ
ومشى العلمُ فوق سطحِكَ يرتادُ متاهاتِ أفقِكَ المترامي
ليميطَ اللثامَ عن سِرِّكَ الخافي ويُرسِي قواعداً للسَّلامِ

نداء العشق:

وعلى نحو ما ناجى الشاعر الطبيعة وخاطبها مخاطبة الصديق، فقد أكثر الشاعر من نداء الحبيبة وأفاض في وصف محاسنها، وتنوعت أساليب ندائه وصورها، فخاطب الحبيبة بـــ(موجة النور) وهو من مفردات الخطاب الرومانسي الذي يتردد في شعر الرومانسيين. يقول[١٣]:

يا موجةَ النورِ في أَعطافِ غانيةٍ يا ليتَ يحملني للشطِّ نهداكِ

وينادي الشاعر حبيبته بـــ (نجيّ الفؤاد) وهو خطاب رومانسي، فيقول[١٤]:

يا نَجِيَّ الفؤادِ في ضاحِكِ الروْضِ؛ ويا مُنْعِشِي بصَفْوِ الوَدادِ
كيف أَنسى الأيامَ في ظِلِّكِ الوادعِ أَجْنِي من الوِصالِ مُرادي

ونلحظ أن النداء هنا جاء مصحوباً باستفهام، يؤكد وفاء الشاعر لأيام الوصال.

ويخاطب الشاعر من يتغزل بها بـــ (ربّة الغدائر). وهو خطاب مبتكر، يقول[١٥]:

أنتِ يا ربَّة الغدائرِ يا من كسَّرتْ جفنها فعربدَ نَهْدُ

[١٣] نفسه، ص ٦١.
[١٤] نفسه، ص ٦٨.
[١٥] نفسه، ص ٧٠.

وقد يخاطبها خطاباً لطيفاً يفوح بالعطر، يقول[١٦]:

يا لطيفَ الشذا عشقتُك بالسمعِ فَأَعْلَنتُ صبوتي بنشيدي
وسُقِيتُ الأَفراحَ من أَطيبِ الذكرى، فصافحتُ في انتظارك عيدي
يوم أَلقاكِ في شُفوفٍ من البهجةِ من سحرِها أصوغُ قصيدي

وينطوي الخطاب على لون غريب من العشق، إنه العشق بالأذن الذي فجَّر الصبابة والبهجة في وجدان الشاعر.

وقد يخاطبها بـــ (جارة الوادي) في تناص مع قصيدة بشارة الخوري، فيقول[١٧]:

يا جارةَ الوادي بكيتُ وعادني فرطُ الحنين إلى جمال رؤاكِ

ومن صور النداء التي تتسم بالغرابة والمفارقة، نداء الحبيبة بـــ (الناسك) الذي تحمل ألحاظه الآثام، يقول[١٨]:

يا ناسكاً تأثَمُ أَلحاظُه وتحتمي بالدَّلِّ في لفتتِكْ
كم صرعتْ قبليَ أهلَ الهوى وذنبُها قَطْفُ جَنَى رَوْضَتِكْ

وقد يراها معادلاً للحياة ذاتها، فيقول[١٩]:

يا حياة بما تسيء تطيب كيف قد قلَّ في هواك النصيب

ومن صور النداء ذي الدلالة الرومانسية نداء الحبيبة بالفراشة الجميلة، و(بسمة الضياء). يقول[٢٠]:

يا فراشي الجميل، يا مصدر الفتنة، يا بسمةَ الضياء الشفيف
رفرفي في الخميلِ، فالمرحُ الراقصُ، في جوفه طروبُ الضيوف
وابسطي في الرياض منك جناحين، وميسي بوردها في شقوف

[١٦] نفسه، ص ٦٠.
[١٧] نفسه، ص ١٦٦.
[١٨] نفسه، ص ٧٦.
[١٩] نفسه، ص ١٨٥.
[٢٠] نفسه، ص ١١٥.

الحبيبة هنا متعددة الأوصاف والصفات، فهي تلك الفراشة الجميلة، وهي مصدر الفتنة، وبسمة النور، ولكن صورة الفراشة تهيمن على الصفات الأخرى، فتختفي الصورة الحسية للحبيبة لتحل محلها صورة الفراشة التي تمرح في الرياض.

وإذا كانت الحبيبة قد أطلَّت من خلال صفاتها المتعددة التي تحمل دلالات الجمال والحسن والفتنة، فإنها تمثل في نداءات الشاعر بأسمائها الصريحة، فينادي (هند) واصفاً عطرها الأخاذ. يقول[٢١]:

عبيرُك "يا هند" لي نشوةٌ جرتْ في دمي لهباً يستعِرْ

وقد وردت صيغ النداء في أغلبها مصحوبة بـــ (ياء النداء) ويقل ورودها مجردة من الياء، إذ لا نجد ذلك إلا في أمثلة قليلة، كقول الشاعر في نداء الصخرة[٢٢]:

صخرتي الصمَّاءُ عند المغربِ بعد عامين سألقاك طروبا
صخرتي الصمَّاءُ ما زلتِ بما في مدى أفقك أستنشقُ طِيبا

إنَّ حضور أساليب النداء بتلك الكثافة في مجال الحب والطبيعة يؤكد الطابع الرومانسي الغالب على قصائد ديوان (ألحان مغترب).

الاستفهام:

ويعني طلب الفهم، أي طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً، بواسطة أداة من أدواته، ولكنه "يخرج من معناه الأصلي إلى معانٍ أخرى، منها التعجب والاستبطاء والإنكار والتوبيخ والتنبيه والوعيد والتهكم وغيرها"[٢٣]

يأتي الاستفهام –من حيث معدل الكثافة– بعد النداء، إذ بلغ عدد تردده في قصائد الديوان ثلاثاً وخمسين مرة، توزعت على النحو التالي:

---

[٢١] نفسه، ص ١١٧.
[٢٢] نفسه، ص ٩٦.
[١] انظر: عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص ١٨-٢١

هل، ست عشرة مرة، كيف، إحدى عشرة مرة، الهمزة، عشر مرات، متى، أربع مرات، من، أربع مرات، أين، ثلاث مرات، ماذا مرتان، لماذا، مرة واحدة.

ويلحظ أن أداة الاستفهام (هل) تأتي في طليعة الأدوات المستخدمة تليها (كيف) ثم (الهمزة).

ويُعَدُّ الاستفهام «من الأساليب الإنشائية الزاخرة بالأحداث الدرامية، والانفعالات الذاتية، والتوترات النفسية»[٢٤]، وهو بذلك يخرج عن معناه المعجمي من حيث كونه اسماً مُبهماً يُستعلم به عن شيء لم يكن معلوماً من قبل، أي طلب الفهم، فلا يقف عند هذا المعنى المعجمي، بل يشتمل على أغراض بلاغية متعددة، كالتعجب والإنكار والنفي والإقرار وغيرها.

وقد ورد الاستفهام في ديوان (ألحان مغترب) متضمناً أغراضاً بلاغية مختلفة، وتنوعت أدواته، فجاءت من حيث كثافة الاستعمال على هذا النحو:

هل؟

وتحمل دلالات مختلفة منها الاقرار، كقوله[٢٥]

يا جيرة الحيّ أشواقٌ بنا هتفتْ وحرَّكت في حواشينا أمانينا
فهل نلامُ إذا فاض الحنينَ بِنَا وعانَقَتْنا الأَماني في تلاقينا؟!

فالاستفهام بـــــ (هل) هنا جاء نتيجة لازمة، وإقراراً بأنه لا محال للوم لأن الأشواق والحنين أحاسيس فياضة نتيجة للفراق والعتاب.

وقد استخدم الشاعر أداة الاستفهام (هل) عشر مرات في قصيدة (ربوة الذكريات) التي تنقسم إلى مقاطع، حيث ختم كل مقطع بهذه البنية الأسلوبية (فهل تحفظين لي ذكرياتي؟!) بغرض الرجاء والتعجب، ومن ذلك قوله[٢٦]:

كنت أشدو لها على معزب ألـــ حاني بلحن الهوى، وصفو الحياة
فـــــإذا بالنوى يبدّد أحـــلا مـــــي فهل تحفظين لي ذكـــرياتي؟!

[٢٤] عيد، رجاء، (٢٠١٧)، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، ط١، الإسكندرية، منشأة المعارف، ص ٨٦.
[٣] الديوان، ص ٩٤
[٤] نفسه، ص ٣٧

ويصف الشاعر شجونه وتمزقه النفسي لفقد مواطن الذكريات، فيناجى الربوة قائلاً (٢٧)

فأسعفيني بما يلمـــــلمُ أطـــــرا في وينضو عنى ثيـــــــــــاب الشَتاتِ
فالليالي لم تُبق غير رؤى الـــــــ أمس – فهل تحفظين لي ذكرياتي؟!

فالاستفهام بـــــــ(هل) جاء بغرض الالتماس والرجاء والرغبة في أن تظل ذكرياته باقية لا تتلاشى بمرور الزمن، وعلى هذا الزمن يختم الشاعر كل مقطع من مقاطع قصيدة بتلك الصيغة من الاستفهام لتتردد عشر مرات، في ختام المقاطع مما يمثل سمة أسلوبية بارزة.

وفي قصيدة (سؤال؟!) يستخدم الشاعر أداة الاستفهام (هل) بطريقة أسلوبية لافتة، فيبدأ القصيدة بصوت خارجي يخاطبه قائلاً (٢٨):

قال لي والورودُ تسبح في النـــــــــــ هر، وسربُ الطيور يمشى اختيالا

ويمضي الشاعر في وصف مشهد الطبيعة الخلابة ولقاء الحبيبة في رحابها حيث يتعاطيان الحديث خمراً حلالا، ليفاجأ بالحبيبة تطرح عليه هذا السؤال.

هل شربت الخمور؟! قلتُ : بطرفٍ صاغ من سحره الفتون خيالا
رنحتني الألحاظ منه بإغـــــــراء ومـــا زلـــتُ أشتهي أن أنالا

فالسؤال بـــــــ (هل) تردد بعد سبعة أبيات حاملاً دلالة الإنكار والتعجب.

كيف؟

تردد السؤال بهذه الأداة إحدى عشرة مرة متضمنة معاني الإنكار والتعجب والدهشة، ومن ذلك قوله(٢٩):

كيف أَشدو والدهر قَطَّع أَوتاري، وأَجْرى الحبيسَ من عَبراتي
ورَمَتْ بي الشجونُ في الدربِ أشلاء، وقد مزَّق الأنينُ ثباتي

(٢٧) نفسه، ص ٣٨
(٢٨) نفسه، ص ١١٤
(٢٩) نفسه، ص ٣٨

فالشاعر يتساءل في مفارقة تحمل الاستنكار عن كيفية الشدو والغناء كناية عن الإحساس بالسعادة والرضا، بينما تقطعت أوتار آلة الغناء وانهمرت عبراته وتمزقت نفسيته أشلاء مبعثرة؟

ويتردد السؤال بـــ (كيف) مرة أخرى في مجال الإنكار، فيقول[٣٠]:

كيف أنساكِ وللشوق لظىً يتلهى بفؤادي وكياني
والبراكينُ التي أَحْمِلُها شُعَلٌ ذابتْ نشيداً في لساني

إن السؤال هنا يحمل دلالة الإنكار والتعجب، فكيف تتخيل الحبيبة أن الشاعر ينساها بينما يحاصره الشوق وتتفجر أعماقه ببراكين المشاعر والحب؟

الهمزة؟

استخدم الشاعر الاستفهام، بالهمزة عشر مرات، ويُطلب منها التصوُّر والتصديق، فتأتى للتصور، أي طلب تعيين أحدهما، وتكون الهمزة أيضاً لطلب التصديق، أي لطلب تعيين النسبة، وذلك إذا كان المستفهم متردداً في ثبوت النسبة أو نفيها، وتليها جملة فعلية في الغالب[٣١].

ومما يمثل ذلك قول الشاعر[٣٢].

يا ربّة العصفور والـــهرةِ يـــا مصـــــــدر الإغراء والفتنةِ
سموك هيفاء وأمّا أنـــَا مـــا زلت أدعـــــــوكِ أيا مـــنيتي
أترمقين الصبّ ترمـــــينه في الشرك المنصـــــوب بالحـــيلة؟
بناظرٍ يقضي على خافقي وضاحكٍ يُلهب من حســـــــــــرتي

فالهمزة هنا جاءت لطلب التصديق حيث يبدو الشاعر متردداً في ثبوت أثر ما تحدثه نظرات الحبيبة في نفسه وكأنها توقعه في شباك الهوى.

وقد يستخدم الشاعر الهمزة بغرض التصور والتسوية تقوله[٣٣].

---

(٣٠) نفسه، ص ١٠٦.
(٢) انظر: عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص١٩
(٣) الديوان، ص٦٢
(٤) نفسه، ص٧٧

ألست بالحسن لنا رحمة أم يُحرمُ المفتونُ من رحمتك؟!

وشبيه بذلك قوله[٣٤].

أهي هيفاءُ في وشاحٍ من الرّ قة تنســـــــــابُ كالنسيم خطاها؟
أم تراها لفّاء يلهو بها التيـــ ـــــهُ ويغري المفتون طيب شذاها؟

فالتساؤل هنا يعكس تردد الشاعر في بيان صورة الحبيبة وإذا ما كانت هيفاء تتصف بالرقة أم لفّاء تتصف بالدلال والإغراء؟ فيكون غرض الاستفهام، طلب التصديق.

أيـــــن؟

يردد الشاعر السؤال بـــ (أين) في سياق الحب والطموح إلى لقاء الحبيبة الغائبة. يقول[٣٥]:

أين ألقاكِ والسرابُ حيالي يترامَى ببرقهِ الخلاَّبِ
أَين ألقاكِ لا لأَنفث شجوِي عن نوىً طالَ في مداه عذابي
فلقد فاضَ بالأنين فؤادي بعد أَنْ جاد باللَّظى المنسابِ

إن تكرار السؤال بـــ (أين) يؤكد حاجة الشاعر العاشق إلى لقاء الحبيبة لتخرجه من موقفه النفسي المتأزم، حيث يحاصره السراب والألم والأنين.

هـــــلّا:

استخدم الشاعر السؤال بـــ (هلّا) بغرض الحث والتحضيض والإغراء. يقول مخاطباً الصخرة[٣٦]:

يا صخرةً ربضتْ بأروع بقعةٍ نشر الجمالُ على مداها طيبا
كم ذا شهدت مآسياً وفواجعاً وفتحتِ منكِ إلى الفناء دروبا
هلّا زحفت إلى الخضمِّ غريقةً يوماً، ويكفي ما أتيتِ ذنوبا
أزهقتِ أرواحاً تهاوت للرّدى من جانبيكِ وما دملتِ ندوبا

(١) نفسه، ص١٥٩
(٣٥) نفسه، ص ١٩٥.
(٣٦) نفسه، ص ١٧٣.

يخاطب الشاعر صخرة ببيروت قيل إن اسمها "روشة" وعليها ينتحر الشبان والشابات حيث يلقون بأنفسهم منها إلى البحر[٣٧]، وهو ما أزعج الشاعر ودعاه إلى مخاطبة تلك الصخرة يحثها على الغرق والفناء بعد أن شهدت مآسي كثيرة.

أي:

ورد السؤال بـــ (أيّ) في سياق التعجب والإبهار، وذلك في قول الشاعر[٣٨]:

أيُّ سرٍّ طويتِ في هُدْبكِ الراقصِ أَغْفَى يداعب الأَهواءَ
وابتسامُ المنى بلحظِكِ معزافٌ بإغرائهِ يُجِيد الأَداءَ

فالشاعر يخاطب (الثريا) بما تشيعه من ضياء وبهجة، متسائلاً عن هذا السر الكامن فيها، مبدياً إعجابه وانبهاره بها.

