دراسة الظواهر الأسلوبية لدى الشاعر عبدالمحسن الكاظمي (المستوى الصوتي والبياني أنموذجا)

أنعام عبد علي عبيد

الماجستير في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الأديان والمذاهب

الدكتور مهران غلامعلي‌زاده

مدرس مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران- فرديس فارابي

الدكتور مسعود باوان‌بوري

أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الأديان والمذاهب

الملخص

الأسلوبية منهج نقدي حديث يدرس النصوص على أساس تحليل الظواهر اللغوية والأدبية للكشف عما يميّز النصوص بعضها عن بعض. وبما أنّ الأسلوبية لا تنحصر في الشكل ولا في المضمون، بل تتناول كليهما وكيفية تركيبهما، فهي تعتبر طريقاً مثالياً للعثور على الفهم الأكثر للمعاني، والكشف عن الظواهر الجمالية في النصوص. تعنى هذه الدراسة باستخدام المنهج الوصفي- التحليلي بدراسة المستويين الصوتي والبياني في شعر عبدالمحسن الكاظمي كأحد أهم شعراء العراق والوطن العربي في العصر الحديث. وتظهر النتائج بأن: استخدم الشاعر أساليب مختلفة في البيان منها الاستعارة والتشبيه ووجدنا أن هذه الصور قريبة من الصور التقليدية في الشعر العربي القديم. ومن خلال استقراء شعر الكاظمي وجدناه استعمل بحور عدة منها: (الطويل، الكامل، الخفيف، البسيط، الوافر، المتقارب، الرمل، المنسرح، الهزج، المديد والرجز) ويشمل ذلك على المدح والرثاء والغزل، وأول تلك الأوزان التي نظم قصائده فيها البحر الطويل وهو (فعولن- مفاعيلن- فعولن- مفاعيلن). والتكرار من ظواهر البديع التي زين بها الشاعر الكاظمي قصائده وقد سعى خلاله إلى تأكيد المعنى في أشعاره. وقد ورد التكرار عنده بأنماطه المختلفة. وقد استعمل الشاعر التكرار في أسلوب الفخر لتأكيد أفضليته.**الكلمات المفتاحية:** الأسلوب، الشعر العراقي الحديث، عبدالمحسن الكاظمي، المستوى الصوتي، المستوى البياني

ا. المقدمة

ا.ا. بيان مسألة البحث

تختلف وتتعدد المعاني اللغوية في المعجم العربي لمفردة الأسلوب، «من هذه المفردات هي الطريق المطول وسطور النخيل والمذهب والوجه، وهذه المفردات تعتبر الفن، كم ويقولون: إذا شخص يأخذ من أنماط وأساليب الأقوال بمعنى أفنون من عنده[١]». كم واستحضره النقاد المتقدمون فقد ذكر ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) أن هذا هو طريق العرب في النظم وإن «أي الشاعر اجتاز وقطع جميع هذه الأنماط فهو شاعرا مهم ومجيد وإن عدل بين جميع هذه الأجزاء ولم يضع جزء منها أكثر من الآخر على شعره وكذلك لم يستمر ويطول في شعره فينزعجوا المتلقون[٢]».فيما قال الخطابي (ت٣٨٨هـ) «أن الصيغة والنمط الشعري هو المذهب والطريق والوادي الكلام المختلفة[٣] »،كم إن الآراء والأفكار قد توحدت وهذا ما جاء به الجرجاني حيث قال: «إن كيفية الأسلوب هو وطيء النظم وصيغة الشكل التي توجد فيه[٤]»، وإن يحيى العلوي (ت٧٤٩هـ) قد يرى ضرورة تنفيذ وعناية ما يستوجب أصول وفروع علم النحو في المجيء إلى أسلوب الفن في الكلام.[٥] وتبين أن العلامة الموجودة عند ابن خلدون وهي التي اكتشفناها حيث إن ابن خلدون قسم في مفهومه المعتمد والواضح بفن الأسلوب فذكر إن: المنظر الذي تحيك فيه وتنشأ فيه هيئة التراكيب، أو الشكل الذي يجر منه الكلام، وإن الأساليب والأنمطة موجودة في كل فن فهي مختصة بالفن ولا يجوز أن يمكن لغيره.[٦] وبهذه الطريقة نرى بأن الأسلوب يكون مرتبطا عندهم بالمعنى وذلك لأنه يعبر عن الطريقة الفنية ونظامها في اللغة.أما مصطلح (الأسلوبية) أو (علم الأسلوب) عند علماء الغرب ولم نجده إلا في حال وجود وظهور الآراء حديثة ومتجددة في مجال العلوم الأخرى منها علم اللسانيات التي ظهر على يد يظهر إلا مع ظهور الآراء العالم السويسري (دي سوسير) فهو يعد أهم رواد علم اللسانيات، وقد ظهر في القرن التاسع عشر، ولكن برز هذا العلم في بداية القرن العشرين،[٧] كم إن الأسلوبية قد استندت في أول خطواتها على علوم أخرى منها علم اللغة الحديث، وكان عالم اللغة السويسري دي سوسير (١٨٥٧-١٩١٣م) هو الذي وضع أسسه.[٨]وتعد دراسة المستويين الصوتي والبياني في الأعمال الشعرية من أهم جوانب الدراسات الأسلوبية، إذ هي المخابيء التي يخفي فيها الشاعر مقاصده وأهدافه التي رام توصيلها في رسالته إلى المتلقي، لذلك اكتسبت اللغة الشعرية خصوصية في الدراسات الأسلوبية والنقدية لم تكتسبها في حالات أخرى، والمتأمل في الدراسات الأسلوبية بمناهجها المختلفة منذ نشأتها وتطبيقاتها، يجد أصحابها لم يلتزموا منهجا معينا، فتارة يسيرون على وفق التحليل اللساني، وأخرى يتبعون أساليب التحليل البلاغي التقليدية، وفي أحيان أخرى يتبنون المنهج الإحصائي، فيقيمون إحصائيات وجداول وقياسات صارمة، وتارة يلجؤون إلى التحليل النفسي، وفي كل تلك المستويات لا يقتصرون على التحليل النصي الداخلي، وإنما يدعمون ذلك بمستويات التحليل الخارجي، فلا يهملون ما يقدمه المنهج التاريخي أو الثقافي أو الفكري.من المعلوم أن لكل شاعر لغته الشعرية الخاصة، ومن خلالها نستطيع أن نعرف شخصيته إذ إن من أولى سمات اللغة الشعرية المؤثرة، وأشد فضائلها جمالا مفرادتها، كونها لغة شاعر بعينه، تحدد رؤياه، وحلمه، وذهوله، ولا تختلط بلغة شاعر آخر سواه، وهو ما تجسد جليا في شعر عبد المحسن الكاظمي (١٢٨٨- ١٣٥٤ ق)، سواء في جانب المضمون أم في جانب الشكل. تميز شعر الكاظمي بالعاطفة وقوة السبك اللغوي إضافة إلى السلاسة، ووصوله إلى المتلقي والمتذوق بكل سهوله فهو لايحتاج في إقحام شعره بالكلمات الثقيلة لأنه كان يعرف إلى من يوجه شعره وكان متأثرا بدرجة بالشعر القديم مما ولد عنده عذوبة ورقة بالمعاني والفصاحة عرف عبد المحسن الكاظمي

بنفسه الشعري الطويل فهو من أصحاب المطولات الشعرية وكانت تلك ميزه يمتاز بها عن غيره ومن صفاته الاعتداد بنفسه والحافظة العجيبة وكان على قدر كبير من الاخلاق الفاضلة والمزايا الشريفة. تهدف هذه الدراسة باستخدام المنهج الوصفي- التحليلي التعريف بشاعر المرتجلات والمطولات الشاعر عبد المحسن الكاظمي وأيضا اكتشاف تجليات الأسلوبية (المستويين الصوتي والبياني) التي تحويها أشعاره وإبراز جوانب القوة والإبداع في الإنتاج الشعري والقيم الجمالية في شعره. وتسعى المقالة أن تجيب بالسؤال التالي:ما أهم الأساليب والظواهر الصوتية والبيانية التي وظفها هذا الشاعر في قصائده؟

١-٢. الدراسات السابقة

١- الوجه الآخر للغربة في شعر عبد المحسن الكاظمي، د.يونس عباس حسين -كلية التربية الاساسية - الجامعة المستنصرية، مجلة كلية التربية الأساسية، ٢٠٠٥م، المجلد ٧، العدد ٤٣. تتناول هذه الدراسة الغربة في شعر شاعر عراقي اكتوى بنارها زمنا طويلا ولكنه استطاع أن يجد المعادل لاحتراقاته وآلامه فلم توقعه الغربة في دائرة اليأس وخيبة الأمل كما أوقعت أكثر الشـــعراء فراحوا يبكون حاضـــرهم ويلوذون بالماضـي يستنطقون أطلاله ورممه كنوع من الحرية التي يفتقدونها، لذلك سيكون الحديث عن الغربة بوجهها الإيجابي وهو وجه لافت للنظر في شـعر الكاظمي، وحالة متميزة بين شـعراء عصـره حتى الذين يقتربون منه في هذه الميزة فهم يختلفون عنه من حيث غزارة شـعره في هذا النوع من الشعر، وهو أمر جعلنا نغض الطرف عن وجه الغربة السلبي الذاتي الذي يتصل بوضع الشاعر في المجتمع واضطراره إلى الفرار إلى فكرة الموت أو الهرب أو اليأس أو الارتماء في أحضان الطبيعة. وسنعاين الغربة في شعر الكاظمي خلال الصوت النضالي الذي تجلى في شعره منذ أن وطأت قدماه أرض مصر حتى وفاته في غربته.

