قصيدة (أقزام طوال) للشاعر أحمد مطر

د.خالد جفال لفتة

أيها الناس قفا نضحك

على هذا المآلْ

رأسنا ضاع فلم نحزن

ولكنّا غرقنا في الجدالْ

عند فقدان النعالْ!

****

لا تلوموا نصف شبر

عن صراط الصف مالْ

فعلى آثاره يلهث أقزام طوالْ

كلهم في ساعة الشدة

(آباء رغالْ)!

لا تلوموه

فكل الصف أمسى خارج الصف

وكل العنتريات قصور من رمالْ

لا تلوموه

فما كان فدائياً .. بإحراج الإذاعات

وما باع الخيالْ

في دكاكين النضالْ

هو منذ البدء ألقى نجمة فوق الهلالْ

ومن الخير استقالْ

هو إبليس

فلا تندهشوا

لو أنّ إبليس تمادى في الضلالْ

نحن بالدهشة أولى من سوانا

فدمانا

صبغت راية فرعون

وموسى فلق البحر بأشلاء العيالْ

ولدى فرعون قد حطّ الرحالْ

ثُمَّ ألقى الآية الكبرى

يداَ بيضاء .. من ذل السؤالْ!

أفلح السحر

فها نحن بيافا نزرع القات

ومن صنعاء نجني البرتقالْ!

****

أيها الناس

لماذا نهدر الأنفاس في قيل وقالْ؟

نحن في أوطاننا أسرى

على أية حالْ

يستوي الكبش لدينا والغزالْ

فبلاد العرب قد كانت

وحتى اليوم هذا لا تزالْ
تحت نير الاحتلالْ
من حدود المسجد الأقصى
إلى البيت الحلالْ
****

لا تنادوا رجلاً
فالكل أشباه رجالْ
وحواة
أتقنوا الرقص على شتى الحبالْ
ويمينيون .. أصحاب شمالْ
يتبارون بفن الاحتيالْ
كلهم سوف يقولون له: بُعداً
ولكن
بعد أن يبرد فينا الانفعالْ
سيقولون: تعالْ
وكفى الله السلاطين القتالْ!
إنني لا أعلم الغيب
ولكن .. صدّقوني:
ذلك الطربوش
.. من ذاك العقالْ!
****

الأسلوبية

تناول اللسانيون الأسلوب والأسلوبية تحليلاً وتعريفاً، ولعلَّ معظمها يتفق على إن الأسلوب هو طريقة في التعبير واستخدام اللغة، والأسلوبية منهج وصفي يتكئ على البلاغة ولا يقف عند حدودها، فيتخطاها ليتخذ طابعاً علمياً له أسسه وقوانينه، وغايتها الكشف عن الخصائص الفنية المميزة للنص، وربط هذه الخصائص والمميزات بالدلالة المترتبة عليها٠

ثم تطور مفهوم الأسلوبية بحيث صار يجمع بين وظيفتي علم اللغة والنقد الأدبي، أي أنها الجسر الذي يربط بين اللغة والنقد، أو بين الوصف والتقويم[١]، مهمتها انتقاء الظواهر اللافتة التي تكمن في بنية النص ووصفها وتحليلها ومعرفة الوظيفة التي تؤديها داخل العمل الفني، وكيف حقق لها المبدع هذه الوظيفة باستعمال هذه الظاهرة، وهو أمر يدل على أنّ الأسلوبية وسيلة لاكتشاف قدرات المبدع، والتعرف على مهاراته وبراعته من خلال استعمال لغته الخاصة، إذ إنّ لكل شاعر لغة خاصة به ومن ثَمَّ له أسلوب مميز وبصمة خاصة٠

وإذا كان علم اللغة يدرس ما يقال، فإنَّ الأسلوبية تدرس كيفية ما يقال مستخدمة الوصف والتحليل[٢]، ويُقصد بالتحليل دراسة الانسجام الحاصل بين المفردات والأثر الأدبي والدلالي والجمالي والفني الذي يتركه في ذهن المتلقي، إذ تبرز أهمية التحليل الأسلوبي في انه يكشف المدلولات الجمالية في النص الأدبي[٣]، فهو يسهم إسهاما فاعلاً في إظهار رؤى المبدع وأفكاره وملامح تفكيره، وذلك من خلال الألفاظ وسياقاتها وما تنطوي عليها هذه السياقات من دلالات٠ بني العنوان على ثنائية ضدية هي (أقزام ـ طوال)، تفاجئ المتلقي وتكسر أفق توقعه، فيجد في العنوان دعوة ملحة إلى قراءة القصيدة؛ لأنه جمع بين الشيء وضده وهو أمر غير مألوف فيه إغراء على متابعة القراءة٠ هذه الثنائية الضدية أعطت إشارة واضحة إلى أنّ القصيدة ٠

١ـ ينظر : أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ـ ٨٤ ـ ٨٦ ٠
٢ـ ينظر : ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن ـ ٣٥
٣ـ ينظر : الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ـ ٥١ ٠

العنوان

العنوان هو خطاب قصير له الصدارة في النص ويظهر متميزاً بشكله وحجمه[١]، والمعروف أن ((العنوان مرتبط ارتباطاً عضوياً بالنص الذي يعنونه، فيكمله ولا يختلف معه ويعكسه بأمانة وصدق))[٢]، فهو البداية والجوهر والنهاية التي تدور حوله عناصر القصيدة[٣].

وهناك من المبدعين من جعل للعناوين وظيفة خاصة تتمثل في تشتيت ذهن المتلقي، فهي تتفتح على أكثر من قراءة من خلال المعنى الذي تختزله، تبوح بأشياء وتغيّب أخرى، تحمل الكثير من المعاني المؤجلة التي تحمي النص، إذ يمكن من خلال تركيبة العناوين وطبيعتها اللغوية الاختزالية أن تفتح باب الأفق التخييلي للنص، ومن ثَمَّ فهمه وقراءته، فهو علامة تعترض مخيلة المتلقي ثمَّ تدعوه إلى إعادة الإنتاج.

وقد عدّ البعض العنوان سلاحاً يتسلح به المتلقي للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها[٤]؛ ذلك أن عنوان العمل الإبداعي بمنزلة دعوة للقراءة وفك شفرات النص.

وفي قصيدة ((أقزام طوال)) نجد أن الشاعر جعل العنوان لعبة لغوية تستفز المتلقي وتشوقه وتستميله لقراءة القصيدة، فكان العنوان يحمل (الفجوة)؛ إذ يجد المتلقي نفسه أمام مفارقة قائمة على المتناقضات وتعالج قضايا متناقضة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى نجد في العنوان إيحاء بليغاً بالذم؛ لأنه بدأ بذكر كلمة أقزام التي توحي بأنّ الناس الذين يتناولهم هم أقزام وإن بدوا لسبب من الأسباب طوال، وهذا إشعار بالذم والانتقاد وتلويح للمتلقي بعدم الانسجام، فقد ثبّت صفة القصر في بداية العنوان وهو أبلغ في الذم من أي تعبير آخر، فكأنه ألصق بهم صفة القصر التي تحيلنا على القصور والنقص، وصارت كل صفة حميدة بعد ذلك هي صورة وهمية تخالف الواقع.