اجتماع أكثر من أداة:

ومما يمثل كثافة توظيف الشاعر للاستفهام الجمع بين أكثر من أداة استفهام في السياق الواحد، ومن ذلك قوله[٣٩]:

يا ناعسَ الجَفْنِ جَرَحْتَ الذي عُلِّقَ بالإغراءِ من نظرتِكْ
فكيف يَسطُو عامداً ناظرٌ سِلاحُه الجارِمُ من فتنتكْ
ألستَ بالحسنِ لنا رحمةً أم يُحْرَمُ المفتونُ من رحمتِكْ؟!

جاء خطاب الشاعر هنا في سياق الغزل، فأتى بالنداء مصحوباً بأداتين من أدوات الاستفهام، هما (كيف) التي تحمل دلالة التعجب والإنكار، و(الهمزة) التي تحمل دلالة التخيير.

---

[٣٧] وردت هذه المعلومة في مقدمة القصيدة، ص ١٧٣.
[٣٨] الديوان، ص ١١٢.
[٣٩] نفسه، ص ٧٧.

وفي سياق الحوار بين الحبيب والحبيبة يأتي التساؤل على هذا النحو[٤٠]:

سَكَتُّ عنها ولكنْ دمعي الجاري أَذَاع بين يديها بعضَ أخباري
فساءَلَتْني وفي تَسْآلِها عَجَبُ أأنتَ بالدمعِ تَنْوِي هَتْكَ أَسْتَاري
تبكي لماذا؟ أتَشْكُو حاجةً مُنِعَتْ كفاكَ لا تُفْشِ بين الناس أسراري

يصور الشاعر موقفاً درامياً جمعه بمن يحب، وقد انهمرت دموعه لتكشف عاطفته المتقدة، تجاه الحبيبة، فيأتي التساؤل الذي يحمل دلالة التعجب من خلال همزة الاستفهام عما إذا كانت تلك الدموع تكشف الأسرار والأستار؟ ولم تكتف الحبيبة بهذا التساؤل بل أردفته بتساؤل آخر (تبكي لماذا؟) وهو يحمل دلالة تجاهل العارف وإنكاره البكاء وتردفه بسؤال ثالث "أتشكو حاجة مُنعت؟" ومثل هذه الكثافة في السؤال تكشف عن إشكالية الحب بين العاشقين.

ومما يمثل اجتماع أكثر من أداة استفهام قول الشاعر[٤١]:

صوتُ مَنْ يا ترى استثَار شُعوري وشجاني انسيابُه في الأَثير؟!
قلتُ: مَن؟ قال: "لا تَسَلْ هل جديدٌ من قوافيكَ" فَاستثار شعوري
قلتُ: "شجوي المُمِضُّ نايُ نشيدي لم يزل صاخِبَ الصَّدى بالزفيرِ"
أوَ يُرضيكَ أَنْ أَنوح بدنيا أَنتَ فيها المنَى لقلبي الكسيرِ؟!

يستخدم الشاعر أداة الاستفهام (من) لمعرفة ذلك الصوت الذي استثار شعوره وهو يهاتفه، ويكرر السؤال ذاته مرة أخرى (قلت من؟) ليزداد تأكيداً، ويكتشف أن هذا الصوت حبيب إلى نفسه، فيأتي السؤال من خلال أداة الاستفهام (أو يرضيك) حاملاً دلالة التوسل والاستعطاف.

وتجتمع أداتان للاستفهام في قول الشاعر[٤٢]:

وتساءلتِ: من أكونُ؟ فلم أدرِ بماذا ردَّ الفؤادُ عليك؟

---

[٤٠] نفسه، ص ٧٤.
[٤١] نفسه، ص ١٢٩.
[٤٢] نفسه، ص ١١١.

فالتساؤل هنا يجسد موقفاً من مواقف لقاء العاشقين، إذ تساءلت المرأة في استنكار واستغراب عمن يكون من يخاطبها وما هويته؟ فترك الشاعر الجواب لقلبه دون أن يدري بماذا أجاب؟ ليحمل السؤال دلالة الحيرة والقلق.

الأمـــــــــر:

وهو طلب حصول الفعل بصيغ محددة على سبيل الاستعلاء[٤٣].

فالأمر " صيغة تستدعى الفعل، أو قولٌ ينبى، عن استدعاء الفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء"[٤٤].

وقد يخرج الأمر عن هذا المعنى المعجمي إلى أغراض ودلالات بلاغية، منها الالتماس والاستعطاف والحث والرجاء والاستفهام والنهي وغيرها.

وقد ورد فعل الأمر في ديوان (ألحان مغترب) ثلاثاً وثلاثين مرة متضمناً أغراضاً بلاغية مختلفة، وفي سياقات متنوعة، فجاء أحياناً في صحبة النداء وعقبه، كقول الشاعر[٤٥]:

يا حياةً نُثِرَ العمرُ بها بين أَشجانِ شقاءٍ وجهادْ
رمزُ حزنٍ وهمومٍ وضنى أنا ذا المكسو بلونٍ كالمدادْ
فاذكريني إن تَوارَى جسدي في طِباقِ الأرضِ أو طيِّ الوهادْ
وأَعيدي إن رأيتي شَبحي كان حُرّاً حظُّه مني السوادْ

يستهل الشاعر أبياته بنداء الحياة التي عاشها في شقاء وجهاد وهموم ويعقب ذلك بإيراد فعلين من أفعال الأمر هما (اذكريني) و(أعيدي)، وذلك بغرض الالتماس والرجاء أن تخلد ذكراه بعد رحيله عن الحياة.

وترد أفعال الأمر بكثافة في سياق الحب ومخاطبة الحبيبة، كقوله[٤٦]:

---

[٤٣] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ٧٣/٢.

[٤] يحيى العلوي (١٩١٤م)، كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مصر، دار الكتب الخديوية، ٢٨/٣

[٤٥] الديوان ، ص ١٨٤.

[٤٦] نفسه، ص ١٧٤.

إن أردتِ الحياةَ لي فَهَبِيني منكِ روحاً وغلِّفيها بقبلةْ
وذريني أَعُبُّ من ثغرِكِ الرَّط ـــبِ سلافاً والعاذلون بغفلةْ
فأغنى والروضُ ينشر أنفاسي ليُروي بها رباه وظِلَّهْ
فانعشيني بقطفِها أوْ عِديني أن تجودي وسوف أعطيك مُهْلَةْ

يرى الشاعر أن حياته مرهونة بعطاء الحبيبة وهو ما يستدعي كثرة ورود أفعال الأمر التي تحمل دلالات الالتماس والاستعطاف والرجاء، فتتردد هذه الأفعال أربع مرات، هبيني، ذريني أعب، انعشيني، عديني، وكلها تؤكد ظمأ الشاعر العاطفي وحاجته إلى إشباع عاطفته المحرومة، كما تؤكد تعلقه بالحب وما يتسم به من شفافية ورومانسية.

وقليلاً ما يخرج توظيف الشاعر لأفعال الأمر عن السياق العاطفي، كما نجد في قوله[٤٧]:

صَعِّرِ الخدّ بالغرور ازدهاءَ لا تراكَ العيونُ إلاَّ وِطاءَ

واغضضِ الطرفَ عن مكانِك في السُّفْلِ، وجاوزْ بوهمكَ الجوزاءَ

أنتَ بالجهل قد توشحتَ زِيفاً حاكَ أطرافَه عليك غَباءَ

إن الشاعر يوجه خطابه إلى متكبر يتصف بالجهل والغرور وقد استدعى من أفعال الأمر ما يناسب المقام كقوله (صعّر الخد بالغرور) ودلالة الاستهزاء في قوله (اغضض الطرف عن مكانك بالسفل)، وذلك في معرض الهجاء، وإن كان ذلك لا يمثل ظاهرة في شعر طاهر زمخشري، وإنما هي نفثة غضب طارئة.

والخلاصة أن أفعال الأمر ترددت بكثافة في ديوان (ألحان مغترب) واقترنت بسياق عاطفة الحب، وخرجت عن معنى الاستعلاء إلى أغراض بلاغية عديدة تمحورت حول الالتماس والاستعطاف والتوسل والرجاء، وما يشابه هذه المعاني.

[٤٧] نفسه، ص ١٥٠.

النـــهـــــي:

ورد النهي بنسبة ضئيلة، فلم أعثر إلا على ثلاثة شواهد للنفي في الديوان، ومن أمثلته قوله[٤٨]:

لا تكذبي قد صافحتْ عيني اليقينا أشعلتِ في رأسي بفعلتك الظنونا

فالنهي يتوجه إلى تلك الكاذبة المخادعة التي أوهمت الشاعر بالحب ثم اكتشف زيف مشاعرها.

وفي السياق ذاته، يقول الشاعر[٤٩]:

لا تَفْزَعي أَنا لن أَثُورَ لأَنَّنِي أدركْتُ ما أَرْجُو وكنتِ ليَ المُعِينا
فرفعتِ عن عيني الغشَاءَ وإنْ رَجَعْتُ بغَدْرِكِ العاتي طَعِينا

وصَحَوْتُ مذعورَ الخَواطِرِ من هَوىً قد كاد يُسْقِيني المَنُونا

ففي قوله (لا تفزعي) نهيٌ يؤكد الحقيقة التي اكتشفها الشاعر وإدراكه كذب من ظنَّ فيها الصدق والوفاء، فكان موقفها أشبه بطعنة غادرة ولكنها أنقذته من هذا الحب الذي كاد أن يودي بحياته.

الدعـــــاء:

وهو من أغراض الإنشاء الطلبي، وقد توجه به الشاعر إلى الله –سبحانه وتعالى– متضرعاً، ملتمساً العفو والرجاء والغفران، كقوله[٥٠]:

يا مُغيثَ المكروب، يا كاشفَ الضرِّ، ويا مَنْ إليكَ يعلو ندائي

بأَنيني، بزفرتي، بالبقايا من فؤادٍ مُفَزَّعٍ بَكَّاء

لتجيبَ الداعي، وتمحوَ بالغفرانِ إِثْماً أَتيتُه في الخفاءِ

[٤٨] نفسه، ص ٣٣.
[٤٩] نفسه، ص ٣٤.
[٥٠] نفسه، ص ١٢.

وفي قصيدة مفعمة بالحس الإيماني وصدق العاطفة الدينية يتوجه الشاعر إلى الخالق بالدعاء، فيقول[٥١]:

يا إلهي يا مَنْ يُجِيبُ نداءَ العبدِ إن جاءَ ضَارِعاً لجلالِكْ
أو إذا مَسَّه من الضرِّ يدعوكَ فَيلقاكَ باسِطاً من ظلالكْ

فإذا فَيْئُكَ الظليلُ سماحٌ لم يزل شاملاً بطيبِ فِعَالِكْ

يا مثيبَ المسيء بالعفوِ والصفح؛ وغَوْثَ الملهوفِ، والدهرُ حالِكْ

ويتحول الدعاء إلى مناجاة للخالق، راجياً أن ينير الله طريقه ويشمله بعفوه وعطفه، يقول[٥٢]:

أنتَ أَدْرَى بما اقْترفتُ فلا تبخلْ، وجُدْ بالسماح يا ذا العطاء

فأَنِرْ بالهدى سبيلي وزِدْني من أَياديكَ فرحةَ العُتَقَاءِ
وكفاني أَنِّي بلُطفِكَ أَزهو وأُناديك مُخْلصاً في النداء
ربِّ لبيكَ يا سميعَ الدعاءِ لمنيبٍ إليكَ في الضرَّاء

وليس غريباً أن يكثر الشاعر من الدعاء، وأن يصدر في شعره عن هذه العاطفة الدينية الصادقة، وهذا الحس الإيماني العميق، فقد طبعت نفسه على هذه الأحاسيس ورفدتها الأجواء الدينية العامرة في مهبط الوحي، وأرض الرسالة المحمدية.

الإنشاء غير الطلبي:

[٥١] نفسه، ص ٥٠.
[٥٢] نفسه، ص ١٣.

هذا هو العنصر الثاني من الأساليب الإنشائية، ويُقصد به كل كلام لا يستدعي مطلوباً للتحقق، ومن أنواعه أفعال التعجب وأفعال المقاربة والقسم والمدح والذم و(ربّ)، و(كم الخبرية) وأسلوب الشرط.

وقد وردت بعض هذه الأنواع بنسب متفاوتة في ديوان (ألحان مغترب)، وأبرزها:

أسلوب الشرط:

ورد هذا الأسلوب بأنواعه المختلفة في ديوان (ألحان مغترب)، وهو من حيث معدل الكثافة كما يأتي:

كلما:

تُعد هذه الأداة من أكثر أدوات الشرط حضوراً في الديوان، فقد استخدمها الشاعر ثلاث عشرة مرة، حتى لتعد من أبرز السمات الأسلوبية الفارقة في شعره، ومن ذلك قوله[٥٣]:

همساتُ الجفون تَسْكُبُ ألحانَا، ورجعُ النشيدِ في الأعراق
كلما أَطْبَق الظلامُ حوالينا انْثَنَيْنا لقبلةٍ وعِناق

فقد استخدم الشاعر أداة الشرط (كلما) في سياق وصف مشهد غرامي، وجاء فعل الشرط (أطبق)، وصوابه (انثنينا)، وهي صورة حركية تجعل الظلام ستارة للقبلات والعناق.

وقوله[٥٤]:

كلما الشوقُ دعاني انْتَفَضَتْ في ضلوعي هاتفاتٍ بِودادي

وقوله[٥٥]:

كلَّما طاف بيَ الشوقُ سَرَتْ نغماتي صادحاتٍ في المغاني

وقوله[٥٦]:

وفؤَادي لم تَزَلْ دَقَّاتُه تَتَهادَى كلما الشوقُ دَعَاها

---

[٥٣] نفسه، ص ١٠١.
[٥٤] نفسه، ص ٩٣.
[٥٥] نفسه، ص ١٠٦.
[٥٦] نفسه، ص ٦٩.

وقد يكرر الشاعر استخدام (كلما) أكثر من مرة في القصيدة، كقوله[٥٧]:

كلما شِئْتُ أنْ أَجوب سبيلي مَوَّهتْ بالمنَى – صميمَ الحياةِ
وعويلُ الآلام يَصرخُ حولي ويهزُّ القَويَّ من عَزَمَاتي
فأُدَاري عن الليالي شجوني وأُغِذُّ السُّرى إلى غاياتي
كلما زَمْجَرَتْ همومٌ حيَالي صَاوَلَتْها عزائمي في أناةِ

فقد تردد الشرط بـــــــ(كلما) في صور الأبيات مقترنة بوصف معاناته النفسية ثم تكرر الشرط في البيت الأخير لإظهار مقاومته واصراره وعزيمته على تحدى الصعاب التي تواجهه.

والمعروض من الأمثلة هو على سبيل المثال لا الحصر، فهي غيض من فيض، حيث يحتشد الديوان بهذا الأسلوب[٥٨].

إنْ:

وتأتي –من حيث معدل الكثافة– في المرتبة الثانية بعد (كلما)، ومن أمثلتها[٥٩]:

فإن أَردْتِ سلامي فَالْمِسي كَبِدي أو قَبِّلِيني لِتَخْبُو جَذْوةُ النارِ

وكثيراً ما يتأخر جواب الشرط، فيأتي بعد بيت أو عدة أبيات، كقوله[٦٠]:

إن رَمَتْكَ الأَقدارُ في قبضةِ الداءِ أُعاني بما تلاقي شقاءَ
فسأَدعو من لا يُخَيِّبُ داعيه ورَجْع الصدى يُعِيد النِّداءَ

إذا:

وهي من أدوات الشرط غير الجازمة التي ترددت بكثرة في الديوان، ومن أمثلتها قوله[٦١]:

---

[٥٧] نفسه، ص ٢٠.
[٥٨] انظر على سبيل المثال، ص ١٦، ٢٠، ٢٣، ٦٢، ٨٤، ٩٠، ١٤٠ وغيرها.
[٥٩] الديوان ، ص ٧٥.
[٦٠] نفسه، ص ٤٩.
[٦١] نفسه، ص ٤٤.

