محطات دلالية في قصيدة (في السجن)
للشاعر محمود سامي البارودي

د(ة).مدان حورية

جامعة يحي فارس المدية–الجزائر

ملخص:

يهدف هذا البحث الدلالي إلى تتبّع مختلف الأنساق الدالة في النص الإبداعي، من خلال تحلي نصّ شعري لسانيا، واستنطاق مستوياتها دلاليا بغية مكاشفة التجربة الشعورية من ناحية، وربط هذه التجربية بما عبّر عنها من ناحية أخرى توضيحا لقدرات العربية على التصوير والتعبير، ونقل مكامن النفس البشرية ضمن مختلف مستويات نظامها، الصوتية ،الصرفية والتركيبية.

Abstract:

This study deals with the influence of language in the creative text and the transfer of meanings accurately thanks to linguistics aspects closely linked together: phonology, morphology, and syntax.

We try to explore some aspects meanings of these sub-fields in a poem of Mahmoud Sami el-Baroudi (1838–1904) which he writed in jail ,beginning by Phonetic, the study of speech processes, to morphology , the study of form and structure of words within language, and their modification, leading to Syntax which covers the grammatical arrangements of words within sentences, in order to shed light on the interactional mutual relationships between these aspects and the connotations.

النص الشعري المنتقى للدراسة هو للشاعر **محمود سامي البارودي** ، قاله وهو في السجن يقاسي مرارة الفراق والبعد، ويقول فيه[1]:

شفَّنى وجدى، وأبلانِى السهَر ... وَتَغَشَّتْنِي سَمَادِيرُ الْكَدَرْ

فسوادُ اللَّيلِ ما إن ينقضى ... وبياضُ الصبحِ ما إن ينتظَر

لا أنيسٌ يَسمعُ الشَّكوى، ولا ... خبَرٌ يأتى، ولا طيفٌ يَمر

بَيْنَ حِيطَانٍ وَبَابٍ مُوصَدٍ ... كلَّما حرّكهُ السَّجانُ صَرْ

يتمشَّى دونَهُ، حتَّى إذا ... لحِقَتهُ نبأةٌ منِّى استقَر

كُلَّمَا دُرْتُ لِأَقْضِي حَاجَةً ... قالَت الظُلمةُ : مهلاً، لا تَدُر

أتقرَّى الشَىءَ أبغيهِ، فلا ... أجِدُ الشىءَ ، ولا نفسى تقَر

ظُلمةٌ ما إن بِها من كوكبٍ ... غيرُ أنفاسٍ تَرامى بالشَرَرْ

فَاصْبِرِي يَا نَفْسُ حَتَّى تَظْفَرِي ... إنَّ حُسنَ الصبرِ مفتاحُ الظَفَر

هِيَ أَنْفَاسٌ(تَقَضَّى) ، وَالْفَتَى ... حيثُما كانَ أسيرٌ للقدَرْ

مستوى المستوى الصوتي :

تنبّه علماء العربية القدماء إلى إيحاءات الأصوات اللغوية، وارتباطها بدلالاتها ارتباطا طبيعيا يتلاءم وصفات الحروف ومخارجها. ويعدّ **ابن جنيّ** من أشدّهم تأكيدا على صلة اللفظ ودلالته، صوتا ومادة لغوية وصيغة. ففي كتابه الخصائص يفرد فصلا أسماه (تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني) يقول فيه ضمن ما يقول: « من ذلك قول الله سبحانه: ﴿ **ألم تر أنا أرسلنا الشياطين على**

[1] ديوان البارودي- تحقيق، ضبط وشرح: علي الجارح ومحمد شفيق معروف- دار العودة- بيروت- 1998م- ص 253/252.

الكافرين تؤزهم أزا ﴾[مريم/ 83] أي تزعجهم وتقلقهم. فهذا في معنى تهزّهم هزّا، والهمزة أخت الهاء، فتقارَب اللفظان لتقارب المعنيين، وكأنّهم خصّوا هذا المعنى بالهمزة لأنّها أقوى من الهاء، وهذا المعنى أقوى في النفوس من الهزّ، لأنّك قد تهزّما لا بال له، كالجذع وساق الشجرة، ونحو ذلك » [1]. وفي فصل (إمساس الألفاظ اشباه المعاني) فيتحدّث **ابن جني** عن مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث ويمثّل لها بقوله: « من ذلك قولهم: خضم، وقضم. فالخضم لأكل الرطب، كالبطيخ والقثاء، وما كان نحوهما من المأكول الرَطب. والقضم للصُلب اليابس، نحو: قضمت الدّابة شعيرها، ونحو ذلك. وفي الخبر: (قد يُدرك الخضم بالقضم)، أي قد يدرك الرخاء بالشدّة، واللين بالشظف»[2].

