فاعلية الأسلوبية وملامحها
في قصيدة "مرثية لاعب سيرك"
للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي

د. رابح طبجون
أستاذ محاضر
المدرسة العليا للأساتذة
في الآداب/ قسنطينة

1 ـ لمحـــة عن ديوان "مرثية للعمر الجميل"

"مرثية للعمر الجميل"، هو مجموعة من القصائد الحرة، التي نظّمها الشاعر "أحمد عبد المعطي حجازي". وقد احتوى الديوان على مجموعة من المرثيات رثى فيها الشاعر عمره الجميل، قبل سن الأربعين، رأى كيف تجرف تحولات الحياة أحلامه الشعرية، وكم تحصد أعمار جيله"[1]، جراء ظروف سياسية أو اقتصادية، واجتماعية. وقد صدر ديوان "مرثية للعمر الجميل" عام 1972، ونال صاحبه جائزة الدولة التقديرية المصرية، عام 1997"[2]، أما "مرثية لاعب سيرك": فهي عنوان لقصيدة من ديوان "مرثية للعمر الجميل"، وهي مكونة من 66 سطرا.

2 ـ الأسلوبية والنص الأدبي

تسعى الأسلوبية بصفة عامة إلى دراسة الأعمال الأدبية لاكتشاف ما فيها من صفات جمالية، وذلك برصد مدى الانزياح الموجود فيها، والذي من شأنه إبراز صفة التميز والتفرد لعمل فني عن غيره، أو لعصر عن عصر آخر، وتكشف الأسلوبية "عن القيم الجمالية في الأعمال الأدبية، منطلقا من تحليل الظواهر اللغوية والبلاغية للنص، تحليل الأساليب وفق منهج موضوعي".[3]

وفي هذه المقاربة سنحاول فحص واحدة من روائع الأدب المصري الحديث، للشاعر "أحمد عبد المعطي حجازي" وهي قصيدة "مرثية لاعب سيرك"، من أجل إبراز فاعلية الأسلوبية، وإلى أي مدى لعب الانزياح دوره في إبراز السمات الجمالية والفنية والتعبيرية للقصيدة؟ وما مدى تأثير القصيدة على المتلقي؟ باعتبار أن "حضور المتقبل على صفحات الخطاب يعلم على الضرورة، وهو ما يمكن استغلاله في بلورة الأبعاد السيكولوجية والنفسية في الظاهرة اللغوية"[4]، وذلك أن المرسل يكيف رسالته حسب أصناف الذين يخاطبهم بطريقة عفوية بعيدة عن التكلف، ليحملهم على فهم محتوى رسالته، ومنه يمكن القول أن القصيدة موجودة بالقوة، ولا تخرج إلى حيز الفعل إلا بالمتلقي لأنه "لا نص بلا قارئ".

3- المستويات

1- **المستوى الصوتي** : يعتبر الصوت وسيلة ضرورية لمعرفة طريقة عمل اللغة،ويعد التحليل الصوتي مهما في التحليل الأسلوبي، لأن "ثمة إمكانات تعبيرية كامنة في المادة الصوتية... وثمة تراسلا بين المشاعر وبين التأثيرات الحسية التي تحدثها اللغة"[5] فالشاعر يستعمل أصواتا معينة تتناسب مع حياته النفسية، وبالتالي تعتبر الأصوات جانبا ماديا ملموسا من اللغة مقارنة بالجانب النفسي.

أ- **الوزن:** "مرثية لاعب سيرك" قصيدة حرة من بحر "الرجز"، وسمي هذا البحر رجزا نسبة لقولهم: "ناقة رجزاء" إذا ارتعشت عند قيامها، لضعف يلحقها أو داء".[6] ونجد في هذا البحر اضطرابا كبيرا، لجواز حذف حرفين من كل تفعيلة، وكثرة إصابته بالزحافات والعلل... فهو أكثر البحور تقلبا... وفيه جوازات كثيرة".[7]

والرجز من البحور الصافية البسيطة، يتكون من تفعيلة سباعية "مستفعلن" وقد نوع الشاعر "أحمد عبد المعطي حجازي" في استخدام عدد التفعيلات، حيث نجده استخدم ثلاث تفعيلات في السطر الأول من القصيدة: **فـــالعالم المملوء أخطاء**

0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0 /

مستفعلن مستفعلن فعلن

وقد طرأ على التفعيلة الأخيرة حذف الوتد: مستفعلن مستفعلن مستف

سالم سالم محذوف

ونجده استعمل (5 تفعيلات) في مثل قوله:

حين تلوح مثل فارس يجيل الطرف في مدينته

0// 0// 0// 0/ 0/ 0//0// 0// 0// 0/// 0/

مستعلن متفعلن متفعلن مستفعلن متفعلن

وقد دخل على التفعيلة الأولى (مستفعلن) طيء، فصارت (مستعلن) وتحول إلى مفتعلن، وتسمى مطوية: مستعلن متفعلن متفعلن مستفعلن متفعلن

مفتعلن متفعلن متفعلن مستفعلن متفعلن

مطوي مخبون مخبون سالـــــــــــم مخبون

أما التفعيلة الثانية والثالثة و الخامسة فدخل عليها خبن.

وقد استعمل الشاعر في السطر التالي (6 تفعيلات) لإتمام الفكرة، فكسر النمط العادي لبحر الرجز: **فيجمد الرعب على الوجوه لذة وإشفاقا وإصغاء**

0/0/ 0//0/0/ 0//0// 0//0// 0///0/ 0//0//

متفعلن مستعلن متفعلن متفعلن مستفعلن فعلن

مخبون مطوي مخبون مخبون مطوي محذوف

والملاحظ كثرة الزحافات والعلل، وكذلك التنوع في اختيار عدد التفعيلات، حسب حاجة الشاعر إليها في السطر. وقد استخدم الشاعر هذا البحر لأنه يناسب حالته المضطربة،كما أنه يعكس مدى ارتباكه من خلال كثرة التغيرات الطارئة على التفعيلات.

ب - **المقاطع**: لقد قدر تواتر المقاطع الطويلة بـــ(152 مقطعا) مثال ذلك قول الشاعر: (**في العالم المملوء أخطاء**) تبرز المقاطع الطويلة هنا: في/ عا / لو / طا.

فهذا السطر يحوي (04) مقاطع طويلة.والمقاطع الطويلة في قصيدة "مرثية لاعب سيرك" تعكس نفسية الشاعر، وعالمه الداخلي المليء بالحزن والحيرة؛ ولذلك أراد إيجاد متنفس له من خلال المد الموجود في المقاطع الطويلة. ويتضح ذلك إذا جمعنا كم تواتر المقاطع الطويلة الكلي في كامل القصيدة، وقسمناه على عدد الأسطر.