٢- شعر عبد المحسن الكاظمي ١٨٧١-١٩٣٥م: دراسة بلاغية، رسالة ماجستير، احمد عبد الله عبد علي سلمان، كلية التربية الاساسية، الجامعة المستنصرية، ٢٠١٦م. وبنيت هذه الرسالة على تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة ذكر في التمهيد بمتابعة حياة الشاعر وثقافته وديوانه، وفي الفصل الأول تناولت الدراسة علم المعاني، أما الفصل الثاني فقد ناولت فيه علم البيان، فيما اختص الفصل الثالث بعلم البديع في شعر عبد المحسن الكاظمي.

٣- شـاعر العرب عبد المحسـن الكاظمي ومواقفه السـياسـية والوطنية، عباس جعفر كاظم، مجلة أهل البيت، ٢٠١٨م، المجلد ١، العدد ٢٢. يهدف البحث إلى التعريف بالمواقف الوطنية والسياسية للاديب العراقي الشاعر عبد المحسن الكاظمي. ومن خلال شعر الشاعر يمكن التعرف على نموذج من الشعراء الوطنيين في الادب العراقي الحديث وذلك لكي يسهل استيعاب مفهوم الوطنية المتوازنة البعيدة عن التطرف والتعصـب وكذلك رفع روح الوطنية القائمة على التجربة الواقعية التي عاشـها أدباء عراقيون حملوا هم الوطن بصـدق وامانة. فجاء البحث في تمهيد وثلاثة مباحث وقد أحاط التمهيد بشيء من حياته وسيرته فجاء المبحث الأول عن المعاني الوطنية في شعر الكاظمي، وتناول المبحث الثاني موقفه من الدولة العثمانية أما المبحث الثالث فتناول مواقفه من الاحتلال البريطاني والثورة العربية. فالبحث يعالج موضـــوعا مهما في الحياة الانسانية بشكل عام وفي شعر الاديب العراقي عبد المحسن الكاظمي بشكل خاص الا وهو الموقف السياسي والوطني عند الشاعر.

٢. البحث الرئيس

٢-١. دراسة المستوى الصوتي لأشعار عبدالمحسن الكاظمي

انتسبت الأسلوبية الصوتية إلى علم الفونولوجيا ويدرس من العناصر الصوتية في لغة الإنسان تلك التي تحمل الوظيفتين: الانفعالية والندائية، والتي لا تدخل في نظام اللغة وقواعدها هذه العناصـر الصـوتية تتمثل في طريقة التلفظ وموضـع النطق والنبرة وحدة الصـوت، وكل ما يسـمح للسـامع أن يكون فكرة عن المتكلم بغض النظر عن معنى ما يقوله كأصـله الاجتماعي ومنشـأه الجغرافي، ودرجة ثقافته أو جنسـيته[٩]؛ فالتنغيم والشدة والجرس في الصـوت وكذلك نظام اللغة (وحداته الصـوتية) كل هذه العناصـر تستطيع التعبير عن الأصـول الاجتماعية للمتكلم وثقافته وتربيته وجنسـه، وكل ما تقدم يقع على عاتق ما يسـمى بعلم الأسـلوب الصـوتي[١٠]، للصـوت أهمية بارزة في بناء المفردة والجملة فدونه لايتم الكمال المرجو ولا يمكن أن تستقيم بالشكل الأمثل، وقد قال الجاحظ: «وأمر الصّوت عجيب، وتصرّفه في الوجوه عجب. فمن ذلك أنّ منه ما يقتل، كصوت الصاعقة. ومنها ما يسرّ النفوس حتى يفرط عليها السّرور؛ فتقلق حتى ترقص، وحتّى ربما رمى الرّجل بنفسه من حالق[١١]»كما وهدفت الدراسات الأسلوبية المعرفية في تفسير وبيان لغة الشعر إلى تحديد مستويات النصوص ومعرفة الميزة فيها من أجل تحديد تأثير كل مستوى وتأثيره على تفاعل وترابط الأنماط التعبيرية، وقد اعتمدت هذه الدراسات على بيان وضوح مستوى صوت في الشعر، وذلك لأن (جوهر الشعر هو الصوت)،[١٢] وحسب؛ وذلك بسبب هناك أمكانات تعبيرية مليئة وتسد الحاجة في المواد الصوتية، وقد تظل هذه المؤثرات الصوتية

مخفية في اللغة الطبيعية والاعتيادية،حيث كانت دلالة الألفاظ، بما في ذلك الظلال العاطفية لهذه الألفاظ، منفصلة تماماً عن مبادئ الأصوات التي تكون شبيه لها، لكن أينما وقع الاتفاق من وجهة النظر هذه، فإنه ينفجر وبعد ذلك يوجد مجال بجانب علم الأصوات، فالمفهوم بإنه يحلل ما نفهمه غريزياً أي أن هناك تطابقاً بين المشاعر والتأثيرات الحسية التي تسببها اللغة.ومن حيث الوصف والتحليل، يوجه الباحث في الأسلوب الشعر انتباهه إلى المستوى الصوتي، لأن لغة الشعر تتجاوز مستواها اللفظي، (طابعها الاعتباطي في العلاقة بين الصوت والمعنى، أو الدال والمدلول)؛[١٣] وفي الخصوص أن (بالي) عند تقديم المبادئ التي تحدد خصائص التعبير العاطفية، يعتقد أن هناك علاقة الطبيعية بين الفكرة والبنى اللغوية التي تعبر عنها، مما يظهر عنه علاقة طبيعية بين الصوت والمعنى في الألفاظ المنطوقة، وقد تكون المظاهر والأرقام منعكسة في المواقف التي تكون متفقة عليها في التحقيق،[١٤] فالعلامة والدلالة الصوتية هي العلامة الذهنية، حتى لو كانت تستمد طبيعتها من طبيعة الأصوات وعلاقاتها النصية.وقد نرى أن الصوت قد حدده العلماء على أنه التركيب الموسيقي للكلمات المنطوقة، وبالإضافة إلى ذلك فان الاستكشاف المفصل واختراق الاساسي في دقة الأصوات وفروعها وأغراضها الممتدة، كما ويمكنه فهم هذا بأن تكون (الأصوات التي تتجاوز مخارجها تثقل لما تتطلبه من جهد عضلي)،[١٥] ولذلك يخلق الصوت بنية متناغمة مع الأصوات الأخرى، بحيث تتشابك وتتشكل مقاطع صوتية والمقاطع خاصة باللغة العربية إما ان تكون هذه المقاطع طويلة أو قد طويلة جداً وفي بعض الأحيان تكون قصيرة، وبما أن الكلمات تتكون من مقاطع لفظية متتالية، ولكل مقطع لفظي له خصائصه الصوتية المميزة، وكان لترتيب هذه المقاطع في الألفاظ وترتيبها في نمط معين له تأثيره الكبير على إنشاء أنواع مختلفة من الموسيقى المحلية والتي تكون مناسبة مع الافكار التي تعبر عنها وتتخيلها، فقد تستغرق المقاطع المغلقة وقتاً أقل في النطق من المقاطع التي تكون مفتوحة.وان ما يجعل الكاتب الأسلوبي بان يدعو إلى مخاطبة المستوى الصوتي في الشعر وان الشاعر يعتبر هو مؤسس الأصوات، وهذا يعني ان قسم من أبيات القصيدة مرتبة ترتيباً صوتياً يكون مبنياً على تصحيح الصوتيات المتشابهة والمتناسبة، وإذا لم يكن التكرار هو نفسه في الأهمية، ولكن الدور الرائيسي يرجع إلى توفر جزء من الوحدات اللفظية على مجموعة معينة من التنسيقات الأصلية؛ ولكي نستحكم من فحص البنية الصوتية للقصيدة، يجب علينا أولاً تحديد هذه التنسيقات، واما ثانياً فيجب التعرف على هندسة المرسومة بهذه التنسيقات، فمهما كان الصوت الذي يقوم باستعماله الشاعر، فهو يريد ان يضلل القارئ بان يحاول على ان هناك علاقة متينة بين اللفظ والمعنى.يتمى المؤلف أو الكاتب ضرورية اتساع قسمين رئيسين في الشرط الأدبي وهما: (اللذة، والمعرفة) وهذا ما لا تستطيع الكلمة الواحدة تحقيقه بمعناها وحده، وذلك لأن بنية النص الشعري لا تتوقف عند حدود اللغة الواعية وخيالها الواسع، بل إنها تتطلب إلى آلية أخرى لا يمكن ان يقوم الشعر أو يوجد بغيرها، فهي تعتبر اساسه وذلك: «ان القوة التعبيرية للكلمة المنفردة لا تتأتى من معناه، بل من طبيعة شكلها الصوتي أيضا»،[١٦] لا توجد قصيدة بدون موسيقى تعكس جوهرة الأغنية ووجوهها الغنية بالانغام، فتؤثر الموسيقى على أعصاب وعواطف المستعين وهذا السبب وراء بقوتها المخفية والتي تكون مثل قوة السحر، والقوى التي تظهر موجات من العواطف على نفوسهم وتشعر بالانسجام معها.ان الموسيقى هي الأداة الثالثة في تكوين الإبداع الفني للشعر العربي، والتي بدونها لا يتحقق نجاح النص في القصيدة العربية، لأن هذا يعبر عن حس اللحن والأداء الموسيقي للإنسان ويعكس عيشة الإنسان وحياته في كل مكان يعيش فيه، فقد ترسم صورة لحياة الإنسان في كل ظروفها اللانهائي، وتبين هذه صورة عن كل اختلافات الحياة وجوانبها المادية والمعنوية لتلك الوسيلة والفترة التي كان يعيش فيها،[١٧] وبعد هذا إنها تساهم في قوته في التأثير على جهاز الاستقبال، حتى تسعده تلك النغمات الجميلة التي تتدفق من نهج قصائده المبدعة، وذلك لأنها تتواصل مع تلك النغمة المريحة والهادئة وفي نفس الوقت حزينة وعالية ومهيبة وجادة مع الروح إلى غير ذلك من الصفات التي تمتاز بها هذه الموسيقى، ويكون ذلك من خلال تلك الألحان الجميلة للموسيقى، فإذا كان الشاعر قادراً على تحريك هذه الآلة في الاتجاه الصحيح، ومداعبة وتشجيع مشاعر السامعين، فهذا يعني أن موسيقى القصيدة هي أيضاً مصدر متعة للسامعين.