وبالرجوع إلى المقطوعة، محلّ الدراسة، نجد أنّ انفرادية الشاعر في جوّ السجن الساكن فرضت سيادة الأصوات المهموسة، فلا صوت ولا حركة، بل الصمت مخيّم، والسكون مطبق، فكانت السين في كلمات كثيرة محدثة جرسا موسيقيا خافتا (السهر، سمادير، سواد، يسمع، السجان، استقر، نفسي، أنفاس، نفس، حسن، أسير) ونجد الصاد في (الصبح، موصد، صر، فاصبري، الصبر)، علما أنّ كلا من السين والصاد من الحروف الصفيرية المولدة للجرس الموسيقي في الأبيات، ويعدّ الصفير حالة من حالات الصوت الرخو. وكانت الحاء في (الصبح، حرّكه، لحقته، حتى، لحقته، حاجة، حسن، مفتاح، حيثما) والتاء في

---

[1] الخصائص- أبو الفتح عثمان بن جني- تحـ: محمد علي النجّار-دار الهدى للطباعة والنشر- بيروت- لبنان-د.ت- م2- ص 146.

[2] المرجع السابق- ص 157.

(تغشتني، ينتظر، يأتي، يتمشى، لحقته، نبأة، استقر، درت، حاجة، أتقرّى، تقرّ، ظلمة، ترامى، حتى، تظفري، مفتاح، تقضّى، الفتى). وهكذا، فالهمس من صفات الضعف، فكانت الأصوات المهموسة موحية، ومعبّرة عن الإحساس بالألم الدفين، والضعف والشجن من خلال عدم الاعتماد على المخرج في نطقها فيجري النفس دون أي اعتراض، ولا تحدث ذبذبة في مستوى الوترين الصوتيين. يقول الدكتور **كمال بشر** في هذه الأصوات: « قد ينفرج الوتران الصوتيان بعضهما عن بعض في أثناء مرور الهواء من الرئتين بحيث يسمحان له بالخروج دون أن يقابله أيّ اعتراض في طريقه، ومن ثمّ لا يتذبذب الوتران الصوتيان. وفي هذه الحالة يحدث ما يسمّى بالهمس ». [1]

بينما كانت الأصوات المجهورة موظفة في كلّ ما يقابل الشاعر من عراقيل (جدران، باب موصد، الظلمة، القدر) وهي اعتراضات معنوية تعكسها اعتراضات تحدث على مستوى مجرى النفس عند النطق بالأصوات المجهورة. ومعروف أنّ الجهر، على عكس الهمس، مرتبط بالاعتماد القويّ على مخرج الصوت فينحبس جريان النفس وتقترب الأوتار الصوتية من بعضها فتضيق الفسحة بينهما وتحصل الذبذبات على هذا المستوى. يقول **كمال بشر** في توضيح هذه الظاهرة: « قد يقترب الوتران الصوتيان بعضهما من بعض في أثناء النطق، فيضيق الفراغ بينهما بحيث يسمح بمرور الهواء، ولكن مع إحداث اهتزازات وذبذبات سريعة منتظمة لهذه الأوتار، وفي هذه الحالة يحدث ما يُسمّى بالجهر»[2]. وتتصل الشدة بالجهر

[1] علم الأصوات- د. كمال بشر- دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة- 2000- ص 174.
[2] المرجع نفسه.

خاصة في أصوات الجيم والقاف والدال وهي حاضرة في الكلمات المذكورة سابقة، بل ويجتمع الصوتان منها في كلمة واحدة.

وهكذا يتبيّن لنا أنّ أَصوات المقطوعة الشعرية انبنت على الأصوات المهموسة التي تدلّ على الآلام المكبوتة والأسى الدفين في صدر الشاعر المسجون، وكانت الأصوات المجهورة ناقلة لكلّ ما يحيط به من ظلمة وقهر وقدر يترصّده.

وإذا انتقلنا من موضوع صفات الأصوات، فإننا نجد ظواهر صوتية لا تقلّ إيحاء وتعبيرا عن مكنونات الشاعر، من ذلك برزت ظاهرة النبر ممثلة في الإدغام حينا (شفّني، تغشّتني) والمدّ حينا آخر (فاصبري، لا تدر، يا نفس) وكأنّها تعكس أنفاس الشاعر التي تضيق مرّة فتكاد تخنقه، وتمتد أخرى وكأنه يلتقطها فيدفعها زفرات طويلة حرّى ينفث معها آلامه. فالإدغام متصل بمفهومي الضمّ والاجتماع. يقول **ابن يعيش** في توضيح الإدغام: « أن تصل حرفاً ساكناً بحرف ساكن مثله متحرّك من غير أن تفصل بينهما بحركة أو وقف، فيصيران لشدة اتّصالهما كحرف واحد يرتفع اللسان عنهما رفعة واحدة شديدة، والغرض بذلك طلب التخفيف لأنه ثقل عليهم العود إلى حرف بعد النطق به »[1]. وهذا الضغط المتولد عن إدغام الصوتين المتقاربين يصوّر ضغطا حاصلا في الصدر على مستوى المشاعر والأحاسيس، أو ضغطا فكريا يعتصر الذهن اعتصارا. فتوظيف الشاعر لأصوات اللين الطويلة وخاصة الألف والياء، كان له أبلغ الأثر في نقل الإحساس

[1] شرح المفصل- ابن يعيش- عالم الكتب- بيروت- لبنان- 1988- 121/10.