152 م ط / 66 س ~ 3 م ط / س

جـ- **التكرار** : يعتبر التكرار وسيلة موسيقية يثري بها الشاعر المعاصر نصه

الشعري، وهذا تعويضا لما فقدته القصيدة المعاصرة الحرة من النواحي الموسيقية الخليلية،نذكر من ذلك:

1- **تكرار الكلمات:** يعمد الشعراء إلى تكرار بعض الوحدات اللغوية، وذلك لأن "تكرار الكلمات التي تنبني من أصوات يستطيع الشاعر بها أن يخلق جوا موسيقيا خاصا يشيع دلالة معينة"[8] وهذا يعني أن ما تثيره أصوات الكلمات من معان ودلالات، قد يكون أقدر على حمل ما يختلج نفس الشاعر من المعاني التي تحملها الكلمات في حد ذاتها وقد كرر "أحمد عبد المعطي حجازي" العديد من الكلمات في قوله (أخطاء، تخطئا، الخطأ / ليلة، الليلة، الليالي / آلاء وآلاء / الحبال للحبال / ملجأ، ملجأ / منتظرا، المنتظرة / تنبض، أنبض). ويعد تكرار هذه الكلمات ظاهر ملفتة للانتباه، من ناحية وضع الكلمة المكررة في نفس السطر مما يمنح هذا الأخير جرسا موسيقيا جميلا.وقد كرر الشاعر مادة (ن ب ض) فاستعملها مرة في زمن المضارع (تنبض) ومرة في زمن الماضي (أنبض). ولهذا التكرار دوافع نفسية وأخرى فنية، وتكمن الدوافع الفنية في تحقيقه للنغمية، التي تحتوي هندسة موسيقية تغني المعنى، كما أن للتكرار خفة وجمالا لا يخفى أثرهما في نفس المتلقي، حيث أن الفقرات الإيقاعية تشيع في القصيدة لمسات عاطفية، ووجدانية يفرغها إيقاع المفردات المكررة.

2- **التجانس الخلفي الأمامي:** يحدث هذا النوع من التكرار عند تجانس الصوت، عبر حدود الكلمتين المتواليتين. ونعني به تجانس الصوت الأخير من الكلمة الأولى مع الصوت الأول من الكلمة الثانية المتوالية. وقد تواتر هذا النوع من التكرار في القصيدة (15 مرة) نذكر منها (الناس صياحهم، الطرف في، المنون نفسها، حيات تلوت، أنت تبدي، الموت تلج، أنت تفلت، حتى تعود، ليلة ترى، لحظة تغفل). ولهذا النوع من التجانس طاقة موسيقية أخاذة، فعندما يقول الشاعر:

أنت تفلت الحبال للحبال

فتجانس حرف التاء الذي في الضمير المنفصل (أنت) وحرف التاء الذي يبدأ به الفعل (تفلت).

وكذلك تجانس حرف اللام في (الحبال) وحرف اللام الذي تبدأ به الكلمة المكررة (للحبال) ثم العودة إلى حرف اللام، في نهاية الكلمة كل هذا التجانس يمنح للسطر إيقاعا متميزا يكسبه جمالا وخفة. والملاحظ على هذا النوع من التكرار، كثرة استعمال حرف (التاء)، وهو حرف مهموس، وهي صفة تبعث على التأمل والتقصي العميق. أما التجانس الذي حدث في نهاية الكلمة (الناس) وبداية الكلمة (صياحهم)، فيكمن في كون حرفي (س، ص) صفيريان يتصفان باحتكاك قوي، يناسب الضيق الذي يغمر نفسية الشاعر.

3- **تكرار السطر:** ويتجلى ذلك في تكرار الشاعر للسطر السادس (3 مرات)

" في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ "

فكان هذا السطر بمثابة لازمة، بدأ بها المقطع الثاني، وأنهى بها المقطع الثالث والرابع.كما نجد الشاعر يكرر السطر "حين تدور الدائرة" ويكمن الانزياح في تكراره لهذا السطر في حرصه على ذكره بعد ثلاث أسطر، وهو عدد قليل، يبرز مدى رغبة الشاعر في تأكيد خوفه واضطرابه. وقد أضفى هذا التكرار جمالا على موسيقى القصيدة.

4- **تكرار الحروف:** من خلال قيامنا بعملية إحصائية، شملت الحروف الأكثر تواترا وجدنا ما يلي:

- **التاء :** هو صوت مهموس "... لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به"[9] تواتر هذا الحرف (94 مرة) وهو أكبر تكرار في حروف القصيدة. ومن المواضع التي ورد فيها (يجتر، تعود، صمت، محتال، مدينته، تدور). والتاء صوت

انفجاري أسناني لثوي المخرج، شديد مهموس، يتم نطقه بإلصاق طرف اللسان بداخل الثنايا العليا، ومقدمه باللثة وبتخفيض مؤخر اللسان، وإقفال المجرى الأنفي، وفتح الأوتار الصوتية،"ويتصف الصوت المهموس بالرهافة والهمس، وهما صفتان تبعثان على التأمل والتقصي العميق"[10] وإن هذه الصفات تناسب حالت الأنين والوجد التي يعانيها الشاعر.

- **الهمزة:** تواترت (56 مرة) ومن المواقع التي ظهرت فيها (آلاء، أشياء، أحياء،ضوضاء، بيضاء، سوداء) ويدل اختيار الشاعر لحرف الهمزة على معان أساسية، وهي الحزن والرثاء والبث والشكوى، كما أنها تعد نبرة تشاؤمية طاغية على النص لدرجة أنها كانت بمثابة روي للقصيدة. "والتوقف الحنجري للهمزة هو الصوت المهموس الوحيد الذي ليس له نضير مجهور، لأن التوقفات الحنجرية تحدث بعرقلة انطلاق الهواء، وذاك بإطباق الأوتار الصوتية إطباقا تاما".[11] وهذه الطريقة في النطق لا تحدث ذبذبة كالتي تحدث للأصوات المجهورة الأخرى.
- **اللام** : وهو صوت صامت متوسط وأنفي, كما أنه صوت رنان جانبي. وقد تواتر في القصيدة (57 مرة) من ذلك نذكر (المتهدل، ليلة، الثقيل، المنازل، جميل، الحبال) وهذا التكرار أضفى ليونة في الوقع الموسيقي.وكان له دورا بارزا متحدا بدلالته.إذ أن هذا الصامت المنحرف كان له انسجام مع معنى الخطأ، الذي هو انحراف عن الصواب، وقد أحدث ذلك تجاوبا ونغما له أثر مهيمن على الأداء، وعلى شعور المتلقي.
- **الميم** :وهي صامت متوسط، وهو أنفي وجانبي وهي صوت رنان Résonant "وتحدث الأصوات الرنانة بتشكيل القناة الصوتية بدلا من تعويقها أو عرقلتها وفي إنتاج الأصوات الرنانة فإن خروج التيار الهوائي سواء من الفم أو الأنف لا يعترضه شيء"[12] وقد تواتر حرف الميم (61 مرة) ومن المواضع التي ورد فيها

(ممتلئا، المرتطم، مقدمك، مودعا، المغامرة) ويعكس هذا الصوت الشفوي والأنفي Nasal نغمة الحزن التي تجتاح كيان الشاعر. جراء يقينه بالمأساة التي تنتظر اللاعب. وعند النطق بهذا الحرف (الميم) تحدث ذبذبة في الأوتار الصوتية. وهذا ما يعكس الاضطراب الذي يعتري وجدان الشاعر، والنغمة المصاحبة لهذا الحرف تثير في المتلقي الحزن والشجن.

- **الواو** : وهو حرف لين تواتر في القصيدة (44 مرة) في مثل قوله (الوجوه، المنون، يبدو، نورها، الطبول) وقد سميت الواو حرف لين، لأن الصوت يمتد فيها، واحتملت المد لأنها سواكن اتسعت مخارجها حتى يجري فيها الصوت.

ونجد أيضا حرف" الياء" الذي تواتر (57 مرة) في مثل قوله (نبيل، يجتر، يقبع، صياحه، مصابيح، رشيق). أما" الألف" فقد تواتر (69 مرة) نذكر من ذلك (أمام، نائما، حساب، شاربا).و"لحروف المد وظيفة فنية صوتية، إذ تؤدي في كثير من الأحيان إلى تنوع النغمة الموسيقية، فهي ذات مرونة عالية، وتمتاز أصوات المد بوضوحها في السمع، فكثير منها يوحي بنداء ضمني"[13] ويتمثل هذا النداء الضمني بالنسبة للشاعر رغبتـــه في التنفيس عن حالة الحسرة والآهات.

