

في الشوق والاعتذار للشاعر عبد الرحيم البرعي: قراءة في النص والسياق

In Longing and Apology, by Poet Abd Al-Rahim Al-Bura'i:

A Reading of Text and Context

د/حسين مشاركة¹*hocine-mechara@univ-eloued.dz (الجزائر) جامعة الوادي

مخبر بحوث في الأدب الجزائري ونقده

تاريخ النشر: 2025/12/27

تاريخ المراجعة: 2025/12/01

تاريخ الإيداع: 2025/10/01

ملخص:

على الرغم من الانتشار الواسع لكثير من توجهات النقد الحداثي التي تحاول قراءة النصوص الأدبية وفق رؤية تقول بعزل النص عن كل إطار خارجي، وَمَنْحِهِ المجال الأرحب ليقول من داخله فحسب، على الرغم من كل ذلك إلا أننا نعتقد أن مجال قراءة النصوص العربية القديمة يبقى في حاجة إلى مُؤازرة من السياق كمرجع مهم لفهم أفكار النص وغاياته، ذلك لأنَّ السياق هو المحيط الحاضن للمؤلف، ولأنه الجهة المستهدفة من أفكار ذلك النوع من النصوص التي تنطلق من حالات إنسانية تجريبية محدَّدة وموصوفة، وتَحْمِلُ غايات أخلاقية سلوكية تعليمية، ثمَّ لا يَمْنَعُنَا ذلك من الاستعانة ببعض آليات القراءة الحداثية لاستكشاف الأفكار المهيمنة في النص، وتتبع مسار تطوره، وتحديد روابط العلاقات الكامنة في مستويات الصوت والكلمة والتركيب والدلالة، وفي هذه الدراسة أيضًا تعريف هذا النوع من النصوص التي ظلت بعيدة عن مختارات الشعر العربي.

الكلمات المفتاحية: شوق، اعتذار، شعر، البرعي، النص، السياق

Abstract:

Despite the widespread of a number of modern critical approaches that attempt to read literary texts in isolation from any form of external context and providing the text with a broad space to speak from within itself, reading classical Arabic texts still requires the support of the context as a key reference to understand the text's ideas and aims. In addition to functioning as the nurturing environment of the author, the context also serves as the targeted audience of the text's ideas that originate from specific human experiences, which carry ethical, behavioural, and educational objectives. However, this does not prevent us from implementing some modernist reading techniques to explore the text's dominant ideas, trace its development, and identify the connection between its levels of sound, word, structure, and meaning. This study aims to shed light on and introduce this type of texts that remained absent from Arabic poetry anthologies.

Key words: Longing, Apology, Poetry, Al-Bura'i, Text, Context.

* المؤلف المرسل

في خضمّ هذا التعدّد والتلاحق في أنواع المقاربات النصّية الأدبية، من مختلف الأصول الفكرية عبر تاريخ الدراسات الأدبية، والتي وصلت إلى مرحلة ما بعد الحداثة وما أفرزته من رؤى جديدة تدعو إلى التعدد وتكريس النسبية في الأفكار، وتؤمن بتأثير الإبداعات الفنية بالسياقات التي نتجت فيها، بالإضافة إلى التنامي الملحوظ لمختلف الدراسات البينّية المستثمرة لكل أنواع المعرفة...، في خضم كل ذلك نعتقد أنه لم يعد من مبرر لأحادية العمل بالأفكار التي تؤمن بانكفاء النص على نفسه، باعتباره بنية مغلقة لا تحيل إلا إلى ذاتها، وعلى الرغم من نجاح تلك الرؤى المستحدثة مع صنف من النصوص الإبداعية الحداثيّة الغربيّة والنصوص العربيّة المتأثرة بها بصفة خاصة، فإننا نعتقد في الوقت الراهن أن استثمار مختلف المعارف في مقارنة النص أمرٌ حتميٌّ، ما دام إنتاج ذلك النص يخضع في أصله إلى المعرفة الكلية، مهما حاول مبدعُه التجردَ من واقعِه نحو العمق الفكري العام، والنأيّ بإبداعه من ملابسات محيطه النمطي إلى مشكلات الإنسان الكبرى.

ومن هذا المنطلق نحاول قراءة هذا النص الشعري المنتج خلال القرن الثامن الهجري، في شبه الجزيرة العربية، بين الحجاز واليمن، للشاعر عبد الرحيم البرعي (803 هـ)، وهو من الشعراء المشهورين إلى اليوم في كثير البيئات الصوفية العربية مثل اليمن ومصر والجزائر...، لكنه غير معروف على المستوى الأكاديمي على الرغم من أنّ كلّ شعره فصيح، ومن الدراسات القليلة التي تناولته بالتعريف البحث الذي قام به الأستاذ: سليم بن بوزيان بعنوان: (عبد الرحيم البرعي اليماني (ت803هـ): حياته وشعره)¹، وقد عرض فيه ترجمة حياة الشاعر، والعصر الذي عاش فيه، وموضوعات شعره وأغراضها.

وقد عاش الشاعر عبد الرحيم البرعي في عهد الدولة الرّسولية التي ظهرت في الفترة ما بين سنة (626-858هـ/1239-1445م)، وبسّطت نفوذ حكمها على المناطق الجنوبية من شبه الجزيرة العربية، وتشمل اليوم كلّ جمهورية اليمن، والجزء الغربي من سلطنة عُمان، والأجزاء الجنوبية الغربية من المملكة العربية السعودية، أما شاعرنا فهو عبد الرحيم البرعي أحمد بن علي اليماني، يُنسب إلى جبل بُرّج المشهور بتهامه، من سكان منطقة البَيّابَتَيْن المعروفة اليوم في محافظة الحُدَيْدَة باليمن²، وكان يشتغل التدريس والإفتاء، لكنه عاش فقيراً، كما كان شاعراً مشهوراً، له ديوان شعر أكثره في المدائح النبوية.

و الشاعر عبد الرحيم البرعي لم يغادر بلده إلا في رحلته إلى الحج، وظلّ يجمع المال سنين طويلةً ليؤمّن به الرّاد والرّاحلة في قصده إلى القيام بركن الحج، لكنّه لم يستطع أن يوفّر - على حرصه - إلاّ تكلفة طريقه إلى مكّة في الذهاب والعودة، من دون تكلفة زيارة المدينة والوقوف على قبر النبي (ص)، وعلى الرغم من ذلك قرر الخروج مع حجيج اليمن، وبعد أن وصلوا جميعاً إلى مكة وأتمّوا مناسك الحج فيها كان الشاعر عبد الرحيم البرعي يطمع أن يصطحبه بعض أهل اليمن معهم إلى المدينة لزيارة المسجد النبوي والروضة الشريفة، لكنه لم يظفر بشيء من ذلك ولم يلتفت إليه أحد، فظل في مكة يصارع لواعج حنينه وشوقه إلى الوقوف على قبر النبي (ص)، حتى بدأت وفود الحجيج تؤوب من المدينة إلى اليمن عبر مكة، فرجع معهم إلى اليمن وتفجّرت في نفسه الأمّ الخبيبة والحسرة على عدم التوفيق في الوصول إلى المبتغى، والسلام على الحبيب المصطفى (ص)، وظل يُحدّث ذاته ويسألها عن سبب هذه الخيبة، فلم يجد إلاّ ما اتّهم به نفسه من كثرة ارتكاب الذنوب والمعاصي، فبدأ وهو في طريق العودة ينظم هذه القصيدة القافية ذات الأربعين بيتاً في الشوق والاعتذار.