بالألم، إذ يفوق زمن النطق بها زمنَ النطق بالأصوات الصحيحة الساكنة، ولعلّ اتّساعها كان من العوامل الأساسية في تصوير الألم الممتدّ فحمّل الشاعر الحركة الطويلة مشاعره العميقة، وناسب بين الامتداد الداخلي والامتداد النطقي، ولنلاحظ كلماته الدّالة (أبلاني، سمادير، سواد، أنيس، اصبري، أنفاس)، ولعلّ توظيفه لياء المتكلم زاد نفسه فسحة، وفرصة لنفث ما يختلج في صدره من ضيق وآهات. بينما الإدغام ينقل الصورة العكسية لهذا الإيحاء الدلالي، فالضيق وانحباس النفَس، وشدة الضغط لا يعبّر عنه إلا بإيصال حرف ساكن بحرف متحرك، بحيث يصيران حرفاً واحداً مشدداً، فهو إذن ضغط صوتي يوحي بضغط نفسي إيحاء واضحا.

أمّا ظاهرة التنغيم ، أو موسيقى الكلام كما يعبّر عنها **إبراهيم أنيس**[1] فهي مرتبطة بالجانب الأدائي، ومن وظائفها الإفصاح عن مختلف الأساليب الخبرية، والاستفهامية والتعجبية، لذا يعرِّفه الدكتور **تمام حسان** بأنّه « ارتفاع الصوت وانخفاضه أثناء الكلام » [2] . وفعلا، نجد التنغيم موظفا للتعبير عن محدودية حرِّية الشاعر، فهو يخاطب نفسه فقط، ولا أحد معه ليُكلمه، فيقول مخاطبا نفسه على سبيل التجريد: (فاصبري يا نفس) وكأنّه يخاطب شخصا آخر، ثمّ يشخِّص الظلمة المطبقة عليه، ويمنحها القدرة على مخاطبته بمختلف أساليب الحوار من أمر، ونهي: (مهلا، لا تدرْ)، فالظلمة نفسها أصبحت حارسا مانعا له

[1] الأصوات اللغوية– إبراهيم أنيس– المكتبة ألانجلو مصرية – القاهرة – القاهرة– ط4– 1999– ص 175.

[2] مناهج البحث في اللغة– د. تمام حسان– دار الثقافة– الدار البيضاء– ط2– 1974– ص 164.

من الالتفات والحركة. والتنغيم مفصح أيضا عن الأبواب النحوية من نداء، وتحدير، واستغاثة وغيرها (يا نفس)، (لا تدر)، (اصبري)، (مهلا)، وهذه التنويعات التعبيرية تنقل مختلف المشاعر التي تعتري نفسية الشاعر من حيرة، وقلق وأسى وشجن، ووحدة، ووحشة، فالتنويع الحادث في النطق ناقل للتنويع المختلج في النفس والفكر، دون إهمال جانب الإيقاع المتولد عن هذه الظاهرة الصوتية التي ترتبط صدقا بما تسمّى به من إحداث النغمات المتولدة عن المستويين السابقين.

ومن أوجه الإيحاء الصوتي نجد على مستوى الكلمات المفردة ذات الإيحاءات الصوتية كلمة (صرّ). يقول **ابن جنيّ** : « قال الخليل: كأنّهم توهّموا في صوت الجُندب استطالة ومدّا، فقالوا: صرّ، وتوهّموا في صوت البازي تقطيعا، فقالوا: صرصر »[1]. والكلمة تدلّ في الأبيات، محلّ الدراسة، على الصوت دلالة قوية، وصوت الباب هو الصرير، ولكنها توحي أيضا بالانغلاق المستمرّ للباب من جهة، وبضخامة هذا الباب وثقله من جهة أخرى. والباب الذي يصوِّت عند تحريكه قد يدلّ على صدئه، والصدأ يعلو عادة ما لا يُستعمل، فهو يحدث صوتا كلما حرّكه السجّان، ولم يقل فتحه، لأنّ في تحريكه مشقة وليس من الهيّن فتحه، الأمر الذي ينقل بشكل أوضح صرامة السجّان، وشدّة السجن على الشاعر وعزلته الانفرادية.