وتهتم البنية الصرفية الأسماء، والأفعال والضمائر، حسب تواترها في القصيدة وإذا كانت القصيدة تتكون من أسماء، وأفعال وحروف فهذا يعكس مدى أهمية هذا المستوى في الدراسة الأسلوبية.

أ- بنية الأسماء :

يعرف الاسم بعدة علامات منها الكسرة، التنوين، دخول الألف واللام، وكذالك دخول حروف الجر. كما أن الظروف وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة كلها أسماء. وقد أحصينا تواتر الأسماء في القصيدة كما هي مدونة في الجدول:

الأسماء	نكرة	معرفة	اسم فاعل	الصفات والنعوت
172	65	107	15	20

1 - **المعرفة:** من خلال الجدول نلاحظ أن المعرفة هي الغالبة على بنية الأسماء في القصيدة، حيث تواترت (107 مرة) نذكر منها :(العلم – المكان – الطبول – الملعب – الخطر – الحبال - الظلمة).

ويرجع هذا الاختيار الكثير لأسماء المعارف، إلى رغبة الشاعر إلى التعيين والقصد، فالشاعر يتحدث عن تجربة وفكرة يريد تبليغها وتقريبها إلى المتلقي، ولذلك استعمل الأسماء المعرفة.

وللتوضيح والتحديد أكثر ندرج الجدول الآتي:

نوع الاسم المعرفة	العدد
ضمائر منفصلة	07
أسماء إشارة	04
أسماء موصولة	02
المبدوء بأل التعريف	72
المضاف	22

2- **النكرة:** لم يكن استعمال النكرة في القصيدة كبيرا إذا ما قارناه بالمعرفة، غير أنه ورد في مواضع نذكر منها قوله (مرة – ليلة – ضوضاء - آلاء).

وتدل النكرة على المبهم، وهي الأصل. المعرفة فهي الفرع غير أن الشاعر لم يهتم بالمبهم في قصيدته، لأنه يسعى إلى إيصال فكرته إلى المتلقي، والمعرفة أصلح لذلك من النكرة.(14)

3- **اسم الفاعل:** يقوم اسم الفاعل بدور الفعل المشتق منه فإذا كان فعله متعديا فهو يحتاج إلى فاعل ومفعول به. أما إذا كان فعله متعديا فلا يحتاج إلى مفعول به. وقد تواتر اسم الفاعل في القصيدة (15 مرة) وهذا الاختيار المقصود من طرف الشاعر يعزز الحركية في القصيدة.

4- **الصفات والنعوت:** تواترت بشكل معتبر يقدر بـــ (20 نعتا). واختار الشاعر الصفات والنعوت عن وعي منه بأنها تطفي جمالا على النص، فضلا عن توضيحها لمواصفاتها، ونذكر على سبيل المثال قوله (العالم المملوء-جسمك النحيل-صمت نبيل-ملعب الواسع). وقد أكد الانزياح الموجود في الصفات فاعليته، وقدرته على خلق الجمال والإثارة، وذالك الانحراف الحاصل بين الصفة، والذي تم من خلاله خلق تلك العلاقات المألوفة بين الصفة والموصوف. كما في قول الشاعر: **صمت نبيل**

حيث زاوج "أحمد عبد المعطي حجازي" بين الصفة والموصوف في حقلين متباعدين، لأنه وصف الصمت بصفة تخص الإنسان (النبل).

ب- بنية الأفعال: يشترك الفعل بجانب الاسم في بناء وتكوين النص، فهو لا يقل أهمية عنه لذا قمنا بإحصاء الأفعال الموجودة في القصيدة. واختصرنا النتائج في الجدول التالي:

عدد الأفعال	الأفعال الماضية	الأفعال المضارعة	فعل الأمر
59	16	42	01

1- **الأفعال الماضية:** من خلال الجدول نلاحظ أن تواتر الفعل الماضي كان قليلا إذا ما قارناه بالفعل المضارع.

(فعل) بسيط	عام (استغراقي)	حاضر	مستقبل	مستمر	بعيد(كان+فعل)
05	04	02	04	01	00

ونذكر على سبيل المثال الفعلين (عرفت - صدقت)، وهما الفعلان الأخيران في القصيدة، واختارهما الشاعر لتبقى قصيدته صالحة لكل مكان وزمان، باعتبارهما فعلان يدلان على المستقبل حسب سياق القصيدة.و بصفة عامة استعمل الشاعر الفعل الماضي بمختلف أشكاله غير أنه لم يستعمل الماضي البعيد، لأنه بصدد الحديث عن فكرة مستمرة غير محدودة بزمن.

2- **الأفعال المضارعة:** استعملها الشاعر بشكل كبير، وهو الزمن الذي يخدم أفكاره، ويلبي احتياجاته النفسية. كما أنه يصلح أن يتحرك في دوائر زمنية أخرى. وقد أحصينا ذلك وفقا لمعطيات السياق الذي تفرضه القصيدة حيث: استعمل الماضي القريب مرة واحدة (01)، والماضي المستمر مرتان (02)، والحاضر ثمان مرات (08)، أما المستقبل القريب فاستعمله سبعة عشر مرة (17)، المستقبل البعيد مرتان (02)، والعام إحدى عشرة مرة (11).

إن اختيار الشاعر للمستقبل القريب في مثل قوله (تخطأ - تبتسم)، والعام في مثل قوله (تمتد — تبدي)، يجعل القصيدة متجددة، حيث تحظى بطابع العمومي الذي لا يتقيد بمكان وزمان، تماما كما أراد الشاعر.

ج - **نسبة الفعل إلى الصفة:** إن الكلمات التي تعبر عن حدث أو فعل تدخل ضمن دائرة ما يسمى بالتعبير بالحدث Active aspect أما الكلمات التي تعبر عن صفة مميزة لشيء ما، أي التي تصف هذا الشيء، تدخل ضمن دائرة ما يسمى بالتعبير بالوصف Qualitative aspect.

وبما أن الأفعال تواترت في القصيدة (59 مرة)، والصفات (20 مرة) فهذا يدل على شدة انفعال الشاعر، لأن زيادة عدد كلمات الحدث على عدد كلمات الوصف دلالة على شدة الانفعال (59 فعل > 20 صفة). كما أن نسبة الأفعال في القصيدة دلالة على الأسلوب الأدبي.

ولمعرفة نسبة الفعل إلى الصفة نجري المعادلة الآتية:

نسبة الفعل إلى الصفة = عدد الأفعال / عدد الصفات

20 / 59 = 2.95

نسجل ارتفاع (ن ف ص) في القصيدة وهذا دليل على كثرة الحركية في النص.

ترى الأسلوبية في دراسة المستوى التركيبي أهمية كبيرة لبحث الخصائص المميزة لمؤلف معين. وتنطلق الأسلوبية لتحليل من مسائل عديدة، كدراسة أطوال الجمل وقصرها، ودراسة أركان التركيب من مبتدأ وخبر وفعل وفاعل وما إلى ذلك. بمعنى أن الأسلوبية تنطلق في دراسة المستوى التركيبي من جزء من الجملة أو الجملة كاملة.

وبما أن دراسة التركيب واسعة جدا، إذا ما تناولناها بشكل عادي، اقتصرنا في دراستنا على الظواهر البارزة في القصيدة، والتي نبدأها بـــ:

أ- الانزياح على مستوى الروابط

1- **الوصل بحروف العطف:** يعرف الخطيب القزويني الوصل بقوله:"الوصل عطف بعض الجمل على بعض والفصل تركه"[15]. وهذا يعني استعمال حروف العطف العشرة (و- ف – ثم – حتى – أو – أما – أم – لكن – لا – بل)، يؤدي إلى الوصل والتخلي عنه يؤدي إلى الفصل.