وإذا كانت هذه هي الحال النفسية والاجتماعية التي كان يعيشها الشاعر وهي التي نتج عنها قول هذا النص، فإن ذكرها ووضعها بين يدي الدارس والقارئ أمرٌ ضروري ومهم حين محاولة قراءة النص قراءةً تواصلية بينه وبين بيئته التي أنتجته، ونعتقد أن ذلك يساعدنا في استكشاف الأفكار الجزئية المتعلقة بحادثة المناسبة المباشرة التي أدت إلى قول النص، إلى جانب الأفكار الكلية التي يرتقي فيها الشاعر إلى المستوى الإنساني العام وتشمل الطابع التجريبي المشترك الذي يستفيد منه كل قارئ للنص في سلوكه مع ربه ومع الإنسان ومع نفسه... ولا يمنع ذلك من الاستئناس بتوظيف الأدوات الفنية الحديثة والمعاصرة في البحث عن الخصائص المهيمنة والوقوف على الروابط والعلاقات المميزة للنص في مختلف مستوياته.

أولاً: المستوى الصوتي

جاءت هذه القصيدة على بحر الوافر وهو من بحور الدائرة العروضية الثانية المسماة بدائرة المؤتلف التي تحتوي على بحر الوافر وهو أصلها، وعلى بحر الكامل، كما تتضمن بحراً آخر مُهملاً، ويقوم بحر الوافر على ثلاث تفعيلات: (مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ)، وهو بحر كثير الاستعمال في الشعر العربي القديم، ومن الشعراء من يفضلّه على بحر البسيط³، وهو من بحور الطبقة الأولى التي تضم بحور الدائرتين العروضيتين الأولى والثانية (المختلف والمؤتلف) ويبدو من خلال تسميات بحور هاتين الدائرتين (الطويل والمديد والوافر والكامل) أنها تدل في أكثرها على معاني التمام والكمال.

ويختلف بحر الوافر التام بين صورتها النظرية المفترضة التي تقوم على تكرار تفعيلة (مُفَاعَلَتُنْ) ثلاث مرات في كل شطر كما هو واضح في تتابع الأوتاد والأسباب في الدائرة العروضية: (مُفَاعَلَتُنْ: //0 وتد مجموع + // سبب ثقيل + 0/ سبب خفيف)، وبين صورتها الواقعية في الشعر بحيث تكون عَرُوضُهُ وَضْرُهُ على الشكل: (فعولن: //0 + 0/) وهي ناتجة عن تفعيلة (مُفَاعَلَتُنْ) بعد حذف السبب الخفيف الأخير، مع إسكان الحرف الثاني من السبب الثقيل، فتحولت إلى (مَفَاعِلْ = فَعُولُنْ)، وهو ما يسمى عند العروضيين بالقَطْف⁴.

ويمكن أن نرى ذلك في واقع القصيدة التي نحن بصدد دراستها من خلال محاولة تقطيع مطلعها⁵:

1أَرَانِي مَا ذَكُرْتُ لَكَ الْفِرَاقَ وَدَمْعُكَ وَاقِفٌ إِلَّا هَرَاقَ

أَرَانِي مَا ذَكُرْتُ لَكَ لُفْرَاقًا وَدَمْعُكَ وَاقِفُنْ إِلَّا هَرَاقًا

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

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ

ومن خلال ذلك يمكن ملاحظة أن تفعيلة (مُفَاعَلَتُنْ) جاءت في كلا الشطرين مرتين بشكلها التام، ومرتين بشكلها المزاحف (مُفَاعَلَتُنْ) إثر إسكان الخامس المتحرك وهو ما يسمى بالعَصْب⁶، أما تفعيلتا العَرُوضِ والضَرْبِ فكانتا على الشكل (فَعُولُنْ)، وهذا هو النوع الأشهر في بحر الوافر التام والأكثر استعمالاً من نوعيه الآخرين حينما يكون مجزوءاً.

كما أن تكرار تفعيلة (مُفَاعَلَتُنْ) يجعل من الوحدة الصوتية الأساسية قصيرة نسبياً إذا ما قارناها ببعض البحور الممزوجة التي تعتمد في وحدتها الصوتية المتكررة على تتابع تفعيلتين كما في بحر الطول: (فعولن مفاعيلن).

كما يمكن تحديد القافية في هذا البيت الأول بالمقطع التالي: (زاقًا 0/0)، وهي قافية مُرَدَفَةٌ بألف المدّ السابق للروي وهو القاف، أما الألف الأخيرة التي تلي الروي فهي وَصْلٌ، ناتجة عن حكم نصب الكلمة الأخيرة، كأن تكون مفعولا به كقوله: (... هُوَ الْعَلَمُ الَّذِي رَكِبَ الْبُرَاقَا) وقوله: (... وَجَارُ حِمَاكَ لَمْ يَخَفْ إِخْتِرَاقًا)، أو أن تكون مبنية على الفتح كما في الأفعال الماضية مثل قوله: (... وَأَيَّ دَمٍ أَرَاقَ) وقوله: (... لَحْمَلٌ كُلُّ قَلْبٍ مَا أَطَاقَ).

والروي هو القافُ و((هي أحد الحروفِ المَجْهُورَةِ، وَمَخْرَجُهَا بَيْنَ عَكْدَةِ اللِّسَانِ وَبَيْنَ اللِّهَاءِ فِي أَقْصَى الْفَمِ، وَهِيَ مِنْ أُمَّتِنِ الْحُرُوفِ وَأَصَحَّهَا جَرَسًا))⁷، وإذا كانت القافية من أقوى العناصر الصوتية في الشعر العربي القديم، فإن الرّوي يُعد أقوى تلك العناصر في القافية، بحيث تسمى به القصيدة.

وعلى العموم فإن القصائد القافية ليست على الكثرة في الشعر العربي كمثل القصائد الميمية أو اللامية أو الهمزية...، وإنما هي فيما دون المتوسط من الاستعمال.

وإذا كانت للقافية هذه الأهمية الصوتية في القصيدة العربية العمودية فإنّ للبيت الأول الأهمية الكبرى في الظاهرة الصوتية، من خلال الالتزام الفني بتثبيت نظام للقافية في نهاية الشطرين كليهما، وهو ما يُعرف بالتصريع (الفراق - هَرَاقَ) وذلك من أجل تأسيس النمط الصوتي المتميز لدى المتلقي وتعزيزه، حتى يأنس به، فيظلّ ينتظره في ختام كل بيت، سواء كان من ناحية الصوت الصامت ممثلاً في حرف الروي (القاف)، أم من ناحية الصوت الصائت ممثلاً في ألف الرَدَفِ السابقة للروي من جهة، ثم ألف الوصل (في أغلب القوافي) الناتجة عن إشباع مجرى الروي وهو الفتحة من جهة أخرى.

ثم نلاحظ بعض التواتر اللافت للنظر في تكرار طبقة من الحروف الأخرى ذات المخرج الواحد الواردة في البيت الواحد كما في قوله⁸:

7 وَلَوْ كَانَ الْهَوَى الْعُذْرِيَّ عَدْلًا *** لَحْمَلٌ كُلُّ قَلْبٍ مَا أَطَاقَ

وهو بيت جميل في حسن التعبير عن معاني الوقوع تحت طائلة الظلم والتجني والقهر الصادرة عن (الهُوَى) تَجَمُّلاً في مخاطبة الحبيب بدلا من نسبتها إليه، ونرى ذلك من خلال تواتر حروف الحلق: (الهاء - العين - الحاء - الألف المهموزة)، وهي إذ تتكثف ههنا لأجل أن توحى بالدلالة عمّا يُشَبِّهُ (صِيَاح) الشاعر لِيُعَبِّرَ عن سوء حاله وهو يعاني الإقصاء.