١- ينظر : الخطيئة والتكفير -٢٦٣
٢- تحليل الخطاب السردي - ٢٧٧
٣- ينظر : أوراق في النقد الأدبي - ١٨٦
٤- ينظر : السيموطيقا والعنونة - ٩٦

ويتضـــح أن لفظة الأقزام هنا حملت طابعاً رمزياً، فليس المقصـــود بها الأفراد القصـــار القامة، وإنما هم الأشـخاص الذين يلهثون وراء الحكام الفاسـدين طمعاً في كسـب ودّهم، فيكونون أداة البطش التي يسـتعملها الحكام ضد الناس.

وبعد هذه الإيحاءات والدلالات التي نستشفها من الطريقة التي صاغ بها الشاعر عنوانه، نجد أنفسنا مشدودين ومتلهفين لحل هذا اللغز (أقزام طوال) والبحث في ثنايا القصيدة عمّا يفك رموزه وشفراته وما يمكن أن يؤيد هذه الافتراضات الأولية أو ينقضها، وهو أمر قد أفاد بأنّ العنوان قد استفز المتلقي

العدول الشعري:

توظف قصيدة أقزام طوال أنماطاً تعبيرية ترتبط بالطابع الشعري لهذه القصيدة فتتساوق الكلمات بتوليد ترابط بين وحدتين معجميتين منفصلتين على سبيل المصاحبة[١] ٠

ولذلك أمثلة كثيرة في اللغة كارتباط كلمة منصـــهر بمجموعة من الكلمات مثل حديد ، نحاس ، ذهب ، فضــة٠٠ إلى آخره، وبعدم ارتباطها مع كلمة جلد مثلاً؛ لأن هذه الكلمات تتقاسم مجموعة من الصــفات المشــتركة مثل الصــلابة والثقل والبريق وغيرها، أما في مجموعة الجلد فهناك صفات الخفة والليونة وانطفاء اللون[٢] ٠

ومن أمثلة المصـــاحبة أو التراصـــف ما يقوم بين كلمتي النباح والكلب، وكلمتي الزبدة والزنخ، وكلمتي فاسد والبيض، وهكذا [٣] ٠

أما في الشعر فتكون هذه الظاهرة ذات طبيعة خاصة، إذ يتعامل الشعراء مع هذه العلاقة على أســس فنية إيحائية جمالية، فقد يبقي الشــاعر على هذه العلاقة لغرض معين ويخرقها أحياناً أخرى مكوناً علاقة مصاحبة جديدة بين كلمات كانت متنافرة قبل أن تؤلف بينهما القصيدة وتولّد من اجتماعهما إيحاء جديد يرتبط بمغزى الشـــاعر ورســـالته*[٤]، وهذا ما فعله الشـــاعر في هذه القصــيدة، إذ أبقى على علاقة المصـــاحبة في بعض الأحيان بين الكلمات المعجمية، وكســر هذه العلاقة في أحيان أخرى؛ لدوافع فنية ـ كما أشرنا ـ وبعض هذه العلاقات التي كسرها هي علاقات لغوية معجمية بالأساس، وبعضها الآخر اكتسب علاقة المصاحبة لشهرته وذيوعه بين الناس بعد

١ـ ينظر: علم الدلالة ـ عمر ـ ٧٤ وما يعدها و الاتجاه الوظيفي ودوره في التحليل اللغوي ـ ٨٨

٢ـ ينظر : علم الدلالة ـ عمر ـ ٧٤

٣ـ ينظر : فصول في علم اللغة التطبيقي ـ ١٣٣ وما بعدها

* سبق أن درس اللساني الإنكليزي فيرث ظاهرة الرصف في شعر بعض الشعراء الإنكليز ـــ وهي جزء من نظريته السياقية كما هو معلوم ـــ وقد خرج بمجموعة من النتائج ومن ضمنها أن بعض الكلمات تكثر مصاحبتها في شعر بعض الشعراء على نحو يشكل سمة أسلوبية خاصة به، كما استنتج من دراسته لنصوص تنتمي إلى مراحل زمنية متباينة أنّ بعض الكلمات يكثر ترابطها في مرحلة دون أخرى٠ ينظر : علم الدلالة ـ عمر ـ ٧٤ وما بعدها ٠

أن كان مجرد استعمال خاص لشاعر، وكلمات أخرى اكتسبت هذه العلاقة لأنها تمثل سمة اتّسم بها شيء معين وعرفت به حتى أصبحت جزءاً لا يتجزأ منه، ومن أمثلة النوع الأول (المعجمية) في هذه القصيدة، العلاقة بين كلمتي يلهث والكلب وكلمتي البيت والحرام وكلمتي المسجد والأقصى.

ومن أمثلة النوع الثاني العلاقة بين كلمتي قفا ونبك التي اكتسبت علاقة وثيقة بعد استعمال الشاعر امرئ القيس لهاتين الكلمتين في مطلع معلقته[1] :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

ومن أمثلة النوع الثالث، علاقة المصاحبة بين كلمتي يافا والبرتقال، وكلمتي اليمن والقات، وكلمتي الآية والكبرى، و نجد أنَّ بعض هذه العلاقات قد أبقى عليها الشاعر وبعضها الآخر كسره من أجل إيحاءات معينة.

ومن أمثلة كسر الرصف، قوله في مطلع القصيدة :

أيها الناس قفا نضحك

فقوله (قفا نضحك) بدلاً من (قفا نبك) التي تمثل الاستعمال المتعارف عليه والراسخ في أذهان الناس، يعكس روح السخرية من الموقف والواقع كما هو واضح من السياق، والمسألة الأكثر أهمية في هذا الكسر هو أن الشاعر مع إيحائه هذا جعل المتلقي يستحضر خلّة قديمة دأب عليها الناس وأغلب الشعراء في الزمن الغابر وألفوها حتى أصبحت من أرسخ عاداتهم التي يتأسون بها، وهي الوقوف على الأطلال والبكاء على الحبيبة بما يحمله هذا الأمر من جدّية وصدق في العواطف والانفعالات، ويقارنه بموقف الشاعر بهذه القصيدة (قفا نضحك) الذي صار يوحي ــ من خلال المقابلة والاستحضار الذهني ــ بعادة جديدة أصبحت راسخة اليوم عند شعراء هذا الزمن وهي الوقوف على الواقع والأحداث وما تؤول إليه، والسخرية منها، مما يشكل مفارقة

١ـ ديوان امرئ القيس : ١٢

مع الصـورة المألوفة الأولى، وهو أمر يدهش المتلقي ويجعله يستحضـر روح السـخرية والتهكم ويشعره بتفاهة الواقع وبؤسه٠

ويمكن أن نلاحظ أنّ هذا الكسـر في مثالنا هذا وفي الأمثلة الأخرى، ينسـجم مع المفهوم المتناقض الذي أوحى به العنوان (أقزام طوال)، وليس هذا فحسـب بل إنّ هذا المفهوم المتناقض قد أضـفى طابعه على كل تفاصـيل القصـيدة وفصـولها، وهو ما نراه عندما ننظر إلى الأمثلة الأخرى التي كسر بها الشاعر العلاقة المعجمية (المألوفة) كما في قوله :