وعيونُ الأقدارِ ترقُبُ مَسْراها وترنو خَفَّاقَةَ الوَمَضَاتِ

فإذا أَطبقَ الظلامُ استحالتْ زمجراتٍ تَضِجُّ بالنائباتِ

وقد يتكرر استخدام (إذا) كما في قوله[٦٢]:

فإذا أوغل الشراع بشوطي أجد العزم في إهابي مُعينا

وإذا لاح لي من الشّط وَمْضٌ بسطتْ حوله الظنونُ دجونا

لَمـــَّا:

تردد استعمال (لما) بقلة في الديوان، كقوله[٦٣]:

ولما تلاقِينا وطاف بخاطري هواها ترامتْ من فوَّادي الزوافرُ

تلك أساليب الشرط التي وردت في الديوان، وتراوحت بين الكثرة المفرطة والقلّة القليلة.

كم الخبرية:

تردد استعمالها في سياق الإفراط في وصف أحاسيسه الوجدانية، كقوله[٦٤]:

في وِشاحٍ يحوكُه من قَتَامٍ فيواري الضحوكَ من آرابي

كم أُغذِّ الخُطى إليه طليقاً وأعودُ الأَسيرَ بالأَوْصابِ

فاستخدام (كم) هنا يدل على كثرة مسعى الشاعر وتطلعاته العاطفية، وقد اقترن استعمالها بإظهار التضاد بين الشاعر وهو يمضي طليقا بين عودته أسيراً منكسراً.

وقوله[٦٥]:

كم تمنيتُ أنْ أراكِ فأشرقتِ وصافحتِ بالمنى نظراتي

وهذه الشواهد –على سبيل المثال– لا الحصر، وهي تحمل دلالة الكثرة في الفعل.

---

[٦٢] نفسه، ص ٣١.
[٦٣] نفسه، ص ١٦٤.
[٦٤] نفسه، ص ١٥١.
[٦٥] نفسه، ص ١١٣.

القســـــم:

يندر استخدام القسم في الديوان، فلم أعثر إلا على شاهدين ومنه قوله[٦٦]:

فأقسمتُ أني لم أجد من لذاذةٍ سوى الحب، إنَّ الحبَّ أحلى من الشهْدِ

الظواهر التركيبية:

لحظ الباحث عدة ظواهر أسلوبية تختص بالتراكيب، ومن أبرزها:

- **التقديم والتأخير:**

يحتل مبحث التقديم والتأخير أهمية خاصته في الدراسات القديمة والحديثة " لأن التقديم والتأخير يصنع جمالية ما في النص الأدبي بعامة والشعري بخاصة"[٦٧].

فالتقديم والتأخير يحقق مقصداً بلاغيًا يثرى الدلالة، وقد احتفى عبد القاهر الجرجاني بهذا فقال:" إن التقديم والتأخير باب كثير الفوائد، جميل المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفترُّ لك عن بديعة، ويُفضى بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أنى راقك ولطف عندك، أنْ قدَم فيه، وحُوّل اللفظ عن مكان إلى مكان"[٦٨].

ويرتبط التقديم والتأخير بالتراكيب، ولذلك فيشترط أن يكون الترتيب صحيحًا، " فتقدّم ما كان يحسن تقديمه وتؤخر منها ما يحسن تأخيره، ولا تقدم منها ما يكون التأخير به أحست، ولا تؤخر ما يكون التقديم به أليق"[٦٩].

ويُعدُّ التقديم والتأخير من الظواهر الأسلوبية الشائعة في هذا الديوان، وقد وردت هذه الظاهرة في أشكال متنوعة، مما يدل على ثرائها وشيوعها في الديوان حيث تردد تسعين مرة؛ فقد تقدم الجار والمجرور على الفعل ٤٠أربعين مرة، وتقدمت شبه الجملة خمساً

---

[٦٦] نفسه، ص ٥٦.

[٢] أحمد الصغير (٢٠١٥م)، آليات الخطاب الشعرى، الهيئة المصرية للكتاب، ص١١٦

[٣] عبد القاهر الجرجاني (١٩٩٢م)، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، جدة، مطبعة المدني ص١٠٦

[٤] أبو هلال العسكري (١٩٨١م)، كتاب الصناعتين، تحقيق د. مفيد قميحة، بيروت، دار الكتب التعليمية، ص١٦٩

وثلاثين مرة، وتقدم الحال ثماني مرات، وتقدم المفعول على الفعل سبع مرات، ومن أمثلة ذلك ما يلي:

- **تقديم الجار والمجرور على الفعل:**

كقوله [٧٠]:

في مداها الفسيحِ أسكنتُ آلا مي ويجري اللهيبُ في عبراتي

فقد قدم الشاعر الجار والمجرور المصحوب بالنعت (في مداها الفسيح) على الفعل (أسكنت) وذلك لبيان أهمية المقدَّم وهو (المدى الفسيح) الذي يحمل دلالة الاتساع والشمول.

ومن ذلك قوله[٧١]:

بالحنين القديم في عمق نفسي لم أزل حائراً أهيمُ حزينَا

فقد قدَّم الجار والمجرور على الفعل المنفي (لم أزل) لإظهار أهمية الحنين وارتباطه بالذات الشاعرة، مما يوحي بأهمية تقديمه.

- **تقديم الخبر على المبتدأ:**

ومن أمثلته[٧٢]:

ويجمعُ الليلُ أطراف السهوم على نوازعي ويغطى الأفقَ بالحُجُبِ
وفي حواشيهِ أشباحٌ مبعثرةٌ تلهو بقلبٍ حبيسِ النبضِ مُنْشِعِبِ

فقد قدَّم الشاعر الخبر شبه الجملة (في حواشيه) على المبتدأ (أشباح) وهو تقديم وجوبي لإظهار أهمية المقدَّم.

ومن ذلك قوله[٧٣]:

---

[٧٠] نفسه، ص ٤٥.
[٧١] نفسه، ص ٣.
[٧٢] نفسه، ص ٨٢.
[٧٣] نفسه، ص ١٤٤.

وقد كان لي في مربع الحسن روضةٌ لأغراسها زاكي الدماء رواءُ
تلهي بها كفُّ الزمان فأجدبت وللزهر فيها لا يزال شذاءُ

حيث قدم الشاعر الجار والمجرور الواقع خبراً لكان (لي)، على اسم كان المرفوع (روضة)، لإظهار أهمية ملكية الذات.

- **تقديم المفعول به على الفعل:**

ومن ذلك قوله[٧٤]:

أودّعُ مَنْ بألحاظِي رواها ويحملُ رَجْعَ ألحاني هواها

فقد قدَّم الشاعر المفعول به (رَجْع) على الفعل (هواها) لبيان أهمية اللحن والغناء الباعث على الحب والفرح.

- **تقديم الحال:**

ومن ذلك قوله[٧٥]:

في صعيدٍ به المآزِرُ أَنْقَى من صفاء الضياء في الرَّمضاءِ
خُشَّعاً يَرْتَجون منكَ المثوباتِ ويَرْجونَ عودةً بالعطاءِ

حيث قدَّم الشاعر الحال في قوله (خشّعاً) على الفعل (يرتجون) كما قدَّم الجار والمجرور في البيت الأول على الجملة الاسمية (المآزر أنقى).

وعلى هذا النحو تشيع ظاهرة التقديم والتأخير في ديوان (ألحان مغترب) شيوعاً لافتاً من حيث الكثافة الأسلوبية مما يمثل ظاهرة أسلوبية واضحة في الديوان.

- **الاعتراض:**

ويُعنى به إيراد كلام بين عنصرين متلازمين، كالاعتراض بين المسند والمسند إليه، أو الفعل والفاعل، أو بين النعت والمنعوت، أو بين القول ومقوله.

[٧٤] نفسه، ص ١١٩.
[٧٥] نفسه، ص ١٣.

ويرى أبو هلال العسكري أن الاعتراض يعنى اعتراض كلام في كلام لم يتم، ثم العودة لإتمامه[٧٦]. ويسميه ابن رشيق القيرواني (الاستدراك) وهو أن " يكون الشاعر أخذاً في معنى ثم يُعرضَ له عدة فيعدل عن الأول إلى الثاني ثم يعود إلى الأول من غير أن يُخلّ في شيء مما يشدُّ الأول"[٧٧].

وهو من الظواهر الأسلوبية التركيبية الملفتة؛ حيث يتردد في الديوان بنسبة كثافة عالية، بلغت مائة وثلاثين مرة.

ومما يمثل ذلك قوله[٧٨]:

وعلى مسرحِ البطولة والأمجا دِ حيًّا كفاحَها الإِقدامُ

كاد يلهو بها شواظٌ من الفُرْقَةِ طارتْ لهولهِ الأَحْلامُ

ففي البيت الأول تقديم وتأخير، حيث قدَّم الجار والمجرور على الفعل (حيًّا)، كما تقدم المفعول به (كفاحها) على الفاعل (الإقدام).

وفي البيت الثاني جاء الجار والمجرور (بها) اعتراضاً بين الفعل (يلهو) والفاعل (شواظ) حيث لا يمكن للمعنى أن يتمَّ إلا بها.

ومن ذلك قوله[٧٩]:

ولأصدائه دبيبٌ بنفسي كالحميَّا تهزُّ منّي كياني

فقد قدَّم الشاعر شبه الجملة (لأصدائه) على المبتدأ (دبيب) ثم جاء الجار والمجرور (مِنّي) اعتراضاً بين الفعل (تهزُّ) والمفعول به (كياني) لتأكيد ارتباط الذات بالفعل واختصاصها به دون غيرها.

---

[٢] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص٤٤١

[٣] ابن رشيق(١٩٨٣م)، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محمد محيي عبد الحميد ٢٧٥/١

[٧٨] نفسه، ص ١٠٣.

[٧٩] نفسه، ص ٣١٥.

وهذه الكثافة الأسلوبية في ورود الجمل الاعتراضية تمثل ظاهرة شائعة في الديوان، وتعكس سمة أسلوبية فارقة في أسلوب الشاعر إذ العبرة بكثافة وجود الظاهرة.

النفـــــي:

وهو من الأساليب الشائعة في ديوان (ألحان مغترب)، ويرد في صيغ عديدة، منها:

النفي بـــ (ليس):

ومن أمثلتها قول الشاعر[٨٠]:

ليس بِدْعاً بأن أراها عيانا في دمشقَ ولم أصل لبنانا

فقد تردد النفي مرتين في البيت، إحداهما النفي بـــ (ليس) وثانيهما بـــ(لم).

ومن ذلك قوله[٨١]:

وليس يُبْرِدُ حَرَّ النارِ في كَبِدي إلَّا سُلافةُ هذا الأَحـــــــمرِ القاني
لأنه الوردُ لكنْ طيبُ نَكْهَتِهِ خَمْرٌ تُداوِي فؤادي الخافقَ العاني

جاء النفي هنا بـــ (ليس) وقد نفت فعل تبريد حَرّ النار واستثنى من ذلك الخمر، ولكنه استدرك استدراكاً لطيفاً حين وجه الخمر ذات اللون الأحمر إلى الورد وجعل طيب نكهته بديلاً لنكهة الخمر.

النفي بـــ (لا):

وتتردد هذه الصيغة كثيراً في قصائد الديوان، ومنها قوله[٨٢]:

وكنت أَرجو بأن يُفْضي السبيلُ إلى غرسِ الأَماني الذي أَلقاه فينانا
فعدتُ لا أَملٌ يندى ببارقةٍ سوى السرابِ الذي اسْتَتْبَعْتُ صديانا

جاء النفي بـــ (لا) هنا في معرض المقابلة بين ما كان يرجوه الشاعر من تحقيق أمانيه وبين ضياع الأمل وتحوله إلى سراب.

(٨٠) نفسه، ص ١٧٢.
(٨١) نفسه، ص ٧٦.
(٨٢) نفسه، ص ٨٩.

وقوله[٨٣]:

أَجرٌ ذيول اليأسِ في كل مَهْيَعٍ ينيرُ حفافِيها الشقاءُ المحبَّبُ
فلا كَبِدي البالي يَنِي عن مقاصدي ولا أَنا مهما جرتَ بي أَتَعَتَّبُ

فقد جاء النفي هنا في سياق وصف معاناة الشاعر وإحساسه باليأس ونفي ما يناقض ذلك.

النفي بـــ (ما):

وهي من الصيغ الشائعة أيضاً في أسلوب الشاعر، ومن أمثلتها قوله[٨٤]:

وما ضِقْتُ بالآلام تلهو بمهجتي وتَنْحرُ أَيامَ الحياةِ وتَسلِبُ
لأَني بها أَحْيا وفي الصدرِ لاهبٌ أَهيمُ به والطرفُ بالسهدِ مُتْعَبُ

يأتي النفي هنا في سياق وصف معاناة الشاعر، فينفي أن يكون قد ضاق بالآلام التي تلهو بمهجته –وهي استعارة لطيفة– ويعلل ذلك تعليلاً يفاجئ القارئ ويخالف أفق التوقع حين يؤكد أن هذه الآلام تلازمه وتسكن فؤاده وقد صار يحيا بها.

النفي بـــ (لم):

وهي من الصيغ الشائعة في أسلوب الشاعر، ومنها قوله[٨٥]:

والتباريحُ في الحنايا جراحات، وأطرافُها على نَظَراتي
والدجونُ التي كنت أَرتادُ على ضوء زُهْرِها النَّيِّراتِ
لم يَعُدْ سُجْفُهَا يزوِّدُ أفكاري بغيرِ المشاهدِ الكالحات

يأتي النفي بـــ (لم) هنا في سياق الرؤية المتشائمة للشاعر ووصف معاناته ونفي كل ما هو جميل ما عدا تلك المشاهد الحالكات.

---

[٨٣] نفسه، ص ٨٨.
[٨٤] نفسه، ص ٨٨.
[٨٥] نفسه، ص ٤٠.

إذا الفجائية:

وهي من السمات الأسلوبية الفارقة في أسلوب الشاعر طاهر زمخشري في ديوانه (ألحان مغترب)، فهي تشيع عبر قصائد الديوان بصورة ملفتة، فترددت ستاً وعشرين مرة؛ حتى لتعد واحدة من أبرز سماته الأسلوبية. والأمثلة على ذلك تفوق الحصر، ومنها قوله(٨٦):

أَتَغَنَّى فيستجيبُ ليَ الحسن، ويشدو بصبوتي أَتْرابي
ويروق الجمال حلو أغاريدي، فَيهفو إلى الصدى الجذَّابِ
وأصوغ النَّشيدَ من ذوب نفسٍ تترامى بِلاهبٍ صَخَّابِ
فإذا الداءُ في حواشِيَّ إعصارٌ ترامتْ أَطْرَافُه في إهابي

جاء الشاعر بـــ (إذا) الفجائية بعد أن مهَّد لها بالمعاني الجميلة كالغناء والجمال والنشيد ليفاجئ القارئ بصورة الداء الذي يجتاح أعماقه كالإعصار.

وفي سياق الإغراء الأنثوي تأتي إذا الفجائية في قوله(٨٧):

رنَّحتني الألحاظُ منه بإغراءٍ وما زلتُ أشتهي أنْ أنالا
فإذا بالجفون تسكبُ همساً زادني رَجْفُهُ الحنونُ اشتعالا

هذا غيض من فيض أمثلة كثيرة تكشف عن شيوع هذه الظاهرة في الديوان(٨٨).