ومن الحَلَقِ كأول مخرج حرفيّ إلى آخر المخارج وهو الشفتان، حيث يشد انتباهنا أيضا في الظواهر الصوتية تكرارُ حَرْفِ الميم في قول الشاعر حينما كان يُعَدِّد صفات الرحمة التي يتميز بها النبي (ص)⁹:

26 وَعَمَّ الْخَلْقَ مَكْرُمَةً وَجُودًا *** فَلَمَّا جَادَ فَارَقَ مَا أَذَاقَ

فقد وردت الميم سبع مرات باعتبار التشديد مرتين في (عمّ - فلما) من دون أن نغفل عن حرف الفاء فهو نصف شفوي، لأنه يَصْدُرُ عن الشفة السفلى مع أطراف الثنايا العليا، فيصل بذلك عدد الأصوات الشفوية إلى تسعة من بين ثمانية وثلاثين صوتا متحركا وساكنًا، ولا يخفى ما في إحياء هذه الطبقة من الحروف من الدلالة على استيفاء القيام بواجب المهمة الأساسية وهي التبليغ، وبلوغ الغاية في صفة الرحمة البشرية، والوصول إلى منتهى الكمال الإنساني، والفوز برتبة الإحسان الخُلقي.

وفي هذا المستوى أيضا يمكن أن نستثمر في الأصوات المفردة التي تحمل دلالات تشير إلى الذوات، وهي الضمائر المتصلة المبنية على حرف واحد، وتُعتبر من أكثر الأصوات صراحة في تلك الدلالة، ويمكن تقسيم

الضمائر الواردة في النص إلى ثلاثة أصناف: ضمير المتكلم الذي يعبر به الشاعر عن نفسه، وضمير المخاطب والغائب اللذين يُعبرُ بهما عن ذات النبي (ص). وقد كان لضمائر المتكلم الدالة على ذات الشاعر النصيب الأوفر حيث بلغ 31 مرة في مجموع 40 بيتا، ونراه في أبيات كثيرة منها قوله¹⁰:

32 وَعَاقَتْنِي ذُنُوبِي عَنْكَ فَاعْلَمْ *** بَأَنَّ الذَّنْبَ أَوْقَفَنِي وَعَاقَ

وفيه حرف (الياء) الضمير المتصل في محل نصب مفعول به في قوله: (عَاقَتْنِي) وقوله: (أَوْقَفَنِي)، وفي محل جر مضاف إليه في قوله: (ذُنُوبِي)، وهذا البيت من ضمن الأبيات التي تتركز فيها المعاني الكلية التي لأجلها كتب الشاعر هذه القصيدة إذا ما حاولنا استثمار السياق المحيط بالنص، ذلك لأن العابد المحب الحقيقي لا يُمكنه أن يرمي أسباب فشله في بلوغ غايته على الآخرين، فهو دائما لا يقف مع نفسه إلا في موقف المتهم لها بالتقصير والغفلة وفعل المعاصي، حتى تصفو له بذلك صورة الحبيب المنزه عن كل عيب وتقصير، مع أن السبب الحقيقي الظاهر لعدم تمكنه من زيارة قبر النبي (ص) مع بقية حجاج اليمَن هو فقره، ويتناسب هذا التوجيه مع كثرة توظيف ضمائر المتكلم لأن مشكلة الشاعر هي نفسه ولا شيء غيرها.

أما ضمائر المخاطب فعددها 14 وهو بالتقريب نصف عدد ضمائر المتكلم، وقد خاطب بها الشاعر ذات النبي (ص) ومن ذلك في قوله¹¹:

28 حَجَجْتُ وَلَمْ أَزْرِكَ لِسُوءِ حَظِّي *** وَعَبْدُ السُّوءِ يَعْتَادُ الْإِبَاقَ

وهو بيت صريح في الدلالة على اتهام الشاعر لنفسه لسوء حظه، ثم نجده في الشطر الثاني يقوم بعملية إسقاط حاله على القاعدة العامة في سلوك العبد إذا كان مسيئا مذنباً فهو يعتاد (الإباق)، وهو مصدر الفعل (أَبَقَ) فهو (أَبَقُ)، و(أَبَقَ) يعني استخفى ثم ذهب¹²، أما ضمائر الغائب فلم يوظفها الشاعر إلا في موضعين اثنين...

وقبل التحول عن هذا المستوى الصوتي يحسن بنا ألا نغفل عن محاولة رصد غياب بعض الأصوات، ومن الواضح أن لهذا التوجه أهمية كبرى لا تقل عن أهمية رصد حضورها، ونرى ذلك في مستوى البرهنة العقلية التجريبية، حينما يكون من بين أهم قواعد الاستقراء عند (جون ستيوارت مل) قاعدة التلازم في الحضور مع قاعدة التلازم في الغياب¹³، أو في مستوى علم النحو العربي حين نجد بعض الأسس في قواعد اللغة التي ترى أن غياب العلامة هو أيضا علامة.

ومن هذا المنطلق نقرأ قول الشاعر ضمن الأبيات الأولى من النص¹⁴:

4 وَلَا شَيْءٌ بِأَعْظَمَ مِنْ جُسُومٍ *** مُفَرَّقَةٍ وَأَرْوَاحٍ تَلَاقَى

فالملاحظ أن هذا البيت قد اختتم بالفعل المضارع (تَلَاقَى) وهو في الأصل (تَتَلَاقَى) ويتضمن ضمير الفاعل المستتر (هي) ليشكل جملة فعلية في محل جر صفة لـ (أَرْوَاحٍ)، ولعل هذا الحذف - فضلا عن كونه ضرورة لإقامة الوزن - يكرس المعنى العام للبيت المعبر عن اختصار المسافة أو حتى حذفها بين أرواح المحبين على الرغم من بُعد المكان، ومن جهة أخرى لا يخفى على ذي النظر ما يؤديه هذا الفعل من تناغم فني صوتي ناتج عن ألفه المقصورة في آخره التي هي حرف أصلي في الفعل المضارع، ولو كان بدل تلك الألف حرفا صحيحا ما صَلَحَ أن يكون في القافية بسبب أن الحكم الإعرابي للفعل المضارع ههنا هو الرفع بالضممة المقدرة على تلك الألف منع من ظهورها

التعذر، أما بقية الألفات المثبتة في نهايات الأبيات فهن في وظيفة الوصل الناتج عن إشباع فتحة الروي، وهذا النموذج مثال واضح على اختلاف علوم اللغة العربية فيما تعتمد عليه من الحروف لأداء الوظائف الأساسية الخاصة بكل علم، بحيث يهتم علم النحو بالعلامات الظاهرة أو المقدرة في الحروف الأواخر تبعاً للتراتب الأفقي لكلمات البيت وما يقع بينها من عوامل التأثير والتأثر، وهذا المبحث حَقُّه التأخير إلى المستوى التركيبي، بينما يوجّه علم العروض وظيفة الروي في الفعل (تلاقٍ) للحرف الذي قبل الحرف الأخير (القاف) حتى يتجانس مع الأصوات في نهايات الأبيات وفق التراتب العمودي للقوافي.