فعلى آثاره يلهث أقزام طوال

فبعد أن رفع الشـاعر كلمة (الكلب) صـاحبة العلاقة الوثيقة بكلمة (يلهث) وأدخلها في علاقة جديدة مع (أقزام) ـــ من خلال الاستعارة المكنية، أسبغ كل ما تحمله صـورة الكلب من صـفات توحي بالذل والخضـوع والتبعية العمياء والاسـتخذاء على هؤلاء الأقزام، فصـار المتلقي يلمح صورة الكلب فيهم٠

وهكذا جسّد الشـاعر ما يريده من معنى بأدق التفاصـيل، وحمل إلى المتلقي صـورة طبق الأصل مما يريد له أن يراه قبل أن يسمعه٠

أما في قوله :

من المسجد الأقصى

إلى البيت الحلال

فقد استوعب هذا الكسر كل صور الانتهاك والاستخفاف بالحرمات التي لم تغادر صغيرة ولا كبيرة، ولم تراع حدّاً لعرف أو تقليد أو شـرع أو قانون٠٠ إلى آخره، فالكل أصـبح منتهكاً من أقدس بقعة عرفها الناس (المسـجد الأقصـى) إلى أبعد بقعة مقدسـة وهي البيت الحرام الذي لم يعد محرماً أيضـاً، فصـار المسـجد الأقصـى والبيت الحلال في هذه القصـيدة كقوسين يحصـران بينهما كل ما عرفه الواقع من اسـتخفاف بالحرمات والمقدسـات وانتهاكها، فبعد أن صـرّح الشـاعر

باستباحة هذين الحرمين صار المتلقي واعياً تماماً لأنّ هذه الاستباحة لم تغادر صغيرة أو كبيرة بعد أن طالت أعظم المقدسات، وبهذا اختزل مضامين عديدة وضغطها في بضع كلمات معدودة صارت ذات دلالات متنامية.

وقد حافظ الشاعر على الرصف في بعض المواضع كما في (المسجد الأقصى) مثلاً؛ ليساعد المتلقي على فك الشفرة التي تحملها رسالته، وليستدل من خلال المألوف على المعنى الجديد غير المألوف الذي حمله الاستعمال الفني للشاعر، وبهذا حافظ على تعبير فني راق لا يخل بمتطلبات الوضوح ولا يضعف من الطاقة الإيصالية العالية التي تحملها القصيدة.

انتقاء المفردات

هناك صلة وثيقة ورابطة قوية بين الشعر والمادة الأولية التي يتألف منها وهي اللغـــــة ((ولما كانت اللغة أداة معبرة ومرنة وذات إيقاع بديع فإنها تهيىء للشاعر مصادر محبذة إليه))[1]، وعندما ينتقي الشاعر كلماته التي توفرها له اللغة، فإنه لا يقوم ((باستخدام مجموعة كلمات خاصة ومتدفقة بصـــورة غير اعتيادية، بل باســـتخدام كلمات ذات طبيعة اعتيادية وبطرق مختلفة))[2]، ويبذل المبدع جهداً كبيراً ((متعرضـــاً لمعاناة كبيرة للتأكد من اختيار الكلمة التي يهيؤها للغرض الذي ينشده))[3]، وبقدر نجاح المبدع في انتقاء الكلمات التي تتلاءم مع الرسالة التي يريد إيصالها والمضـــمون الذي يريد التعبير عنه، يكون حظه من النجاح في نقل هذه الرســـالة وهذا الموضوع٠وفي هذا السياق يقول أدونيس ((إنّ الفرق بين لغة الشعر والنثر ليس في الوزن، بل في طريقة اســتخدام اللغة، فالنثر يســتخدم النظام العادي للغة أي يســتخدم الكلمة لما وُضــعت له أصلاً، أما الشعر فيغتصب أو يفجر هذا النظام، أي يحيد بالكلمات عمّا وُضعت له أصلاً))[4] ٠

وفيما يخص قصـيدة (أقزام طوال) نجد أنها قصـيدة ذات طابع سـياسـي نقدي معارض حرص الشاعر فيها على إبراز التناقضات وإظهار عيوب السلطة، فكان من الطبيعي أن يلقي هذا الموضوع بظلاله على الأدوات اللغوية التي يوظفها الشاعر على اختلاف مستوياتها ومن ضمنها اختيار الكلمات٠

وعندما نتأمل كلمات الشاعر التي وظفها في هذه القصيدة نجد أن بعضها ينتمي إلى حقل الهجاء بما تحمله هذه الكلمة من إيحاءات ودلالات لاذعة ومهينة، وبعضـــها مبتذل ويتصـــل بدلالات المهانة والاحتقار والقبح، كما في (نعال ، يلهث ، أقزام ، كبش٠٠ إلى آخره)، وبعض

١ـ مقدمة في الشعر : ٥٣
٢ـ المصدر نفسه : ٥٣ـ٥٤
٣ـ المصدر نفسه : ٥٣
٤ـ الأسلوب ـ دراسة نقدية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ـ ٣٦

هذه الكلمات قد ذكرها الشاعر على الرغم من استهجان الذوق العام لها كالنعال التي تحرص على الابتعاد عنها قواعد اللياقة في الحوار، لإدراك الشـاعر لقيمة الإيحاء الدلالي الذي تحمله مثل هذه الكلمات؛ لأنها تعبر عن فكرة الاحتقار والوضـاعة إلى أبعد مسـتوى، وهو المعنى الذي يحرص على إيصاله الشاعر ولا يمكن أن تعوضه كلمات أخرى بديلة ولا تعوضه الكنايات والتضمينات ؛ لأنها حينئذ سـتلطف من وطأة هذا القبح والوضـاعة والاحتقار، وتخفف من حدة الانطباع الذي يمكن أن تتركه عند المتلقي، فقوله :

رأسنا ضاع فلم نحزن

ولكنا غرقنا في الجدال

عند فقدان النعال!

يحمل تحقيراً كبيراً بعد أن جعل الشـاعر كلمة النعال في مقابل كلمة الرأس ذاكراً أن ما يعني مجتمعنا هو النعال الذي هو أبعد طرف في قائمة الاهتمام التي يفكر بها أي فرد، وفي هذا ما يغني عن قوائم طويلة من قوائم الهجاء، إذ لا يبالي بقيمة الرأس الحقيقية٠

ويفهم من هذا القول أنّ مثل هذه الأمة ترقد على بحر من التخلف والانشـقاقات والاضطلاع بتوافه الأمور وترهات الأحداث، وإنها أمة لا أمل لها في النهوض في يوم من الأيام وهي تحمل مثل هذه المثالب إلى آخره من دلالات أخرى يمكن أن يضـيفها المتلقي٠ ولا يقل من ذلك شـأناً قوله (فعلى آثاره يلهث أقزام طوال)، إذ تحمل كلمة (يلهث) كل إيحاءات الخضـوع والذل والمهانة وقبح المنظر إلى آخره من المعاني المرتبطة بالكلب٠

وهناك كلمات أخرى انتقاها الشاعر لها صلة بالتراث التأريخي والديني نحـو (قفا ، صراط الصف ، فرعون ، موسى ، الآية الكبرى ، يد بيضاء ، البيت الحلال ، المسجد الأقصى ، أشباه رجال)٠

هذه بعض من نماذج معطيات التاريخ، انتقى الشـــاعر من هذه المعطيات ما ((يوافق تجربته ويتراسـل مع همومه وقضــاياه، وأن يوظفها للتعبير عن هذه القضــايا، فيحقق بذلك هدفاً مزدوجاً؛ بحيث يمنح تجربته نوعاً من الأصالة والشمول عن طريق ربطها بالتجربة الإنسانية في معناها الشامل، ومن ناحية أخرى يثري هذه المعطيات بما يضفيه عليها من دلالات جديدة))[1].