٢-١-١. الوزن

يكون مقياس الوزن مع العداد الموسيقي الخارجي في النص ويعطي للقصيدة بنية فنية منفردة وواضحة، وقد ينتج مقياس الوزن لحناً موسيقياً منفرداً للشعر، وقد تلعب دوراً مهماً في البنية الظاهرة والمشتركة للشعر، مما يمنحها ظاهرة خاصة ومبدعة، حيث تسلط الضوء عليها في وحدة مترابطة ومنسجمة ويكون ذلك من خلال البيان الموسيقي. وقد نال الوزن اهتمام النقاد القدامى فهو «اعظم أركان حد الشعر واولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة».[١٨]وكما لاحظ القدماء الوزن ونال اعجابهم، كذلك فقد جذب انتباه النقاد المعاصرين أيضاً، ونظراً لاحتوائه على الإيقاع الموسيقي الخاص بقصيدة الشعرية، فانه يتكون من دورة وقتية تمنح الرضى للسامعين وتنال اعجابهم

وتدعم العواطف الحساسة والعامة بالتناغم. وهنا نناقش استخدام الوزن في القصائد الشعريه لشاعر عبد المحسن الكاظمي، وأبرز ما يميز كل بحر في الشعر العربي، لأن الموضوعات الشعرية يجب ان تكون ناشطة في الفعل الذي ذكر، ولم يكن مجرد ثقل يمكن أن يحمل التجربة الشعرية التي مر بها الشاعر.ومن خلال آستقراء شعر عبد المحسن الكاظمي وجدناه استعمل بحور عدة منها : (الطويل، الكامل، الخفيف، البسيط، الوافر، المتقارب، الرمل، المنسرح، الهزج، المديد والرجز) يشمل ذلك على المدح والرثاء والغزل، وأول تلك الأوزان التي نظموا قصائدهم فيها البحر الطويل وهو (فعولن– مفاعيلن– فعولن– مفاعيلن) والذي انضوت فيه ألوان الشعراء العربي واحتل المرتبة الأولى في كثرة ورود اللون فيه، ويعد هذا البحر أكثر بحور الشعر طولا وله عظمة وجلالة وإليه يعمد أصحاب الرصانة لأنه بحر الرصانة والعظمة والجد.[١٩] و«ليس بين بحور الشعر مايضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه».[٢٠]

٢-١-١-١. بحر الطويل

وهو البحر الأول من البحور التي جاء بها الخليل بن أحمد الفراهيدي، والشعراء لم يستخدموه إلا بشكل كامل، فهو يختلف تاماً بقية الأوزان الشعرية؛ وذلك لأنه لم يكن متكسراً أو مجزوءاً ولا مقسماً أو مشطوراً، كما وقد تمكن من اخذ ما كان يدور في عقل الشاعر بهذه الصفة، وهناك العديد من الامور تخطر عبى باله وفي مخيلته وذلك في مختلف العصور، لذا فإن هذا البحر له عرض واحد مسدود وكذلك له ثلاثة أضرب، االضرب الأول يسمى صحيح وهو (مفاعيلن) والضرب الثاني يسمى مقبوض وهو (مفاعلن) والضرب الثالث يسمى محذوف وهو (مفاعي)، كما وكانت للشاعر عبد المحسن الكاظمي قصيدة للبحر الطويل وهي: (فداء رباب داء قلبي):

محمد لا أدعوك إلا لذي ضني	شفائي به دون الورى وهنائي
وغير كثير لو نظرت لمهجتي	قليلاً وأسعفت الحشى بدواء
فداء رباب داء قلبي ومهجتي	وإن شفاها لو علمت شفائي
ثمان شهور قد خلت سائلاً لها	ثمانين عاماً تنقضي بصفاء
رجوت بقاها في الأنام وإنما	بقاء رباب في الأنام بقائي[٢١]

٢-١-١-٢. بحر الكاملوهو بحر ذو نغم مجلجل رنان يصلح لكل ما هو عنيف من الكلام كما يصلح للترنم الخالص والتغني، وهو من أغنى بحور الشعر العربي قوة وأكثرها أضربا وأغلبها حركة، إذ تبلغ حركات البيت التام منه ثلاثين حركة كثر دورانه في الشعر العربي،[١] وقد ذكرت له كتب العروض المختلفة ثلاث أعاريض وتسعة أضرب واستعمله الشعراء مجزوءا وتاما، وقد تبين للبحث بعد متابعة استعمال الكاظمي العروض الصحيحة التامة (متفاعلن) ذات الضرب المقطوع (متفاعل) والضرب الصحيح (متفاعلن) وخاصة في نصه: (إطراقة المأموم).

أطرقت مهما دار في خلدي	ذكر الشباب وعهده النضر
إطراقة المأموم وهو شجٍ	قلق الضمير مبدد الفكر
والعين دامية فأدمعها	تنهل من بيض ومن حمر
ولواعج الزفرات في صعد	تمتد بين الصدر والنحر
قل للعذول إليك عن عذلي	ذهب العرام وأنت لا تدري[٢٢]

٢-١-١-٣. بحر الرجز

سمي الرجز رجزا لاضطرابه، تشبيها بالناقة الرجزاء التي ترتعش فخذاها، واضطرابه متأت من جواز حذف حرفين من كل جزء منه، وكثرة دخول العلل والزحافات ومجيئه مشطورا ومنهوكا ومجزوءا، فهو أكثر البحور تغيرا لا يثبت على حال واحدة، أو ان في كل جزء منه سببين خفيفين فتتوالى فيه حركة وسكون فيشبه بالرجز في رجل الناقة ورعدتها،[١] وقد أكثر الشاعر الكاظمي من شعر الرجز ولا سيما في سرعة الرأي والارتجال حيث ذكر في قصيدة له وهي أبهى زمان.