ويضاف التكرار إلى العناصر الصوتية الموحية، فهو يُنتج إيقاعا موسيقيا ملحوظا: (أتقرّى الشيء...فلا أجد الشيء) و(ولا نفسي...غير أنفاس.. يا نفس..

---

[1] الخصائص- ج 2- ص 152.

هي أنفاس) .و(اصبري...الصبر). والأمر يقترب من اللازمة في القصائد المطوّلة، لأنها عامل قويّ من عوامل الإحالة التي تؤدي إلى الانسجام والاتساق، وهي أيضا من عوامل التنغيم وإحداث الإيقاع الموسيقي الناتج عن تكرار الأصوات نفسها.

ولا يفوتنا في المجال الصوتي أن ننبِّه إلى الرويّ الساكن. فصوت الرّاء يرتبط باسترخاء اللسان، فيتأثر بالهواء الخارج من الرئتين، وتذبذب الأوتار الصوتية، ممّا يُحدث تعثر طرفه، ويُنتج طرقه للحنك عند النطق، والتكرير « مصدر الفعل كرّر، وهو ارتعاد أو ترعيد أو ذبذبة أو تعثر يكون في طرف اللسان عند تلفظ حرف الرّاء»[1] ومعروف أنّ الرّاء صوت مجهور وقويّ، ومن ثمّة فهو يوحي في القطعة الشعرية بإرادة الشاعر ورغبته في التغيير، ولكنّها رغبة مقيّدة بالسكون الظاهر على الرّاء الأمر الذي يمنعه من الحركة، والقيد الذي يربطه بالسجن والسجّان فيمنعه من الاطلاق وتحقيق ما يريد. وحرف الرويّ جزء من القافية المقيّدة التي حُرمت الحركة: (الكدرْ، ينتظرْ، يمرْ...)، إذ يعكس القيد الشكلي للأبيات القيد الذي يعانيه الشاعر في زنزانته. وهي ظاهرة صوتية تنغيمية تنقل توتر الشاعر، وجوّ الصدام الذي يعيشة بين واقعه المرير وآماله في الانعتاق. فتوالي الحركات التي يقطعها االسكون بصفة التكرار ينقل لنا هذا الصدام المحتدم بين الواقع المعيش، وبين المأمول، خاصة والأصوات المتحركة السابقة للراء كانت

[1] معجم الصوتيات- أ.د. رشيد عبدالرحمن العبيدي – مركز البحوث والدّراسات الإسلامية- العراق- ط1- 1428هـ/ 2007م- ص 73

في غالبيتها مجهورة ممّا زاد من حدّة القطع ، وعمّق الإحساس بالفارق الكبير بين ما يختلج في نفس الشاعر من أحاسيس ورغبات وبين ما يقيِّده ويعرقله.

ويقودنا الحديث عن الرويّ إلى البحر الذي انتظمت القصيدة وفقه، فكان مقبوض الرمل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) ، ومعروف عنه أنّه سريع الإيقاع، رقيق الوزن.

يقول في سبب تسميته:« أقول: قال الخليل: سمِّي بذلك تشبيها له برمل الحصير اي نسْجه، وقال **الزجّاج:** بالرّمل وهو سرعة السير. وقيل: لأنّ الرّمل الذي هو نوع من الغناء يخرج على هذا الوزن»[1]، الأمر الذي يتلاءم وعبارات الشاعر الموجزة، فهي غالبا: [فعل+فاعل+مفعول به(ي)] أو [مبتدأ (محذوف) + خبر].

من المثال الأوّل نجد قوله: شفّني وجدي، أبلاني السهر، تغشتني سمادير الكدر

ومن الثاني نجد: (أنا) بين جدران وباب موصد

(هي) ظلمة هي أنفاس

عند هذا الحدّ نقف في محطة المستوى الصوتي لنستنتج أنّ المناسبة محققة بين اللفظ ودلالته، وأنّ نظام الأصوات العربية كفيل بالتعبير عن مختلف الدلالات، ويلاحظ أنّ نفسية الشاعر وأحواله الشعورية تحدِّد طبيعة الأصوات، من صوامت وصوائت، وتفرض صفات دون أخرى. وتعبيرا عن هذا المعنى يقول محمد عزام:

---

[1] العيون الغامزة على خبايا الرامزة- محمد بدر الدين الدماميني – تح: الحسّاني حسن عبد الله- مكتبة الخانجي- القاهرة- ط1- 1383هـ/ 1973م- ص 190.

« أصوات الشعر ليست فقط عناصر لها رموزية خارجية، وإنّ هذه العناصر لا تصاحب المعنى فحسب بل لها في ذاتها معنى مستقل»[1].