ومهما يكن من أمر ما توحى به الأصوات كعلامات دالة على المعاني في النص، فإنها ليست أقل مما تدلُّ عليه الكلمات.

ثانياً: المستوى الصرفي

لا شك في أن أفق تلقّي الشعر العمودي عند العرب يتميز - من بين ما يتميز - بالذوق الصوتي المقترن خصوصاً بالقافية في نهاية كل بيت، وعلى الرغم من أن القافية وحدة صوتية نمطية متكررة بصفة رتيبة، لكنها أيضاً وحدة معنوية تعمل على شدّ المتلقي الحائر المتسائل الذي يريد أن يسمع - أو يقرأ - آخر البيت لكي يعلم ما هي الكلمة الأخيرة التي تشترك مع القوافي السابقة في الوزن والنوع والروي، مع دلالتها المناسبة لما قبلها في البيت. وفي هذا المبحث نلاحظ أن المفردات التي جاءت في نهايات الأبيات كانت على صيغ صرفية متعددة منها صيغة مصدر الفعل المزيد: (إفْتَعَال) وعددها تسعة وهي على الترتيب: استراق - اتّفاق (وأصلها إوتفاق: صيغة المصدر المزيد، من الفعل الثلاثي المجرد: وَفَق) - انتشاق - اشتقاق - اختلاق - اتّلاق - اشتياق - احتراق - استباق.

أما تلك التي كانت على صيغة مصدر الفعل المزيد (انْفِعَال) فلم تزد على أنموذجين اثنين: انشفاق - انطلاق.

ومن جهة أخرى فإن أكثر صيغ الأفعال الواردة في القوافي كانت على وزن الفعل الماضي الثلاثي المجرد الأَجُوف (فَعَلَ) وهي على الترتيب: شاق - فاق - ساق - عاق - ضاق، ثم ما جاء على وزن (أَفْعَلَ) الماضي الأجوف المزيد بحرف واحد: أراق - أطاق - أذاق، ثم ما جاء بصيغة الفعل المضارع (تَتَفَاعَلُ) المُصَاغ من الماضي المزيد بالتاء والألف على وزن (تَفَاعَلَ): (تَلَاقٍ) محذوف التاء الذي أصله (تَتَلَاقٍ)، ويمكن استثمار ما يراه المختصون في علم الصرف مما تتميز به أوزان الأفعال المزيدة من قوة حمل الدلالة المخصوصة بمعنى محدد، ويدل على المشاركة والكثرة.

كما يُعدّ مبحث صيغ الجموع من بين أهمّ مباحث الصيغ الصرفية للكلمات وأكثرها وروداً في هذا النص، ومنها جمع التّكسير بأوزانه المختلفة مثل: جُسوم - خُطى - القُضْب - ذُنوب، وأكثرها ما كان على وزن (فَوَاعِل) مثل: الصّوافن - الطّواغي - النّواحي - السّوابق، أو ما كان على وزن (فِعَال) مثل: الرّفاق - العِتاق - الرّفاق - الرياح، ومن أظهر صيغ جموع التّكسير ضبطاً وقياساً في الدلالة جموع القِلّة وقد ورد منها على وزن (أَفْعَال) قول الشيخ البرعي: أَرْوَح - أَوْزَار، وورد على وزن (أَفْعَلَة) مثال واحد وهو قوله: أَجَبَة، وقد نُقِلَتْ فيه كسرة عَيْنِهِ إلى فائِهِ لأنه فعلٌ مُضْعَفٌ أَصْلُهُ (ح ب ب) فلما كانت الباء مشددة اقتضى ذلك تسكين الباء الأولى وهي عين الفعل، أما جمع المذكر السالم فلم يرد منه في النص سوى مثالين اثنين: (المُشْرِكِينَ) و(الزّائرون).

وفي الصيغ الصرفية للأفعال نلاحظ قلة توظيف الشاعر للأفعال المبنية للمجهول فلم يرد في النص - على طوله - سوى فعل واحد وارد في البيت الثاني الذي يقول فيه¹⁵:

2 بِحَظِّكَ لَا هُجِرْتُ وَأَيُّ لِحْظٍ *** أَرَأَيْتَ دَمِي وَأَيَّ دَمٍ أَرَأَقَ

وهو الفعل (هُجِرْتُ) الوارد في الأسلوب الدعائي بالألا يهجره المحبوب ولو بلحظه، واللحظ جزء من النظر، ومن الواضح أن هذا البيت يدخل في إطار فنيات التقديم التي يختارها الشاعر مستأنسا في نفسه ولافتا لنظر غيره بمعاني التشبيب، وهو بتوظيف هذه الصيغة يُرجع الخطأ إلى نفسه المُجَنَّبَةِ، لا إلى المحبوب تَلَطُّفاً، ومعاني التشبيب هذه هي جزء من المقدمة الطللية، لكنها في هذا المطلع ليست على الشكل النمطي القديم الذي يقوم - من بين ما يقوم - على ذكر ما اندثر من الأماكن المعهودة في الصبا، بل يبدو أن الشاعر عبد الرحيم البرعي مأخوذ بالمشكلة الأساسية التي يعانها أكثر مما هو مهتم باتباع التفاصيل الفنية، حيث نجده مأسورا مقهورا بمشكلة فقره، مع حبه الشديد للنبي (ص)، وهذا الفقر يحول بينه وبين توفير المال اللازم للسفر إليه وزيارة قبره، ومن المعلوم أن حال العوز والحرمان هذه هي التي تُغَيِّي وتُهيِّج عاطفة الشوق لدى الإنسان، لأن الذي يملك المال يُمكنه الوصول إلى مبتغاه فلا يَبْقَى في نفسه ذلك الشوق الملازم لطلب الرغائب، لذلك نجده - بدلا من وصف المكان - في هذه الأبيات الأولى من المقدمة يَصُبُّ اهتمامه على وصف الذات المُجَنَّبَةِ وتفصيل كل ما يظهر عليها من علامات الحب المُقَصَّى بالمسافة والمأسور بالشوق.

وعلى الرغم من قلة توظيف الشاعر للفعل المبني للمجهول نجده من جانب آخر يوظف عددا معتبرا مما هو مشتق منه ويعمل عمله في الوظيفة النحوية وهو اسم المفعول، ومن الطريف أن نجد بيتا في هذا النص يتضمن أكبر عدد من صيغ اسم المفعول مع التوظيف الصريح لمصطلح (الاشتقاق) وذلك في قول الشاعر¹⁶:

11 مُحَمَّدٍ الْمُخْصَصِ بِاسْمِ أَحْمَدٍ *** مِنَ الْمُحْمُودِ كَانَ لَهُ إِشْتِقَاقَا

فأسماء المفعولين ههنا هي: مُحَمَّدٌ - الْمُخْصَصُ - الْمُحْمُودُ: ف(مُحَمَّدٌ) مشتق من الفعل الماضي المبني للمجهول المزيد بتضعيف العين (حُمِدَ)، و(المُخْصَصُ) مشتق من الفعل (خُصِّصَ)، و(مُحْمُودٌ) من الفعل الماضي المجرد (حُمِدَ)، ويقال إن الاسم (مُحَمَّدٌ) إنما يعبر في ذات النبي (ص) عن مقام النبوة، أما الاسم (أَحْمَدُ) فيعبر في ذاته عن مقام الولاية.