وقد أعاد الشـــاعر إنتاج دلالة بعض الكلمات التي توحي بمدح أو ترتبط بدلالة كمال، فتتحول إلى دلالة معاكسة تماماً من ذم واحتقار وسخرية من خلال العلاقات الدلالية والسياقية مع الكلمات الأخرى مثل (موسى ، الآية الكبرى ، يد بيضاء ، البيت الحلال)، كما في قوله :

وموسى فلق البحر بأشلاء العيال

ولدى فرعون قد حطَّ الرحال

ثمّ ألقى الآية الكبرى

يداً بيضاء.. من ذل السؤال

إذ أفرغ أسم موسـى من دلالته المتعارف عليها، وأفرغ أيضـاَ المحتوى المتعارف عليه لدلالة (الآية الكبرى و اليد البيضـاء)، وبهذا صـار موسـى الذي يتحدث عنه الشـاعر مجرد مدّع للكمال والثورة، وهو في حقيقته بطانة من بطانات الظلم والاستبداد والنفاق تبدي خلاف ما تبطن، وإنّ ما يحمله من آيات هي مجرد يد فقدت لونها من كثرة الاستجداء والطمع في المكاسب الدنيوية وذل الســؤال، ولهذا يكون موســى غير موســى بعد أن جعله الشــاعر جزءاَ لا يتجزأ من رمز الاسـتعمار (فرعون)، ففضـح الشـاعر بصـنيعه هذا كل مدّعين النضـال وجنّبه تعبيره هذا عناء التصريح بالتفاصيل المكشوفة، وفتح له إيحاءات وإشعاعات تنبثق من كلماته باتجاه المتلقي.

وهنـاك مجموعـة أخرى من الكلمـات قد تبدو لأول وهلـة عادية ومحايدة وغير بعيدة عن معانيها المتعارف عليها، إلا إنّ الشـاعر أكسبها دلالات وإيحاءات ساخرة بعد أن قرنها مع كلمات

١ـ استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر : ٥٩

أخرى لا تتلاءم معها بل تناقضـــها بالمضـــمون، ذلك أنّ التعامل مع اللغة بتقنية معينة تقوم على إخراج الكلمة من معناها المعجمي إلى معنى جديد ذي دلالة يشكل جزءاً من الأسلوب الذي يتسم بـه المبدع، مثل كلمـة (فدائي) التي ربطهـا الشـــاعر بالإذاعات، وكلمة (النضـــال) التي جاءت مرتبطة بالدكاكين٠

ومن الواضح إن إيحاء هذه الكلمات مختلف ومتناقض لكنه في داخل هذه القصيدة اكتسب معنى جديداً ينقل الفكرة التي يريد إيصـالها الشـاعر بأسـلوب ذكي لمّاح ينطوي على هجاء شـنيع يفهم من القول وإن لم يصـــرّح بـه، ممـا جعل هذه الإيحـاءات متوالدة ومتنـامية يمكن أن يتخيل المتلقي منها ما يشـــاء مما له صـــلة بعد أن ابتعد الشـــاعر عن الهجاء المباشـــر إلى حيل التعبير والكلام، كما في قوله :

لا تلوموه

فما كان فدائياً بإحراج الإذاعات

وما باع الخيال

في دكاكين النضال

هو منذ البدء ألقى نجمة فوق الهلال

ومن الخير استقال

وهكذا صـــار الفدائي فدائياً بإحراج الإذاعات، وأصـــبح الخيال ســـلعة رائجة في دكاكين تختص بنوع معين من الســـلع (النضـــال)، فأفرغ الشـــاعر هذه الكلمات الرنانة من محتواها بعد اكتسابها دلالة جديدة صارت بموجبها مجرد لعبة وحيلة وأداة لاستغفال الناس٠

تركيب الجملة

الثابت عند اللغويين أنّ الاسم أقوى في الدلالة من الفعل، فالاسم يفيد ثبوت الصفة في صاحبها، وإنّه متصف بها على سبيل الدوام في حالة وجود الوصف فيه٠ والاسم أعم وأشمل وأثبت في الدلالة من الفعل؛ لأنّ الأخير يُقيّد بأحد الأزمنة الثلاثة مع إفادة التجدد، ولكن الإفادة بالاسم لا تقتضي التقييد بالزمن والتجدد[١]٠

وفي قراءتنا للقصيدة نجد أنّ الشاعر اعتمد على الجملة الفعلية بشكل واضح، فقد طغت الجملة الفعلية في هذه القصيدة على الجملة الاسمية، وتناوبت الأفعال المضارعة والماضية تركيب الجملة بما تناسب الدلالات التي يعبر عنها الشاعر٠

وعند التمعن في ثنايا النص الشعري نجد أنّه يشتمل على طائفة واسعة من الأفعال المضارعة والماضية منحته مقداراً من الحيوية والحركة وأوحت بسياق من الأحداث المتناقضة المتحركة المتتالية، وهو ما ينسجم مع عنوان القصيدة المتناقض٠

وجد البحث أنّ الأفعال المضارعة بلغ عددها سبعة عشر فعلاً، منها مثلاً (نحزن ، يلهث ، لا تلوموه ، نزرع ، نجني ، لا تنادوا ، يقولون ، أعلم)، ومع الإشارة إلى استمرارية الحدث فإن الفعل المضارع يفيد الاستمرار والامتداد، والتركيز عليه يدل على رغبة المبدع في الحصول على طلباته في زمن مستمر لا ينقطع، فضلاً عن ذلك تدل هذه الأفعال على انفعال الشاعر وتعقيد مشاعره واستمرارها٠

والملاحظ في استعمال الشاعر للفعل المضارع في هذه القصيدة، انه اعتمد على التكرار في بعض المواضع، ومن ذلك استعماله لأداة النهي (لا) مع الفعل المضارع، والنهي كما هو

١ـ ينظر : معاني الأبنية في العربية ـ ٩ ـ وما بعدها

معلوم ((قول ينبئ عن المنع من الفعل))[1]، ومن ذلك (لا تلوموا ، لا تلوموه ، لا تلوموه ، فلا تندهشوا ، لا تنادوا)، وهو أمر يحيل على الحركة التي تتطلع إلى الثورة والتغيير والتجدد، فضلاً عن انّ هذه الجمل قد مدّت النص بجمالية خاصة اعتمدت الانسجام والتوافق٠

أمّا ما يخص الجمل الفعلية التي فعلها ماضٍ فقد بلغ عددها سبعة عشر فعلاً أيضاً، منها مثلاً (ضاع ، غرقنا ، باع ، استقال ، تمادى ، فلق ، أفلح ، أتقنوا) والمعلوم إن الفعل الماضي يفيد وقوع الحدث أو حدوثه مطلقاً، فهو يدل على انقطاع الزمن في الحال؛ لأنه دلَّ على حدوث شيء قبل زمن التكلم[2]٠

والملاحظ إن الشاعر قد استعمل الفعل الماضي للدلالة على أمور حدثت ولا يُرجى إصلاحها أو تغييرها، فهي ثبتت فيما مضى وتبقى كما هي وستبقى كذلك، ولا سبيل إلى معالجتها، ومن ذلك قوله : (رأسنا ضاع) و (هو منذ البدء ألقى نجمة) و (ومن الخير استقال) و (ابليس تمادى) و (أتقنوا الرقص)، فجاءت الأفعال الماضية لتسلط الضوء على أحداث وقعت ولا يمكن تغييرها، لأنّ الواقع هو امتداد لهذا الماضي البائس، ويتمثل هذا الواقع بقوله :

ولكن

بعد أنْ يبرد فينا الانفعال

سيقولون : تعال

وكفى الله السلاطين القتال!

