ISSN: 1817-6798 (Print)
Journal of Tikrit University for Humanities
available online at: www.jtuh.org/

The Aesthetics of Rhetorical Arts in Al-Jawahiri's Poem "Munajat": An Analytical Study

Hussein A. Taha

College of Education for Girls, Tikrit University

Mustafa M. Mustafa

College of Education for Girls, Tikrit University

* *Corresponding author: E-mail* :
Mustafa.mzahim@tu.edu.iq

Keywords:
In
fi
C
M
F

A R T I C L E I N F O

Article history:
Received 8 Feb 2026
Received in revised form 20 Mar 2026
Accepted 22 Mar 2026
Final Proofreading 31 Aug 2026
Available online 31 Aug 2026
E-mail t-jtuh@tu.edu.iq

©THIS IS AN OPEN ACCESS ARTICLE UNDER THE CC BY LICENSE
http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

A B S T R A C T

This research aims to study the rhetorical and aesthetic manifestations in the poem "Munajat" (Soliloquy) by the great Arab poet Muhammad Mahdi Al-Jawahiri, demonstrating his exceptional ability to adapt classical Arabic poetic traditions to express the nuances of modern life and contemporary psychological anxieties. Utilizing a descriptive-analytical approach, the study examines the text's expressive capacities across three levels of Arabic rhetoric: Bayan (eloquence), Badi' (embellishment), and Ma'ani (meanings). The research analyzes the aesthetic functions of vocative and lamentation modes, the dualism of antithesis (Tabaq), and the auditory impact of alliteration (Jinas) in relation to prosody and rhyme, alongside deconstructing metaphorical constructs and the psychological employment of amplification (Itnab) through oaths. The study concludes that Al-Jawahiri practically refuted claims that classical rhyme and meter obstruct emotional flow, achieving a unique harmony between heritage and modern emotional spontaneity.

DOI: http://doi.org/10.25130/jtuh.33.8.2.2026.7

Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities

جمالية الفنون البلاغية في قصيدة "مناجاة" للجواهري: دراسة تحليلية

حسين علي طه/ كلية التربية للبنات، جامعة تكريت
مصطفى مزاحم مصطفى/ كلية التربية للبنات، جامعة تكريت

الخلاصة:

يهدف هذا البحث إلى دراسة المظاهر البلاغية والجمالية في قصيدة "مناجاة" لشاعر العرب الأكبر محمد مهدي الجواهري، وبيان قدرته الفذة على تطويع عمود الشعر العربي للتعبير عن رقة المدنية الحديثة وخوالج النفس المعاصرة، واعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي لاستنطاق النص الشعري واستجلاء

طاقاته التعبيرية من خلال مستويات البلاغة الثلاثة؛ البيان والبديع والمعاني، وتناول البحث بالتحليل جماليات توظيف النداء والندبة، وثنائية الطباق بنوعيه الإيجاب والسلب، وفنون الجناس الناقص والتام وعلاقته بالبناء العروضي والقافية، بالإضافة إلى تفكيك المجازات والاستعارات المكنية والتصريحية، وصولاً إلى دراسة أسلوب القسم والتوظيف الفني للإطناب، وقد خلص البحث إلى أن الجواهري دحض عمليا مزاعم قيود الوزن والقافية، محققا هارمونيا فريدة بين جزالة الموروث وعفوية الحداثة الشعورية.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد:

فيعد الشعر العربي الركيزة الأساسية للهوية الثقافية والجمالية للأمة، وظل عبر عصوره المتلاحقة ديوانا للعرب، ومرآة تعكس تطور حياتهم الفكرية والوجدانية، وقد اصطفى الله سبحانه وتعالى هذه اللغة لتكون وعاءً لكتابه المعجز ببيانه، وتتجلى رقة القول وعذوبته في قوله تعالى: {اللَّهُ نَزَّلَ أَحْسَنَ الْحَدِيثِ كِتَابًا مُتَشَابِهًا مَثَانِيَ تَقْشَعِرُّ مِنْهُ جُلُودُ الَّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُمْ ثُمَّ تَلِينُ جُلُودُهُمْ وَقُلُوبُهُمْ إِلَىٰ ذِكْرِ اللَّهِ} [الزمر: ٢٣]؛ حيث تظهر الآية الكريمة الأثر النفسي العميق للتوافق اللفظي والمعنوي في بنية النص الساحر.