ومن الصفة المشبهة كلمة (الْخَصِيب) الواردة في قول الشيخ البرعي¹⁷:

9 وَلَمْ أَهْوِ الْكَثِيبَ وَسَاكِينِهِ *** وَلَا مِصْرَ الْخَصِيبِ وَلَا الْعِرَاقَ

و(الْخَصِيب) صفة مشبهة مشتقة من الفعل الثلاثي (خَصِبَ) وهي تدل على ثبات الصفة ولزوم ارتباطها بالموصوف، مع ملاحظة أن كثرة أسماء المكان في هذا البيت لا تنفي ما ذكرناه من تعليق على خلو المقدمة من ذكر الأماكن، لأن ذكرها ههنا إنما هو لتأكيد شدة حبه للنبي (ص) بواسطة نفي النقيض (وَلَمْ أَهْوِ الْكَثِيبَ وَسَاكِينِهِ ...) وإثبات المعنى (...وَلَكِنْ إِلَى مَنْ سَادَ أَمْتُهُ وَفَاقَ) ليفيد الحصر، فهذا السياق الذي ذُكِرَتْ فيه أسماء الأماكن يختلف تماما عن الوظائف الفنية التي يؤديها اسم المكان في المقدمات الطللية، لأن الأماكن المذكورة في هذا النص عامرة بأهلها، خَصِيبَةٌ أراضها، تنبض بكل معاني الحياة، لكنها بالنسبة إلى الشاعر لا تعني شيئا ما دامت لا تضم قبر النبي (ص).

أما بقية الكلمات الواردة في نهايات الأبيات فهي من الأسماء غير المصادر وقد كانت مفتوحة القاف إمّا إعراباً أو بناءً، ومن الإعراب بحكم النصب الذي علامته الفتحة الظاهرة، الناتج عن موضع المفعول به كلمة (الخنّاق) في قوله¹⁸:

37 وَأَنَسَ بِالْقَبُولِ غَرِيبَ لَفْظِي *** وَنَفَسَ عَنْ مَوْلَفِهِ الْخَنَاقَ

أو عن موضع نعت للمفعول به المحذوف، وهي كلمة (دهاقا) في قوله¹⁹:

36 فَكُنْ ظِلِّي غَدًا وَشَفِيعَ ذَنْبِي *** وَحَوْضُكَ فَاسْقِنِي مِنْهُ دِهَاقًا

والمعنى: فاسقني منه كأساً دِهَاقًا، أو يمكن أن يكون النصب في حالات أخرى على تبعية المعطوف للمعطوف عليه المنصوب...

أما حالات البناء فهي محصورة في نوع واحد وهو الفعل الماضي المبني على الفتح الظاهر، وقد تكرر في قوافي الأبيات تسع مرات، منها البيت الأول الذي يقول فيه²⁰:

1 أَرَانِي مَا ذَكَرْتُ لَكَ الْفِرَاقَ *** وَدَمْعُكَ وَقِفٌ إِلَّا هَرَاقَ

والمعنى العام للبيت يتوقف على تحديد الوظائف الدلالية لبعض الكلمات، ومنها (ما) الواردة في الشطر الأول فهي النافية التي تعني: أني لا أذكر لك الفراق إلا انهمر دمّعك الذي كان محبوساً، أو بعبارة أخرى: أجدني لا أذكر لك الفراق والحال أن دمّعك محبوسٌ إلا انهمر ذلك الدمع من شدة البكاء، وهذا المفهوم قائم على ما يدل عليه الفعل الماضي الرباعي اللازم (هراق) بهذه الصيغة من معاني الانهمار والانسكاب والسيلان²¹، ويظهر من خلال هذا المثال تداخل مستويات الدراسة النصية في بعضها بحكم أن دلالة الكلمة في كثير من النماذج لا تنكشف إلا بالنظر إلى مختلف عناصر التركيب.

ثالثاً: المستوى التركيبي

من الواضح أن ملامح الشعرية في النص الشعري تأخذ في الظهور كعلامات بارزة ولافتة كلما اتجهنا في مراحل درس النص الأدبي من البنيات اللغوية البسيطة كالحرف والكلمة إلى البنيات المركبة كالجملة أو الفقرة أو النص، ذلك لأن التركيب هو الذي يكشف عن حقائق البناء الإبداعي، وهو الذي تتجلى فيه الطاقات الإيحائية للنظم كعنصر أساس في التمكن لشعرية النص الأدبي، وعلى الرغم من للحرف والكلمة من أهمية في كل ذلك، إلا أنّ القيمة الأخلاقية الموضوعية والفنية الجمالية فهما إنما تبرزان بشكل أظهر في انتظامهما داخل البنيات المركبة والكلية.

ومن هذا المنطلق وباستثمار بعض العناصر الفنية الثابتة في هذا النص الشعري للشيخ عبد الرحيم البرعي يُمكن القيام بقراءة تهدف إلى الوقوف على اختيارات الشاعر في تشكيل بناءات التراكيب، ورصد مختلف الروابط بين الوحدات المعنوية الصغرى المشكّلة للجملة، وكذا الروابط الجامعة بين تركيبين أو أكثر، ومن ذلك نلاحظ أولاً هذه المقدمة الحصرية التي كانت الأساس في بناء البيت الأول²²:

1 أَرَانِي مَا ذَكَرْتُ لَكَ الْفِرَاقَ *** وَدَمْعُكَ وَقِفٌ إِلَّا هَرَاقَ

واختار الشاعر لمعنى الحصر حرفين متكاملين، (ما) النافية في الشطر الأول و(إلا) حرف الاستثناء الملغى في الشطر الثاني الذي يفيد الحصر بعد النفي ب(ما) كما سبق ذكره، واللافت للنظر في ذلك من جهة التركيب هو توزع بناء معنى الحصر هذا وامتداده ليستغرق البيت كلّهُ على الرغم من وجود التصريح، فالتصريح ظاهرة

صوتية قوية في بداية النص الشعري العمودي، تؤسس لإثبات نظام للقافية في نهاية الشطر الأول، كما في نهاية الشطر الثاني لهذا البيت الأول ولغيره من الأبيات، ولهذا فإن التصريح يَجُرُّ في العادة كثيرا من الشعراء إلى صياغة البيت الأول من تركيبين اثنين يستقل كل واحد منهما في شطر، ونرى ذلك مثلا في مطلع قصيدة (وُلِدَ الهُدَى) لأحمد شوقي²³:

وُلِدَ الهُدَى فَالكَائِنَاتُ ضِيَاءٌ *** وَفَمُ الزَّمانِ تَبَسُّمٌ وَنَناءٌ

فعلى الرغم من وجود بعض الروابط المعنوية بين الشطرين مما يتعلق باستقصاء الشاعر في استجلاء نتائج الجملة الأولى (وُلِدَ الهُدَى)، لكنها نتائج مترتبة متلاحقة ليست بينها روابط متينة تعتمد على العوامل الإسنادية القوية بين عناصر الجملة العربية، كالروابط بين المبتدأ والخبر، أو بين الفعل وفاعله ومفعوله. ثم نجد - من الناحية الافتراضية- أنَّ مِنْ أقوى تأثيرات مجرى حرفِ الرويِّ في القصيدة وهو هنا (الفتحة) إنما يكون في ترتيب عناصر الجملة في البيت كله، وهو الأمر الذي يَضْطُرُّ الشاعر إلى تقديم ما حَقُّهُ التأخير في بعض المواضع، وهي في هذه القصيدة قليلة، ومنها قول الشاعر في البيت 34: ((... إذا الفضاء عَلَيَّ ضاق)) فالأصل في الترتيب أن يكون: ((... إذا الفضاء ضاق عَلَيَّ)) لأن شبه الجملة الجار والمجرور (عَلَيَّ) متعلق بالفعل (ضاق) والمتعلق يتأخر على مُتَعَلِّقِهِ.