ويمكن القول بأنّ الأفعال الماضية والمضارعة قد منحت النص تسارعاً مثيراً، إذ إنّ تلاحق الأفعال مع كثرتها واختلافها حرّكت النص وجعلت أحداثه تتتابع بسرعة أكبر وهو أمر انعكس على المتلقي الذي صار مشدوداً إلى تسلسل هذه الأحداث والتفاعل معها٠

١ـ كشف المشكل في النحو ـ الجزء الأول ـ ٥٩٢

٢ـ ينظر : التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة ـ ١٠٢

التقديم والتأخير

يدرس الأسلوبيون التقديم والتأخير وغايتهم الكشف عن قيمته الجمالية والدلالية في العمل الأدبي، ويمكن تعريفه بأنه عدول عن القاعدة الخاصة بترتيب الكلام، ليكسب النص الشعري القدرة على التعبير الدقيق المعبّر، وعلى التصوير المؤثر والإبداع المتميز[1]، ويتصل أسلوب التقديم والتأخير بدراسة التراكيب، ولهذا ارتبط بقضايا اللغة من حيث طبيعتها الإبلاغية، كما يتصل بقضايا البلاغة انطلاقا من ظاهرة الانفلات من القوالب الجاهزة، إذ إنَّ كل تغيير في مواقع الكلمات إنما يؤدي إلى تغيير في المستوى الفني والدلالي للتعبير، فتقنية التقديم والتأخير تحدث تغييراً في بنية التركيب على وفق قواعد تحويلية لتحقيق غرض معين، إذ إنَّ كل تعديل في نظام ترتيب الكلمات في التركيب يحدث تغييراً في المعنى يثير في نفس المتلقي أنماطاً من عناصر الدهشة لما ينطوي عليه من أبعاد نفسية وفكرية.

وبما إنَّ هذا الأسلوب يمثل عدولاً عن الأصل المثالي، فإنه وسيلة يستعملها المبدع في صنع صوره الفنية المميزة[2]، فيرتب الألفاظ على غير ما يقتضيه ترتيبها الوجودي، بل طبقاً لتجربته الشعورية أو المعنى المراد بثه إلى المتلقي.

وعودة إلى القصيدة، نجد أنها اعتمدت أسلوب التقديم والتأخير في مواضع عديدة؛ لإحداث انفعال شعوري في نفس المتلقي غرضه الإثارة، وفي بعض المواضع يكون التقديم للعنصر الذي يريد الشاعر لفت الانتباه إليه؛ لأن المقدّم عادة هو الأهم، ووجد البحث أنَّ الشاعر عندما يتكلم بلسان شعبه فإنه يقدمه على غيره للفت النظر إليه، ومن ذلك : (رأسنا ضاع) و (يستوي الكبش لدينا والغزال) و (يبرد فينا الانفعال)، فعمل النص الشعري على أن يكون

١ـ ينظر : في المصطلح النقدي ـ ١٦٧

٢ـ ينظر : البلاغة والأسلوبية ـ ٢٧١ـ٢٧٢

المقدّم عنده (رأسنا ، لدينا ، فينا) هو ((ما كان موضع اهتمام وما كانت العناية به أشد))[1]، فقدم (رأسنا) على الفعل (ضاع)؛ لأنه يريد تسليط الضوء على مظلومية الشعب، وكذلك الحال في (لدينا) و (فينا) إذ نجد ضمير الجمع (نا) حاضراً بقوة ليعطي الانطباع بأنَّ القضية التي أراد الشاعر إثارتها تهم الأمة جميعها.

وفي مواضع أخرى من القصيدة نلاحظ أنَّ الشاعر يتحدث عن المكان، لذا نراه يستعمل تقنية التقديم والتأخير للإشارة إلى أهمية المكان، ومن ثَمَّ تقديمه يعطي غرضاً دلالياً وهو تحديد البعد المكاني للصياغة، فتحديد المكان وتقديمه إنما هو تعبير عن حالة شعورية يريد الشاعر تسليط الضوء عليها، فيقول :

أفلح السحر

فها نحن بيافا نزرع القات

ومن صنعاء نجني البرتقال

نلاحظ أنَّ القيمة الأسلوبية لتقديم (يافا ، صنعاء) تبرز من خلال هذا الانحراف عن النمط المثالي لتركيب الجملة، فصارت (يافا) التي هي موطن البرتقال، موطناً لزراعة القات الذي يزرع عادة في اليمن، وأصبحت (صنعاء) عاصمة اليمن موطناً لزراعة البرتقال، وهي صور متناقضة تعيدنا إلى عنوان القصيدة المتناقض، وتؤكد في الوقت نفسه أنَّ القصيدة قائمة على المتناقضات، ويأتي هذا التقديم للدلالة على أهمية المكان (يافا و صنعاء) ولهذا جاءت الصياغة ملائمة لهذه الأهمية، ولو كان ترتيب الكلمات كالمعتاد لما قدّم لنا الشاعر أسلوباً بالمعنى الأدبي، ولكن المخالفة في الترتيب هي التي أخرجت هذا الأسلوب إلى الجدّة، إذ إنَّ ((مجرد المخالفة ينبئ عن غرض ما، وإنَّ هذا الغرض قد يكون توجيه التفات السامع إلى كلمة من

---

[1]- بلاغة التراكيب دراسة في علم المعاني - ١١٧

الكلمات عن طريق إبراز هذه الكلمة إبرازا يتحقق عنه تأثير ما))[1] في نفس المتلقي غرضه الإثارة وشد الإنتباه.

لقد أضاف النص الشعري بُعداً جمالياً في تركيب الكلام من خلال العدول عن الترتيب المألوف إلى ترتيب آخر يتميز بقدرته على إبراز الدلالة بتقديم جزء على آخر، فتحريك أجزاء الجملة تقديماً وتأخيراً لا نجده قد تمَّ بطريقة عشوائية، وإنما على وفق مقتضيات جمالية تتطلبها لغة العمل الأدبي، فالتقديم والتأخير طاقة أسلوبية ذات معين لا ينضب، وفيه تتجلى إمكانات الشاعر في الصياغة والتعبير من خلال الانحراف عن النمط المألوف، وحيث يوجد الانحراف يوجد الجمال، وحيث يوجد الجمال توجد الأسلوبية.