مخطط المستوى الصرفي:

لم يغفل علماء العربية عن أهمِّية الصيغة، وارتباطها بالمعنى، ومن هؤلاء نجد **سيبويه** الذي أفرد لها أبوابا متنوّعة بتنوع الأوزان الصرفية العربية، ومن ضمن ما قاله: « قد جاؤوا بالفعلان في أشياء تقاربت، وذلك الطوفان والدوران والجولان، شبّهوا هذا حيث كان تقلّبا وتصرّفا بالغليان والغثيان لأنّ الغليان أيضا تقلب ما في القدر وتصرّفه » [2]. أي أنّ صيغة (فَعَلان) دالة على الاضطراب والحركة في رأي سيبويه مهما كانت المادة اللغوية المستعملة فيها، وهذا مثال عن ارتباط الدلالة بالجانب الصرفي، والأمثلة كثيرة لدى اللغويين القدماء. فالكلمة مبنى ومعنى، ولكلّ منهما سماته الخاصّة، ولكنْ لا وجود لأحدهما دون الآخر، لذا عرِّف الصرف في أوضح المسالك إلى ألفية **ابن مالك**، بقول **ابن هشام الأنصاري**: « هو تغيير في بنية الكلمة لغرض معنوي أو لفظي؛ فالأوّل كتغيير المفرد إلى التثنية والجمع وتغيير المصدر إلى الفعل والوصف؛ والثاني كتغيير (قوَلَ) و(غزوَ) إلى (قال) و(غزا) ولهذين التغييرين أحكام، كالصحة والإعلال،

---

[1] التحليل الألسني للأدب- محمد عزام- دراسات نقدية عربية- منشورات وزارة الثقافة – الجمهورية العربية السورية- دمشق- 1994- ص 130.

[2] الكتاب- سيبويه- تح: عبد السلاممحمد هارون- مكتبة الخانجي- القاهرة- ط2- 1982- ج 4- ص 14.

وتسمّى تلك الأحكام علم التصريف»[1]. أمّا **ابن جني** فيفرّق بين الصرف والنحو فيقول:« فالتصريف إنما هو لمعرفة أنفُس الكلم الثابتة، والنحو إنما هو لمعرفة أحواله المتنقلة، ألا ترى أنك إذا قلت قام بكر، ورأيت بكرا ، ومررت ببكر فإنّك إنّما خالفت بين حركات الإعراب لاختلاف العامل، ولم تعرض لباقي الكلمة»[2].

فالجانب الصرفي إذن، مرتبط بالمعاني، وبانتقالنا إلى هذا المستوى الإفرادي في القطعة الشعرية محلّ الدراسة، نلاحظ أوّلا أنّ المعجم، أسماء وأفعالا وحروفا، معبِّر عن معاناة الشاعر وآلامه: ف (السجّان) فعّال صيغة مبالغة تدلّ على الصرامة والحزم والشدّة، والمبالغة في التضييق. (باب موصد) صيغة اسم المفعول من أوصد ومعناه ضيّق وأرهق، فهو يفوق معنى أغلق، تشديدا وإحكاما.(سمادير) جمع سُمدور وهو غشاوة العين، أو ما يتراءى للناظر كأنّه الذباب الطائر، فالكدر محيط بالشاعر، يغشي عينيه، والكدر هو الغمّ والحزن الشديد. (نبْأة) معناه الصوت الخفيّ، وهو مصدر جاء نكرة للدلالة على أنّ أيّة حركة مهما كانت صغيرة أو بسيطة فإنّها ممنوعة عليه وتجلب له انتباه السجّان المترصد لحركاته وسكناته . (الشيء) اسم دلّ على أيّ موجود غير محدّد، سواء فهو موجود مجهول ودلالته في الأبيات على الهيِّن المفقود، فالشاعر يتقرّى الشيء، أيّ شيء، يبغيه في هذا الفضاء الموحش وكأنه يستأنس بأيّ شيء مهما

---

[1] أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك– ابن هشام الأنصاري– تح: محمد محي الدين عبد الحميد – المكتبة العصرية – المجلد 2– ص 184.

[2] المنصف لشرح كتاب التصريف للمازني–ابن جني– تحقيق إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين– شركة ومكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده– مصر– الطبعة الأولى– القاهرة– 1954– ج1– ص 5/4.