والوصل يلعب دورا فعالا في البنية السطحية، أي على مستوى الشكل. والوصل خارجي المتواضع عليه. فكل سياق تركيبي يستعمل أدوات الربط لاستكمال بنائه السطحي، ودلالته العميقة.

وقد أحصينا ظاهرة الوصل في قصيدة "مرثية لاعب سيرك" فتحصلنا على النتائج التالية:

(24/و - 24/ ف - 3/ ثم - 4/ أو - 4/ أما، أم، بل - 0/ لكن، لا)

وقد لاحظنا استعمال حرف العطف "و" بشكل كبير. ولحرف العطف "و" سمات تعبيرية. إذ أنه يتسم بمداخلات عدة، وفي القصيدة يرتبط هذا الحرف بالمشاعر الساخنة والمتدفقة للشاعر، وذلك عندما يقول على سبيل المثال (الخوف والمغامرة)، وقد عنى أيضا حركة متلاحقة وسريعة مفعمة بالتدفق والحماسة، وتتابع خاطف أشبه بموج البحر.[16] وذلك عندما يصف أداء اللاعب في قوله:

وأنت في منازل الموت تلج عابثا مجترئا

وأنت تفلت الحبال للحبال

تركت ملجأ وما أدركت بعد ملجأ

كما أننا نجد الحرف نفسه "و" يقودنا إلى التؤدة والتمهل "وكأنه يوحي بالأسى أو النوح المحمل بالشجن".[17] مثال ذلك قول الشاعر:

وتصبح الأقدام والأذرع أحياء

وتمتد وحدها

وتستعيد من قاع المنون نفسها

وستعمل الشاعر حرف الواو عند وصفه للخطأ المنتظر وكان الحرف في كل مرة يتبع بالضمير "هو" حيث يقول (وهو جليل – وهو مختال – وهو خفي)، وذلك لأنه متلهف لوصف الخطأ، فلا يؤثر تراخيا أو ترتيبا بل يورد هذه الجمل الحالية متتالية.

- أما حرف العطف "أو" فلم ينل حضه مقارنة بحرف العطف "و". غير أنه وجد في أربعة مواضع في قوله (أسرع أو أبطأ) وهي هنا تفيد التغيير ، ولكن النتيجة في النهاية هي حدوث الخطأ ، أي أن هذا التخيير يقود إلى نفس النقطة.

أما قوله: **في هذه الليلة! أو في غيرها من الليال.**

فهو هنا يعني تقسيم، فالخطأ قد يقع في هذه الليلة أو في غيرها. لأن الزمان غير محدد ولكن وقوعه محتم مهما طال ذلك الزمان أو قصر.

- وفيما يخص حرف العطف "الفاء" وقد ورد في ثلاث مواضع (فهو جميل) (وهو مختال، فيبدو نائما) (فيحمد الرعب على الوجوه لذة). والعطف هنا لأجل التراخي الذي يعمد إليه الشاعر في بعض المواطن يقدم لنا وصفا لمشهد معين.
- " ثم" تكررت مرتين: وقد أفادت الترتيب:

و يملأون الملعب الواسع ضوضاء.

ثم يقولون: ابتدئ !

وذلك أن المشهد يقتضي انتشار الفوضى في القاعة أولا وبعدها بزمن غير محدد يطلب هؤلاء المتحمسون من اللاعب أن يبدأ عرضه.

- وقوله:

مودعا. يطلب ود الناس بصمت النبيل.

ثم تسير نحو أول الحبال،

يستحضر الشاعر هنا المشهد ويعيشه بأدق تفاصيله، وذلك أن الصمت والتركيز يسبق السير نحو الحبال، وعليه وضع الشاعر حرف العطف "ثم" عن وعي واختيار.

- لكن، لا: وردت مرة واحدة، وذلك بصدد إخبارنا بما يجيش في نفسه ويرثي عمره الجميل، وكان في ذالك مندفعا ومستعجلا، فلم يوظف (لكن – لا) لأنه لا يريد استدراكا ولا نفيا.

2- **الفصل:** إن "الفصل لا يحتاج من المنشئ إلى أداة، لأنه كما يقال عدم، والعدم سابق الوجود أما الوصل فلا بد له من فنوات ربط تبرز هيئته وشكله

الخارجي" [18]. وقد يعني الفصل نطق الجمل والكلمات كما تبادرت إلى الذهن دون محاولة ربطها أو تنسيقها.

استخدم الشاعر "أحمد عبد المعطي حجازي" الفصل في مواضع عديدة نذكر منها قوله: (سوداء بيضاء - مستقيما مومئا - مستقرا هادئا - وحيدتا معتذرة - شاربا ممتلئا - على الجسم المهيض المرتطم). وهذا يدل حالة شعورية متعلقة بالشاعر، فعندما يتخلى الشاعر عن الربط أو العطف في فوله: (سوداء بيضاء) فهو في عالم يستفيد فواصله روابطه من الواقع النفسي له، والذي يوازي حالة غضب وخوف. وفي حالة التفكك هذه يستغني الشاعر عن الوصل في الفضاء النصي، إلا في المواضع التي يؤدي فيها الوصل دور دلاليا. [19]

3- **حروف الجر:** كثرت حروف الجر في القصيدة، حيث بلغت (38 حرفا). والجدول التالي يوضح تواتر حروف الجر في القصيدة.

حروف الجر	عدد تواترها في القصيدة	حروف الجر	عدد تواترها في القصيدة
في	14	من	02
على	08	عن	02
الكاف	07	الباء	01
اللام	03	حتى	01

- إن تواتر حرف الجر (في) كان كثيرا، وقد استهل به الشاعر قصيدته في قوله:

في العالم المملوء أخطاء

وكذلك في قوله:

في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ

في هذه الليلة أو في غيرها من الليال

حين يغيض في مصابيح المكان نورها وتنطفئ

وقد أفاد الحرف في هذه المواضع الظرفية، فالشعر مهتم في قصيدته بالزمان

والمكان المجهول الذي سيقع فيه الخطأ. وإن تكرار حرف الجر "في" يوحي للمتلقي بالحيرة والبحث، وما أضفى عليه هذه الميزة هو اقترانه بالاستفهام، الذي خدم حرف الجر بشكل إيجابي، أثر في المعنى وفي جمال النص.وبصفة عامة نلاحظ على القصيدة كثرة الروابط، فلو جمعنا حروف العطف وحروف الجر لوجدنا النتيجة الآتية: 35 (حرف عطف) + 38 (حرف جر) = 73 (حرف ربط). وهذا يدل على تماسك النص المفعم بالشحنات الشعورية، والأدوات الجمالية.

ب - الانزياح على مستوى الأسلوب

1- الانزياح على مستوى الأسلوب الإنشائي

يقع الأسلوب الإنشائي في مستويين بنائيين، مستوى إنشائي طلبي، وهو ما يستدعي مطلوبا، ويجري في أساليب متعددة كالتعجب والقسم والرجاء وأساليب المدح والذم.

ومستوى إنشائي طلبي وهو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، ويقع أسلوبه في قنوات خمس هي: الاستفهام - الأمر - النهي - النداء - النفي.

والجدول التالي يبين تواتر الأسلوب الإنشائي في القصيدة.

الأسلوب الإنشائي الطلبي	نوعه	الأسلوب الإنشائي الطلبي	نوعه
في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ	استفهام	في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ	استفهام
في هذه الليلة!	استفهام	وتبتسم!	استفهام
ابتدئ!	أمر	ألا تخطئا	نهي

نلاحظ أن أساليب الإنشاء في القصيدة تجاوزت دلالتها التقريرية النمطية إلى فضاءات تعبيرية جسدت الصياغة الفنية المتميزة لدلالته الثرية بالمعاني.