التكـــــرار:

تُعَدُّ ظاهرة التكرار إحدى الظواهر الأسلوبية البارزة في الديوان، وقد فطن نقادنا القدامى إلى هذه الظاهرة، فأطلق عليها الجاحظ الترداد(٨٩)، كما برهن ابن قتيبة على أن التكرار جاء على مذاهب العرب، وأن الغرض منه التوكيد والإفهام(٩٠)، ورأى أبو هلال

(٨٦) نفسه، ص ١٧.
(٨٧) نفسه، ص ١١٤.
(٨٨) هناك أمثلة كثيرة لـ(إذا) الفجائية، انظر مثلاً: ص ١٩، ٢٣، ٢٨، ٣٧، ٤١، ٤٣، ٩٨، ١٠٣، ١٠٧، ١٥٦.
(٨٩) الجاحظ، (١٩٩٠)، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت، دار الجيل، ١٠٥/١.
(٩٠) ابن قتيبة، (١٩٨١م)، تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، بيروت، دار الكتب العلمية، ط٣، ص ٢٣٢.

العسكري أن التكرار صورة من صور الإطناب في الكلام[٩١]، واحتفى به ابن رشيق فأفرد له باباً في عمدته ذكر فيه أقسامه وأغراضه ودلالاته[٩٢].

والتكرار قد يكون مستحسناً إذا أحسن الشاعر توظيفه وأراد منه زيادة الفهم وتأكيد الفكرة والإلحاح على المعنى، وهو –من هذه الناحية– يكتسب أهمية، فهو «يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها»[٩٣].

ويتردد التكرار بصور مختلفة في ديوان (ألحان مغترب) وذلك على النحو الآتي:

تكرار الأسماء:

ومن ذلك قوله[٩٤]:

عيناكِ ملء الفضاء الرَّحْب نورُهما ومنهما في فوَّادي وقْد نيرانِ
عيناك أَلهَبتا في الصدر عاطفةً تفجَّرتْ في دمي إعصارَ بركانِ
عيناك بالفتنة العذراء غُلِّفتا وزادها السحرُ إغراءَ بأجفانِ
عيناكِ ما أحلى فتونهما لأنه والهوى إلهامُ أوزاني

تردد الاسم (عيناك) في صدارة كل بيت وهو تكرار مستحسن، لأن كل كلمة منها تحمل صورة جديدة وإضافة للمعنى، وتؤكد عمق إحساس الشاعر بجمال العينين، حتى لنجده يكرر الكلمة مرتين في البيت الأخير.

تكرار الأفعال:

ومن ذلك قوله[٩٥]:

افْتَرَقْنا والذكرياتُ البواقِي تَتَغنَّى بأُمسِياتِ التلاقي
افترقنا ولم نَزَلْ بالتباريح نُعاني من لوعةِ الأشواق

---

(٩١) أبو هلال العسكري، (١٩٨١م)، كتاب الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ص ٢٣٢.
(٩٢) ابن رشيق القيرواني، (١٩٨١م)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، ط٥، ٧٣/٢.
(٩٣) نازك الملائكة، (١٩٧٤م)، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ص ٢٦٦ – ٢٦٧.
(٩٤) الديوان ، ص ١٨٠.
(٩٥) نفسه، ص ١٠١.

كرر الشاعر الفعل (افترقنا) ليؤكد حقيقة الفراق والتأثر بتداعياته.

تكرار الضمائر:

ومن ذلك قوله[٩٦]:

هو كالنسمةِ ينساب نديًّا شعرُه المسكوب لحناً عبقرياً
النجومُ الزُّهْر في أَوزانهِ مشرقاتٍ تملأُ الأرواحَ ريًّا
فهو قيثارٌ جرتْ أنغامُه بفنونٍ من فنونٍ وحميًّا
وهو "الصَّافي" كأطباق سناً يملأُ الدنيا نشيداً قُدُسيا

يتصدر ضمير الغائب (هو) ثلاثة أبيات، وقد جاء في سياق مدح الشاعر صديقه الشاعر الصافي النجفي، وتكرر الضمير مصحوباً بصفات المديح يؤكد مكانة الصديق لدى الشاعر الذي يراه كالنسيم الندى والنجوم الزُّهر والقيثار الذي يعزف أجمل النغمات.

تكرار الضمير (أنا):

وهو من السمات الأسلوبية البارزة في الديوان؛ إذ يتكرر ضمير الأنا بصورة كبيرة تصل إلى حد الإسراف. مما يدل على عمق الإحساس بالذات، ومما يمثل ذلك قوله[٩٧]:

وأنا في الرُّبى أُنسِّقُ أَغراسي وأُروي بنشوتي زَهَراتي

وقوله[٩٨]:

وأنا في العناق أعبر مجرى بين موج السنا ومجنى الورودِ

وقوله[٩٩]:

وأنا بالرضا أداعب قيثاري لتبقى على الحياة لحوني

[٩٦] نفسه، ص ١٧٦.
[٩٧] نفسه، ص ٤٢.
[٩٨] نفسه، ص ٥٥.
[٩٩] نفسه، ص ١١٨.

ويطول بي المقام لو مضيت في استقصاء مواضع تكرار الضمير الدال على الذات حيث يؤكد تكراره بهذه الصورة الواسعة تمحور تجربة الديوان حول ذات الشاعر وهمومه وقضاياه[١٠٠].

تكرار الحروف:

تتكرر الحروف بصورة كبيرة في الديوان وعلى نحوٍ ملفت، قوله[١٠١]:

ليتني يا خمائلَ الغاب أرتادُ مَداكِ الفسيحَ بين الغصونِ
ليتني كالطيور في جَوِّكِ البارِدِ أشدو لِوحدتي بأَنيني
ألثُم الطلَّ كلما صبَّه الوردُ وأُروي مشاعري بالمزونِ
لا أرى فيكِ حسرةً تُلْهب الحقدَ، ولا شقوةً تحزُّ وتيني
لا ولا يُمْرِضُ التبلُّدُ وجداني، ولا أَكتوي بنار الظنونِ
لا ولا تَقْتُل المواجدُ إحساسي، ولا تُوقظ المآسي شجوني
لا ولا تَنْهَضَ الضغينةُ بالأحقاد تحتثُّ خطوَها في جنونِ
فأنا ها هنا أَعُبُّ مُنَى النفسِ، وقد وشَّحَ المراح يقيني

والأبيات واضحة الدلالة على شيوع تكرار الحروف، فقد تكرر الحرف (ليت) مرتين، وتكرر الحرف (لا) عشر مرات بنسبة كثافة عالية في سياق تأكيد هوية الذات وتصوير رهافة الإحساس ونقاء السريرة.

وعلى هذا النحو يتغلغل التكرار بأنماطه المختلفة وبصورة كبيرة في ديوان (ألحان مغترب).

---

[١٠٠] يُنظر تكرار الضمير في الصفحات ١٧، ١٩، ٤٨، ٩٣، ١١٣، ١١٤، ١٤٢، ١٦٥.
[١٠١] نفسه، ص ١٤٠.

المبحث الثاني

أسلوبية الصورة

الصورة عنصر جوهري في الشعر، فهي تمنح القصيدة توهجاً وتسهم في تجسيد رؤية الشاعر، «فتصور مشاعره وأفكاره، وتحمل أصالته وتفرده»(١٠٢).

والصورة هي وليدة الخيال وثمرته، وهي «أداة الخيال ومادته المهمة التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه»(١٠٣).

فالخيال هو الذي يلتقط عناصر الصورة من الواقع الحسي، «وهو الذي يعيد التأليف بين هذه العناصر والمكونات ليبني صورة للعالم الشعري الخاص بالشاعر، بكل ما فيه من مكونات شعورية ونفسية وفكرية»(١٠٤).

وقد تعددت مفاهيم الصورة لدى النقاد، فذهب بعضهم إلى أن الصورة " تشكيل لغوى، يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها"(١٠٥).

ويرى د. عز الدين إسماعيل أن الصورة الفنية هي " تركيبة وجدانية لا تنتمى إلى الواقع، وإن كانت متنوعة منه"(١٠٦).

ويرى العقاد أن " الصورة الأدبية عند الشاعر تتجلى في قدرته البالغة على نقل الأشكال الموجودة كما تقع على الحس والشعور والخيال، أو هي قدرته البالغة على التصور المطبوع"(١٠٧).

ويتسع مفهوم الصورة: أكثر عند بعض النقاد، فيرى د. مصطفى ناصف أن الصورة " داخلة في كل عبارة أو صورة موحية حتى ولو لم يكن فيها استعارة أو تشبيه"(١٠٨).

---

(١٠٢) محمد غنيمي هلال، (١٩٩٧)، الأدب المقارن، دار نهضة مصر، ص ٢٧٩.

(١٠٣) جابر عصفور، (١٩٩٢)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، بيروت، المركز الثقافي العربي، ص ٤٣.

(١٠٤) علي عشري زايد، (١٩٩٧م)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة، دار الفصحى للطباعة والنشر، ط١، ص ٧٨ – ٧٩.

(٤) علي البطل (١٩٨٠م)، الصورة في الشعر العربي، ط١، بيروت، دار الأندلس للطباعة والنشر، ص٣٠

(٥) عز الدين إسماعيل(١٩٨١م)، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، بيروت، دار العودة، ص١٢٧

(٦) عباس محمود العقاد(١٩٨١م)، ابن الرومي، حياته وشعره، بيروت، المكتبة العصرية، ص٢٠٧

(٧) مصطفى ناصف (١٩٨٣)، الصورة الأدبية، بيروت، دار الأندلس، ط٢، ص٤-٥

ويتسع مفهوم الصورة د. عبد القادر القط، فيرى أن الصورة هي " الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدمًا طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني"(١٠٩).

وهذا المفهوم يجعل الصورة: بمثابة التشكيل الفني الذي يوظف طاقات اللغة كافة في سياق بياني تصويري.

ولعل أبسط تعريف للصورة ما ذكره (سي دي لويس) من أنها " رسم قوامة الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"(١١٠).

فالصورة ذات أهمية خاصة عند النقاد لأنها تعكس قدرة الشاعر على الابتكار وتقيس خطة من الخيال، وتشكل رؤيته للأشياء.

وللصورة علاقةٌ وثيقة بالأسلوب، لأن أسلوب الشاعر يرتبط بمدى قدرته على تشكيل صورة " وتعد الصورة الشعرية صورة الشاعر ذاته، فهو يطرح هذه الذات من خلال نصوصه فتنبثق الذات من خلال الصورة وتنبثق الصورة من خلال الذات الشاعرة، فالصورة هي الملمح الأسلوبي الذي يتميز به شاعر عن آخر"(١١١).

ويؤكد محمد الطرابلسي أهمية العلاقة بين الصورة والأسلوب فيقول " من الأسس المنهجية في الدراسة الأسلوبية إعطاء الأولوية للعلاقات المختلفة التي تربط بين الأشياء والتي تنظم العناصر على تباعد الشقة بينها- كثيراً أحيانا- فتكوّن منها أنظمة متماسكة الأجزاء، وإذا كان مختلف مظاهر الارتباط بين أشتات المكوّنات خفيتة عادة وخفيا دورها، فأنها بينته في الصورة واضحة وهي المحور الرئيسي الذي تدور عليه عملية التصور"(١١٢).

---

(١) عبد القادر القط (١٩٧٨م)، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، بيروت، دار النهضة العربية، ص٤٣٥

(٢) سي. دي. لويس (١٩٨٢م)، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين، بغداد، وزارة الثقافة، ص٢٣

(٣) أحمد الصغير، آليات الخطاب الشعرى، ص٢٤١

(٤) محمد الهادي الطرابلسي(١٩٨١م)، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مستويات الجامعة التونسية، ص١٤١

وقد أمدَّ الله طاهر زمخشري بخيال خصيب واسع، وملكة تصويرية مبدعة، فكان للتصوير في شعره منزلة خاصة وهو ما ينعكس بصورة واضحة في ديوانه محل الدراسة، فهو يعبر عن أفكاره وأحاسيسه بالصورة التي يستمدها من خياله الخصب، وواقعه المعيش، فيعيد تشكيلها في سياق جديد، ويحيطها بعالم غنى من الدلالات والايحاءات.

أنماط الصورة:

تتخذ الصورة في ديوان (ألحان مغترب) أنماطًا عدّة، أبرزها:

الصورة الجزئية:

وهي الصورة التي تقتصر على المشابهة أو المشاكلة أو الاستعارة، ولكنها تكون منفصلة عن غيرها من الصور أو تكون قائمة بذاتها.

ومما يمثل هذا اللون قول الشاعر[١١٣].

خطرتْ كَالنسيم في حلبة الرّقص وماست بقدّها الأملود

فالصورة هنا تعتمد على التشبيه حيث يشبه الشاعر راقصته البالية وهي تتمايل في حلبة الرقص بالنسيم الذي يسرى بنعومته وشذاه، فالصورة هنا جزئية مستقلة بنفسها تعتمد على المشابهة بين طرفين.

ومن أمثلة الصور الجزئية القائمة على الاستعارة قول الشاعر[١١٤]

كلما زمجرت همومٌ خيالي صاولتها عزائمي في أناةِ

فالصورة هنا جزئية تتشكل من الاستعارة حيث شخص الهموم في صورة وحش يزمجر متربصًا به كما شخص عزائمه فجعلها محاربًا أو فارسًا يتعدى للهموم، وقد التفتَ الصورة هنا بذاتها واستقلت غيرها من الصور.

ومن الصور الاستعارية الجزئية قوله[١١٥].

عشتُ في قبضة الليالي أسيراً تترامى بلوغي زفراتي

(١) الديوان، ص٦٦
(٢) نفسه، ص٢٠
(٣) نفسه، ص١٩

فقد جسد الليالي في صورة قبضة حديدية توقعه في الأسر فلا يستطيع الفكاك منها بينما تترجم دموعه ما يعاينه من لوعة، وهي صورة جزئية تصور معاناة الشاعر من وطأة الزمن.

الصورة الكلية:

وهي الصورة التي تتكون من مجموعة من الصور الجزئية التي تمتد وتتكامل فيما بينها بحيث تشكل لوحة تصويرية شاملة.

ومما يمثل هذا اللون من الصور قوله[١١٦].

صوت ورقاء في الضفاف على النيل نديّ التغريد والأصداءِ
كتعبير الأزهار في الروضة الغنّـــــــاء يسرى مغلَقًا بالضياءِ
كالندى، كالظلال، كالأمل البـــــــاسم، كالفجر راقص اللألاءِ
يتهادى كنسمة تنشر العطرَ وينسابُ فتنة في الجواءِ
فاسكبي يا نجاةٌ روحك من اللحن، وطوفي بالكأس بين الضماءِ

فالشاعر في هذه الأبيات يبدو مصوراً بارعًا يرسم لوحة تصويرية يجسد فيها صوت مغنية أعجب به في صور حسية مكثفة، فيشبه المغنية وهي تصدع بصوتها في ضفاف النيل بالورقاء، ويشبه صوتها بالشذى الذي يسرى في الحديقة المزهرة محفوفًا بالضياء، كما يشبهه بالندى الظلال والأمل الباسم والفجر ويستشعره وهو يناغى القلوب ويتردد كالنشوة ويهيج الأشواق، ويخاطب الشاعر المغنية التي تسقى روحها في اللحن وكأنها تطوف بالروح أو الشراب العذب بين الظامئين وهكذا يتحول صوت المعنية إلى لوحة تصويرية بارعة حيث تتكاثف الصور وتتآزر فيما بينها لتشكل تلك اللوحة.