كان تافها، المهم أنّه يشغل حيزا من هذا الفضاء الموحش، وحينئذ تصبح النكرة معرفة لأنّها مفردة ولا وجود لغيرها (أتقرّى الشيء...فلا أجد الشيء). ومثل هذا في دلالة التنكير قوله (ظلمة) فالعتمة التي تحيط بالشاعر متجانسة، كثيفة، تشكل لحمة واحدة لا تتجزأ، ولا تظهر لها بداية أو نهاية. أمّا التعريف في كلمة (الفتى) في قوله: (والفتى، حيثما كان، أسير للقدر) فدلّ على التعميم والشمولية. ويلاحظ ورود أسماء دالة على وقوع الشاعر تحت سيطرة القدر، وأنّه لا حيلة له معه ، من ذلك توظيفه لاسم الشرط الجازم (حيثما) للدلالة على أن لا مكان يعصمه من قدره، وكذلك استعماله لظرف الزمان المفيد للشرط (كلما) لإفادة أنّ الظلمة مستمرة وغير مرتبطة بوقت محدّد، ولعلّ الظلمة ظلمات، ظلمة السجن، وظلمة الغربة، وظلمة المصير. فإذا انتقلنا إلى الأفعال وأوزانها، نلاحظ استعمال الشاعر للفعل (شفّني) فـ: شفّ أضعف وأوهن، ولكن دلالة الفعل شفّ توحي بالشفافية، فكأنه نحل ودقّ حتى صار شفّافا، والفعل (تغشّتني) من تغشّى والوزن تفعّل للتكثير والمبالغة، أي غطّتني، وكذلك الفعل (يتمشّى) على وزن يتفعّل، فالسجّان لا يمشي المشية العادية ولكنّه يسير متمهّلا غير محدث صوتا، وكأنّه يترصّد للسجين ويتنصّت له، وهكذا نجد الأفعال في القطعة الشعرية منتقاة بدقة للدلالة على معنى مقصود دون سواه.

أمّا إذا وازنّا بين استعمال الشاعر للأسماء والأفعال، فإنّنا نلاحظ تفوّق الأسماء على الأفعال من حيث الكثرة المعتمدة، ومعاناة الشاعر داخل السجن، وسكونية الحياة التي يعيشها داخله هي التي فرضت سيادة الأسماء لدلالتها على السكون والحدث المجرّد من الزمن. أمّا الأفعال فمرتبطة بالحركة والحدث المقترن

بالزمن. ولذا أيضا كان الماضي أكثر استعمالا من المضارع، ولهذا كان المضارع الموظف منفيا، أي محكوما بالعدم أو الاستحالة لأنّ حياة الشاعر الفعلية ماضية، حيث كان قائدا و فارسا، أمّا في الحاضر فهو رهين ذلك الماضي، وكأنّ الزمن الفعلي لحياته قد انتهى.

وثمة أيضا مظهر من مظاهر الدلالة الصرفية المرتبطة بتوظيف الزمان في الأفعال، فالزمن الماضي يرافق الزمن الحاضر في الأبيات: شفّني ، أبلاني، تغشّتني/ ينقضي، ينتظر، يسمع، يأتي، يمر/ حرّكه، صرّ/ يتمشّى/ لحقته، استقرّ، درت/ أقضي/ قالت/ تدر/ أتقرّى/إلى آخر الأبيات، يمتزج الماضي بالحاضر، فالشاعر موجود داخل السجن، رهين الماضي، مرتبط به، أفكاره ومشاعره متصلة بأهله وأحبابه، بحياته السابقة. ولكنه أيضا حيّ وإن كان مقيّدا، لذا كان المضارع الموظف منفيا، فكأنه في حكم الماضي أو المستحيل الوقوع، ومن ذلك قوله (لا أنيس يسمع، لا خبر يأتي، لا طيف يمر، لا تدرْ، لا أجد، لا نفسي تقَر).

وفي مجال الضمائر نجد سيادة ضمير المتكلم (أنا)، فالشاعر محكوم بالسجن الانفرادي، والعزلة التامّة، حتى أنه يخاطب نفسه، فكان ضمير المخاطبة (أنتِ) منه إليها، وتخاطبه الظلمة، فكان الضمير المخاطب(أنتَ) منها إليه، وضمير الغائب (هو) خاص بالسجّان الذي يراقبه ويترصّد حركاته. أمّا الضمير في قوله (هي أنفاسٌ تقضّى) فهو ضمير القصة، ولا يعود على اسم بعينه، ويقابله في المذكر ضمير الشأن. يقول فيه الشيخ عبد الغني الدقر: « إذا وقع قبل الجملة ضميرٌ غائب، فإن كان مذكرا يُسمّى ضمير الشأن...وإن كان مؤنثا، يُسمّى

ضمير القصّة ...ويعود ضمير الشأن والقصّة غلى ما في الذهن من شأن أو قصّة، وهما مضمون الجملة التي بعد أحدهما »[1].

وهكذا يتبيّن لنا أنّ التغيير في مبنى الكلمة يُحدث تغييرا في معناها، وأنّ البناء الصرفي يساهم بشكل فعّال في صنع الدلالة، فالسوابق واللواحق والدواخل، وقوالب الكلمات وأوزانها تحتضن المعاني، وتخرجها إلى الوجود، بفروق دقيقة تستتبعها تغييرات طفيفة في المبنى، زيادة أو حذفا، تقديما أو تأخيرا، قلبا أو إبدالا، وما إلى ذلك. فبين التنكير والتعريف، وبين المفرد والجمع، وبين المجرّد والمزيد وبين مختلف البنى وتفرّعاتها، فوارق دلالية دقيقة أملتها كلّ من التجربة الشعورية لدى الشاعر، والتجربة الشعرية في النص الإبداعي.