أبهى زمان طيب الهواء ما ليس بالصيف ولا الشتاء

أجواؤه ناعمة الأرجاء وأرضه تهزأ بالسماء

يطلع فيها كل من أغيد رقّ ومن غيداء

إذا بدا منه أخو ضياء جزت به ناصية الظلماء

يطوف في الإصباح والإمساء في حلة سوداء أو بيضاء[٢٣]

٢-١-١-٤. بحر المتقارب

سمي كذلك لتقارب أجزائه بعضها من بعض فهي خماسية كلها يشبه بعضها بعضا ولم تتباعد بكثرة الحروف أو لأن أسبابه وأوتاده متقاربة، ويبدو أن الصورة الصوتية التي انتظمت فيها أجزاؤه جعلت منه بحرا يشيع على ألسنة الشعراء لسهولته على اللسان وخفته على الأسماع ولما يحويه من (رنة ونغمة مطربة على شدة مأنوسة)، ويأتي هذا البحر تاما ومجزوءا وله عروضان وخمسة أضرب، ومن البحور التي كتب فيها عبد المحسن الكاظمي هذا البحر، وقد جاء في قصيدته (مضى عصر الهوى).

أجيراننا بمحاني الحمى ومن أين منى جيرانيه

سروا يخبطون الدجا والحشا على إثر آثارهم ساريه

أمامهم القلب جار لهم وعيناي خلفهم جاريه

نأوا فنأى الأنس عن حينا وأمست ربوع الهوى خاليه

أسائل ربع الهوى عنهم فلو ردد الربع تساليه[٢٤]

٢-١-١-٥. بحر الخفيفهذا البحر أخف البحور على الطبع، وأطلاها على السمع، يشبه الوافر في اللين والسهولة، حتى أن النظم فيه يقرب من النثر،[٢٥] وهو آخذ بنصيب من فخامة وجلالة الطويل ولين وتكسر المنسرح. وهو مرن في توزيعه على الأغراض.[٢٦] وسمي خفيفا لخفة حركاته وهو شبيه بالوافر من حيث اللين ولكنه أسهل منهكذلك سمي خفيفا لأنه أخف السباعيات. (فمن تركيب السباعيات المتغايرة،ما يتوسط فيه المفرد ويتطرف المتماثلان)،[٢٧] وله جزالة ورشاقة. وهو بحر مركب سداسي الأجزاء، يكثر استخدامه عند القدماء والمحدثين ويستعمل تاما ومجزوء.ولم يقتنع الشيخ جلال الحنفي بتسمية هذا البحر بالخفيف (لأن التعليلات التي عللت بها تسميات بعض البحور الشعرية عمومية تنطبق على أكثر من بحر، كما أن الخفة والذوق في التقطيع اللذين بسببهما سمي بالخفيف يمكن ادعاؤها لغيره من البحور، فهو من بعض مشتقات المنسرح).[٢٨] واشتهر في شعرنا المعاصر الخفيف الصحيح منه، أما الأنواع الأخرى فقد كانت ثقيلة على الذوق. ولتوسط مستفعلن وهي تفعيلة الرجز بين فاعلاتن المكررة وهي تفعيلة الرمل أصبح هناك انسجام بين البحرين، وهذا جاء نتيجة لخاصيته الغنائية المتدفقة المتوافرة في كل منهما مما جعل البحر يتميز بالخفة.[٢٩] وهو يجمع سمتين تبلغان حد التناقض فيه: سمة الامتداد وسمة المواصلة،كما أن فيه بطء ظاهرا ولعل سبب هذا الاختلاف هو أن الخفيف متكون في أصله من اجتماع الرمل والرجز، إذ أخذ من الرمل هدوءه ورزانته وبطأه، ومن الرجز ترنمه وسرعته. ووضوح تفعيلة الرجز بين تفعيلتي الرمل يحدث نوعا من التواصل والحركة والخفة.[٣٠] والخفيف يمكنه استيعاب النصوص التي تحتوي على حشد من المتضادات المتعاكسة.[٣١] وإذا جاد نظمه رأيته سهلا ممتنعا لقرب الكلام المنظوم فيه من القول المنثور، وليس في بحور الشعر جميعها بحر نظيره يصلح للتصرف بجميع المعاني،[٣٢] وقد استعمله الكاظمي في نصه (رب عطف مخفف من حمولي).

رب عطف مخفف من حمولى ومنير إلى الأماني سبيلي

بلّ من غلة الشجي فقالوا أكذا يذهب الروا بالغليل

وشفى علتي فقلت أياد جاء إحسانها ببرء العليل

دعمت كاهلي وقد كاد يوهيه احتمالي بواهض المحمول

وإذا كان صاحب الأمر عوناً فثقيل الأعباء غير ثقيل[٣٣]

وجدنا أن عبد المحسن الكاظمي استعمل أغلب البحور الشعرية، ونلاحظ أنه لم يختص باستعمال بحرا في غرض معين بل أن نراه استعمل البحر الواحد في اغراض متعددة.

٢-١-٢. القافيةالقصيدة العربية تحتاج لكي يكتمل بناء نصها الشعري إلى عنصر آخر يرتبط بالوزن ارتباطا وثيقا، إذ كلاهما يتمم الآخر. والقافية «تمثل حوافر البيت ومواقفه، فان صحت استقام الوزن وحسنت مواقفه ونهاياته[٣٤]». لأن تكرارها يزيد من وحدة النغم الموسيقي ولا سيما في الشعر الجيد، إذ ترتبط كلماتها بموضوع القصيدة وعندئذ يكون معنى البيت قائما عليها، لأنها المجلوبة له لا العكس، ذلك أن كلمات البيت التي تسبقها لا تستطيع ان تقوم مقامها باعتبارها النهاية الطبيعية للبيت الشعري.[٣٥]عني القدماء بالقافية فتحدثوا عن مفهومها، وحروفها، وأنواعها، وعيوبها، وقد اختلفت المفاهيم التي طروحها، فهي على رأي الخليل: «من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن»،[٣٦] أما الأخفش (ت ٢١٥هـ) يحدها بقوله: «اعلم أن آخر كلمة في البيت. وإنما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام».[٣٧]ذكر إبراهيم أنيس أن القافية: «ليست إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويتمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن»،[٣٨] ولكن الرأي الصائب هو رأي الخليل، لأن القافية ليست حرف الروي كما يزعم بعضهم، لو كانت كذلك لجاز للشاعر أن يجمع بين ماثل ومثل وهذا ما لا يمكن حدوثه لحالة الاختلاف الواضحة بين القافية والاتفاق الحاصل في الروي، بل شيء مركب من حروف وحركات تقرر جماع ما في البيت من حلاوة شعره،[٣٩] وقد استعمل الشاعر الكاظمي القافية المقيدة وهي ما يكون حرف رويها ساكن والقافية المطلقة وهي ما يكون حرف رويها مقيد: ومن أمثلة القافية المقيدة عند الشاعر جاء في نصه: (تسري المنى ونرى الهنا).

غنّى وردّد في البلاد ما شاء من نغم وزاد

وشدا كما شاء الهوى وشدت تجاوبه شواد

يا من تغنّى باسمه من رائحٍ فينا وغاد

هنّ البلاد بعيدها والعيد أن تهنا البلاد

واطلع عليها مثلما طلع الهلال على النجاد[٤٠]

وقال أيضا من القافية المقيدة ذات الحرف الساكن في نصه (رحل الزعيم):

هل عند من ترك القضية عاما آمال مصر أصبحت آلاما

ما كان في ترك الأمور مخيراً لكنّ أمر الله كان لزاما

رحل الزعيم أبو البلاد ولم يؤب وأقام حيث أبو العباد أقاما

ولى وأسلمها الثبات ولم يكن ولى وأسلم أمرها استسلاما

ترك الحمى وهو العليم بحاجه ومضى يلبي الواحد العلاّما[٤١]

وقد أكثر الشاعر الكاظمي من القافية المطلقة ومن أمثلتها جاء في نصه (مضى عصر الهوى):

زهت بسناهم مغاني الهوى ولما تزل بهم زاهيه

مضى عصر الهوى فيا لهفتا على طيب أعصرنا الماضيه

ويا ليت أيامنا بالحمى تعود لنا مرة ثانيه

عسى أن يعود الكرى ناظري وتورق أغصاني الذاويه

علّي إليك اشتياق وما لغيرك تطمح أشواقيه[٤٢]

ومن نصوصه ذات القافية المطلقة قصيدته (قف فالعيون الى سناك تشير):

قف فالعيون إلى سناك تشير واهناً فملكك في القلوب كبير

قف واستمع من ناظم أو نائر يعنو له المنظوم والمنثور

مدحاً لها في كل سمع نشوةٌ وبكل قلب طربة وسرور

جملا يفصلها البيان مصوراً وبيان أفصح ناطق تصوير

إن الشعور إلى ثناك موجه لولاك ما هز الأنام شعور[٤٣]