ومن الصور الكلية قول الشاعر:[١١٧]

اللظى وردٌ على وجنتها وفمي الظامي فراشُ اللَّهبِ
واللّما في شفتيها خمرةٌ صرفةٌ طابت ولمّا تُســـكْبِ
وعليها من أفانين الصبّا موجةِ رجــراجةٌ تلعبُ بي

---

[٤] نفسه، ص١٣٢
[١] نفسه، ص٥٩

موجةٌ لما تهادت رقصت فتنة في ردفها المضطرب
رقص النور على حاجبها كشعاعٍ من ضياء الشُّهُبِ
وتصدَّتْ لأحاديث الهوى بفمٍ سَلسَل بنت العنبِ

فالشاعر يرسم لوحة تصويرية لتلك المرأة الفاتنة، وتتشكل اللوحة من حزمة من الصور التي تصبتُّ في بوتقة واحدة، فتطالعنا صورة الاشتهاء الماثلة في اللهب الذي يشع من خدودها ووجنتها الوردية بينما يشبه فمه الظامئ بالفراش الذي يطوف حول النيران ويشبه ماء ثغرها بالخمر الصافية الصرفة التي طابت لشاربها ولم تنسكب ويشبه نهدها المهتز بموجة رجراجة تتلاعب به وتستثيره ويصور فتنة الأرداف ويشبه تراقص النور على حاجبها بالشعاع المنبعث من ضياء الشهب، ويختم لوحته التصويرية الحسية بوصف حديثها العذب في العشق الذي يؤثر فيه كما تؤثر الخمر في شاربها وهكذا تتآزر هذه الصور الجزئية الحسية وتتكامل فيما بينها لترسم هذه اللوحة لتلك الفاتنة.

الصورة القصصية:

هي الصورة التي يجتمع فيها عناصر القص من شخصيات وحوار وحكاية ينجو بها الشاعر منحى القص، ومما يمثل ذلك قول طاهر زمخشري[١١٨]

ولمَّا تـــهادى في العشـــية وارتمت أشعتهُ تُزرى شمـــس الأصائل
هتفتُ به: من أنت قال أخـــو الضحى وهذا وشاحي فتنة في الخـــمائل
فقلت ولكن في شـــفاهك خُـــــمرةٌ فقال: خمورٌ لا تباح لســـــائل
فحاولتُ أحســـوها اغتصابًا فصدّني عن الورد سهمٌ من لحاظ قواتلِ
أصابت فـــؤادي دون عِلـْمٍ بوقـــعه وراح يوارى سحره في الجدايل
فقلتْ فؤادي صار نَصْبا مُقسّـــــــمًا على السُّقْم والآلام من فعْل فاعل
رماني فأجرى خافقي فـــي مـــدامعي وأخرس من دقّاتهِ بالـــــنوازلِ
وقد كان يشدو بالهوى فـــيك صيدحًا ينافسّ بالتغريد شـــدوَ البلابل
فقال: أتشكو أن أصـــبت بنـــظرةٍ فكيف إذا فاضَت عليك نوائلي؟

[٢] نفسه، ص٦٤

فالقصيدة صورة قصصية أحاطها الشاعر بظلال رمزية شفافة، فامتزجت فيها صورة الطبيعة بالذات العاشقة ووفر لها عناصر القص، كتحديد الزمن، زمن الحديث، بوقت (العشية) حيث تناثرت الأشعة على الرابية التي تتفوق على شمس الأصيل، وتؤدى الضمائر دوراً مهمًا في إخفاء الطابع الرمزي على تلك الصورة القصصية، ومن ذلك غياب الفاعل في الفعل (تهادى) والضمير في الجار والمجرور (به)، وفي خطاب الشاعر: هتفت به من أنت؟ لتكون الإجابة (أخو الضحى) في مقابلة مع وقت(الأصيل) ويدير الشاعر صوراً لطيفًا مع المخاطب يشكو فيه من الأسقام والآلام ويقابل بين حاليته حيث كان يغرد فينافس شدو البلابل في دلالات على زمن الفرح والمسرة، وبين أحزانه الحالية، وتنتهي الصورة القصصية باستفهام إنكاري من المخاطب يستنكر فيه متعجبًا من تلك النظرة التي أصابت الشاعر، فكيف يؤول به الحال إن فاضت عليه بالغيث العميم؟

- **الصورة التشخصية:**

يميل الشعراء الرومانسيون إلى استخدام هذه التقنية، فيشخصون الجوامد، ويجسدون المعنويات، وهو ما يمثل ظاهرة بارزة في شعر طاهر زمخشري، فقد أسرف في هذه الناحية حتى تحولت المرئيات عنده إلى صور من التشخيص والتجسيد، والأمثلة على ذلك تفوق الحصر، ومن ذلك قوله[١١٩]:

وعويلُ الآلام يَصرخُ حولي ... ويهزُّ القَويَّ من عَزَمَاتي
فأُدَاري عن الليالي شجوني ... وأُغِذُّ السُّرى إلى غاياتي
كلما زَمْجَرَتْ همومٌ حِيَالي ... صَاوَلَتْهَا عزائمي في أَناةِ

فقد تجسدت الآلام في صورة من يقوم بالعويل والصراخ، كما تجسدت الهموم فصارت وحشا يزمجر ويستهدف الشاعر.

ومن التشخيص قوله[١٢٠]:

وعروسُ المني على أذرع الليـ ... ـل تبثُّ الفتون في الآمادِ

[١١٩] نفسه، ص ٢٠.
[١٢٠] نفسه، ص ٦٣.

فالأمنيات تتجسد في صورة عروس ويتجسد الليل كذلك في صورة إنسان له أذرع.
وها هي صورة (ذراع الدجى) تتردد مرة أخرى[١٢١]:

وذراعُ الدّجى بجيدك يلهو وعلى صدرك الحنون وسادي

وهي من الصور الغريبة اللافتة: صورة ذراع الليل وهو يلهو بعنق المحبوبة.
ويطلُّ الظلام في صورة كهف موحش تزحف فيه الأشباح لاغتيال الشاعر[١٢٢]:

تزحف الأشباح في كهف الدجى لاغتيالي وفؤادي مُجْهَدُ

وتتشخص المني في صورة إنسان بشوش مبتسم[١٢٣]:

والمنى تضحك في ألحاظها بأفانين جمال من ضياها

خصائص الصورة

تتسم الصورة الشعرية في ديوان (ألحان مغترب) بسمات خاصة تنحصر فيما يأتي:

تراسل الحواس:

وهو أن تأخذ حاسة وظيفة حاسة أخرى، كأن تصافح العين، أو تشمّ الأذن، فالحواس تتراسل مدركاتها حتى ليختلط ما هو حسّي بغيره «ومن الطبيعي أن يستعير الشاعر من مجال إحدى الحواس ما يخلعه على معطيات حاسة أخرى، إذا كان في هذه الاستعارة ما يعين على الإيحاء بما يستعصي على التعبير الدلالي من دقائق النفس وأسرارها الكافية، فالنفس الإنسانية –في جوهرها– وحدة ترتد إليها وسائل الإدراك على تعدُّدها»[١٢٤].

وقد وظف طاهر زمخشري هذه التقنية بمهارة، فراسل بين الحواس المختلفة على نحوٍ يثير الدهشة ويخالف أفق التوقع، ومن ذلك قوله[١٢٥]:

---

[١٢١] نفسه، ص ٦٨.
[١٢٢] نفسه، ص ٩١.
[١٢٣] نفسه، ص ٦٩.
[١٢٤] د. محمد فتوح أحمد، (١٩٨٤م)، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، القاهرة، دار المعارف، ط٣، ص ٣٣١.
[١٢٥] الديوان، ص ٣٣.

لا تكذبي قد صافحت عيني اليقينا أشعلتِ في رأسي بفعلتك الظّنونـــا

فقد جعل العين هنا تقوم بالمصافحة وأعطاها وظيفة اليد بغرض التأكيد.

ومن ذلك قوله[١٢٦]:

يتساقون بالعيون ابتسا ماتٍ وهم في معارج الجوزاءِ

فقد أعطى للعيون وظيفة السقيا ونقلها إلى مجال دلالي آخر هو الابتسام والبهجة.

وفي لقطة أخرى جعل الشاعر الدمع يذيع الأسرار. يقول[١٢٧]:

سكتُّ عنها ولكن دمعي الجاري أذاع بين يديها بعض أخباري

فقد أعطى الدمع وظيفة أخرى هي الكلام وإذاعة الأخبار.

ويعطي للعين وظيفة الغناء، فيقول[١٢٨]:

أطوّقها بالساعدين فتنحني بصدري ويشدو طرفُها وهو سكرانُ

ويتخيل الجفون تسكب وتهمس، فيقول[١٢٩]:

رنَّحتني الألحاظ منه بإغراءٍ وما زلتُ أشتهي أن أنالا
فإذا بالجفون تسكب همساً زادني رجعه الحنونُ اشتعالا

وفي موضع آخر يتخيل العينين أو العبرات تقوم بالسؤال، والتوسل إلى الله. يقول[١٣٠]:

ربّ رحماك قد وهبت فؤادي خير ما أرتجيه من أفضالك
أنت قدَّرتَ، ثم كنت رحيماً حين أرسلت عبرتي لسؤالك

---

[١٢٦] نفسه، ص ١١٦.
[١٢٧] نفسه، ص ٧٤.
[١٢٨] نفسه، ص ٥٧.
[١٢٩] نفسه، ص ١١٤.
[١٣٠] نفسه، ص ٥٠.

ويعطي للأذن وظيفة العين، فيعشق بالسمع لا بالرؤية، يقول[١٣١]:

يا لطيب الشذا عشقتك بالسمـــ ع فأعلنتُ صبوتي بنشيدي
وسقيت الأفراح من أطيب الذكر ى، فصافحت في انتظارك عيدي

وعلى هذا النحو من البراعة والمهارة استطاع طاهر زمخشري أن يراسل بين الحواس سالكاً مسلك الشعراء الرومانسيين في هذا المجال.

- **مزج المتناقضات:**

ويعني ألا يقف الشاعر «بالعلاقات المألوفة بين عناصر الصورة عند حدود الجمع بين الأشياء المتباعدة عن طريق تراسل الحواس، وغير ذلك من الوسائل الفنية، وإنما يتجاوز الأمر ذلك إلى مزج المتناقضات في كيان واحد يعانق في إطاره الشيء ونقيضه، ويمتزج به مستمداً منه بعض خصائصه ومضيفاً عليه بعض سماته، تعبيراً عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة، التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل»[١٣٢].

وتشيع هذه الظاهرة في شعر طاهر زمخشري باعتبار أن التناقض سمة من سمات الخطاب الشعري الرومانسي عند الشعراء الرومانسيين لإبراز أحاسيسهم القلقة المتباينة. ومن ذلك قوله[١٣٣]:

وكنتُ أشقى بجوىً أرَّقني فصرتُ أهفو للشقاء المنعمِ
وعدتُ بالذكرى أناجي صوراً لما تزل وضاءةً كالأنجم

فالتناقض هنا ظاهر بين رفض الشاعر لما يحس به من شقاء يؤرقه وبين تقبُّله وحنينه لهذا الشقاء. وشبيه بذلك قوله[١٣٤]:

وقد كنتُ بالتشتيتِ أندبُ شقوتي فعدتُ ولي هذا الشتاتُ عزاء
حملتُ الأسى ما ضقت ذرعاً بحمله وناشت إهابي بالأذى أسواء

---

[١٣١] نفسه، ص ٦٠.
[١٣٢] عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص ٨٥.
[١٣٣] الديوان، ص ٢٣.
[١٣٤] نفسه، ص ١٤٣.

وأذكت جحيماً بالنوى في جوانحي وإنَّ الشظايا في الجنون دماء
أهدهدهُ بالصبر وهو بأضلعي وبين الحنايا ثورة رعناء

فالشاعر يمزج هنا بين المتناقضات إذ كان يرى في التشتيت شقوة وعذابا ثم صار يرى فيه تعزية وسلوى، وكذلك الحال وهو يحيا صراعاً نفسياً متناقضاً بين التظاهر بالتحلّي بالصبر بينما يحس في أعماقه بثورة وانفعالات قاسية رعناء.

ونجد مثل هذا المزج بين المتناقضات في قوله[١٣٥]:

فؤادي لم يَعُدْ إلا بقايا من الآهاتِ في صدري تنوحُ
ويَخْفِق كلَّما هَتَفَتْ شُجُونٌ ويَصْدَحُ كُلَّما انْتَفَضَتْ جُرُوحُ
ويَذْرَعُ مُسْهداً سُودَ الليالي وفي آمادِ غُرْبَتِهِ يَسوحُ
وحسبي أنَّني أَحْيا سعيداً وَأنفاسي بما أطوي تبوحُ

يلوح لنا هذا التناقض بين الإحساس النابع من قلبه الذي يخفق بالشجون ويصدح بالغناء حين تنتفض الجراح. ومثل هذا الإحساس بالجراح النفسية يقابله إحساس الشاعر بالسعادة.

المفارقة التصويرية:

هي «تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين متقابلين بينهما نوع من التناقض. والتناقض في المفارقة فكرة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل، أو بتعبير مقابل تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق فيما واقعه الاختلاف»[١٣٦].

فالمفارقة –في حقيقتها– «تناقض ظاهري لا نلبث أن نتبين حقيقته، وهي ذات أهمية خاصة، بحكم أنها لغة شاعرة، لا محسّن بديعي»[١٣٧].

---

[١٣٥] نفسه، ص ٩.
[١٣٦] عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص ١٣٧.
[١٣٧] معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عبد العزيز علوش، بيروت، دار الكتاب العربي، ط١، ص١٦٢.

وقد استخدم طاهر زمخشري هذه التقنية في قصائد ديوانه، وعبَّر بها عن أحاسيسه في موقفين متباينين، ومن ذلك قوله[١٣٨]:

أُناغي في مرابِعها الأماني ... وأَسكبُ في مغانيها الليالي
وأزحفُ بالأَنين على الدياجي ... إلى مَجْلى السنا بين التلالِ
تداعِبُني من الأفق الدراري ... وتُرقِصُني الطيوفُ من الخيالِ
وآمالي الوضاءُ تهز نفسي ... وتنشرُ من مفاتنها حِيالي
ويصدحُ بين أضلاعي جريحٌ ... تطوف به البشاشةُ في المجالي
وكأسُ الصفوِ مترعةٌ بكفِّي ... أجوبُ بصِرْفِها سود الليالي
لأسعدَ في الحياة على شقاءٍ ... حلاوتُه التعلُّقُ بالجمالِ
وأقتطف الجَنَى منه شجونا ... أَحِنُّ بها لأيامي الخوالي

يتقلّب الشاعر بين إحساسين متناقضين: إحساسه الداخلي بالصفاء كما عبَّر بصورة (وكأس الصفو مترعة بكفي) وإحساسه الخارجي باستهدافه من (سود الليالي) والمقابلة بين (الدياجي) و(مجلى السنا) وبين الإحساس بالسعادة في الحياة برغم ما يواجهه من شقاء وظلام.

- **التشخيص والتجسيد:**

يميل الشعراء الرومانسيون إلى استخدام هذه التقنية، فيشخصون الجوامد، ويجسدون المعنويات، وهو ما يمثل ظاهرة بارزة في شعر طاهر زمخشري، فقد أسرف في هذه الناحية حتى تحولت المرئيات عنده إلى صور من التشخيص والتجسيد، والأمثلة على ذلك تفوق الحصر، ومن ذلك قوله[١٣٩]:

وعويلُ الآلام يَصرخُ حولي ... ويهزُّ القَويَّ من عَزَمَاتي
فأُدَاري عن الليالي شجوني ... وأُغِذُّ السُّرى إلى غاياتي
كلما زَمْجَرَتْ همومٌ حِيَالي ... صَاوَلَتْهَا عزائمي في أَناةِ

(١٣٨) المصدر نفسه، ص ١٠٤.
(١٣٩) نفسه، ص ٢٠.