محطّ المستوى التركيبي:

والدلالة في هذا المستوى حصيلة متعدّد. لذا كانت منذ القديم محط اهتمام اللغويين على اختلاف توجّهاتهم من النحاة والبلاغيين وغيرهم. ولنا في نظرية النظم **للجرجاني** أبلغ الأمثلة على عناية علماء اللغة بالتركيب. فهو يبيِّن أهمِّية التركيب وكيفية انتظام الكلام حتى ينقل المعاني النفسية بما يوافق المعاني النحوية فيقول: « إنّ الألفاظ إذا كانت أوعية للمعاني فإنّها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها، فإذا وجب لمعنى أن يكون أوّلا في النفس، وجب للفظ الدّال عليه أن

[1] معجم القواعد العربية في النحو والتصريف- الشيخ عبد الغني الدقر-دار القلم- دمشق- 1406هـ/1986م- ص 278.

يكون مثله أوّلا في النطق»[1]. فالاعتبار في النظم هو ترتيب المعاني وفق ما يختلج في النفس، وعلى نسقها تنتظم الألفاظ لأنها خدم للمعاني، وتابعة لها. وفي موضع آخر يوضّح **عبد القاهر الجرجاني** مفهوم النظم بقوله: « اعلمْ أنْ ليس النظم إلا أنْ تضع كلامَك الوضعَ الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها»[2] .

فنظام اللغة يتعدّى مستوى الأصوات، صياغة المفردات إلى مستوى الوظائف النحوية حيث تكتسب الكلمة موقعا في الكلام وترتبط بغيرها من الكلمات وفق علاقات وظيفية محدّدة تكسبها رتبة نحوية محدّدة، وحركة إعرابية تشير إلى وظيفتها ، وتوضّح دلالتها .

وبالرجوع إلى النص الشعري، محلّ الدراسة ، نلاحظ أنّ سيادة الأسماء على الأفعال أدّت إلى سيادة الجمل الاسمية على الجمل الفعلية، فكانت السكونية طابع الأبيات العام، وهي معبّرة عن حال الشاعر المقيّد، المحدودة حركته، الممنوع من مجرّد الالتفات،وإصدار الصوت الخفيّ، الموضوع تحت المراقبة المشدّدة. وتتكرّر ظاهرة تقديم الأسماء في الجمل تقديم عناية واهتمام (فسواد الليل... وبياض الصبح...لا أنيس يسمع...لا خبر ...لا طيف...ظلمةٌ ...)، فهذه الفواعل طغتْ على الشاعر بصورة لم تترك له مجالا لأنْ يرى أو ينتبه إلى غيرها، غطتْ على

---

[1] دلائل الإعجاز- عبد القاهر الجرجاني- قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر الخانجي-القاهرة-ط5-1424هـ/1998م- ص 52.

[2] المرجع نفسه- ص 81.

بصره، وشغلتْ فكره، وأحاطتْ به من كلّ ناحية، فلم يعدْ يشغله الحدث الذي جاء منفيا أوفي حكم النفي.

ودلّت الجمل الاعتراضية على اعتراضية العراقيل المختلفة لطريقه (كلما حرّكه السجّان، حيثما كان) . والتراكيب قصيرة، سريعة الإيقاع، تتباطأ عند المدود، وتُضغط عند المدغمات، تقوم على الصور البينية والمتضادّة (سواد الليل/ بياض الصبح) (يتمشّى/ استقرّ) ، (كلما درت/ لا تدر)، وهي تعابير دالة على قمّة المعاناة، والصراع المحتدم في نفس الشاعر بين ما يتوق إليه وبين ما يقيّده، بين واقعه المرير وبين أمله في التخلص من قيوده، بين السجن المغلق والنفس الحرّة بين الماضي والحاضر.

وتتصل بسرعة الإيقاع المفرداتي والجملي، ظاهرة العطف المتكرّر في الأبيات، بالواو والفاء على وجه الخصوص ممّا زاد الإيقاع تسارعا وتكاثفا .

ويلاحظ تنويع الشاعر للأساليب، من االخبر(شفني وجدي) ولأمر (مهلا، فاصبري)، والنهي (لا تدر) والنداء (يا نفس) والشرط (كلما حرّكه السجّان صرّ) وهذا التنويع الأسلوبي يعكس أحوال الذات التي تتجاذبها الأحاسيس المختلفة والمشاعر المتفرقة، وتتقاذفها الأفكار المشتتة، فلا سبيل للتعبير عن المتنوّع إلا بالمتنوّع.