ومن خلال ما ذكر نجد إن دراسة الشعر الموسيقية توجب معرفة الأسس التي تتمخض عنها الموسيقى الشعرية وتتجلى في مظاهرها الايقاعية، وأحسب ان ذلك لن يتم الا باستكناه ظاهرتي الوزن والقافية والكشف عن أثرهما في نسيج النصوص الشعرية على اعتبار انهما عاملان يتضافران مع جملة من العوامل في انتاج الشعر، وقد اشار النقاد العرب الى اهميتهما منذ القدم، فالأوزان «مما يتقدم به الشعر ويعد من جملة جوهره»،[٤٤] وتسهم البحور الشعرية في تشكيل الوزن لأن البحر عبارة عن «روابط زمنية متصلبة في حركة الاصوات».[٤٥]

٢-١-٣. الموسيقى الداخلية

يمثل الإيقاع الذي تحدثه حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تفعيلات البحور العروضية الموسيقى الداخلية للبيت الشعري، وقد شكلت هذه الموسيقى عنصرا فعالا مال إليه الشاعر عبد المحسن الكاظمي وحرص على توفيره في شعره فهو لم يترك وسيلة أو أداة يحقق بها الموسيقى الملائمة لشعره، وقد تميز أسلوبه بالولع بالصنعة البديعية، فهي إحدى وسائله في خلق موسيقاه الداخلية ولكي تساهم مع الموسيقى الخارجية في تكوين وحدة النص الموسيقية والإيقاعية. ومن ابرز الفنون البديعية التي شكل بها الكاظمي موسيقاه الداخلية. التكرار: هو «تناوب الألفاظ وأعادتها في سياق بحيث تشكل نغما موسيقيا يتقصده الناظم في شعره أو نثره».[٤٦] لذلك اتخذه الشعراء العرب منذ القدم وسيلة فنية؛ لاعطاء أشعارهم قيمة موسيقية عذبه، فضلا عن كونه من الوسائل التي تحقق الانسجام والتناسق في النص الشعري، لذا كان اهتمام الموروث العربي به لافتا للنظر، يقول أحد النقاد: «ومن سنن العرب التكرار والإعادة».[٤٧] ولهذا النمط البديعي أهمية كبيرة في تقوية نغم القصيدة، ويساعد على جذب أسماع المتلقي لما له من أثر يعلق في النفس. وعلى الشاعر أن يكون حذرا عند التعامل معه خشية الوقوع في الضعف إذ إن «للتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه»،[٤٨] ولم يكتف الشعراء بتكرار الحروف وانما عمدوا إلى تكرار الألفاظ والتراكيب كي يصلوا إلى إتمام المعنى وتثبيته في ذهن المتلقي وإظهار التعجب أو الحسن والاستغراب إلى جانب تأثيراته الصوتية في إحداث الانسجام الموسيقي والتقارب النغمي وتقوية الجرس في البيت الواحد أو الأبيات المتعددة؛ لإشاعة التأثير في النفوس.[٤٩] والتكرار من ظواهر البديع التي زين بها الشاعر عبد المحسن الكاظمي قصائده وقد سعى خلاله إلى تأكيد المعنى في أشعاره. وقد ورد التكرار عنده بأنماطه المختلفة. وقد استعمل الشاعر التكرار في اسلوب الفخر لتأكيد أفضليته فيقول:

ألم يدر أنّا إن عزمنا فلا ندع لدى العزم من نبض بجنبيه نابض

ألم يدر انا إن نهضنا إلى العلا نقد دوننا شم الأسود النواهض

ألم يدر أنا إن شهرنا سيوفنا نطبق أنباض العروق النوابض

ألم يدر أنا إن سحبنا إلى الوغى رماحاً كحيات الرمال الرضارض[٥٠]

نلحظ ان الشاعر في تكراره لعبارة (أم يدر أنا إن) في معرض الفخر بنفسه فهو يحمل الخطاب نحو الجاهل بمكانته أو المنكر لها لذا يستعمل أكثر من أسلوب لتأكيد مكانته، واول اساليب التوكيد تلك التي استعملها الشاهر هو اسلوب التكرار، ثم اسلوب الاستفهام، ثم اسلوب التوكيد ب (إن)، ولهذا التكرار دوره في الموسيقى الداخلية للنص. أما تكرار اللفظة جاءت في نصه: (فلسطين إن القصد لا يتحول):

فلسطين ان القصد لا يتحول — وان صعاب الأمر سوف تذلل

فلسطين لا تلوى عن القصد واعملي — فليس ينال القصد من ليس يعمل

فلسطين شاء الظلم أن تتحملي — فكيف وهذا الظلم لا يتحمل

فلسطين ساري وفدك اليوم نازل — له مربع في كل قلب ومنزل

أأمة موسى جاوزت فيك حدها — وموساك عنك اليوم في الناس مرسل

إذا أدبرت عنك الليالي بوفدها — فإنا على تكريم وفدك نقبل

أوفد فلسطين نحييك كلما — زها محفل أو عن في البال محفل

أوفد فلسطين الذي لست واحداً — فإن جميع العرب فيك تمثل[٥١]

من النصوص الشعرية التي اعتمدت على اسلوب التكرار عند الشاعر هذا النص الذي حاول الشاعر فيه اظهار مظلومية فلسطين تلك الارض العربية التي احتلها اليهود وبنوا عليها دولتهم المزعومة وجاء هذه التكرار للفظ (فلسطين) بالتآزر مع توظيف التراث الانساني والديني لهذه الارض، لذا الشاعر استدعى رمز موسى عليه السلام والامة التي تنسب اليه وهم اليهود، ثم يحي الوفد الذي يدافع عن القضية الفلسطينية ويحثهم على تمثيل العرب في الدفاع عن فلسطين. ومن أمثلة التكرار عند الكاظمي قوله:

ما بال سعد لا يجيب — ولا يرد اليوم سولا

يا سعد عذرك بين — يا سعد لا تخشى العذولا

إنا وردنا حنظلا — ووردت أنت السلسبيلا[٥٢]

وفي هذا النص كرر الشاعر اسم سعد وهو القائد العربي المصري الكبير (سعد زغلول) وهذا التكرار اعطى النص نغم موسيقيا مميزا خاصة مع إتلاف الاسم مع باقي كلمات المقطع الشعري الذي شاع فيه ظهور حرف السين بكثرة داخل النص. وبذلك استثمر الشاعر طاقة حرف السين التي تمنح النفس تنفيسا يعبر عن البوح بالالم وهذا ما يلائم غرض الرثاء الذي كتبه الشاعر بذكرى وفاة (سعد زغلول)، وعلى الطريقة نفسها كتب الشاعر قصيدة رثائية اخرى في نصه (وستذكر الأجيال صنعك):

أرأيت كيف نوى الرحيلا — أرأيت كيف سرى عجولا

أرأيت كيف الركب ما — ل مخالفا منا الميولا

الشرق جل مصابه — بزعيمه فبكى طويلا

الشرق ليس بمرتض — بالشرق من سعد بديلا

الشرق حار دليله — يا من له كنت الدليلا

الشرق ضاق مجاله — لواك فيه أن يجولا[٥٣]

يوظف الشاعر اسلوب التكرار لإظهار حالة التفجع لفقد (سعد زغلول) وقد اعتمد على استعمال تكرار عبارة (أرأيت كيف) وهو يهيئ ذهن المتلقي / المخاطب، الى تلقي نعي المرثي وذلك من خلال حثه الى النظر أولا والسؤال ثانيا لإظهار تصرفات الزمن وقدرته على تغير احوال الناس

وخاصة في حالة الموت. أما التكرار الثاني فهو تكرار لفظة (الشرق) وفي هذا التكرار على مستوى اللفظ جاء (خمس مرات) أما على مستوى الدلالة فتلحظ أن الشاعر وظف الجناس التام فيه ففي قوله (الشرق جل مصابه) دلالة على الشرق الاوسط وهو دلالة مكانية على بلاد العرب، أما قوله (الشرق ليس بمرتض) وهو دلالة على الشرق وهو مدافن في الثقافة المصرية، وهو ذات دلالة مكانية ايضا إلا أنها خاصة بالثقافة المصري، أما في قوله (الشرق حار دليله) وهو دلالة استعارية للصباح وهو ذات دلالة زمانية، أما قوله (الشرق ضاق مجاله) فهو أيضا ذو صورة استعارية للدلالة علة الخير.

٢-٢. **الصورة البيانية**وهي الصورة التي استخدم فيها شاعر أساليب البيان، محاولة منه تقريبها إلى الآخرين بما «إشتملت عليه من سحر بياني مقترن بناحيتين هما: نقل العواطف وإثارة الإحساس، وبهما تتجاوب الأصداء، وتلتقي الأصوات، وتتحرك الكلمات»،[٥٤] التي تستطيع من خلالها، تأدية وظيفتها. وأداة الشاعر في تلك الصورة المجاز من تشبيه واستعارة وكناية يقوم عليها النص الشعري، فتمده بالحركة الدائبة في اللفظ المنطبع أثره على المعنى، ومن غيرها يعود النص جامدا لا ينبض بالإحساس البلاغي، ولا يتسم بصفة الفن القولي. وعلى هذا الأساس سنتناول الصورة البيانية من تشبيه واستعارة وكناية في شعر عبد المحسن الكاظمي.