فقد تجسدت الآلام في صورة من يقوم بالعويل والصراخ، كما تجسدت الهموم فصارت وحشا يزمجر ويستهدف الشاعر.

ومن التشخيص قوله[١٤٠]:

وعروسُ المنى على أذرع الليـــ ـــل تبثُّ الفتون في الآمادِ

فالأمنيات تتجسد في صورة عروس ويتجسد الليل كذلك في صورة إنسان له أذرع.

وها هي صورة (ذراع الدجى) تتردد مرة أخرى[١٤١]:

وذراعُ الدّجى بجيدك يلهو وعلى صدرك الحنون وسادي

وهي من الصور الغريبة الملفتة؛ صورة ذراع الليل وهو يلهو بعنق المحبوبة.

وكثيراً ما يعمد طاهر زمخشري إلى التشخيص في تصوير آلامه والتعبير عن إحساسه باليأس والإحباط، كقوله[١٤٢]:

أنا للوَهم قد وهبتُ حَياتي وبَنَيْتُ الصروحَ بالأُمْنِياتِ
فرماني باليأس يأكلُ أيَّامي ويُبْقِي على مداها شَكَاتِي
فإذا بالشجونِ تَنْخَرُ عَظْمِي وتَدُسّ الآلام في خلجاتي
فَتَعَثَّرْتُ في الطري قبهولٍ دَكَّ –جَبَّارُه– صميمَ الحياةِ
عِشْتُ في قبضةِ الليالي أسيراً تَتَرَامَى بِلَوْعَتي زفراتي
مُسْهَداً والرؤى تطوفُ حيالي بأَفانينَ من مُنًى كاذباتِ
كنت أَرْوي ظلالَها بدموعي وهي تَكْوِي بنارها عُمْق ذَاتي

فالشاعر يشخص المعنويات، فيرى اليأس وحشاً يلتهم حياته، ويتخيل الأحزان محسوسات تنهش عظامه وتنشر الآلام في جسده، وقد تجسدت الليالي في صورة باطش

(١٤٠) نفسه، ص ٦٣.
(١٤١) نفسه، ص ٦٨.
(١٤٢) نفسه، ص ١٩.

ذي قبضة قوية أوقعت الشاعر في الأسر كما تشخصت الرؤى والمنى التي اكتسبت صفة بشرية هي الكذب.

صور الحواس:

تعتمد الصورة الشعرية على الحواس، وهو ما التفت إليه النقاد القدامى والمحدثون، فأكد أهميتها حازم القرطاجني فقال: «وأما الأشياء فمنها ما يُدرك بالحس ومنها ما لا يُدرك بالحس. والذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله النفس، لأن التخيل تابع للحس»(١٤٣).

كما اهتمت الدراسات النقدية الحديثة بالصورة الحسية، وأكدت أن الطابع الحسي للصورة الشعرية نابع من أهميتها حتى وإن تكن صورة وهمية، فالحواس أقدم صحبة للإنسان، وهي تهيئ للخيال مادة حركته، ومبدأ انطلاقه(١٤٤).

والصورة الحسية تبرز في الشعر من خلال ذكر الحواس وهي البصر والشم والتذوق واللمس «ولكن لتكتمل عناصر الصورة لدى الشاعر عليه أن يجيد اختيار الألفاظ ذات المغزى والألفاظ المؤثرة»(١٤٥).

وقد وظف طاهر زمخشري الصورة الحسية وعكس من خلالها أحاسيسه وتجاربه وأفكاره.

- **الصور العطرية:**

ونلحظ أن الصورة العطرية أو الشميّة هي أكثر صور الحواس استحضاراً في شعر طاهر زمخشري، وهي سمة عند الشعراء الرومانسيين، ومن ذلك قوله(١٤٦):

أنا في مِصرَ بين خُضْرِ الروابي تائهٌ أعبر الحياةَ وحيدَا
جَدَّدَت من هواي بسمةُ ثغْرٍ يَنْظِمُ الدرَّ في الحديث عُقودَا
بسمةٌ حُلْوةٌ يغلِّفُها الوردُ وتَندَى بما تُفِيضُ بَرودَا

(١٤٣) حازم القرطاجني (١٩٦٦) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، تونس، ط١، ص ٩٨.
(١٤٤) محمد حسن عبدالله، الصورة والبناء الشعري، القاهرة، دار المعارف، ص ٣٠.
(١٤٥) مقدمة في الشعر، جاكوب كرج، ترجمة رياض عبد الواحد، الموسوعة الثقافية، ط. دار الشؤون العامة، بغداد، ص ٧٣.
(١٤٦) الديوان، ص ١٤.

ورؤى البسمةِ التي تنفثُ السحرَ تُداوِي برْجِعهَا المفؤُودَا
بشذَا الوردِ وهو يَنْضَح بالألحانِ من مَبْسَمٍ يناغي الوُرودَا

لقد وجد الشاعر في ابتسامة الحبيبة ما جدَّد الحب في أعماقه وتخيل تلك الابتسامة يغلفها ورد الشفاه، ويفوح شذا الورد منها فيتجاوب مع ورد الروضة التي احتضنت اللقاء.

صور التذوق:

وهي الصور التي تعتمد في تشكيلها على حاسة التذوق، ومن أمثلتها قوله[١٤٧]:

من شفاهٍ وردية تسكُبُ الخمرَ بكأسٍ شَفَّافَةِ اللأَلاء
الحُمَيَّا بها لمَاكِ، فهاتيها أَذُقْ أَذُقْ بالرضا جَميلَ العَطَاءِ
أسكريني فلم أَزل أحملُ الحُبَّ ويَجري لهيبُه في دمائي
وببَرْدِ الرِّضابِ منكِ أُطفيــ ــهِ وأشدو بصرفِهِ للهناء

فقد عكس الشاعر التشبيه فجعل الخمر –في مذاقها– شبيهة بقبلات الشفاه واستخدم الفعل الدال على (التذوق).

وتكثر مثل هذه الصور الحسية في شعر طاهر زمخشري.

- **الصور اللونية:**

يُعَدُّ اللون عنصراً مهماً من عناصر الصورة الشعرية، لما يوحي به من دلالات فنية ونفسية تعكس تجربة الشاعر الحياتية، «فعنصر اللون أو الصورة اللونية من أكثر الظواهر التعبيرية وضوحاً في لغة الشاعر الرومانسي، مما يجعلها أحد المفاتيح المهمة في فهم التجربة الشعرية والوصول إلى المغزى الكامن وراء النصوص»[١٤٨].

فتوظيف الشاعر للألوان يُكسب الصورة الشعرية دلالات عميقة «وتناول دلالة الألوان في هذه الدوائر تتيح للنص الشعري جملة من الإيحاءات والرموز، إذ تتعدى دلالة اللون

---

[١٤٧] نفسه، ص ٦٧.

[١٤٨] جماليات التلقي، قراءة نقدية في الشعر العربي المعاصر، د. فوزي عيسى، ط. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٣م، ص ٢٧٤.

نطاقها الوضعي المطابق إلى ما هو أعمّ حيث تتسع دائرة إيحاء اللون للتفسير والتأويل»[١٤٩].

وقد وظف طاهر زمخشري الصور اللونية بكثافة في قصائد ديوانه (ألحان مغترب)، معبراً بها عن حالاته النفسية والشعورية والوجدانية، ففي سياق تصوير خداع الحبيبة يستدعي صورة البسمة الصفراء التي يراها ضرباً من التضليل تخفي ما تضمره تلك الحبيبة من خداع وكذب. يقول[١٥٠]:

وعرفتُ أنك كنت بالأوها م تغريني لتخدعني فتونا
فالبسمة الصفراءُ تضليــ لٌ طويتِ وراءه ما تضمرينا

ويستعمل اللون الأبيض في وصف الأمنيات، فيقول[١٥١]:

وعدت بالذكرى أناجي صوراً لما تزل وضاءة كالأنجم
بها الأماني البيض في ظل الرضا رؤى توارت خلف سيَر مُبهم

ويوظف اللون الأحمر توظيفاً فنياً موحياً، فيقول[١٥٢]:

وليس يُبرد حرَّ النار في كبدي إلا سلافةُ هذا الأحمر القاني
لأنه الوردُ لكن طيب نكهته خمرٌ تداوي فؤادي الخافق العاني

فقد تلاعب باللون الأحمر، فأوهم بأنه (الأحمر القاني) ليصرف الذهن إلى الخمر ولكنه لم يلبث أن صرف الصورة إلى الورد والشفاه.

ويتردد اللون الأسود بدلالاته غير المباشرة، كقوله[١٥٣]:

وغبارُ السنين كحَّل عيني بعد أن كبّل الضنا خطواتي

---

[١٤٩] الصورة الشعرية والرمز اللوني، د. يوسف حسن نوفل، ط. دار المعارف، القاهرة، (د. ت)، ص ١٦.
[١٥٠] ألحان مغترب، ص ٣٣.
[١٥١] المصدر السابق، ص ٢٣.
[١٥٢] نفسه، ص ٧٦.
[١٥٣] نفسه، ص ٢٠.

وتقع على هذه الصورة اللونية الموحية[١٥٤]:

في الظلام المضيء بالطلـ ـعة الحلوة كحَّلتُ مقلتي بالسُّهادِ

وتلفتنا هذه الصورة اللونية التي يمزج الشاعر فيها بين عنصري اللون والحركة، فيقول[١٥٥]:

كلَّما افترَّ شَعَّ من ثناياهُ إشراقٌ تباشيرُهُ تَلُفُّ الوجودَا
كَخُطَى الليلِ وهو يَزْحَفُ للفجرِ ويُصْغِي لمِزْهرِي مُستعيدَا

فالليل يخطط زاحفاً للقاء الفجر ويُصغي مستمتعاً لغناء الشاعر.

- **الصور الصوتية:**

وتتردد في شعر طاهر زمخشري صور تعتمد على حاسة الصوت، كقوله[١٥٦]:

عشتُ للحب وقيثاري شجوني لحنُهُ ينسابُ في صوت أنيني

فالشاعر يعزف على قيثاره أصواتاً شجية تتجاوب مع صوت أنينه وأحزانه.

ويصور الشاعر صوت الهاتف حين يتبادل الحديث مع الحبيبة، فيقول[١٥٧]:

وأغلى الذي أرجوه منه لطافةٌ يَشِعُّ بمعناها الحديثُ المتَمْتَمُ
يبوح به رغم التباعدِ "هاتفٌ" يجاهِرُ عنَّا بالهوى حين نُعْجِمُ
يَرِن كناقوسِ الكنيسةِ مُعْلناً بأنَّ التي ناجيْتَها كدتَ تلثُمُ
ويبعثُ من أَفوافه صوتَ معزفٍ بأحلى أغاريد الرضا يترنَّمُ
نداءٌ ويسري رجعُه في جوانحي يهدهد إحساسي ويَجري به الدمُ
يُرقْرِقُ طيَّات الأثير فتونه ويمشي به التيارُ وهو مُنَعَّمُ

(١٥٤) نفسه، ص ٦٣.
(١٥٥) نفسه، ص ١٥.
(١٥٦) نفسه، ص ٨٤.
(١٥٧) نفسه، ص ١٥٨.

ويلفتنا تشبيه الشاعر صوت الهاتف حين يرنّ بناقوس الكنيسة، كما يشبهه بصوت عازف يردد أحلى الأغاريد التي تهدهد إحساسه.

وعلى هذا النحو اكتسبت الصورة توهجاً وزخماً فنياً في شعر طاهر زمخشري، فعبَّر بها عن تجاربه وانفعالاته ورؤيته، وأعمل خياله الخصب فابتكر علاقات جديدة بين الأشياء، واعتمد على تقنيات فنية أكسبت شعره طابعاً رومانسياً أخاذاً، مثل التراسل بالحواس، والمزج بين المتناقضات، والمفارقة التصويرية، والتجسيد والتشخيص، وصور الحواس.

المبحث الثالث

أسلوبية الإيقاع

الإيقاع عنصر أساسي في الشعر، فلا قيمة للشعر بدونه، وفي لسان العرب:" الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقّع الألحان ويبينها"(١٥٨).

والإيقاع "هو تكرار الوقوع المطرد للنبرة أو النغمة أو وتدفق الكلمات المنتظمة في الشعر"(١٥٩)

ويعرّف د. محمد غنيمي هلال الإيقاع بأنه "وحدة النغمة التي تتكرر على نحوٍ ما في الكلام أو في البيت، أي توالى الحركات والسكنات على نحوٍ منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة"(١٦٠).

والإيقاع أشمل من الوزن الذي يعنى مجموع التفعيلات التي يتألف بها البيت.

ويفرق د. محمد مندور بين الوزن والإيقاع، فيقول "أما الوزن فتُصد به هنا كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنًا ما، وكل أنواع الشعر لابد أن يكون البيت فيها مقسمًا إلى تلك الوحدات...، وأما الإيقاع فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متقاربة"(١٦١).

ونفهم من هذا الكلام أن الإيقاع بنية متكاملة، وأن الوزن يُعَدَّ جزءاً من الإيقاع، "فالإيقاع يشمل الوزن، والوزن نمط من أنماط الإيقاع"(١٦٢)

وهو كما قال محمد فتوح "تردد ظاهرة صوتية على مسافات زمنية أو متقابلة"(١٦٣).

وهذا الإيقاع له تأثير كثير في نفس المتلقي بما يشيعه من تطريب موسيقى، " فللشعر نواحٍ عدة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جَرْس الألفاظ، وانسجام في توالى

---

(١) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص١٨١

(٢) إبراهيم فتحي (١٩٨٦م)، معجم المصطلحات الأدبية، ط١، تونس، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ص٣٣١

(٣) محمد غنيمي هلال (١٩٨٦م)، النقد الأدبي الحديث، ط١، القاهرة، نهضة مصر للطباعة، ص ٤٣٥-٤٣٦

(٤) محمد مندور (٢٠٠٤م)، في الميزان الجديد، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر، ص٢٣٣

(٥) شكري محمد عياد (١٩٨٢م)، مدخل إلى علم الأسلوب، مرجع سابق، ص٥٣

(٦) محمد فتوح أحمد (١٩٩٨م)، الروافد المستطرقة بين جدليات الإبداع والتلقي، الكويت، جامعة الكويت، ص١١٩.

المقاطع وتردُّد بعضها بعد قدر معين منها. وكل هذا هو ما نسميه بـــــ(موسيقى الشعر)"[١٦٤].

وبالرغم من كون الشاعر ينظم شعره في البحور الخليلية، فإن لكل شاعر أسلوبه الإيقاعي الخاص به، فقد يؤثر النظم في بحور معينة وقد يتصرف في الزحافات والعلل تصرفاً خاصاً، وقد يُعنى بتوفير ألوان من الموسيقى الداخلية معتمداً على عناصرها المختلفة إلى غير ذلك من خصائص وسمات تميز أسلوبه وتطبعه بطابع خاص، وهذا ما نجده في ديوان (ألحان مغترب) إذ نقع على عدة ظواهر إيقاعية أسلوبية يتميز بها الشاعر.

- **الإيقاع الخارجي:**

يتضمن الإيقاع الخارجي دراسة كل من البحور والقوافي.

أولاً: البحور

باستقراء الديوان نجد أن عدد قصائده تبلغ إحدى وثلاثين ومائة قصيدة[١٦٥]، توزعت على البحور الآتية بحسب نسب الكثافة:

الأول: الخفيف: سبعون قصيدة، الثاني: الطويل: ست عشرة قصيدة، الثالث: الرمل: خمس عشرة قصيدة، الرابع: البسيط: إحدى عشرة قصيدة، الخامس: الوافر: ثماني قصائد، السادس: الكامل: أربع قصائد، السابع: المتقارب: ثلاث قصائد، الثامن: السريع: قصيدتان، التاسع: المجتث: قصيدتان.