ومن مظاهر الدلالة على المستوى التركيبي ثمّة استعمال الشاعر للأسلوب القائم على [النفي غير العامل + الاسم المنفي الواقع مبتدأ+ الخبر]، وذلك في البيت الثالث حين يقول:

لا أنيسٌ يسمع الشكوى، ولا خبرٌ يأتي، ولا طيفٌ يمر

فنفي الاسم على الإطلاق يفيد مطلق النفي، دون تحديد لجنس أو عدد، والشاعر موجود في السجن وحيدا معزولا عن العالم، يتمنى ويأمل، يحلم ويترقب، ولكنه يصطدم بالواقع المر، فينقله كما يتبيّنه، هو يرتقب الأنس، لكنه لا يجده، هو ينتظر الخبر لكنه لا يأتي، هو يأمل في رؤية طيف لكنه لا يمر. ونفي الاسم يختلف عن نفي الفعل، فقوله (لا أنيس يسمع الشكوى) يفيد غياب الأنيس على الإطلاق، ولكن (لا يسمع أنيس الشكوى) يفيد وجود الأنيس مع عدم استماعه إلى الشكوى، وكذلك في قوله (لا خبر يأتي) ينفي وجود الخبر بينما قولنا (لا يأتي خبر) فإننا ننفي إتيان الخبر ولكننا لا ننفي كلّ الإتيان، وفي قوله (لا طيف يمر) إفادة بغياب الطيف مطلقا، بينما في قولنا (لا يمر طيف) ننفي مرور الطيف ولا ننفي حدث المرور لغيره. فالتقديم الذي وظفه الشاعر كان دقيق الدلالة، معبّرا عن معان لا تتأتى بغيره. ثم في تعبيره ذاك تدرّجٌ شكليٌّ يستتبع تدرّجا دلاليا دقيقا. فلا أنيسٌ يسمع الشكوى، هو لا ينتظر منه أن يُنقذه، ولا أن يخفّف عنه أو يؤنسه، ولا أن يكلمه، كان يكفيه أن يسمع شكواه، لكنه لم يجده، فنفى وجوده على الإطلاق، ومع اليأس تصغر الآمال وتتقزم الأحلام، فيتبيّن له بعد ذلك أنْ لا خبرٌ يأتي، فبعد الأنيس هو يطمع في مجرّد الخبر، ولكنْ لا خبرٌ، أيّ خبر، يأتي. فيتقلص الأمل أكثر وأكثر، ويصبح عامل الخوف في الظروف العادية عاملا للأنس، لأنه يملأ فراغا موحشا، ويشغل حيزا في عزلة قاتلة، فيضيف قوله: (ولا طيفٌ يمر)، والطيف، أو الخيال الذي ترهب رؤيته الإنسان، وترعبه أصبح أملا عند الشاعر، لكنه عزّ عليه أيضا، فلا طيفٌ ،أيّ طيف، يمرّ. وتطبق عليه الوحدة، وتقضي عليه الوحشة، وتتضاءل أحلامه إلى أن تلاشت.

المراجع ومصادر:

1- الأصوات اللغوية- إبراهيم أنيس- المكتبة ألانجلو مصرية – القاهرة – القاهرة- ط4- 1999-

2- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك- ابن هشام الأنصاري- تح: محمد محي الدين عبد الحميد – المكتبة العصرية – المجلد 2.

3- التحليل الألسني للأدب- محمد عزام- دراسات نقدية عربية- منشورات وزارة الثقافة – الجمهورية العربية السورية- دمشق- 1994-

4- الخصائص- أبو الفتح عثمان بن جني- تح: محمد علي النجّار-دار الهدى للطباعة والنشر- بيروت- لبنان-د.ت-

5- دلائل الإعجاز- عبد القاهر الجرجاني- قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر الخانجي-القاهرة-ط5- 1424هـ/1998م-

6- ديوان البارودي- تحقيق ، ضبط وشرح: علي الجارح ومحمد شفيق معروف- دار العودة- بيروت- 1998م-

7- شرح المفصل- ابن يعيش- عالم الكتب- بيروت- لبنان- 1988.

8- الكتاب- سيبويه- تح: عبد السلام محمد هارون- مكتبة الخانجي- القاهرة- ط2- 1982.

9- معجم الصوتيات- أ.د. رشيد عبدالرحمن العبيدي – مركز البحوث والدّراسات الإسلامية- العراق-ط1- 1428هـ/ 2007م.

10- معجم القواعد العربية في النحو والتصريف- الشيخ عبد الغني الدقر-دار القلم- دمشق- 1406هـ/1986م.

11- مناهج البحث في اللغة- د. تمام حسان- دار الثقافة- الدار البيضاء- ط2- 1974.

12- المنصف لشرح كتاب التصريف للمازني-ابن جني- تحقيق إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين- شركة ومكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده- مصر- الطبعة الأولى- القاهرة- 1954.