وللأسلوب الإنشائي الطلبي في القصيدة طاقة داخلية، وذلك بتجاوزه إلى فضاءات دلالية تتعدد فيها الألوان والأشكال، مما يمنح المتلقي فرصة الإبحار خارج الحدود النمطية.

فالشاعر عندما يقول مستفهما:

في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ.

فكل من (أي – ترى) تحملان في الظاهر طلبا واستفهاما غير أن الشاعر في الفضاء الدلالي لا يبحث عن جواب، بل هو استفهام يرمز إلى الحيرة. و"الاستفهام أسلوب من الأساليب الإنشائية ويعني طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل. وهو في حقيقته الدلالية التركيبية، تحويل تركيب إخباري إلى استفسار، باستعمال أدوات خاصة وتنغيم معين، أو الاكتفاء بالتنغيم أحيانا".

و"أي" يطلب بها تعيين أحد المشتركين في شيء يعمهما، وهي في المعنى بحسب ما تضاف إليه، فيستفهم بها عن الزمان و المكان كما في قوله :

في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ

ويحدد النمط كالآتي: أي + اسم مؤنث + (ترى) + فعل مضارع + اسم إشارة (فاعل) + بدل. (20)

ويبدو الانزياح في تكثيف أسلوب الاستفهام من خلال النمط في إضافة كلمة(ترى). أما الاستفهام من خلال التنغيم، فيظهر في قوله: (**في هذه الليلة!**)

(وتبتسم!)

الأسلوب الخبري	غرضه	الأسلوب الخبري	غرضه
هوى وغط الأرض أشلاء!	الوعظ	حذاب كأفعى،	التقبيح
يسحب الناس صياحهم،	التحذير	ورشيق كالنمر!	التقبيح
على مقدمك المفروش أضواء!	التحذير	وهو جليل!	الوعظ
تفلت الحبال للحبال.	التحذير	إذ تعرض الذكرى!	النصح
تركت ملجأ وما أدركت بعد ملجأ.	التقبيح	حين تدور الدائرة!	التذكير
فهو جميل!	التقبيح	صدقت النبأ!	الاستعطاف

والأمر في قوله: (ابتدئ!) غير أن الملاحظ على هذه الأساليب الإنشائية أنها تنتهي بعلامة تعجب (!). وهذا الانزياح و الازدواجية التي يحملهما الأسلوب الإنشائي الطلبي يعد ظاهرة متميزة.

2- الانزياح على مستوى الأسلوب الخبري:

الخبر كلام يجري في قناتين، ويحتمل خارج حدود التركيب الصدق أو الكذب، والخبر كل قول أفاد به المستمع بما لم يكن عنده. وللأسلوب الخبري أغراض تفصح عنها السياقات والنظم التركيبية، والجدول يوضح تواتر الأسلوب الخبري وغرضه في القصيدة. من خلال الجدول نجد أن الأسلوب الخبري قد تواتر بشكل معتبر، وأن أغراضه متنوعة.

فعندما يقول: وهو جميل! الشاعر يصف الخطر بالطاووس الجميل، ولكنه لا يقصد الجمال بل يقصد تقبيحه. وهذا ما يدل عليه التعجب الذي يلي الجملة (!) . وهذا الازدواج والتركيز على إحساس التعجب الذي ينتقل إلى المتلقي عبر الأسلوب الخبري الذي هو لغة داخل لغة، تثير في النفوس المتعة، وتحرك الوجدان.

الصورة image، هذا المصطلح الذي أصبح يطلق على العديد من أشكال التعبير البلاغية، صار وثيق الصلة بكل ماله علاقة بأشكال التعبير المجازية، من تشبيه واستعارة وغيرهما.

وينبغي أن ننبه ـــ في مقامنا هذا ـــ أننا نتحدث عن الصورة التي هي تعبير لغوي أو زخرف أسلوبي. وقد عرفت كارولين سبيرجون Karoline Spirgeon الصورة بقولها : "أنها الكلمة الوحيدة الصالحة لتشمل على كل نوع من أنواع التشبيه. وعلى كل ما هو في الحقيقة تشبيه مكثف أي استعارة ...

الصورة = التشبيه + الاستعارة"[21].

جدول يوضح تواتر الأسلوب الخبري وغرضه في القصيدة.

وعليه تكمن قيمة الصورة الفنية في كونها طريقة في الكلام أكثر إثارة من

الكلام العادي. وقد تم إحصاء الصور الموجودة في القصيدة. ونبدأها بـــ:

أ- الانزياح على مستوى الصورة الاستعارية:

تعرف الاستعارة بأنها "استخدام الوحدة اللغوية خارج حدودها التي وضعت أصلا لها. مع ضرورة وجود قرينة ملفوظة في النص، أو ملحوظة في السياق، تمنع من إرادة الدلالة الوضعية الأصلية"[22]. ويمكن القول أن الاستعارة تشبيه مختزل، وقد تواترت الصورة الاستعارية في "مرثية لاعب سيرك" 15 مرة. وذلك في مثل قوله :

ويملأون الملعب الواسع ضوضاء

حيث شبه الملعب بالكأس، وحذف المشبه به وأبقى على شيء من لوازمه (يملأون) على سبيل الاستعارة المكنية. وعليه "تقدم الاستعارة للمخيلة شيئين في وقت واحد، هما المعنى الوضعي للفظ، والمعنى الذي ينبه إليه بواسطة الأول في الفكرة".[22] وهنا يبرز ثراء الصورة وكثافتها.

نلاحظ عند تتبع البناء الاستعاري المتكون من ثلاث مراحل، مرحلة إخراج الوحدة اللغوية من منطقة الدلالة المجردة إلى الصورة المحسوسة. ومرحلة التحويل التي أكسبت الصورة الصامتة والجامدة قوة الحركة والحيوية. ومرحلة التركيز على التكثيف عن طريق تفخيم الصورة. نلاحظ مدى قدرة الشاعر التعبيرية على خلق الانزياح في الأسلوب الاستعاري، والذي يظهر في المستوى العميق للتركيب، والذي يعكس في نفس الوقت حالة الشاعر المضطربة، غير المطمئنة؛ حيث يحاول أن يشخص ويجسد ما هو محسوس، وينقله إلى المتلقي الذي يتفاعل مع الصورة الاستعارية تماما كما يتفاعل الشاعر الخائف المحتار في قوله:

يرتبك الضوء على الجسم المهيض المرتطم

ويتجلى اضطراب الشاعر في هذه الصورة الاستعارية لاختاره للفظة (يرتبك) لأن الارتباك إحساس يختلج النفس البشرية وليس الضوء ، وهكذا تنقل

حالة الارتباك التي يعاني منها الشاعر إلى المتلقي بشكل جميل، حيث أنه لم يصرح بذلك، بل غلف شعوره في صورة جميلة ومعبرة.

ب- الانزياح على مستوى التشبيه

يعد التشبيه فنا تعبيريا ،وقد تواتر هذا النوع من الانزياح في "مرثية لاعب سيرك" (11 مرة). وهذا يدل على تركيز الشاعر على الدلالة الوضعية؛ أي دلالة المطابقة، وقد سعى الشاعر لإظهار صفة المشبه، والذي كان يعود على الخطأ في (5 مواضع)، وذلك عن طريق مقابلتها بصفة مماثلة هي صفة المشبه به. وهذا توضيحا وإبرازا لها.