٢-٢-١. **الصورة التشبيهية**يعد التشبيه من قضايا النقد المهمة، لأنه ينغرس في أعماق الوجدان البشري، و«به تعرف البلاغة»،[٥٥] وهو «بحر البلاغة أبو عذرتها وسرها ولبابها وإنسان مقلتها»،[٥٦] وإذا نظرنا إلى بداياته فهو «أسلوب من أساليب البيان قديم قدم التعبير، وذلك لأنه اقرب وسيلة للإيضاح والإبانة، وأقرب وسيلة لتقريب البعيد من المعاني»،[٥٧] وقد تحدث حفني محمد شرف عن التشبيه بعد عرضه عددا من تعريفات القدماء والمحدثين في هذا الصدد فقال: «إن هذه التعريفات كلها تؤدي إلى معنى واحد وهو: تشبيه شيء بشيء في صفة ما بأداة تفيد التشبيه».[٥٨]فالتشبيه هو عقد موازنة بين طرفين مختلفين، لوجود إشتراك بينهما في صفة معينة، فهو «يفيد الغيرية ولا يفيد العينية، ويوقع الإئتلاف بين المختلفات ولا يوقع الإتحاد، وهذا هو أهم ما يميزه عن الإستعارة»[٥٩]، والتشبيه بعد ذلك وسيلة من وسائل البيان القائمة على اللغة «أي قدرة الشاعر اللغوية، فإذا حصل الشاعر معارفه اللغوية، وتمكن من معرفة اسرار اللغة التي يكتب بها، روى أساليبها، وعرف استعمالاتها الجاهزة والمبتكرة، استطاع أن يحدث تجاوبا وتفاعلا بين اللغة والخيال لكي يولد الشعر»،[٦٠] وقد شاع اسلوب التشبيه في شعر الكاظمي ومن أمثلته:

إذ نزح الحي وأختفى أثر الـ ... دار وفات العيون مشهدها

وفتية كالنجوم حجبها ... نحس الليالي وزال أسعدها

عهدي بها كالجبال راسية ... لا ينثنى في الخطوب مفردها[٦١]

في هذا النص الشعري يوظف الشاعر اسلوب التشبيه ليعبر عن اغترابه، وهذه الصورة التشبيهية مكتملة الاركان فالمشبه هم الفتية والمشبه به النجوم اما أداة التشبيه فهي الكاف، وكان وجه الشبه بينهما هو الاختفاء خلف الغيوم، ثم يوظف صورة تشبيهية أخرى وهو يصف أهل بلده فالمشبه هم نفسهم الفتية المذكورين في الصورة التشبيهية الاولى، والمشبه به هو الجبال، واداة التشبيه هي الكاف أيضا، أما وجه الشبه هو الثبات فهولاء الفتية يثبتون على حب الوطن كثبات الجبال الرواسي، ومن أمثلة التشبيه في نصه (دع الدمع يكثر اكثاره):

دع الدمع يكثر إكثاره ... فقد جاوز الوجد مقداره

بنفسي رشا راد حب القلو ... ب وعاف الكثيب ونواره

تفرع كالليل معقوصه ... فأرخى على الصبح أستاره[٦٢]

ان هذه الصورة تكون على شكل الغزلي الجميل حيث وظف الشاعر التشبيه في ذكر صفات حبيبته فقد كان في هذه الحالة وفي هذا منظر المشبه والمشبه به وأداة التشبيه فشعر محبوبته هو المشبه، والليل هو المشبه به، والكاف هي أداة التشبيه هو الكاف، أما الواد هو وجه الشبه، ومن هذه الاشكال التشبيهية وصورها الموجودة عند الشاعر حيث قال:

كأن فتاة الحمى بعدها ... نعته بمهجتها الصاديه

كأن دموع الأسى في الخدود ... عقود سوالفها الحالية

كأني بحائرة المقلتين تنادي ألا أين انسانيه[٦٣]

نلحظ أن هذه الصورة قائمة على اسلوب التشبيه إذ عمد الشاعر الى بداية أبياته الشعرية فجعل بدايتها حرف التشبيه (الكاف) مقترن بان التوكيد، وكان البيتين الاولين كان المشبه (فتاة الحمى، دموع الاسى) أما وجه الشبه في البيت الاول محذوف ووجه الشبه هو الصوت الشادي، أما البيت الثاني فالمشبه به هو (عقود) اما وجه الشبه فهو انتظامها وكثرة نزولها بالتتابع، فيما كان المشبه في البيت الشاعر هو ذات الشاعر الذي دلت عليه ياء المتكلم، أما وجه الشبه فهو محذوف ووجه الشبه هو الحيرة والتيه، ومن أمثلة التشبيه عند الشاعر جاء في نصه (هل مثل رغدان في الورى علم):

إليك يا ابن النبي مالكة كطبعك الصقل ما بها صدأ

جميع أجزائها جوى وهوى لا جزء أرقى بها فيجتزئ

كمثل عهد الصبا لمن كتبوا ومثل نور الضحى لمن قرأوا

فما تلاها من لوعة ملأ إلا وعاها من لوعة ملأ

يرفعها بيتك الصغير إلى الكبير حيث الجلال يتكئ

كأنما أم حوضها أسد كأنما راد روضه رشأ[٦٤]

تقوم هذه الصورة الفنية على اسلوب التشبيه الذي استعمل الشاعر له أدوات مختلفة مثل (الكاف، مثل، كأنما) وقد لائم اسلوب التشبيه هذا غرض القصيدة وهو المدح لأن في المدح يبتغي الشاعر اظهار صفات الممدوح لذلك يعمد الى اسلوب التشبيه

٢-٢-٢. الصورة الإستعارية

تعد الصورة الاستعارية ارقى تطورا من التشبيه فهي تعتمد على التفاعل التام بين طرفيها حتى يمكن ان ينوب أحدهما عن الآخر، وهي بذلك «تمثل مرحلة من الاتصال والالتحام بين الطرفين أقوى مما كان عليه في حال التشبيه، بحيث أن الدلالة تصبح محطة التفاعل بين معاني طرفي الاستعارة».[٦٥]وقد نالت حظا كبيرا من اهتمام الدارسين القدامى ومنهم الجاحظ الذي قال فيها: «تسمية الشيء بإسم غيره إذا قام مقامه»،[٦٦] وفي فضلها قال إبن رشيق: «الاستعارة أفضل من المجاز وأول أبواب البديع وليس في حلى الشعر أعجب منها،وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت في موضعها»،[٦٧] ولم يختلف الدراسون المحدثون عن القدامى في تحديد مصطلح الاستعارة، فها هو الدكتور أحمد مطلوب يتحدث عنها قائلا: «الاستعارة مأخوذة من العارية،أي نقل الشيء من شخص إلى آخر حتى تصبح تلك العارية من خصائص المعار إليه»،[٦٨] وعند أحمد الهاشمي «هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة (المشابهة) بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع (قرينة) صارفة عن إرادة المعنى الأصلي».[٦٩]أما مكانة الاستعارة من الخيال فهي في القمة إذ إنها «سبيل الشاعر إلى الإبداع والاختراع لأن المجاز حين يقيم علاقات بين الأشياء التي لا علاقة بينها، فإنه يفجر في اللغة امكانات آسرة عميقة لنقل الحالة العاطفية غير الطبيعية والحية باتجاه القلب»،[٧٠] وعلى هذا النحو يحدث «تأثر بين العناصر الموجودة الحالة الاستعارية والانسجام فيما بينها، وتكون الخبرة الشعورية مع الجو النفسي بشكل عام، من أبرز الانشطة على تنفيذ فاعليتها واستطاعتها في الترغيب والاثارة»،[٧١] ولا سيما إن سياق الاستعارة مع السياق الشعري العام للقصيدة، هو الشرط الأساسي لنجاح وظيفتها البيانية، إذ إننا «إزاء معنى جديد نابع من تفاعل السياقات القديمة لكل طرف من طرفي الاستعارة في داخل السياق الجديد الذي وضعت فيه»،[٧٢] ومن اساليب الاستعارة التي وظفها الشاعر جاء في بعض استغاثاته إبان اشتداد المرض عليه:

يا زارع السقم بجسمي أما آن لهذا الزرع أن يحصدا

إن لم تجب عبدك فيها دعا قل لي إذا من ذا يجيب الندا؟[٧٣]

في هذا النص استعار الشاعر عبارة (زارع السقم) للتعبير عن الالم الذي نشب في جسمه كالزرع في الارض، لذا يأمل الشاعر أن يحصد الالم كما يحصد الزرع.