ومن صور اضطراب الشاعر أيضا لتأخير ما حقه التقديم من مواضع الكلمات في التراكيب بسبب حركة (الروي) قوله حينما كان بصدد تعدد فضائل النبي (ص)²⁴:

20 فَكَانَ لِأَهْلِ دِينِ اللَّهِ عَزًّا *** وَلِلْهِجَاءِ حِينَ تَقُومُ ساقا

فالأصل في ترتيب كلمات الشطر الثاني: (... وللہیجاء ساقا حين تقوم) على اعتبار أنَّ (الواو) عاطفة لهذه الجملة في الشطر الثاني على جملة الشطر الأول: (لأهل دين الله عزًّا) في حكم دخول الناسخ (كان)، ولا يمكن القياس المتطابق بين حشو الشطر الثاني على نظيره من الشطر الأول نظرا لاختلاف العوامل، لأن كلمة (دين) مضافة إلى (أهل) مما يستوجب التبعية والتجاوز، أما كلمة (حين) فهي ظرف زمان مفعول فيه غير مضافة إلى (الہیجاء) فجاءت في المحل الافتراضي لكلمة (ساقا). كما نلاحظ جمالية التقديم والتأخير في قوله²⁵:

3 لَقَدْ طَالَ الْمَطالُ عَلَيَّ لَوْلَا *** خَيالُكَ زارَ مَضْجَعِي اسْتِراقا

ففي كثير من تراكيب النص نجد هذا الشاعر الشَّقِيَّ بِقَفْرِهِ يَعْبُرُ عن سوءِ حَظِّهِ إذْ لَمْ يَسْتَطِعْ إكمال رحلته إلى المدينة المنورة لزيارة قبر النبي (ص) بعد إتمامه لمناسك الحج، واللافت في كل ذلك أنه يحسن التأدب في التعبير عن مأزِقِهِ كما في هذا البيت الذي يملأ شِقَّهُ الأولَ بالتعبير عن البعد الزمني الذي عاناه في عزلته عن الحبيب، لكنه يستدرك في الشق الثاني بكشف زيارة خيال الحبيب له، وكان هذا التدارك بواسطة تقديم صورة التأزم والمبادرة بعرض سوء الحال، ثم يعرض الحرف الأساسي في موازنة معاني البيت كله وهو الحرف (لَوْلَا) الذي يفيد الشرط والربط بين الجملتين، ويدل على معنى امتناع تحقق الجواب (لَقَدْ طَالَ الْمَطالُ عَلَيَّ) لوجود الشرط (خَيالُكَ زارَ مَضْجَعِي اسْتِراقا).

ومن الأساليب الشرطية الرابطة بين جملتين نجد أيضا قول الشاعر²⁶:

7 وَلَوْ كَانَ الْهَوَى الْعُذْرِيَّ عَذْلًا *** لَحَمَلَ كُلَّ قَلْبٍ مَا أَطاق

فبحرف الشرط (لو) كان البيت مسبوکا في تركيبه، مستغرقا مساحة القول فيه جميعا، وهو حرف يدل على امتناع تحقق الجواب (لَحْمَلْ كُلَّ قَلْبٍ مَا أَطَاقَ) لامتناع تحقق الشرط (كَانَ الْهَوَى الْعُذْرِيَّ عَدْلًا)، ثم انظر إلى لطف توجيه اللوم إلى (الهوى) بدل الحبيب، وإلى دقة الإشارة بالعموم إلى عدم قدرة تحمّل قلب الشاعر فوق ما يُطيق.

ثم لا يَخْفَى من الناحية الإبداعية ما في هذا التقديم والتأخير من جمالية فنية لا تنفك عن صميم الإبداع الشعري بصفة خاصة، وهو من أقوى الظواهر الأسلوبية التي تنأى بالمعاني والأفكار في القول الشعري عن سطحية المباشرة وتلقائية الفهم.

ومن الملاحظ في هذا المستوى عدم لجوء الشاعر في كل أبيات القصيدة إلى تدوير الوزن بين الشطرين، بحيث نجد كل الكلمات الأخيرة في الشطر الأول تنتهي عند نهاية الشطر، لتبدأ الأشطر الثانية بكلمات جديدة، ويمكن استثمار هذا المؤشر في الدلالة على قوة ملكة الصياغة عند الشاعر بحيث تظهر في ذلك براعته في استغلال كثرة المقاطع اللغوية لبحر الوافر.

ثم من بين الملامح المميزة لهذا النص في التراكيب أيضا كثرة توظيف الجملة الاسمية المنسوخة بـ (كان) وأخواتها)، والبيت السابق شاهد على توظيف أكثر تلك النواسخ استعمالا وهي (كان)، وإلى جانبها يوظف الشاعر نواسخ أخرى كما في قوله²⁷:

18 نَبِيٌّ لَمْ يَزَلْ يَسْمُو عَلْوًا *** إِلَى أَنْ جَاوَزَ السَّبْعَ الطَبَاقَ

وقوله²⁸:

15 فَلَا بَرَحَ الْغَمَامُ يَجُودُ أَرْضًا *** تَرَى لَضِيَاءَ قُبَّتَيْهَا اتِّتَلَقَا

ونلاحظ في ذلك بعض الخروج عن الاستعمال النمطي في توظيف (لم يزل) بدلا من (ما زال)، وفي توظيف (ما برح) وهو قليل الاستعمال في اللغة، وأكثره في الشعر.

والغالب على النص الجمل الفعلية، وبصفة خاصة في النصف الثاني منه ابتداءً من البيت (21) بواسطة الأفعال: (أَبَادَ - مَزَّقَ - أَقْدَمَ - عَادَتْ - مَنَّ - عَمَّ...)، وهي أفعالٌ سَرَدٌ كثيرٌ من الأحداث الواصفة لما بَدَلَهُ النبيُّ (ص) في سبيل نشر الدين، وتعليم الناس الأخلاق الحسنة، ثم انطلق الشاعر في الاعتذار عن التَّقْصِيرِ في حقِّ الله وحقِّ رسوله (ص) في الجزء النهائي للنص بجمل فعلية في أكثرها...، وليست كل هذه الاعتبارات الوظيفية المهمة لكل أنواع الجمل في النص وعلاقات الترابط والتكامل بينها إلا عتبة تتيح لنا إمكانية الوقوف على الدلالات الكلية.