كما أنه استعمل في كل أشكاله التعبيرية للصورة، الأدوات الأصلية ("الكاف" 4 مرات، "مثل" مرتان، "كأن" 4 مرات) و لم يستعمل الأدوات الفرعية، حرصا منه على الدقة في التصوير. لكنه عمد إلى جعل تشبيهاته غنية، وكثيفة، وهذا ما يفسره التمثيلي المنتزع من صور متعددة.

والذي تواتر ثلاث مرات في القصيدة مثال ذلك قول الشاعر:

حين تلوح مثل فارس يجيل الطرف في مدينته

مودعا. يطلب ود الناس، في صمت نبيل

فلاعب السيرك يبدو كالفارس، في عدة مشاهد، في إجالة الطرف، وفي توديعه لمعالم مدينته، وفي صمته الذي يعكس نبله وشهامته. وهذه الصورة التمثيلية تجعل المتلقي يشعر بغناء الصورة وجمالها.

قدم الشاعر في تشبيهاته وجه الشبه في (7 مواضع) وهذا أمر ملفت للانتباه، يجعل المتلقي يهتم بوجه الشبه الذي يريد المرسل التركيز عليه، والذي يحرص على وضعه في صدارة الصورة. من ذلك نذكر قوله:

رشيق كالنمر

مزج الشاعر في تشابيهه بين غرضين؛ فهو يصف الخطأ بغرض التزيين عن

طريق المشبه به الذي يوحي بذلك. كقوله:

فهو جميل

كأنه الطاووس،

جذاب كأفعى،

وقد تقصد الشاعر هذا المزج، وكأنه يريد من خلال ذلك القول للمتلقي أن الخطأ يبدو جميلا كجمال الطاووس، ولكنه في حقيقة أمره يخفي خطرا قاتلا، كالسم الذي تخفيه الأفعى الجذابة.

ج- الانزياح على مستوى المجاز المرسل

يعرف المجاز المرسل بأنه مجاز لغو علاقته غير المشابهة، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي. وقد تواتر في القصيدة (7 مرات)؛ حيث اهتم الشاعر بالمجاز المرسل الذي علاقته الكلية في أربعة مواضع. من ذلك نذكر قوله:

ترفـــع كفيك على رأس الملأ

استعمل الشاعر في هذا القول المجاز المرسل، الذي علاقته الجزئية في موضعين، في لفظة (كفيك) "والكف: اليد أو الراحة مع الأصابع".[23]

وقد تعني في المثال الكف بما فيها من راحة وأصابع، إضافة إلى الذراع، بل إنها تعني جسم اللاعب ككل عندما يتموضع فوق الخيط المعلق. أما الموضع الثاني فيكمن في قوله (رأس الملأ)، فذكر الرأس ويقصد به رؤوس الجماهير ككل، والجمهور عبارة عن أشخاص لهم أجسام كاملة، وليس رؤوسا منفصلة عن الأجسام.وفي قوله :

يجبر الطرف

ذكر الطرف وهو مفرد في حين أن الشخص يجبل عينين اثنتين لا طرفا واحدا. و"الطرف هو العين".والملاحظ على المجاز المرسل الذي علاقته الجزئية، والمجاز المرسل الذي علاقته الكلية المتواتر مرتين، أنه استند إلى ما هو مرئي

وملموس، وعليه ابتعد الشاعر عن كل ما هو معنوي، كأن تكون علاقة المجاز السببية أو الحالية.

وهذا ما يجعل المتلقي يستحضر كل ما له علاقة بالموقف، فقوله (ترفع كفيك على رأس الملأ)، يجعل المتلقي يركب الصورة كاملة، وضعية اللاعب وهو يحاول الوقوف على الحبل، ونظر الجمهور إليه بخوف ودهشة، دقات القلب، ارتجاف اللاعب ثم انتصاره عند رفع كفه على مرأى من الجمهور. كلها مشاهد وصور يستحضرها المتلقي انطلاقا من لفظة (كف).

د- الانزياح على مستوى الكناية

يقول عبد القادر الجرجاني في الكناية "هي اللفظ يطلق والمراد به غير ظاهره"[24]؛ لأن الأصل في اللفظ أنه وضع لمعنى واحد، واضح ومدرك في الذهن، ولكنه قد يخرج إلى معنى مجازي، وبالتالي تكون الكناية نقطة تقاطع دائرة الحقيقة بدائرة المجاز، وذلك يعني أن الكناية في نهاية الأمر هي عبارة عن دال يشغل مدلولين"؛ مدلول حقيقي ومدلول مجازي. وقد استعمل الكناية (8 مرات). ونجد ذلك في مثل قوله:

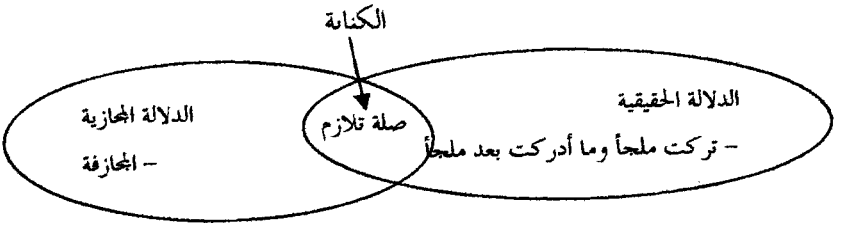
تركت ملجأ، وما أدركت بعد ملجأ

وهي كناية عن صفة المجازفة والمغامرة.

إن الكناية ترتبط بالاستعارة ارتباط الخاص بالعام؛ فكل كناية استعارة. وعليه نلمس ثراء الصورة التي تقدمها الكناية للمتلقي. ولعل استعمال "أحمد عبد المعطي حجازي" للكناية بمثابة امتداد للصورة الاستعارية. والصلة بين الدلالة الحقيقية، والدلالة المجازية في الأسلوب الكنائي، هي صلة تلازم.

ونلمس في ذلك رغبة الشاعر في مد جسور تواصل بين الحقيقة والمجاز، عن طريق الكناية، ولكنه يضل يستقي جمال أسلوبه من الواقع.

ويمكن تمثيل الكناية المعطاة كمثال في الشكل التالي الذي يوضح التقاء دائرة



الحقيقة بدائرة المجاز في السطر 30 من القصيدة:

وهكذا يقرب الشاعر الفكرة من خلال الكناية التي ترمي إلى التقريب بين المتباعدين، لتلطيف حدتهما، والسعي إلى مجانستهما، وبهذه الطريقة التعبيرية، يصل المعنى الذي أراده بطريقة لا تزعج عواطف المتلقي، ولا تؤذي ذوقه، بل تكتسي جمالا يتجلى في الصورة التي تبعثها الكناية، بابتعادها عن التصريح، الذي قد يخدش مشاعر المتلقي.

كما أن الكناية تصور لنا المعنى مقرونا بالبرهان، فيكون ذكر الشيء ودليله، أوقع على النفس، حيث ينقلنا الخيال إلى البحث عن ما يقتضيه هذا البرهان، من معنى خفي مقصود، يدركه المتلقي عن طريق الاستنتاج الذهني، والإدراك التصوري.

يعد المستوى الدلالي أحد أهم المستويات،التي يعتمد عليها الدرس الأسلوبي في التحليل. "وفيه يتناول المحلل الأسلوبي، استخدام المنشئ للألفاظ، وما فيها من خواص تؤثر في الأسلوب، كتصنيفها إلى حقول دلالية، ودراسة هذه التصنيفات وما تمثله من انزياحات في المعنى"[25]، أي دراسة الألفاظ الغريبة على النص، والتي لها دلالة أسلوبية.