٢-٢-٣. **الصورة الكنائية**للصورة الكنائية أهمية كبيرة، بوصفها إحدى سبل التعبير الموحية بأدق المعاني في أوجز الألفاظ، وقد تحدث الجرجاني عن ما هية الكناية حين قال: «والمراد بالكناية ههنا: أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه»،[٧٤] ونراها عند ابن الأثير «كل لفظة دلت على معنى، يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز»،[٧٥] وهي عند السكاكي «ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك»،[٧٦] وما الكناية في الإصطلاح الحديث سوى أنها «كل صورة إندرجت تحت معنى الستر والخفاء»،[٧٧] ولا ينفصل التعبير الكنائي «في دلالته وفي قيمته عن دلالات السياق العام التي تتآزر في داخل البناء الفني للقصيدة، حتى كان التعبير الكنائي مع ما سواه لمعات خاطفة في رحلة الشاعر ذاهلة وسريعة لتبين عن معالم أخرى في الطريق، لايهم المتأني رؤية اجزائها، وإنما تتسرب–بوساطته– من أمام الحدقة المبصرة إلى مسارب اللمح الذكي، فهو تركيز يولد انبساطا، وهو إشارات خاطفة تثير انفساحا نفسيا»،[٧٨] فالكناية «أسلوب يغلف فيه المعنى المقصود بغلاف لطيف يكشف عنه من خلال التامل الواعي، وصولا إلى الأسرار النفسية التي تبين عند إظهار مواطن الجمال»،[٧٩] كناية:

أسدٌ مخالبهُ الأسنَّة والظبى	وله ثنية كل مجد غيلُ
ومبجل عظمت مهابه عزمه	فينا فحق لمثله التبجيلُ
فيه يذاب الكرب وهو معظم	وبه يجلَّى الخطب وهو جليلُ
لو أن عضب الدهر صادف حدّه	لغدا وحد حسامه المفلولُ
أو ان حاتم وابن يحي فُضِّلا	في الجود كان لجوده التفضيلُ
المجد تحت بساطه متواضع	والعز فوق رواقه مسدولُ[٨٠]

من الاساليب البلاغية التي وظفها الشاعر اسلوب الكناية ومنها (اسد مخالبه الاسنة) كناية عن الشجاعة ومن الكنايات التي وظفها الشاعر في هذا النص قوله (فيه يذاب الكرب) كناية عن حل الممدوح للمشاكل فهو يذب الكرب عن من يستجير به، وفي قوله (المجد تحت بساطه متواضع) في كناية عن علو مكانة الممدوح التي تجعل المجد دون مكانته. وبعد استعراض الصورة البيانية في شعر عبد المحسن الكاظمي، نجد أن هذه الصورة غنية وغزيرة بالدلالة الفنية وهذا يدل على ثقافة الشاعر وقدرته على اعادة صياغة الصور الشعرية بما يلائم غرضه الشعري.

النتيجة

وتظهر النتائج بأن استخدم الشاعر أساليب مختلفة في البيان منها الاستعارة والتشبيه ووجدنا أن هذه الصور قريبة من الصور التقليدية في الشعر العربي القديم. ومن خلال استقراء شعر الكاظمي وجدناه استعمل بحور عدة منها: (الطويل، الكامل، الخفيف، البسيط، الوافر، المتقارب، الرمل، المنسرح، الهزج، المديد والرجز) ويشمل ذلك على المدح والرثاء والغزل، وأول تلك الأوزان التي نظم قصائده فيها البحر الطويل وهو (فعولن– مفاعيلن– فعولن– مفاعيلن). والتكرار من ظواهر البديع التي زين بها الشاعر الكاظمي قصائده وقد سعى خلاله إلى تأكيد المعنى في أشعاره. وقد ورد التكرار عنده بأنماطه المختلفة. وقد استعمل الشاعر التكرار في أسلوب الفخر لتأكيد أفضليته.

المصادر

ابن الأثير، ضياء الدين. (١٩٦٢م). المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق وتقديم أحمد حوفي، وبدوي طبانة. القاهرة: مكتبة نهضة مصر بالفجالة. ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد ولي الدين. (٢٠٠٤م). مقدمة ابن خلدون. المحقق عبد الله محمد الدرويش. بيروت: دار يعرب.ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم. (١٩٨٢م). الشعر والشعراء. تحقيق أحمد محمد شاكر. بيروت: دارالمعارف. ابن منظور. (٢٠٠٣م). لسان العرب. بيروت: دار الكتب العلمية. الاخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة. (١٩٧٠م). القوافي. تحقيق عزة حسن. دمشق: مطبعة وزارة الثقافة.الامام، شروق خليل اسماعيل. (٢٠٠٢م). الإيقاع في شعر شاذل طاقة. الموصل: منشورات جامعة الموصل.انيس، ابراهيم. (١٩٥٢م). موسيقى الشعر. بيروت: مكتبة الانجلو المصرية.الباقلاني، أبي بكر. (د.ت). أعجاز القرآن. بيروت: مطبعة الإسلام بحارة السقائين بمصر المحمية.تشيتشرين. أ. ف. (د.ت). الأفكار والاسلوب دراسة في الفن الروائي ولغته. ترجمة حياة شرارة. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.الجاحظ، ابي عثمان عمرو. (١٤٢٣هـ). البيان والتبيين. بيروت: دار ومكتبة الهلال. الجاحظ، ابي عثمان عمرو. (١٤٢٤هـ). الحيوان. بيروت: دار الكتب العلمية.الجرجاني، الإمام عبد القاهر. (١٣٥١هـ). دلائل الإعجاز في علم المعاني. صححه وشرحه وعلق

عليه أحمد مصطفى المراغي. بيروت: المكتبة المحمودية التجارية.جيرو، بيير. (١٩٩٤م). الأسلوب والأسلوبية. ترجمة منذر عياشي. حلب: مركز النماء الحضاري. الحمداني، فالح حمد أحمد. (١٩٩٥م). «الصورة البيانية في الحديث النبوي الشريف». أطروحة دكتوراه، جامعة البصرة.الحنفي، جلال. (١٣٩٨ق). العروض تهذيبه وإعادة تدوينه. بغداد: مطبعة العاني.خلف‌الله، محمد و زغلول سلام، محمد. (د.ت). ثلاث رسائل في اعجاز القرآن الكريم للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني. بيروت: دار الفكر.خلوصي، صفاء. (١٩٨٧م). فن التقطيع الشعري والقافية. بغداد: مطابع دار الشؤون الثقافية العامة.الزيدي، توفيق. (١٩٨٤م). اثر اللسانيات في النقد العربي الحديث. بيروت: دار العربي للكتاب.السعدني، مصطفى. (١٩٨٥م). البناء اللفظي في لزوميات المعري. الاسكندرية: دار المعارف. السكاكي، ابي يعقوب يوسف بن أبي بكر. (١٩٨٣م). مفتاح العلوم. ضبط وكتب هوامشه نعيم زرزور. بيروت: دار الكتب العلمية.شرف، حفني محمد. (١٩٦٥م). الصور البيانية بين النظرية والتطبيق. بيروت: دار نهضة مصر للطبع والنشر.الصاوي، أحمد عبد السيد. (١٩٧٩م). فن الاستعارة، دراسة تحليلية في البلاغة والنقد. بيروت: الهيئة المصرية العامة للكتاب.الصغير، محمد حسين علي. (١٩٩٢م). الصورة الفنية في المثل القرآني، دراسة نقدية بلاغية. بيروت: دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع.الطائي، شروق محسن كاطع. (١٩٩٨م). «الصورة البيانية في شعر علي محمود طه». رسالة ماجستير، جامعة البصرة.الطريحي، محمد حسين. (٢٠٠٨م). البنية الموسيقية في شعر المتنبي. بيروت: اكاديمية الكوفة.الطيب، عبدالله المجذوب. (١٩٧٠م). المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. الخرطوم: الدار السودانية.عصفور، جابر احمد. (١٩٩٥م). مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي. بيروت: دار القلم.علوان، علي عباس. (١٩٧٥م). تطور الشعر العربي الحديث في العراق. بغداد: منشورات وزارة الاعلام.العلوي، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم. (١٤٢٣هـ). الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز. بيروت: المكتبة العنصرية. العوادي، عدنان حسين. (١٩٨٥م). لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية. بغداد: دار الحرية للطباعة.فارس، أبو الحسن احمد. (١٩٧٠م). الصاحبي في فقه اللغة. القاهرة: المكتبة السلفية.فضل، صلاح. (١٩٩٢م). بلاغة الخطاب وعلم النص. الكويت: عالم المعرفة.فضل، صلاح. (١٩٩٨م). نظرية البنائية في النقد الأدبي. القاهرة: دار الشروق.القرطاجني، أبي الحسن حازم. (١٩٨٦م). منهاج البلغاء وسراج الادباء. تحقيق محمد الحبيب الخوجة. بيروت: دار الغرب الاسلامي. القيرواني، أبو على الحسن ابن رشيق. (١٩٥٥م). العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى.الكاظمي، جابر. (١٩٦٤م). الديوان. تحقيق محمد حسن آل ياسين. بغداد: مطبعة المعارف.كندراتوف، أ. (١٩٨٧م). الأصوات والإشارات، ترجمة شوقي جلال. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.مبارك، زكي. (١٩٦٧م). المدائح النبوية في الادب العربي. القاهرة: مطبعة الكتاب العربي.مطلوب، احمد. (١٩٨٣م). معجم المصطلحات البلاغية. بغداد: مطبعة المجمع العلمي العراقي.ناجي، مجيد عبد الحميد. (د.ت). الأسس الفنية لأساليب البلاغة العربية. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.الناطور، شحادة علي. (١٩٨٤م). «الغناء والموسيقى حتى نهاية العصر الأموي». مجلة المورد. ١(١٧): ٣.الهاشمي، أحمد. (١٩٦٠م). جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. القاهرة: المطبعة التجارية.هلال، ماهر مهدي. (١٩٨٠م). جرس الألفاظ في البحث البلاغي والنقدي عند العرب. بغداد: دار الحرية للطباعة.هلال، محمد غنيمي. (١٩٧٠م). النقد الأدبي الحديث. بيروت: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.واقدة، يوسف كريم. (٢٠٠٣م). «شعر المرأة الأندلسية من الفتح إلى نهاية عهد الموحدين». رسالة ماجستير، جامعة الكوفة.يعقوب، إميل بديع، وعاصي، ميشال. (١٩٨٧م). المعجم المفصل في اللغه والأدب. بيروت: دار العلم للملايين.يونس، علي. (١٩٩٣م). نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