وباستقراء هذه النسب لحظت ما يلي:

١-استخدم الشاعر تسعة بحور فقط من مجموع البحور الستة عشر بنسبة ٥٦,٢٥%، أي ما يتعدى نصف البحور.

٢-جاء بحر الخفيف في مقدمة البحور التي استخدمها الشاعر بنسبة كثافة عالية بلغت سبعين قصيدة من مجموع قصائد الديوان البالغة إحدى وثلاثين ومائة قصيدة بنسبة

---

(٧) إبراهيم أنيس (١٩٥٢م)، موسيقى الشعر، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص٦-٧

(١٦٥) مجموع القصائد في فهرس الديوان، ص ١٣٣، قصيدة، لكن يوجد عنوانات بدون قصائد هما أطياف، أصداء القيثارة، وعليه فإن عدد قصائد الديوان الفعلية إحدى وثلاثين ومائة قصيدة.

٥٣,٤٣%، أي أكثر من نصف قصائد الديوان، وهي نسبة عالية تؤكد إحدى الخصائص الأسلوبية الإيقاعية للشاعر الذي آثر استخدام بحر الخفيف بهذه الكثافة العالية لخفة موسيقى هذا البحر مما يتواءم مع عنوان الديوان (ألحان ...)، فالشاعر مغنٍ يكلف بالقصيدة الغنائية التي تناسب الشعر الوجداني، كما أن بحر الخفيف يتسم بظاهرة التدوير التي كلف بها الشاعر في ديوانه حتى تعد ظاهرة إيقاعية من أبرز الظواهر في ديوانه، فأغلب قصائد بحر الخفيف عمد فيها الشاعر إلى التدوير، كقوله[١٦٦]:

حُلوةٌ أَنتِ بالمعاني التي أَشْعُرُ في ظِلِّها بمعنى وجودي

ويميني بخُصْلةِ الشَّعر تلهو ثم تختالُ بين نهدٍ وجيدِ
وأَنا في العِنَاق أَعبر مجرى بين موجِ السنا ومَجْنَى الورودِ

وعلى طرفك المُعَرْبِدِ بالإغراء آياتُ حسنِكِ المعهودِ
وتنادى إلى التبتل في المحرابِ دقَّات خافقٍ مَعْمودِ

وخُطَى الليلِ في ستارٍ من الفتنةِ تقفو خُطَى الهلالِ الوليدِ

والسماءُ الزرقاءُ تومِضُ بالنجمِ فتجلو مكانَنا من بعيدِ

فالتدوير هو الغالب على أبيات القصيدة حيث نجده في المطلع والأبيات (٤، ٥، ٦، ٧، ٨) وهذا التدوير يناسب الدفقات الشعورية التي تنثال في أبيات القصيدة، فتتآزر في تجسيد انفعالات الشاعر.

٣-جاء البحر الطويل في المرتبة الثانية من حيث نسبة الكثافة فبلغت قصائده ست عشرة قصيدة بنسبة ٢٠,٩٦% وهي تقل كثيراً عن نسبة تردد البحر الخفيف.

[١٦٦] الديوان، ص ٥٠.

ومن ذلك قوله[١٦٧]:

أطوّقها بالساعدين، فتحتمي ... بصدري ويشدو طرفها وهو سكرانُ
فتُشعِلُ بالغمز المجنَّح في دمي ... حريقاً فيندى بالصبابة حرَّانُ
وتملأ بالآهِ الحنونِ مسامعي ... وقيثارُه ثغرٌ به الوردُ ريَّانُ

فبحر الطويل يتسم بالفخامة ويسمح بطول النفس الشعري.

٤-جاء بحر الرمل في المرتبة الثالثة من حيث الاستعمال، حيث بلغت قصائده خمس عشرة قصيدة بنسبة تردد ١٩,٦٥% وهو بحر يناسب أجواء الشجن والأسى التي نراها كثيراً في قصائد الديوان، كقول الشاعر[١٦٨]:

طافَ بالذكرى على ملهي الصِّبَا ... خافقٌ ما زال يشقى بالسهادِ
ومن الوجد الذي أَرَّقَه ... يَرْتَوِي بالدمعِ مَسْلوبَ الرُّقادِ
وخُطَى الليلِ على دقَّاتهِ ... صبوةٌ تدعو؛ وأَشْواقٌ تُنادِي
فيعيدُ الرجعُ منها آهةً ... تَتنَزَّى بجراحاتِ الفؤَادِ
وتجوبُ الصمتَ في كهف الدجى ... وصَدى تَغْريدِها نبرةُ شادِي

فالقصيدة تدور في أجواء الذكرى والإحساس بوطأة الفراق والحنين إلى الماضي، وهذا الجو المفعم بالشجن يتواءم مع تلك الموسيقى الخافتة الرتيبة المنبعثة من بحر الرمل.

٥-جاء بحر البسيط في المرتبة الرابعة من حيث الاستعمال حيث بلغت قصائده إحدى عشرة قصيدة بنسبة تردد تبلغ ١١,٩٩% وهي نسبة قليلة، ومن ذلك قوله[١٦٩]:

نَعومَةُ الصوتِ يَنْدَى في مُقَبَّلِها ... وردٌ وَأنفاسُه أَصْداءُ أَلحانِ
قد راحَ يُعلِنُ بالإغراءِ صَبْوَتَه ... ورُحْتُ أَسكُبُ في نَجواهُ تَحْناني
وكنتُ أَرجو سلافاً من نضارتهِ ... فعاقرتني بما أَرجوه عينان

(١٦٧) نفسه، ص ٥٧.
(١٦٨) نفسه، ص ٩٣.
(١٦٩) نفسه، ص ٧٦.

وجاذَبتْني الهوى أَلحاظُ غانيةٍ فأنعشت بالمُنى روحي ووُجْداني
وكَسَّرت جفنها كي لا أَهيمَ بها فأَلْهبَتْ بفتورِ اللَّحْظِ نِيراني

والقصيدة تتسم بالغنائية وعذوبة الإيقاع التي يتميز بها بحر البسيط.

٦-جاء بحر الوافر في المرتبة الخامسة حيث بلغ عدد قصائده ثماني قصائد، ومن ذلك قوله[١٧٠]:

أتيتك لم أوفَقْ للمتابِ لأرجع من سماحك بالثوابِ
وأوزارٌ يضيقُ بها احتمالي أضلَّت من تكاثرها صوابي
وأسأل من سيمحوها جميعاً؟ وأدعوهُ دعاءَ المستجابِ
سوى ربّ حباني منه فضلا وظلّلني بفيءٍ مُسْتَطَابِ

وتتسم موسيقى الأبيات بالثراء والانسياب والتدفق، مما يناسب الجو الإيماني السائد في القصيدة.

٧-جاءت أربعة بحور بنسب استعمال ضئيلة هي الكامل (أربع قصائد)، والمتقارب (ثلاث قصائد)، والسريع والمجتث ولكل منهما قصيدتان.

٨-ابتعد الشاعر في ديوانه عن بحور الشعر قليلة الاستعمال التي لا تناسب الشعر الوجداني السائد في الديوان، مثل المقتضب والمضارع والمنسرح.

ثانياً: القوافي

للقافية دور مهم في إنتاج الموسيقى في القصيدة ولذلك سماها بعض الباحثين" تاج الإيقاع الشعرى"[١٧١]، فهي لا تقف من الإيقاع موقف الحلية بل هو جزء لا ينفصم منه"[١٧٢]

ونظراً لأهمية القافية جعلها ابن رشيق حدًّا من حدود الشعر، فقال:" الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهى اللفظ والوزن والمعنى والقافية"[١٧٣].

---

[١٧٠] نفسه، ص ٤٧.
[١] أحمد كشك (١٩٨٣م)، القافية تاج الإيقاع الشعرى، ط٢، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر، ص٧
[٢] نفسه، ص٧
[٣] ابن رشيق ، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ١١٩/١

وتتميز القافية بأنها ذات جرس موسيقى منتظم، فهي " ختام السيل النغمي، وعندها تتوقف المعاني أمواج النغم المتدافعة في التفعيلات، فيكون لهذه الوقفة القصيرة أثرها في تثبيت معنى البيت وتنشأ مع تردد القوافي لذة موسيقية خاصة"[١٧٤]

وقد عرف القدماء القافية بأنها "مجموعة الحروف التي تبدأ بمتحرك مثل أول ساكنين في آخر البيت الشعرى"[١٧٥].

وبإحصاء قوافي الديوان يتبين ورود مائة وأربع وعشرين قافية مطلقة، وسبع قوافٍ مقيدة، وتأتى القوافي المطلقة التي يكون رويّها منحرفَاَ بنسب عالية، وذلك لأنها" أوضح في السمع، وأشد أَسْراً للب، لأن الرويّ فيها يعتمد على حركة بعده، قد تستطيل في الإنشاد وتشبه حنيئذٍ حرف مدّ"[١٧٦]

وتتنوع القوافي بين مجهورة ومهموسة، والأولى أكثر شيوعًا حيث بلغت مائة وثلاثاً وعشرين قافية وأكثرها حروف النون والدال واللام والميم والراء والعين، بينما يبلغ عدد القوافي المهموسة (ثماني)، وتنحصر في حروف التاء والفاء والقاف والكاف.

والقوافي المجهورة تتميز بالموسيقى الرنانة القوية ولعل هذا ما يفسر شيوعها بنسبة أكبر من القوافي المهموسة أو قد ترهن الاستقراء على نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد عن الخُمس أو عشرين في المائة منه، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة"[١٧٧]

وتكاد تخلو القوافي الديوان من الحروف الصوامت (التاء، الخاء، الذال، الشين، الصاد، الضاد، الطاء، الظاء، عدا حرف السين الذي تردد مرتين فقط).

وقد تحاشى الشاعر هذا الحروف لأن بعضها يتسم بصعوبة المخرج، وقد استكرهها بعض القدماء، فقال ابن الأثير:" واعلم أنه يجب على الناظم والناثر أن يتجنبا ما يضيق به

---

(٤) محمد زغلول سلام (١٩٨٢م)، تاريخ النقد الأدبي حتى القرن الرابع الهجري، ط١، الإسكندرية، منشأة المعارض ص٤١.

(٥) أبو علي التنوخي (١٩٧٨م)، القوافي، تحقيق د. محمد عوني عبد الرؤوف، القاهرة، مكتبة الخانجي، ص٦٤

(٦) إبراهيم أنيس (١٩٩٧م)، موسيقى الشعر، القاهرة، مكتبة الأنجلو، ص٢٨

(٧) إبراهيم أنيس (١٩٨٤م)، الأصوات اللغوية، القاهرة، ط٦، مكتبة الأنجلو المصرية، ص٢٢

مجال الكلام في بعض الحروف، كالثاء، والذال، والخاء، والشين، والصاد، والضاد، والطاء، والظاء، والعين".[١٧٨].

- **الإيقاع الداخلي:**

تتسم موسيقى ديوان (ألحان مغترب) بالبذخ والثراء، مما يناسب فكرة الألحان التي تشكل منها عنوان الديوان، وبالإضافة إلى ما يوفى الإيقاع الخارجي من موسيقى، فهناك الإيقاع الداخلي الذي يجعل الموسيقى أكثر ثراءً، ويتمثل هذ الإيقاع في عدة عناصر هي:

التصريع:

وهو أحد عناصر الإيقاع الداخلي الذى يسهم في توليد الموسيقى داخل القصيدة، وهو عبارة عن اتفاق حروف القافية بين صور البيت وعجزه، ويعرفه ابن رشيق بقوله:" هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"[١٧٩]

وذكر ابن الأثير أن التصريح في الشعر بمنزلة السجع في الفصلين من الكلام المنثور، وفائدته في الشعر أنه قبل اكتمال البيت الأول من القصيدة تعلم قافيتها"[١٨٠].

وتبلغ عدد القصائد ذات المطالع المصرعة ثلاثاً وستين قصيدة وهي تكاد تقترب من نصف قصائد الديوان، مما يشير إلى حرص الشاعر على تحقيق الثراء لموسيقاه. ومن ذلك قوله[١٨١]:

أنا في الأَرْز فوق هام السحابِ أترعُ الكأسَ من أمانٍ عِذابِ

فقد توافق العروض مع الضرب إيقاعيًا بين (السحابَ) و(عذاب).

وقوله[١٨٢]:

قد تجرعتَ من غرامك صابا ولبستُ الهوانَ منك ثيابا

---

(١) ابن الأثير (١٩٩٠م)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط. العصرية، بيروت، لبنان ص١٠٦-١٠٧.
(٢) ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ١٧٣/١
(٣) ابن الأثير (١٩٩٠م)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مصدر سابق، ج١، ص٢٣٧
(١٨١) الديوان، ص ١٧٠.
(١٨٢) نفسه، ص ٩٩.

فالمطلع مصرَّع حيث تساوى عروض البيت مع ضربه في حروف الرويّ، فالتصريع يحسن في بداية القصيدة ليميز بين الابتداء وغيره، ويفهم قبل تمام البيت رويّ القصيدة وقافيتها.

الموسيقى الداخلية:

تتسم موسيقى ديوان (ألحان مغترب) بالبذخ والثراء مما يناسب فكرة الألحان التي تشكل منها عنوان الديوان، ومما يمثل هذا البذخ الموسيقي –وهو كثير– قوله[١٨٣]:

يرفُّ قلبي فراشاً تحنو عليه الضلوعُ
وفيه بين الحنايا جوىً لظاه مريعُ
قد هام عَبْرَ الليالي فضاعَ منه الربيعُ
والتاعَ لم يشكُ حتَّى أَذَابَـــــــه التلْويعُ
فمزَّقَتْه الشجونُ وأَرسلتـــــْه الدموعُ
ولا يزال مَشوقاً وفيه يصرَخُ جوعُ
إلى ارتشافِ رضابٍ العطرُ منه يضوعُ

والقصيدة من بحر المجتث (مستفعلن فاعلاتن)، الذي يتسم بعذوبة الإيقاع وقصر النفس الشعري مما يناسب الغناء، حتى لقد اختار الشاعر اسم (غنوة) عنواناً لقصيدته، ونحس أن ثمة تياراً خفياً من الإيقاع يسري في ثنايا القصيدة تضيف قيمة موسيقية إلى الإيقاع الخارجي.

وثمة خاصية إيقاعية أخرى نجدها في قصائد الديوان، وهي تكرار المجرورات على نحوٍ يشكل نغمات موسيقية داخلية، كما في قوله[١٨٤]:

صوت ورقاءَ، في الضفافِ، على النيلِ، نَدِيُّ التغريدِ والأصداءِ
كعبيرِ الأزهارِ في الروضةِ الغَنَّاء يسري مُغَلَّفاً بالضياء
كالنَّدَى، كالظلال، كالأمل الباسم، كالفجر راقصَ اللألاءِ

[١٨٣] نفسه، ص ١١٧.
[١٨٤] نفسه، ص ١٣٢.

يتهادَى كنسمةٍ تنشرُ العطرَ، وينساب فتنةً في الجِواءِ
ويُناغي القلوبَ بالغُنْوةِ الحلوةِ، والرجْعُ نشوةٌ في الدماءِ
فيُشيع الضياءَ ترديدُه العذبُ، ويُشْفِي كوامِنَ البُرَحاءِ

إن مجيء هذه المجرورات بهذه الكثافة وبشكل متتالٍ متوازٍ يولّد موسيقى داخلية تثري إيقاع القصيدة ويخيل للقارئ أنه أمام بناء توشيحي يتسم بتنوع موسيقاه.