أ- الحقول الدلالية

ونبدأها بحقل المترادفات، وفي النص مجموعة من الحقول الدلالية، ويمكن أن نضع كل كلمة وفق الحقل الذي تتماشى معه.

1- حقل الألفاظ المترادفات : ويتبين من خلال الجدول التالي :

حقل الألفاظ الدالة على أسماء الحيوانات أو ما تعلق بها	الحيّات ـ الأفعى ـ القطط ـ الأسد ـ النمر ـ الطاووس ـ طيرا ـ الوحش يقبع(3) ـ تلوت ـ توحشت ـ تعاركت ـ يجتر ـ روضت ـ الوثبة ـ رشيق
حقل الألفاظ المستقاة من القرآن الكريم.	المنون ـ المستعرة- آلاء(2)- الكف ـ إشفاقا ـ حليل ـ مختال- عبثا- غفل- دائرة(2)- النبأ- ود- نور.
حقل الألفاظ الدالة على العنف	توحشت- تعاركت- المدمرة- هوى- أشلاء- الحجر- المنحدرة- تنغرس- خنجر- لص- المرتطم- المتهدل- الكسير- مجترئا- المرعب
حقل الألفاظ الدالة على الألم والحزن	سوداء- افترقت- الموت- العبث- تركت ملجأ- ما أدركت بعد ملجأ- الإشفاق- الظلمة- الثقيل- النحيل- الخطأ(5)- يغيظ- تنطفئ- صياح- مودعا- صمت(2)- الخوف- المغامرة- وحدها- المنون- الخطر- وحيدة- معتذرة- الذهول- يرتبك- المهيض.

- حقل الألفاظ الدالة على الحيوانات

نلاحظ أن الشاعر استعمل من الطبيعة جزءا محددا ألا وهو "الحيوان"، إذ ذكر أسماء 8 حيوانات، كما وظف جملة من الأفعال المتعلقة بها. وهذا الاستعمال ملفت للانتباه، يدل على أن الشاعر يحاول وضع الخطأ في أدنى مرتبة (وهي مرتبة الحيوان)، رغم أنه ذكر من الحيوانات جل الصفات الحسنة التي تميزها، كقوله:

فهو جميل

كأنه الطاووس

وقوله:

جذاب كأفعى

ورشيق كالنمر

وهو جليل

كالأسد الهادئ ساعة الخطر.

ولكن رغم ذلك تظل دون عقل، وتظل هذه الحيوانات خطيرة تماما كالخطر الذي يتربص باللاعب.

- حقل الألفاظ المستقاة من القرآن الكريم

استعمل الشاعر قرابة (14) لفظا مستوحى من القرآن، وخاصة لفظة (آلاء) التي كررها مرتان والتي تعني القدرة، وهي لفظة مكررة في القرآن، في سورة الرحمن (31 مرة)، وهذا يدل على شدة تأثير هذه الكلمة، ووقعها على النفس، وقد استعملها الشاعر للتأثير في المتلقي.

أما استعماله لكلمة "النبأ" فنجد هذه الكلمة في سورة النبأ. قال تعالى: ﴿عم يتساءلون، عن النبأ العظيم، الذي هم فيه مختلفون﴾.

واستعمل الشاعر كلمة "ود" في قوله:

مودعا. يطلب ود الناس، في صمت نبيل

و لم يستعمل "حب" رغم أنها ترادفها.

ونجد كلمة "مختال في القرآن في سورة لقمان. قال تعالى: ﴿ولا تصعر خدك للناس ولا تمش في الأرض مرحا إن الله لا يحب كل مختال فخور﴾.

وهذه الألفاظ تدل على تمسك الشاعر بالدين، وإذا كان لكل هذه الألفاظ الفصيحة تأثير في القرآن فلا شك أنها ستحتفظ بقوة تأثيرها. وقد وظفها الشاعر عن وعي واختيار، ويتجلى الاختيار بشكل واضح في لفظة (ودّ) = (حبّ) حيث اختار لفظة (ود) على لفظة (حب) رغم أنها لا تؤثر على الوزن.

- **حقل الألفاظ الدالة على العنف**

وجد في القصيدة (15) لفظا دالا على العنف، وأبرزها لفظة "المرتطم"، إنها لفظة قوية شديدة الوقع على الأذن وعلى النفس. ولعلها اكتسبت هذه القوة من تجاور حرفي (الطاء والميم)، التي توحي بالصوت الذي يصاحب عملية الارتطام.

كما نجد كلمة "خنجر" والتي ترتبط بصورة الطعن والقتل. كما نجد كلمة "أشلاء" وهي أمر ناتج عن الارتطام و"الهوي".

وقد وظف الشاعر هذه الألفاظ ذات الدلالة الواحد للتأثير في المتلقي، وجعله يشعر بما يشعر به من خوف، ورعب. ولعل توظيفه لهذه الألفاظ مقصود، أي أنها وضعت تدعيما للألفاظ الدالة على الألم والحزن، وهي الألفاظ التي شغلت أكبر حيز في القصيدة (33 لفظا).

وهكذا يتكامل الحقلان، وتتواشج الألفاظ لتقنع المتلقي بهول الفاجعة ومرارتها.

2- **حقل المتناقضات** : وقد تم إحصاؤها في الجدول التالي:

الكلمة	نقيضها في القصيدة	الكلمة	نقيضها في القصيدة
أسرع	أبطأ	فنك، منتشيا	مذهولا، المرعب
تنطفئ، يغيض	مصابيح، نور	تبتسم	صدقت النبأ
أحياء	المنون(2)	آلاء، لذة	فيجمد الرعب
سوداء	بيضاء	هادئا	يرتبك
تعاركت	افترقت		

إن الحقل الدلالي لكلمة يتمثل في الكلمات التي لها بتلك الكلمة علاقة ما، سواء أكانت علاقة ترادف، أم تضاد، أم تقابل. قد استخرجنا في الجدول الكلمات

التي تتضاد وتتقابل، حسب ما يفهم من سياق القصيدة. ومن المهم معرفة كيفية عمل هذه الكلمات في البناء الداخلي للنص.

تتحول الكلمات الدالة على الارتياح والفرح إلى رمز للأسى والحزن، لأن الشاعر لا يدع لتلك الكلمات مساحة تبدو فيها على طبيعتها، بل يسوقها بغرض تصعيد مشاهد الحزن.

فكلمة "المصابيح توحي بالنور وبالبهجة، لكنه حصر الكلمة بين فعلين يقتلان فيها كل معانيها الجميلة (يغيظ.. مصابيح.. تنطفئ).

وحتى الابتسامة في قوله: **وتبتسم !**

وهي ابتسامة اليائس الحزين، حيث يطابق هذا المشهد المثل العربي "شر البلية ما يضحك" وهكذا تبدو القصيدة كتلة ملتهبة من الكلمات الحارقة المرة، التي لا تدع بصيص أمل يفلت من جناباتها.

ب- الرمز Symbole: يعتبر الرمز من الأساليب التي عمد إليه الإنسان منذ أقدم العصور، للتعبير عن خلجات نفسه. وتعرف "كرستيفا" الرمز بأنه "الخطاب الواصف" وذلك لأن الرمز ينقل الحقائق كآلة التصوير. ونجد قاموس لالاند Laland يعرفه بأنه" ما يمثل شيئا آخر بفضل توافقهما القياسي"[27]، والرموز التي استقيناها من القصيدة هي:

الملعب: وظف الشاعر"الملعب" كرمز دال على الحياة، حيث يرمز الملعب الصغير، الذي يقام فيه العرض الفني للاعب السيرك، والجمهور الموجود، بملعب الحياة الواسع، وما فيه من بشر. وتكمن جمالية الرمز في القياس، فهو مقرب من المتلقي الذي يكون جزءا من ملعب الحياة.