التقديم والتأخير

يدرس الأسلوبيون التقديم والتأخير وغايتهم الكشف عن قيمته الجمالية والدلالية في العمل الأدبي، ويمكن تعريفه بأنه عدول عن القاعدة الخاصة بترتيب الكلام، ليكسب النص الشعري القدرة على التعبير الدقيق المعبّر، وعلى التصوير المؤثر والإبداع المتميز[2]، ويتصل أسلوب التقديم والتأخير بدراسة التراكيب، ولهذا ارتبط بقضايا اللغة من حيث طبيعتها الإبلاغية، كما يتصل بقضايا البلاغة انطلاقا من ظاهرة الانفلات من القوالب الجاهزة، إذ إنَّ كل تغيير في مواقع الكلمات إنما يؤدي إلى تغيير في المستوى الفني والدلالي للتعبير، فتقنية التقديم والتأخير تحدث تغييراً في بنية التركيب على وفق قواعد تحويلية لتحقيق غرض معين، إذ إنَّ كل تعديل في نظام ترتيب الكلمات في التركيب يحدث تغييراً في المعنى يثير في نفس المتلقي أنماطاً من عناصر الدهشة لما ينطوي عليه من أبعاد نفسية وفكرية.

١ـ نظرية اللغة في النقد الأدبي ـ ٢١٣

١ـ ينظر : في المصطلح النقدي ـ ١٦٧

وبما إنَّ هذا الأسلوب يمثل عدولاً عن الأصل المثالي، فإنه وسيلة يستعملها المبدع في صنع صوره الفنية المميزة[1]، فيرتب الألفاظ على غير ما يقتضيه ترتيبها الوجودي، بل طبقاً لتجربته الشعورية أو المعنى المراد بثه إلى المتلقي.

وعودة إلى القصيدة، نجد أنها اعتمدت أسلوب التقديم والتأخير في مواضع عديدة؛ لإحداث انفعال شعوري في نفس المتلقي غرضه الإثارة، وفي بعض المواضع يكون التقديم للعنصر الذي يريد الشاعر لفت الانتباه إليه؛ لأن المقدّم عادة هو الأهم، ووجد البحث أنَّ الشاعر عندما يتكلم بلسان شعبه فإنه يقدمه على غيره للفت النظر إليه، ومن ذلك : (رأسنا ضاع) و (يستوي الكبش لدينا والغزال) و (يبرد فينا الانفعال)، فعمل النص الشعري على أن يكون المقدّم عنده (رأسنا ، لدينا ، فينا) هو ((ما كان موضع اهتمام وما كانت العناية به أشد))[2]، فقدم (رأسنا) على الفعل (ضاع)؛ لأنه يريد تسليط الضوء على مظلومية الشعب، وكذلك الحال في (لدينا) و (فينا) إذ نجد ضمير الجمع (نا) حاضراً بقوة ليعطي الانطباع بأنَّ القضية التي أراد الشاعر إثارتها تهم الأمة جميعها.

وفي مواضع أخرى من القصيدة نلاحظ أنَّ الشاعر يتحدث عن المكان، لذا نراه يستعمل تقنية التقديم والتأخير للإشارة إلى أهمية المكان، ومن ثَمَّ تقديمه يعطي غرضاً دلالياً وهو تحديد البعد المكاني للصياغة، فتحديد المكان وتقديمه إنما هو تعبير عن حالة شعورية يريد الشاعر تسليط الضوء عليها، فيقول :

أفلح السحر

فها نحن بيافا نزرع القات

ومن صنعاء نجني البرتقال

٢ـ ينظر : البلاغة والأسلوبية ـ ٢٧١ـ٢٧٢

٣ـ بلاغة التراكيب دراسة في علم المعاني ـ ١١٧

نلاحظ أنَّ القيمة الأسـلوبية لتقديم (يافا ، صـنعاء) تبرز من خلال هذا الانحراف عن النمط المثالي لتركيب الجملة، فصـارت (يافا) التي هي موطن البرتقال، موطناً لزراعة القات الذي يزرع عادة في اليمن، وأصبحت ٠ صنعاء) عاصمة اليمن موطناً لزراعة البرتقال، وهي صور متناقضة تعيدنا إلى عنوان القصيدة المتناقض، وتؤكد في الوقت نفسه أنَّ القصيدة قائمة على المتناقضات، ويأتي هذا التقديم للدلالة على أهمية المكان (يافا و صنعاء) ولهذا جاءت الصياغة ملائمة لهذه الأهمية، ولو كان ترتيب الكلمات كالمعتاد لما قدّم لنا الشاعر أسلوباً بالمعنى الأدبي، ولكن المخالفة في الترتيب هي التي أخرجت هذا الأسلوب إلى الجدّة، إذ إنَّ ((مجرد المخالفة ينبئ عن غرض ما، وإنَّ هذا الغرض قد يكون توجيه التفات السامع إلى كلمة من الكلمات عن طريق إبراز هذه الكلمة إبرازا يتحقق عنه تأثير ما))[1] في نفس المتلقي غرضه الإثارة وشد الإنتباه٠

وقد يعمد إلى تقديم الجار والمجرور؛ لأنهما من أكثر الجمل العربية مرونة، حيث يسهل تحركهما أفقياً، إذ لم يحتفظا برتبة معينة[2]، ومن ذلك قوله : (عن صراط الصف مال) و (فعلى آثاره يلهث أقزام طوال) و (كلهم في ساعة الشدة آباء رغال) و (نحن في أوطاننا أسرى)، ففي الجملتين الشعريتين الأولى والثانية قدّم الجار والمجرور على الفعل والفاعل، وفي الجملتين الثالثة والرابعة قدّم الجار والمجرور على الخبر، وغرض هذا التقديم كان لاعتبارات تتصل بالمتلقي، تتمثل في سياق التشويق والمفاجأة، فالمتلقي لا ينتظر بعد سماعه صراط الصف كلمة مال ، وتتملكه المفاجأة عند سماعه بعد على آثاره، يلهث أقزام طوال، ولا ينتظر بعد أن يسمع كلهم في ساعة الشدة أن يكونوا آباء رغال، وعندما يسمع المتلقي نحن في أوطاننا لا يتوقع أن

١ـ نظرية اللغة في النقد الأدبي ـ ٢١٣

١ـ ينظر : ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن ـ ٢٤٦

يســمع بعدها كلمة أســرى، وفضــلاً عن ذلك فإنَّ هناك بعداً إيقاعياً تحقق بهذا التقديم من خلال انسجامه مع قافية القصيدة٠

لقد أضــاف النص الشــعري بُعداً جمالياً في تركيب الكلام من خلال العدول عن الترتيب المألوف إلى ترتيب آخر يتميز بقدرته على إبراز الدلالة بتقديم جزء على آخر، فتحريك أجزاء الجملة تقديماً وتأخيراً لا نجده قد تمَّ بطريقة عشوائية، وإنما على وفق مقتضيات جمالية تتطلبها لغة العمل الأدبي، فالتقديم والتأخير طاقة أســلوبية ذات معين لا ينضــب، وفيه تتجلى إمكانات الشــاعر في الصــياغة والتعبير من خلال الانحراف عن النمط المألوف، وحيث يوجد الانحراف يوجد الجمال، وحيث يوجد الجمال توجد الأسلوبية٠