وقد عمد الشاعر –في بعض قصائد الديوان– إلى نظم قصائد تبدو أقرب إلى شكل الموشحات الأندلسية، لتوفير ألوان من الموسيقى، كقوله[١٨٥]:

إن كان أمسيَ غابا — وما جنيت الثمارا
وقد طويت الشبابا — وما بنيت فخارا

فلن تزال لـــــهاتي — نديـــــــــةً بلحوني
بيض المنى في يميني — فكيف أخشى العوادي
والنور ملء عيوني — يضيء درب مرادي

فلن أذيع شـــــــــكاتي — بزفـــــــرة أو أنيـــــن
فإن عبرت الليالي — تقفو خطاي سرابا
ففي طلاب المعالي — اسمو إلى النجم قابا

ولن تُلـين قـــــــــناتي — مزمجراتُ الشـــــــجون
سيشهد الدهر أني — في الناس كنت سماء
وكان حلو التمني — ينساب مني غناء

ولن تكـــــــــون حياتي — سوى صدىً للحنيني

[١٨٥] نفسه، ص ١٨٢ – ١٨٣.

فالقصيدة أقرب إلى شكل الموشحة حيث تتوزع على مقاطع متساوية موحدة القوافي في كل شطرين وكل مقطع يتكون من بيتين يعقبهما بيتان موحدا القافية، وتتكرر المقاطع بشكل منتظم الإيقاع، مما يكتنز بالتنوع الموسيقي.

المقطوعات:

اتجه الشاعر في الجزء الأخير من الديوان إلى نظم عدة مقطوعات شعرية تتسم بتكثيف المعنى، وعذوبة الإيقاع، كقوله(١٨٦):

عبيرك "يا هندُ" لي نشوةٌ جرتْ في دمي لهباً يستعرْ
وترتيلُك الشعرَ أنشودةً تنافسُ بالسحر لحنَ الوترْ
بثغرٍ إذا افترَّ لي باسماً يُعاطى الحميَّا، ويجلو الدررْ
فأنتِ بروحكِ شفَّافةٌ أُرامق فيكِ ضياءَ القمر

والمقطوعة قصيرة تتكون من أربعة أبيات ونظمها الشاعر في بحر المتقارب بموسيقاه المتدفقة.

وحرص طاهر زمخشري على العناية بقوافيه في ديوان (ألحان مغترب) فاحتفى في عدد كبير منها بالقوافي الموصولة والمطلقة ليسهل تلقيها ولإثراء الموسيقى، وتشيع هذه الظاهرة بصورة واضحة في قصائد الديوان، وقد يلحق الروي الوصل بالياء، كقوله(١٨٧):

عشتُ للحبِّ وقيثاري شجوني لحنُه ينسابُ في صوتِ أَنيني
ويراني الناسُ أشدو مسْعَداً بالرِّضا والمعزفُ الحانِي خَدِيني
فيقولون: هوى الغيدِ به يا لأَوهامٍ رَمَتْ بي في أَتونِ
تتلهي ببقايا خافقي موجعاتٌ نَثَرَتْه في شؤُوني
وبأعماقي جِراحاتُ الأَسى تَتَنَزَّى فتواسيني لُحوني

(١٨٦) نفسه، ص ١٧٧.
(١٨٧) نفسه، ص ٨٤.

فقد أحدث التصريع في المطلع ثراءً موسيقياً وجاء بحرف النون روياً وألحقه بياء الوصل التي تحدث امتداداً صوتياً يتوافق مع إحساس الشاعر بالأسى والشجن.

ويؤدي التصريع دوراً بارزاً في إثراء الموسيقى وهو من الظواهر الإيقاعية الشائعة في الديوان، كقوله[١٨٨]:

من وراءِ الغيب ناداني هواها فهفا القلبُ يُغنّي بسناها

فالمطلع مُصَرَّع والقافية ذات رنين موسيقي خلاب (هواها – سناها ...).

وقد يلجأ الشاعر إلى تقييد القافية، كقوله[١٨٩]:

ربّ رحماك قد وهبت فؤادي خيرٍ ما أرتجيه من أفضالكْ

فقد أتى بحرف الكاف رويّاً مقيداً بالسكون، وحرف الكاف حرف صامت مهموس يستوجب الوقوف عنده.

ومما سبق يتبين أن أسلوبية الإيقاع اكتسبت سمات خاصة عند طاهر زمخشري في ديوان (ألحان مغترب) فاحتفى بموسيقاه، وزودها بعناصر إيقاعية حملت شخصيته وطابعه.

[١٨٨] نفسه، ص ٦٩.
[١٨٩] نفسه، ص ٥٠.

نتائج البحث:

من خلال الدراسة الأسلوبية لديوان (ألحان مغترب) للشاعر طاهر زمخشري رصد الباحث خصائص أسلوبية تميزه وتطبع قصائده بطابع أسلوبي خاص، ومن هذه الخصائص:

- اعتماد الشاعر في أغلب قصائده على الأسلوب الإنشائي لما يتسم به من تنوع الأغراض وتعدد الدلالات مما أتاح للشاعر أن يصور تجاربه وخلجات نفسه وانفعالاته.
- جاء أسلوب النداء أكثر الأساليب الإنشائية شيوعاً في الديوان، فكان له حضور مكثف حيث أكثر الشاعر من مخاطبة الطبيعة والحبيبة وهو ما يتفق مع الطابع الرومانسي الذي يميز شعر طاهر زمخشري.
- جاء استخدام الشاعر لأسلوب الاستفهام في المرتبة الثانية من حيث الكثافة –بوصفه يحمل دلالات عديدة مما أتاح للشاعر أن يصور الأحداث الدرامية والانفعالات الذاتية.
- أكثر الشاعر من أسلوب الدعاء انعكاساً لعاطفته الدينية الصادقة، وحسّه الإيماني العميق.
- وظف الشاعر أسلوب الشرط بكثرة، وكان من الملفت اعتماده بكثافة على أداة الشرط (كلما)، حيث استخدمها بكثرة مفرطة حتى لتعد من أبرز السمات الأسلوبية في قصائد الديوان.
- كشفت الدراسة الأسلوبية للديوان عن ميل الشاعر إلى استخدام ظواهر تركيبية معينة بنسبة عالية الكثافة، مثل التقديم والتأخير والاعتراض والنفي.
- أظهرت الدراسة سمة أسلوبية بارزة في الديوان، هي شيوع استخدام (إذا) الفجائية، حيث ترددت بنسبة عالية الكثافة وبطريقة ملفتة، فكانت تحمل عنصر المفاجأة في تصوير المواقف العاطفية والدرامية.
- تعد ظاهرة التكرار إحدى الظواهر الأسلوبية البارزة في ديوان (ألحان مغترب) وقد ترددت بصور وأنماط مختلفة للتأكيد والإلحاح على مقاصد معينة.

- اتسمت الصورة الشعرية في الديوان بسمات أسلوبية خاصة تميز بها الشاعر طاهر زمخشري، وتوافقت مع طابعه الرومانسي، وأهمها تراسل الحواس ومزج المتناقضات والمفارقة التصويرية والتشخيص والتجسيد وتوظيف صور الحواس.
- أظهرت الدراسة الأسلوبية للإيقاع انحصار قصائد الديوان في تسعة بحور يأتي في مقدمتها البحر الخفيف الذي استخدمه الشاعر بكثافة بلغت سبعين قصيدة من مجموع قصائد الديوان البالغة إحدى وثلاثين ومائة قصيدة بنسبة بلغت أكثر من نصف قصائد الديوان، فكان إيثار الشاعر لهذا البحر من السمات الأسلوبية البارزة.
- كانت ظاهرة التدوير من الظواهر الإيقاعية البارزة في الديوان، وغلبت هذه الظاهرة على بحر الخفيف.
- التزام الشاعر في أغلب قصائد الديوان باستخدام التصريع في المطالع.
- اتسمت موسيقى قصائد الديوان بالبذخ والثراء حيث وفّر لها الشاعر ألواناً إيقاعية عديدة، كالاحتفاء بالموسيقى الداخلية وتنوع القوافي.
- جاءت بعض قصائد الديوان أقرب إلى الشكل التوشيحي، بما يتسم به من تنوع وثراء موسيقي، كما كان للمقطوعات الشعرية حضور بارز في الديوان.
- غلبت القوافي المطلقة على قصائد الديوان، فكانت أكثر شيوعًا من القوافي المقيدة.
- تنوع الإيقاع الداخلي حيث وفر له الشاعر عناصر عديدة منها التصريع والتكرار والتلوين الإيقاعي، كما جاءت بعض القصائد أقرب إلى الشكل التوشيحي بما يتسم به من تنوع وثراء موسيقى.

المصادر والمراجع

١- ابن الأثير (١٩٩٠م)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط١، بيروت، المكتبة العصرية.
٢- إسماعيل (عز الدين)، (١٩٨١م)، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، بيروت، دار العودة للثقافة.
٣- أنيس (إبراهيم)، (١٩٨٤م)، الأصوات اللغوية، ط٦، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية.
٤- أنيس (إبراهيم)، (١٩٥٢م)، موسيقى الشعر، ط١، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية.
٥- البطل (علي)، (١٩٨٠م)، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ط١، بيروت، دار الأندلس للطباعة.
٦- بغدادي (مريم)، (١٩٨٢م)، مدخل إلى دراسة الأدب، جدة، تهامة.
٧- التنوخي (أبو علي)، (١٩٧٨م)، القوافي، تحقيق د. محمد عوض عبد الرؤوف، ط١، القاهرة، مكتبة الخانجي.
٨- الجاحظ، عمرو ،١٩٩٠، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت، دار الجيل.
٩- الجرجاني (عبد القاهر)، (١٩٩٢م)، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني-جدة.
١٠- جمعة (حسين)، (٢٠٠٥م)، جماليات الخبر والإنشاء، دراسة بلاغية جمالية نقدية، ط١، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.
١١- جيرو، بيير، الأسلوبية، ترجمة د. منذر عياشي، دمشق، مركز الإنماء الحضاري.
١٢- الخفاجي (ابن سنان)، سر الفصاحة، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، مطبعة صبيح.
١٣- خفاجي، محمد عبد المنعم، وآخران ١٩٩٢، الأسلوبية والبيان العربي، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية.
١٤- ربابعة (موسى سامح)، (٢٠١٤م)، الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها، ط١، الأردن، دار جرير.
١٥- زايد علي، ١٩٩٧، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة، دار الفصحى للطباعة والنشر.
١٦- زمخشري، طاهر، ١٩٨٢، ديوان ألحان مغترب، جدة، دار تهامة.
١٧- سلام (محمد زغلول)، (١٩٨٢م)، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، الإسكندرية، ط١، منشأة المعارف.
١٨- السيوطي (جلال الدين)، (٢٠٠٨م)، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق مصطفى شيخ مصطفى، بيروت، مؤسسة الرسالة.
١٩- سليمان (فتح الله أحمد)، (١٤٢٥هـ- ٢٠٠٤م)، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، القاهرة، مكتبة الآداب.
٢٠- الصغير(أحمد)، ٢٠١٥م)، آليات الخطاب الشعرى، ط١، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب.

٢١- الطرابلسي (محمد الهادي)، (١٩٨١م)، خصائص الأسلوب في الشوقيات، تونس، منشورات الجامعة التونسية.
٢٢- عبد الله، محمد، الصورة والبناء الشعري، القاهرة، دار المعارف.
٢٣- عتيق، عبد العزيز، ١٤٣٠، علم المعاني، بيروت، دار النهضة العربية.
٢٤- عزام، محمود، ١٩٩٥، مصطلحات نقدية من التراث الأدبي، دمشق، وزارة الثقافة.
٢٥- العسكري، أبو هلال، ١٩٨١، كتاب الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، بيروت، دار الكتب العلمية.
٢٦- عصفور، جابر، ١٩٩٢، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، بيروت، المركز الثقافي العربي.
٢٧- العقاد (عباس محمود)، (١٩٨٤م)، ابن الرومي حياته وشعره، بيروت، المكتبة العصرية.
٢٨- علوش، عبد العزيز، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت، دار الكتاب العربي.
٢٩- العلوي (يحيى بن حمزة)، (١٩١٤م)، كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ط١، القاهرة، دار الكتب الخديوية.
٣٠- عياد، شكري، ١٩٨٨، اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب، القاهرة، إنترناشيونال برس.
٣١- عياد (شكري)، (١٩٨٢م)، مدخل إلى الأسلوب، الرياض، دار العلوم للطباعة والنشر
٣٢- عياشي، منذر، ٢٠٠٢، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دمشق، مركز الإنماء الحضاري.
٣٣- عياشي، منذر، ١٩٩٠، مقالات في الأسلوبية، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.
٣٤- عيد، رجاء، ٢٠١٧، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، الإسكندرية، منشأة المعارف.
٣٥- عيسى، فوزي، جماليات التلقي، قراءة نقدية في الشعر العربي المعاصر، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية.
٣٦- فتحي، إبراهيم)، (١٩٨٦م)، معجم المصطلحات الأدبية، توس، المؤسسة العربية.
٣٧- فتوح محمد، ١٩٨٤، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، القاهرة، دار المعارف.
٣٨- فتوح (محمد أحمد)، (١٩٨٨م)، الروافد المستطرفة بين جدليات الإبداع والتلقي، الكويت، مطبوعات جامعة الكويت.
٣٩- قتيبة، عبدالله ١٩٨١، تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، بيروت، دار الكتب العلمية.
٤٠- القرطاجني، حازم، ١٩٦٦، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب، تونس، الدار العربية للكتاب.
٤١- القزويني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد خفاجي، بيروت، دار الكتاب اللبناني.

٤٢- القط (عبدالقادر)، (١٩٧٨م)، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، بيروت، دار النهضة.
٤٣- القيرواني (ابن رشيق)، (١٩٨٣م)، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٥، بيروت، دار الجبل.
٤٤- كرج (جاكوب)، مقدمة في الشعر، ترجمة رياض عبد الواحد، بغداد، دار الشؤون العامة.
٤٥- كشك (أحمد)، (١٩٨٣م)، القافية تاج الإيقاع الشعرى، ط٢، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر.
٤٦- اللويهي (محمد سعيد)، (٢٠٠٥م)، الأسلوبية والأسلوب، ط١، المملكة العربية السعودية، مكتبة الملك فهد الوطنية.
٤٧- لويس (سى. دى)، (١٩٨٢م)، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي ولآخرين، بغداد، وزارة الثقافة.
٤٨- المجذوب (عبد الله الطيب)، (١٩٧٠م)، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، دمشق، سوريا، ط. دار الفكر.
٤٩- المسدي، عبد السلام، ١٩٧٧، الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب.
٥٠- مصلوح سعد، ١٩٩٢، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، القاهرة، عالم الكتب.
٥١- الملائكة، نازك، ١٩٧٤، قضايا الشعر المعاصر، بيروت، دار العلم للملايين.
٥٢- مندور (محمد)، (٢٠٠٤م)، في الميزان الجديد، القاهرة، ط١، نهضة مصر للطباعة والنشر.
٥٣- ابن منظور، (١٩٧٩م)، لسان العرب، القاهرة، ط. دار المعارف.
٥٤- ناصف (مصطفى)، (١٩٨٣م)، الصورة الأدبية، ط٢، بيروت، دار الأندلس.
٥٥- نوفل، يوسف، ١٩٩٥، الصورة الشعرية والرمز اللوني، القاهرة، دار المعارف.
٥٦- هارون، عبد السلام، ١٩٧٩، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، القاهرة، مكتبة الخانجي.
٥٧- هلال، محمد،١٩٩٧، الأدب المقارن، القاهرة، دار نهضة مصر.
٥٨- هلال، محمد، ٢٠٠٥، النقد الأدبي الحديث، القاهرة، دار نهضة مصر.