2- **الأسد:** كثيرا ما شكلت الحيوانات زادا لا ينضب، للأدباء والشعراء، وذلك لما يتوفر في هذه الكائنات من صفات تعبر عن ما يختلج المبدع.

وقد اختار "أحمد عبد المعطي حجازي" رمز الأسد، ملك الحيوانات، الدال على القوة والعظمة.

وقد اختاره من قبل الملك "خفرع" رمزا لدولته وعصره. وأقام "السفنكيس" "أبا الهول" ـ هو ممثل خفرع ـ على جسد رابض، دلالة على القوة، ويرمز الرأس إلى العقل والتفكير. "ولعل تأثر الشاعر المصري بهذه الرموز العائدة إلى الحضارة الفرعونية، جعله يوظف رمز الأسد، ليدل على الخطأ القوي الذي يفتك باللاعب، ويشد انتباه المتلقي.

3- **الأفعى:** استعمل الشاعر لفظ "الأفعى"، كما استعمل اللفظ "الحيات"وهذه الزواحف الخطيرة اتخذها فرعون مصر "رمسيس الكبير"، رمزا لملكه وحكمه، ووضعها في أعلى تاجه. وهذا الرمز العائد إلى الحضارة الفرعونية، دال في القصيدة على خطورة الخطأ وعلى سرعته. وقد اختار الشاعر ذكر الأفاعي والحيات، لأنها أمور مستقبحة لدى المتلقي تشعره بالخوف.

4- **رفع الكف:** إن رفع الكف دلالة على الانتصار، ولكن رغم دلالة هذا الرمز في القصيدة على انتصر لاعب السيرك، وتأديته في دوره بنجاح ،إلا أنه يحمل في جوفه دلالة الانهزام . ولا تظهر هذه الدلالة إلا في نهاية القصيدة، حين يلقى اللاعب حتفه. وعليه يبرز تميز "عبد المعطي حجازي" في استعماله لهذا الرمز، وفي قدرته على جعل الرمز يدل على عكس ما وضع له. وهو انزياح أضفى جمالا على القصيدة.

5- **أضواء:** كثيرا ما ارتبط رمز الضوء، والأنوار بالشهرة. فنقول أن فلانا مسلط تحت الأضواء. دلالة على اهتمام الناس به، وعلى شهرته.

وقد وظف هذا التركيب الرامز اللاعب السيرك المعلق على الحبل. غير أن هذا الرمز لم يعكس بحق شهرة اللاعب، بقدر ما حمل في جوفه دلالة عكسية. فالأضواء المسلطة على مقدم اللاعب تعكس موقفا مليئا بالرعب والخطر، كما أنه

يرمز إلى ارتداد الشخص إلى ذاته بعد انسحاب الضوء. ويذهب أصحاب المذهب الرمزي "أن الشاعر يستطيع أن يعبر عن العالم الداخلي من خلال العالم الخارجي، أي من خلال المادة، ولكنها ليست إعادة الحسية ولا الفعلية ولا العلمية، وإنما هي المادة الروحانية."[28] أي المادة التي يستنبطها الشاعر، ويلج إليها بعيدا عن غلافه الخارجي. وهذا ما نلمسه في توظيف الشاعر لرموزه، التي ولج إلى روحها، واستقر في قلبها وقلب المتلقي.

خاتمـــة:

من خلال تحليلنا لقصيدة "مرثية لاعب سيرك"، عبر مستويات التحليل توصلنا إلى جملة من النتائج نختصرها في النقاط التالية:

- قدرة الشاعر الفذة على خلق صورة غير متوقعة، حيث نسج من صورة اللاعب في السيرك عبرة قد لا يهتدي إليها آلاف المتفرجين، الذين يستمتعون بالعروض البهلوانية في قاعة السيرك، ويكتفون بالدهشة والمتعة.وهذا الانزياح يجعل من "أحمد عبد المعطي حجازي" له بصمته الخاصة في نظرته للوقائع والواقع.
- قدرة الشاعر على إظهار مشاعره في دفق الموسيقي هادئ بعيد عن الصخب ومليء بالتؤدة والتروي، والآهات التي يترجمها المد في المقاطع الطويلة، و التي تناسب نفسيته الحزينة.
- جعل الشاعر مرثيته تعج بالحركة والحيوية من خلال كثرة توظيف الأفعال.
- أفكار الشاعر عامة، وموجه إلى كافة الشعوب بطريقة تتيح لقصيدته أن ترقى إلى مصاف العالمية.
- يبدو الشاعر من خلال المرثية رومانسيا، حيث استعان بمظاهر الطبيعة، غير أن تركيزه على جانب محدد منها (الحيوان) يعد سمة أسلوبية بارزة.
- إن استعمال الرمز المستقى من الحضارة الفرعونية، دلالة على ثراء الصورة،

وكثافتها، والتي تترك أثرا طيبا لدى المتلقي. وإن استخدام أدوات التصوير والترميز تعمق الوعي، وتجعله على قدر كبير من التماسك والشفافية، التي تمنح القارئ القدرة على تحديد الموضوع الجمالي. والمظاهر الحيوية للقصيدة.

- القصيدة مشبعة بفكرة فلسفية مفادها أن الإنسان مسير، وليس مخير، لأن الشاعر منذ بداية القصيدة أن اللاعب سيخطئ، وأن الخطأ حاصل لا محالة، وهو الخطأ الذي أدى بلاعب السيرك (الرمز) إلى الموت المحتم، وهنا تبرز فكرة الجبر والاختيار التي شغلت فكر العديد من الفلاسفة.

الهوامش

* أحمد عبد المعطي حجازي : ديوان مرثية للعمر الجميل، مكتبة الأسرة، مصر، 2003.

1- صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1، 1998، ص 12.

2- المرجع نفسه، ص. ن.

3- إبراهيم رماني: "دخل إلى الأسلوبية"، مجلة آمال (الجزائر)، عدد 61، سنة 1985، ص 41.

4- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982، ص 80.

5- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ج1، ط1، 1997، ص 62.

6- مصطفى السعدني : البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعرف، الإسكندرية، مصر، ص 173.

7- أماني سليمان داوود : الأسلوبية والصوفية، وزارة الثقافة عمان، الأردن، 2001، ص 75.

8- مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص 36.

9- عبده الراجحي: مبادئ علم اللسانيات الحديث، دار المعرفة الجامعية، جامعة الإسكندرية، مصر، ص 223.

10- المرجع السابق، ص 229.

11- عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء، عمان، ط1، 2002، ص 154.

12- المرجع نفسه، ص 185.

13- المرجع نفسه، ص 126.
14- عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص 351.
15- رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، سنة 1993.
16- المرجع نفسه، ص 37.
17- عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص439.
18- عدنان بن ذريل : الأسلوب والبلاغة، مجلة المعرفة، إصدارات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سوريا العدد 132، 1973، ص 24.
19- محمود المسعدي: القاموس الجديد للطلاب، معجم عربي مدرسي ألفبائي. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط7، سنة 1991، ص247.
20- المرجع نفسه، ص 246.
21- عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز، موفم للنشر، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1991، ص 79.
22- محمد الصغير بناني : النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، من خلال البيان والتبيين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 325.
23- بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر، الجزائر، ط 1، سنة 2002، ص 193.
24- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1992، ص 185.
25- يوسف أسعد داغر: معجم الأسماء المستعارة وأصحابها، بيروت، لبنان، 1995، ص 7.
26- إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر العربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص 12.
27- مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص 72.
28- المرجع نفسه، ص. ن.