رابعا: المستوى الدلالي

إذا حاولنا أن نضع هذا النص في سياقه التاريخي فإننا نجده يحتلُّ رتبةً وسطيةً من هذا الامتداد بين فترة البعثة إلى يومنا هذا، فالشاعر عبد الرحيم البرعي (803هـ) عاش معظم حياته في القرن الثامن الهجري، وقد سبقه وأعقبه كثيرٌ من الشعراء الذين اشتركوا في النظم ضمن هذا الموضوع في إطاره العام، غير أن لكل نصٍّ خصائص في الأفكار وفي الفن تميزه عن غيره، فإذا كان معظم الذين تشرفوا بالإبداع في هذا الإطار قد كتبوا قصائدهم في مدح النبي (ص)، فإن الشيخ البرعي لم يكن المدحُ موضوعه الأساس في هذا النص، وإن كان قد تضمن بعض الأبيات فيه، بل كان موضوعه الاعتذار عما يشعر به من تقصير المُذنب، واقتصار المُقِلِّ، وتفريط

الشقي، مُوجَّهًا خطابُهُ المباشر لذات النبي (ص)، معتقداً أنه حيٌّ يراه ويسمعه ويعلم سرائره، فمن هنا تأتي خصوصية هذا النص بصفة عامة، ثم بالنظر إلى الهيكل العام لأفكار هذه القصيدة فإننا نلاحظ حسن الانتقال من المقدمة إلى الموضوع، فبعد المقدمة التي تتضمن ذكرَ الهَجْر والبُكاء والدَّموع، وعلى الرغم من بُعد الأُحبة إلا أنَّ النسائم التي تصلنا من نواحيهم تذكِّرنا بهم وتُهيِّج في أنفسنا لواعجَ الشوق إليهم، فيجد الشاعر نفسه في موضع وسط بين اليأس والأمل في التمكن من تحقيق غايته القصوى وهي زيارة قبر النبي (ص)، لذلك فإنَّ الشَّاعر مأخوذ بالذات لا بما يشير إليها أو يذكِّره بها، حيث نجده ينفي بـ(لم - ولا) أية قيمة للمكان في هواه وقلبه ليثبت حُبَّهُ للذات ولا شيء معها²⁹:

9 وَلَمْ أَهْوَ الْكَثِيبَ وَساكنيه *** وَلَا مَصْرَ الْخَصِيبِ وَلَا العراق

10 وَلَا شَوْقِي لِكَاظِمَةٍ وَلَكِنْ *** إِلَى مَنْ سَادَ أَمَّتُهُ وَفَاق

فهذه الأماكن (الكثيب، مصر، العراق، كاظمة) لا تبدو أنها طلبية، فهي جميعاً إلى اليوم أماكن آهلة عامرة تنبض بالحياة والواقعية، ماثلة بتلك الصفات في ناظرِي الشاعر، لكنَّها لا تعني شيئاً بالنسبة إليه ما دامت لا تحتوي على الحبيب، لذلك نراه من خلالها يتَّجه إلى الموضوع العام في النص وهو الاعتذار للنبي (ص)، اعتذارُ الحرمان والإقصاء والتقصير والقطع، ثم يعبر عن معنى آخر مُهمٍّ أيضاً في خدمة الموضوع وهو الشوق إلى الحبيب المصطفى (ص)، فليست رحلته إلى المكان بقدر ما هي إلى الذات، ومن هنا تنبع جهةٌ من جهات التميز في هذا النص، وهي أنه على الرغم من أنَّ الرحلة إلى الحج كانت ولا تزال من أشهر أنواع الرحلات عند المسلمين، إلا أنَّ شاعرنا مجذوب في باطنه بروح الذات الساكنة في المكان المقصود، وما المكان إلا علامة دالة على الذات، فهي وحدها المرغوبة والمفضلة والمحبوكة، وإذا كان المكان لا يدل على الذات فهو مُبعدٌ ومقصى ومرفوض، ولهذا فإنَّه يُمكن القول إنَّ الدَّات هي التي تحوّل المكان في النصوص الفنية من الدلالة الجغرافية الهندسية الفضائية المادية إلى الدلالة الفنيّة الرمزية المتخيّلة، بحيث يأخذُ المكان عُمقَهُ الدَّلالي الرمزي بواسطة مَنْ سَكَنَهُ من الذوات، أو مرَّ به، أو حتى ذَكَرَهُ بِلِسَانِهِ.

وفي الروابط القائمة بين الدلالات الكبرى في النص يمكن أن نلاحظ علاقة التقابل بين حقلين متقابلين: أولهما حقل المعصية والإقصاء وفيه مفردات: (الفراق - الدَّمع - هُجِرْتُ - دمي - المطال - مُفرقة - لم أزرِك - ذنوبي - الخطايا...)، والثاني حقل الوصل والاعتذار وفيه من المفردات: (صِلْ - العُذر - شفيع - القبول - العِناق - حِمَاك...)، لكن الملاحظ أنَّ الحقل الأول أوسع بكثير من الثاني، وتكاد مفردات الحقل الثاني تنحصر في الأبيات الثمانية الأخيرة من النص، والتي تبدأ من قوله³⁰:

33 فَصِلْ عَبْدَ الرَّحِيمِ بِحَبْلِ جُودٍ *** تَعِمُّ بِهِ الْأُحْبَةَ وَالرِّفَاقَ

ومن أقوى الظواهر الأسلوبية الدلالية في هذا النص أنَّ الشاعر لا يعتمد فيه كثيراً على الخيال البياني في نقل الأحاسيس والمشاعر، مما يلزم الدارسَ البحثَ المطوّل عن الصور البيانية التي تتخلله، ومن ذلك الاستعارة في قوله³¹:

16 بِهَا شَمْسٌ تَفُوقُ الشَّمْسَ نورا *** وَبَدْرٌ يُلِيسُ الْبَدْرَ الْحَقَّاقَ

وفيه استعارتان تصريحيتان متماثلتان، الأولى في الشطر الأول يشبّه فيها الشاعرُ النبيَّ (ص) بالشمس، فحذف المشبه وهو النبي (ص) وصرّح بالمشبه به وهو الشمس، أمّا وجه الشبه الجامع بينهما فهو الإشراق،

والأخرى في الشطر الثاني يشبه فيها بالبدر، ويصرّح فيها بالمشبه به وهو البدر، ووجه الشبه هو الكمال الإنساني، وبين الصورتين اشتراك في صنف المشبه به وهو العنصر الخيالي، الذي استعاره الشاعر من أجرام السماء.

ومن الصور البيانية أيضا قوله³²:

15 فَلَا بَرَحَ الْغَمَامُ يَجُودُ أَرْضًا *** تَرَى لِضِيَاءِ قُبَّتِهَا انْتِلَاقًا

وهي كناية عن موصوف يقصد به المدينة المنورة، ولفظ (أَرْضًا) هو الأصل في الصورة، لكنها أرض يُشار إليها بأعظم بقعة فيها، وهي قبة الروضة الشريفة التي تشع ضياءً وسموا بسبب القيمة المادية والمعنوية للقبر الذي يتوسطها، وهي في قلب كل مسلم، والشاعر يدعو لهذه الأرض أن يجودها الغيث الدائم...، والصورة ذات أثر واضح في تجسيد القيمة المعنوية للمدينة المنورة وإظهارها في شكل حيي ظاهر بالغيث والضياء والانتلاق لتكون أوضح وأشد تأثيرا.

ومن على الرغم من توفّر بعض الصورة البيانية، إلا أن الشاعر لا يعتمد عليها كثيرا في التعبير عن أحاسيسه وموقفه من نفسه وذنوبه وتقصيره، إنما يعتمد على السرد والوصف المباشر، وأكثر الوحدات المعنوية المشتركة في أبيات القصيدة تجسيدا لهذه الظاهرة الأسلوبية نجدها في عرضه لما قام به النبي (ص) من اجتهادات لنشر الدين الإسلامي، وفي عرض صفاته الكريمة وأخلاقه العظيمة، وذلك في الأبيات العشرة الممتدة من: 17 حتى 26، وهو ما يمثل الرُّبْع من حجم النص.