الصورة الفنية

اهتم الشعراء والنقاد على حد سواء بالصورة الفنية، وكانت موضع الاعتبار في الحكم على الشاعر٠ وقد عرّف النقاد الصورة بتعريفات كثيرة أهمها أنّ الصورة تعني ترادف أشكال البيان من تشبيه واستعارة وكناية([1])، وموضوعات البيان عند بعض الباحثين إنما هي مباحث في الصورة إذ ((أنّ حديث البلاغيين عن التركيب والتمثيل والتخييل والتشبيه والاستعارة إنما هو حديث عن الصورة))[2]، والصورة كما هو معروف قائمة على الخيال، إذ يقوم بالدور الأساس في ((تشكيل الصورة الشعرية وصياغتها، فهو الذي يلتقط عناصرها من الواقع المادي الحسي، وهو الذي يعيد التأليف بين هذه العناصر والمكونات، لتصبح صورة العالم الشعري الخاص بالشاعر

١ـ ينظر : في النقد الحديث ـ ٦٩
٢ـ الصورة المجازية في شعر المتنبي ـ ٣٨

بكل ما فيه من مكونات شـعورية ونفسـية وفكرية))[1]، وترتفع القيمة الفنية للصـورة الشـعرية وتتضاعف إيحاءاتها بمقدار نشاط الخيال وإيجابيته في التأليف بين العناصر[2] ٠

وتعد الصـورة مجموعة من العلاقات اللغوية التي ينتجها الخيال ويقدمها تقديماً حسـياً[3]، فهي وليدة الخيال المبدع للشـاعر يصـوغها على وفق تشـكيل لغوي خاص، يكونها من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها[4] ٠

وفيما يخص قصـيدة (أقزام طوال) نجد بعض التشـبيهات البليغة، مثل (كلهم في سـاعة الشدة آباء رغال)، (قصور من رمال)، (هو إبليس)، (نحن في أوطاننا أسرى)٠ ولا يخفى ما لهذا التشـبيه من دلالة قوية على المبالغة في الوصـف وما يتركه من أثر في نفس المتلقي، وقد زاد الشـاعر من هذا التأثير بدعمه ببعض المجازات (العقلية) كما في (يلهث أقزام طوال) و (فدمانا صـبغت راية فرعون)، وبعض الكنايات كقوله : (لماذا نهدر الأنفاس في قيل وقال) ، (يبرد فينا الانفعال) و (الرقص على شتى الحبال)٠

إنّ هذه الأسـاليب البيانية التي أفاد منها الشـاعر في رسم تفاصيل صـوره كانت دون شك ذات أثر كبير في إثارة انتباه المتلقي بما أسـهمت به في عملية نحت الصـورة وتقريبها من ذهنه، ولاسيما إن الشـاعر قد انتقى تشبيهاته بدقة وعناية تتلاءم مع الغرض والفكرة التي يريد إيصـالها إلى المتلقي وتنسـجم معها كل الانسـجام، كما في المبالغة التي دلّ عليها التشـبيه البليغ (كل العنتريات قصـور من رمال) التي تنسـجم تماماً مع الفكرة التي يريد إيصـالها إلى المتلقي، إذ أصـبحت العنتريات هنا قصـور، إلا إنها ليسـت قصـور عظيمة كما يفهم للوهلة الأولى، بل هي قصـور من رمال، فالمبالغة جاءت هنا ليس للتعظيم، وإنما أكسبت العنتريات طابع الأمور التافهة

٣ـ عن بناء القصيدة العربية الحديثة ـ ٧٨
٤ـ ينظر : المختلف الحقيقي ـ ١١٥
٥ـ ينظر : أصول النقد الأدبي ـ ٢٤٧
٦ـ ينظر : الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها ـ ٣٠

الوضـيعة التي لا معنى لها مهما تعاظمت أو أوحت بعلو شـأن صـاحبها فهي في النهاية مجرد هباء٠

وعن المجاز العقلي في قوله : (وعلى آثاره يلهث أقزام طوال)، نلاحظ ان الفعل (يلهث) يرتبط بالكلب الذي يصبح حاضراً بصفاته الكاملة المرتبطة به، ويستحضر المتلقي صورته وهيأة لهاثه ومنظره ما إن تقرع هذه اللفظة مسامعه فتنسحب هذه الصفات بما تدلّ عليه من وضاعة واحتقار إلى هؤلاء الأقزام الذين أعادهم الشاعر عن طريق هذا التعبير إلى صفاتهم وبيئتهم الحقيقية وجعلهم ملتصقين بها أكثر، مما يكشف عن المعنى الفارغ والكاذب الذي توحي به الصفة (طوال)٠

والتعبير بهذه الطريقة يختزل دلالات كثيرة، ويعبر عن معان متعددة أغنت هذا التعبير، فقد كفت الشاعر عناء التصريح بكثير من صفات الذم التي تعبر عن الحقارة والذل والخضوع وأغنته عن سرد كثير يتعلق بها بعد أن حولتها إلى ذهن المتلقي الذي أصبح يدرك هذه المعاني ويستشف هذا التلويح[1]٠

وبالتأكيد نستطيع أن نستشف مدى المبالغة والإيحاءات الكثيرة التي يختزلها قوله : (فدمانا صبغت راية فرعون)، بعد أن يذهب خيال المتلقي كل مذهب في التفاصيل التي يدل عليها هذا اللفظ ومدى هذه التضحيات وكيفيتها ومدى طولها كما ونوعا إلى آخره من الأمور التي تركها الشاعر إلى خيال المتلقي، ولو صرّح الشاعر ببعضها لفقد المتلقي عنصر الخيال الخصب ، إذ أشرك الشاعر بصنيعه هذا المتلقي بعدّه عنصراً فاعلاً يسهم في إنتاج دلالاته واستنتاجها من جهة، وعبَّر عن كثرة الدماء وما أزهق من أنفس بشتى السبل وتحت مختلف المسميات ولا شك أنّ الكناية كما في قوله (فلماذا نهدر الأنفاس في قيل وقال) تختزل في ثناياها الكثير مما يتصل ببذل الجهد واستنفاد الوسع بكل أشكاله وصوره التي ترك الشاعر استنتاج طبيعتها ونوعها

[1] ـ ينظر : نظرية الفعل الكلامي ـ هشام عبدالله خليفة

وكيفيتها وسبلها إلى خيال المتلقي، وكل هذه التعبيرات أغنت النص وأسهمت إسهاما واضحاً في إثراء صورته الفنية وطبع التجربة في ذهن المتلقي٠

ومع إن هذه التشبيهات والمجازات والكنايات كان لها أثر كبير في تكوين الصورة الفنية للقصيدة، إلا انّ هذه الصور بالأساس لم تنبن على هذه الأساليب فقط، فالدعامة الأساسية التي أقيمت عليها الصورة الفنية في هذه القصيدة هي الثنائيات الضدية التي أقامها الشاعر منذ بداية القصيدة من خلال العنوان إلى نهايتها كما في (أقزام ـ طوال) ، (نضحك ـ نحزن) ، (رأس ـ نعال) ، (الصراط ـ مال) ، (فرعون ـ موسى) ، (يمين ـ شمال) ، (بعداً ـ تعال)٠