هوامش البحث

[١]. ابن منظور، لسان العرب: ج ١، ص ٣١٤

[٢]. ابن قتيبة، الشعر والشعراء: ج ١، صص ٧٥- ٧٦

[٣]. خلف‌الله، محمد و زغلول سلام، ثلاث رسائل في اعجاز القرآن الكريم للرماني والخطابي وعبدالقاهر الجرجاني: ص ٤٢

[٤]. الجرجاني، دلائل الاعجاز: صص ٤١١- ٣٦٤

[٥]. العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: ج ١، ص ١٥٨

[٦]. ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون: صص ٥٧٠ -٥٧١

[٧]. جيرو، الأسلوب والأسلوبية: ص ٥

[٨]. الهاشمي، المنهج الأسلوبي عند العرب دراسة وتطبيق: ص ٤

[٩]. يعقوب وميشال، المعجم المفصل في اللغة والأدب: ص ٦٢٣

[١٠]. كندراتوف، الأصوات والإشارات: ص ٢٠٢

[١١]. الجاحظ، كتاب الحيوان: ج ٤، صص ١٩١-١٩٢

[١٢]. الزيدي، اثر اللسانيات في النقد الأدبي الحديث: ص ٦١

[١٣]. فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص: ص ٢١٢

[١٤]. جيرو، الأسلوب والأسلوبية: ص ٣٦

[١٥]. السعدني، البناء اللفظي في لزوميات المعري: ص ٩٥

[١]. تشيتشرين، الأفكار والاسلوب دراسة في الفن الروائي ولغته: ص ٤٥

[١]. الناطور، «الغناء والموسيقى حتى نهاية العصر الأموي»: ص ٣

[٢]. القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج ١، ص ١٣٤

[١٩]. الطيب، المرشد الى فهم اشعار العرب: ج ١، ص ٣٩٢

[٢٠]. أنيس، موسيقى الشعر: صص ٥٩-٦٠

[٢١]. الكاظمي، الديوان: ص ١٤٢

[٢٢]. الكاظمي، الديوان: ص ١٩

[٢٣]. الكاظمي، الديوان: ص ٣١

[٢٤]. الكاظمي، الديوان: ص ٢٦

[٢٥]. يعقوب وميشال، المعجم المفصل في اللغة والادب: ص ٨١

[٢٦]. الطريحي، البنية الموسيقية في شعر المتنبي: ص ١٣٣

[٢٧]. القرطاجني، منهاج البلغاء: صص ٢٤٠- ٢٦٠

[٢٨]. الحنفي، العروض تهذيبه، وإعادة تدوينه: ص ٢٤٥

[٢٩]. الامام، الإيقاع في شعر شاذل طاقة: ص ٣٨

[٣٠]. علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق: ص ٩٥

[٣١]. الامام، الإيقاع في شعر شاذل طاقة: ص ٤٠

[٣٢]. يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: ص ١٢٣

[٣٣]. الكاظمي، الديوان: ص ١٣٤

[٣٤]. عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي: ص ٤٠٧

[٣٥]. هلال، النقد الأدبي الحديث: صص ٤٤٢ – ٤٤٣

[٣٦]. خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية: ص ٢١٣

[٣٧]. الاخفش، القوافي: ص ١

[٣٨]. انيس، موسيقى الشعر: ص ٢٧٣

[٣٩]. خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية: ص ٢١٣

[٤٠]. الكاظمي، الديوان: ص ١٨٥

[٤١]. الكاظمي، الديوان: ص ٢١٣

[٤٢]. الكاظمي، الديوان: ص ٢٦

[٤٣]. الكاظمي، الديوان: ص ٤٥

[٤٤]. القرطاجني، منهاج البلغاء: ص ٢٦٣

[٤٥]. فضل، نظرية البنائية في النقد الادبي: ص ٧١

[٤٦]. هلال، جرس الألفاظ في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: ص ٢٣٩

[٤٧]. فارس، الصاحبي في فقه اللغة: ص ٧٧

[٤٨]. القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج ٢، ص ١٢١

[٤٩]. الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ص ٥٢٠

[٥٠]. الكاظمي، الديوان: ص ٢٥

[٥١]. الكاظمي، الديوان: ص ٢٣٣

[٥٢]. الكاظمي، الديوان: ص ٢٣٤

[٥٣]. الكاظمي، الديوان: صص ٢٠٥– ٢٠٦

[٥٤]. الصغير، الصورة الفنية في المثل القرآني –دراسة نقدية بلاغية: ص ١٥٩

[٥٥]. الباقلاني، أعجاز القرآن: ص ١٢٣

[٥٦]. العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الأعجاز: ج ١، ص ٣٢٦

[٥٧]. الحمداني، «الصورة البيانية في الحديث النبوي الشريف»: ص ٥٤

[٥٨]. شرف، الصور البيانية بين النظرية والتطبيق: ص ١٣

[٥٩]. مبارك، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، تلازم التراث والمعاصرة: ص ١٦٧

[٦٠]. واقدة، «شعر المرأة الأندلسية من الفتح إلى نهاية عهد الموحدين»: ص ٨١

[٦١]. الكاظمي، الديوان: ص ٢٤٨

[٦٢]. الكاظمي، الديوان: ص ٢٥٦

[٦٣]. الكاظمي، الديوان: ص ٢٢٨

[٦٤]. الكاظمي، الديوان: ص ٢٤٤

[٦٥]. الحمداني، «الصورة البيانية في الحديث النبوي الشريف»: ص ١٢٢

[٦٦]. الجاحظ، البيان والتبيين: ج ١، ص ١٥٣

[٦٧]. القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج ١، ص ٢٣٩

[٦٨]. مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية: ج ١، ص ١٣٦

[٦٩]. الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: ص ٣٠٣

[٧٠]. العوادي، لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية: ص ٢٥

[٧١]. ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: ص ٢٢٣

[٧٢]. عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: ص ٢٧٢

[٧٣]. الكاظمي، الديوان: ص ٢٢

[٧٤]. الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني: ص ٥٣

[٧٥]. ابن الاثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ج ٣، ص ٥٢

[٧٦]. السكاكي، مفتاح العلوم: ص ٤٠٢

[٧٧]. شرف، التصوير البياني: ص ٢٢٣

[٧٨]. الطائي، «الصورة البيانية في شعر علي محمود طه»: ص ٤٧

[٧٩]. الصاوي، فن الاستعارة –دراسة تحليلية في البلاغة والنقد: ص ٢٣٣

[٨٠]. الكاظمي، الديوان: ص ٤٤