ومن جانب آخر فقد كثرت في النص محسنات البديع المعنوية، حيث نجد عددا من الطباقات مثل: (واقِفٌ/ هَرَّاقٌ - عَبْدًا / العِتَاقَ - يَخَافُ/ لَمْ يَخَفْ)، والمقابلة في قوله: (جُسُومٌ مُفَرَّقَةٌ / أَزْوَاحٌ تَلَاقَتْ)، ولا يخفى ما في توظيف المعنى وضده من توضيح للأفكار وتوكيدها وبيان أثرها، أما المحسنات اللفظية وهي كثيرة أيضا وقد سبق عرض بعضها في المستوى الصوتي.

أما الأساليب فأكثرها خبرية، ومنها قوله³³:

5 فَكَمْ سَمَحَ الْهَوَى بِدَمِي وَدَمْعِي *** وَكَلَفَنِي بِكُمُ وَلَهَا وَشَاق

و(كم) هنا هي الخبرية الدالة على الكثرة، وتعبّر عن دوام ما أدلّ الهوى الشاعر بسفك دمه ودمه، وجعله خاضعا إلى أحبته شوقا وولها، والغرض من هذا الأسلوب الخبري هو الشكوى، ومن الأساليب الإنشائية القليلة التي يتركز معظمها في نهاية النص قوله³⁴:

34 أَتَيْتُكَ سَيِّدِي بِالْعُدْرِ فَاعْطِفْ *** عَلَيَّ إِذَا الْفَضَاءُ عَلَيَّ ضَاقَ

وفيه أسلوبان إنشائيان طلبيان: أولهما النداء بالحرف المحذوف في قوله (سيدي)، والثاني الأمر في قوله: (اعطِفْ)، والغرض منهما هو الاعتذار، وعلى كلّ فإنّ التنوع في الأساليب يمنح النص صفة الانفتاح، كما أن الأغراض المستنتجة منها تخضع إلى الدلالة العامة والمعنى الكلي الذي يريد الشاعر قوله، بالإضافة إلى خضوع هذا التنوع في الأساليب إلى الحالة الانفعالية للشاعر بحيث نجد هذا الانفتاح على الأسلوب الإنشائي مصاحبا لعودة الأمل في نفس الشاعر بعد أن أحاطت به روح اليأس والخيبة في المنطلق من عدم التوفيق لزيارة قبر النبي (ص) بسبب الفقر وقلة الزاد.

وحاصل القول: إنه على الرغم من التطور الكبير الذي شهدته الدراسات الأدبية والنقدية العربية الحديثة والمعاصرة بسبب تأثرها الواضح بمثيلاتها الغربية التي تتجه نحو عزل النص عن سياقاته الخارجية، فإنّ للنص الأدبي العربي القديم أحكامه الخاصة ضمن مختلف السياقات التي أنتجته، ولا يعني هذا أننا نوجه إلى مقارنته فقط بما كان يوازيه تاريخيا من وسائل القراءة والنقد، وإنما يفترض ألاّ نُقصي تماما تلك السياقات المباشرة التي نشأ النص فيها، وبصفة خاصة إذا كانت – وهي حال أغلب النصوص الأدبية العربية القديمة – في علاقة مباشرة بإنتاجه سواء كان امتدادها إلى السياق التاريخي أو الاجتماعي أو النفسي، وأعتقد أن هذا الحكم ينسحب أيضا على النصوص الأدبية الغربية القديمة، وإلاّ فكيف يُمكننا أن نعزل قراءتنا للنصوص الأدبية الهوميرية عن تاريخ انتصارات أمة اليونان، وعن الحوادث المؤثرة في الطبائع النفسية والعاطفية لشخصيات أبطالها؟

هوامش وإحالات المقال

- 1 ينظر: المقال المنشور في مجلة اللغة العربية، المجلد: 24، العدد: 1، الثلاثي الأول / 2022، ص: 809-833.
- 2 ينظر: محمد صادق محمد الكرباسي، معجم الشعراء الناظمين في الحسين، المركز الحسيني للدراسات، لندن، ط1، 2011، ج2، ص: 44.
- 3 ينظر: مصطفى حركات، قواعد الشعر (العروض والقافية)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، (دط)، 1989، ص: 28.
- 4 ينظر: المرجع نفسه، ص: 253.
- 5 عبد الرحيم البرعي، ديوان البرعي، مؤسسة المطبوعات الإسلامية، القاهرة، (دط)، (دت)، ص: 91.
- 6 ينظر: المرجع السابق، ص: 252.
- 7 الزبيدي، تاج العروس، تحقيق: مصطفى حجازي، مطبعة حكومة الكويت، (دط)، 1989، ج: 25، ص: 05.
- 8 عبد الرحيم البرعي، ديوان البرعي، ص: 92.
- 9 المرجع نفسه، ص: نفسها.
- 10 المرجع نفسه، ص: 93.
- 11 المرجع نفسه، ص: نفسها.
- 12 ينظر: الزبيدي، تاج العروس، مادة (أ ب ق)، ج 25، ص: 05.
- 13 ينظر: صلاح السيد بيومي، أعلام الفكر الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 2015، ص: 11.
- 14 عبد الرحيم البرعي، ديوان البرعي، ص: 91.
- 15 المرجع نفسه، ص: نفسها.
- 16 المرجع نفسه، ص: 92.
- 17 المرجع نفسه، ص: نفسها.
- 18 المرجع نفسه، ص: 93.
- 19 المرجع نفسه، ص: نفسها.
- 20 المرجع نفسه، ص: 91.
- 21 ينظر: الزبيدي، تاج العروس، مادة (هـ ر)، ج 27، ص: 16، لهذا الفعل ثلاث لغات: (هَراق) و(أَهْرَق) و(أَهْرَاق).
- 22 المرجع السابق، ص: نفسها.
- 23 أحمد شوقي: الشوقيات، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 10، 1984، ص: 34.
- 24 المرجع السابق، ص: 92.
- 25 المرجع نفسه، ص: 91.
- 26 المرجع نفسه، ص: 92.
- 27 المرجع نفسه، ص: نفسها.

- 28 المرجع نفسه، ص: نفسها
 29 المرجع نفسه، ص: نفسها
 30 المرجع نفسه، ص: نفسها
 31 المرجع نفسه، ص: نفسها
 32 المرجع نفسه، ص: نفسها
 33 المرجع نفسه، ص: 91.
 34 المرجع نفسه، ص: 93.

المراجع:

أولاً: الكتب

- 1 أحمد شوقي: الشوقيات، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 10، 1984.
- 2 الزبيدي، تاج العروس، تحقيق: مصطفى حجازي، مطبعة حكومة الكويت، (دط)، 1989.
- 3 صلاح السيد بيومي، أعلام الفكر الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 2015.
- 4 عبد الرحيم البرعي، ديوان البرعي، مؤسسة المطبوعات الإسلامية، القاهرة، (دط)، (دت).
- 5 محمد صادق محمد الكرياسي، معجم الشعراء الناطقين في الحسين، المركز الحسيني للدراسات، لندن، ط 1، 2011.
- 6 مصطفى حركات، قواعد الشعر (العروض والقافية)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، (دط)، 1989.

ثانياً: المقالات:

- 1 سليم بن بوزيان، عنوان المقال: (عبد الرحيم البُرعي اليماني (ت803هـ): حياته وشعره)، مجلة اللغة العربية، المجلد: 24، العدد: 1، الثلاثي الأول، 2022.