كل هذه الثنائيات الضدية جعلت المتلقي يستشعر من بداية القصيدة انه أمام حالة من التناقض الكبير، وهذه الصور المتناقضة انسحبت على أجزاء القصيدة جميعها، فأصبح الفدائي غير معني ببذل الغالي والتضحية بالنفس، وصار العمل الفدائي هنا هو إحراج الإذاعات، والنضال أصبح له دكاكين بعد أن صار يباع ويشترى، وأصبحت بضاعته الأساسية هي الخيال، والأوطان تحولت إلى سجون، والكبش صار مساوياً للغزال٠

وهكذا في القضايا الأخرى التي تعرض لها الشاعر، وإقامة الصورة الفنية للقصيدة على هذه الثنائيات كان له دور واضح في نقل معنى أساس حرص الشاعر على إيصاله وهو انّ الصورة على خلاف ما تبدو عليه، بل أكثر من ذلك انها مناقضة تماماً لما تبدو عليه لأول وهلة، وجعلت هذه الوسيلة هجاء الشاعر بليغاً وأكسبته قوة مضاعفة بعد أن تخلصت القصيدة من الخطاب المباشر وامتطت صهوة هذه الثنائيات التي جعلت تعبيراته تكتسب طاقة فنية عالية ذات طاقة إيصالية عالية أيضاً؛ لأنها مفهومة وواضحة للجميع، مما يعني انّ قاعدة التلقي ستكون أوسع، وربما تقلصت هذه القاعدة لو جعل الشاعر التشبيهات والمجازات والكنايات هي الدعامة الأساس في بناء صوره، إذ سنحتاج في هذه الحالة إلى متلق من نوع خاص يمعن النظر ويستنتج الفكرة، لكن موازنة الشاعر بين الاثنين مع ترجيح الثانية والاعتماد عليها بشكل أساس جعل

كلامه ينفذ إلى طبقة واسعة من الناس، ومن ثَمَّ يخدم هدف الشاعر أتم خدمة ويلبي غرضه على أكمل وجه، ولاسيما مع كون القصيدة ذات طابع سياسي تكفل عملية الإيصال فيها تحقيق أغراض الشاعر الذي تعنيه هذه المسألة بجوهرها الأساس٠

وبعد فانّ الصورة الشعرية هي أسلوب تفكير وتعبير وموقف من العالم، فالشاعر يعبر عن موقفه الرافض للواقع على وفق قيمه الجمالية فيما يسميه د٠ رجاء النقاش ((الخبرة الاستعارية)) والتي يشارك في تكوينها اللغة والمجتمع وموقف المبدع منها[1] ٠

قائمة المصادر

١ــ الإتجاه الوظيفي ودوره في التحليل اللغوي ــ يحيى أحمد ــ مجلة عالم الفكر ـ مجلد ٢ ـ العدد ٣ ـ الكويت ١٩٨١ ٠

٢ــ أثر اللسانيات في النقد الأدبي الحديث ــ توفيق الزيدي ــ الدار العربية للكتاب ـ طرابلس ـ ليبيا ـ ١٩٨٤م٠

٣ـ استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ـ د٠علي عشري زايد ـ دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ـ القاهرة ـ مصر ـ ٢٠٠٦م٠

٤ــ الأسلوب (دراسة نقدية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)ــ أحمد الشايب ــ مكتبة النهضة المصرية ـ ط٧ـ القاهرة ـ ١٩٧٦ ٠

٥ــ الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ــ د٠ فتح الله سليمان ــ الهيأة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٩٠ ٠

١ـ المختلف الحقيقي ـ دراسات وشهادات ـ ١٦٤

٦ــ أصول النقد الأدبي ــ أحمد الشايب ــ مكتبة النهضة المصرية ــ ط٣ــ القاهرة ـ ١٩٤٦م٠

٧ـ بلاغة التراكيب ـ دراسة في علم المعاني ـ د٠توفيق الفيل ـ ط٢ـ ١٩٩٨ ٠

٨ــ البلاغة والأسلوبية ــ د٠ محمد عبدالمطلب ــ الهيأة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٤ ٠

٩ــ تحليل الخطاب السردي ــ معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق ـ عبدالملك مرتاض ـ ديوان المطبوعات الجامعية ـ الجزائر ـ ط١ـ ١٩٩٥ ٠

١٠ــ التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة ــ محمود عكاشة ــ دار النشر للجامعات المصرية ـ ٢٠٠٥ ٠

١١ــ ديوان امرئ القيس ــ شرح محمد بن ابراهيم الحضرمي ــ تحقيق د٠ أنور أبو سويلم، و د٠ علي الهروط، و د٠ علي الشوملي ـ دار عمار ـ جامعة مؤتة ـ د٠ت

١٢ــ السيموطيقا والعنونة ــ جميل حمداوي ــ مجلة عالم الفكر ــ وزارة الثقافة ـ الكويت ـ العدد ٣ ـ مجلد ٢٥ ـ ١٩٩٧ ٠

١٣ــ الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني للهجرة ــ دراسة في أصولها وتطورها ـ د٠ علي البطل ـ دار الأندلس ـ بيروت ـ ط٣ـ ١٩٨٣ ٠

١٤ــ الصورة المجازية في شعر المتنبي ــ جليل رشيد فالح ــ رسالة دكتوراه ــ كلية الآداب ـ جامعة بغداد ـ ١٩٨٥

١٥ـ ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن (دراسة وتحليل) ــ د٠ قاسم أحمد الزمر ـ مركز عبادي للدراسات والنشر ـ ط١ـ صنعاء ـ اليمن ـ ١٩٩٦ ٠

١٦ــ عن بناء القصيدة العربية الحديثة ــ د٠ علي عشري زايد ــ مكتبة دار العلوم ـ ط٢ـ القاهرة ـ ١٩٧٩ ٠

١٧ــ في النقد الحديث ــ دراسة مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية ــ د٠ نصرت عبدالرحمن ـ منشورات مكتبة الأقصى ـ عمان ـ ١٩٧٩ ٠

١٨ــ في المصطلح النقدي ــ د٠ أحمد مطلوب ــ منشورات المجمع العلمي العراقي ـ بغداد ـ العراق ـ ٢٠٠٢ ٠

١٩ــ فصول في علم اللغة التطبيقي ــ فريد عوض حيدر ــ مكتبة الآداب ــ القاهرة ـ ٢٠٠٨ ٠

٢٠ـ كشف المشكل في النحو ـ علي بن سليمان البستي ـ تحقيق هادي عطية ـ ط ١ـ مطبعة الإرشاد ـ بغداد ـ ١٩٨٤ ٠

٢١ـ المختلف الحقيقي ـ دراسات وشهادات ـ محمود درويش ـ دار الشروق ـ عمان ـ ١٩٩٩ ٠

٢٢ـ مقدمة في الشعر ـ جاكوب كرج ـ ترجمة رياض عبدالواحد ـ الموسوعة الثقافية ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ العراق ـ ط١ـ ٢٠٠٤ ٠