ومع مطلع العصر الحديث، شهدت الساحة الأدبية مخاضا نقديا وإبداعيا واسعا، ظهرت على أثره دعوات تجديدية نادت بالانعتاق من قيود الموروث العروضي والبلاغي، بدعوى أن الصرامة الهيكلية لعمود الشعر العربي والالتزام بالقافية الموحدة يشكلان عائقا حقيقيا أمام دفق الشعور الإنساني المعاصر، ويقيدان صدق التعبير عن متطلبات المدنية الحديثة وأدوات الحضارة المعاصرة التي تتسم بالتعقيد والرقة في آن معا.

وفي خضم هذا الصراع الفكري بين دعاة المحافظة وأنصار التجديد، برز الشاعر الفذ محمد مهدي الجواهري (شاعر العرب الأكبر) ليمثل نموذجا استثنائيا فريدا لما يمكن تسميته بـ"محاكاة الذات في النموذج الأقدم"، لقد تمسك الجواهري بصلابة وبصيرة نافذة بضوابط عمود الشعر، ولم يخرج عن الأوزان والبحور الخليلية الصافية، بل قدم عبر منجزه الشعري الضخم حجة بالغة وردا عمليا دحض به مزاعم الرواد والمجددين، فأثبت أن القالب الكلاسيكي ذي الجرس العربي الفصيح، قادر على استيعاب أدق خوالج النفس الإنسانية, وضخ دماء العصر ورقة المشاعر المعاصرة دون تكلف أو اضطرار، مبرهنا على أن الأصالة لا تنافي المعاصرة، وأن الفحولة الشعرية لا تقف عائقا أمام رهافة الوجدان الإنساني.

وتنبع الأهمية العلمية لهذا البحث من كونه يسلط الضوء على واحدة من أروع قصائد الشعر العربي الحديث، وهي قصيدة "مناجاة" للجواهري، هذه القصيدة، على قصر نسبها التعدادي (اثنا عشر بيتا)، تمثل مادة خصبة للدراسة الأكاديمية ونموذجا تطبيقيا فذا لبلاغة الائتلاف والمطابقة لمقتضى الحال، فالقصيدة تضج بروح العصر، وتنساب عاطفتها بنعومة متناهية عبر الجرس الداخلي المتسق مع البحر الشعري المختار، مما أسبغ عليها رونقا وماءً جعلها تستقر عفويا في الأسماع، وتلقى قبولا منقطع النظير لدى المتلقي المعاصر في القراءة الصامتة والجهرية، وحتى في منصات التواصل الاجتماعي الحديثة التي تداولت القصيدة بصوت الشاعر وإلقائه الهادئ الأخاذ.

وتتجلى مشكلة الدراسة في محاولة الإجابة عن التساؤل الجوهري الآتي: كيف استطاع الجواهري توظيف آلات الصناعة البلاغية القديمة (من بيان وبديع ومعانٍ) في قصيدة "مناجاة" لتقديم تجربة شعورية حداثية مبرأة من التكلف والتعسف؟ ويتفرع عن هذا السؤال عدة أسئلة فرعية، منها: ما هو الدور الدلالي لتكرار أساليب النداء والندبة في تصعيد الوتيرة العاطفية للقصيدة؟ وكيف أسهمت ثنائية التقديم والتأخير ومجازات الحذف في تكثيف الأثر النفسي؟ وكيف رسمت ثنائيات البديع (الطباق والجناس) ملامح التناقض الوجداني والتوافق الموسيقي للنص؟ وما هي الطاقات البيانية والتناصية الكامنة في الخاتمة والأساليب البيانية التراثية المستعملة؟

ولتحقيق أهداف البحث، اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، بوصفه المنهج الملائم لتفكيك البنية النصية للقصيدة واستجلاء فنونها البلاغية، حيث يقوم البحث باستقراء الأبيات الشعرية، وتصنيف الظواهر الأسلوبية (البديعية والبيانية والدلالية المعجمية والتركيبية)، ومن ثم تحليلها في سياقها النفسي والعاطفي، مع التركيز على الكشف عن "الهرمونيا" والتوافق الذي حققه الشاعر بين جزالة اللفظ التراثي ورقة المعنى الحديث.

التطبيق والتحليل الأدبي البلاغي والنقدي

يفتتح الجواهري مدونته الشعرية مستعينا بأداة التفجع (وا/يا الندبة)، في عتبة نصية توائم تماما الأجواء الوجدانية الكئيبة للقصيدة؛ إذ تمزج هذه الأداة ببراعة بين مناداة الغائب واستدرار الألم، وهي بداية نموذجية تتطلّبها المواقف الحافلة بالخطوب والتي تفيض فيها التناقضات النفسية، والندبة في أصل وضعها البلاغي هي: ((نداء المتفجع عليه أو المتوجع منه، ولا تدخله إلا "يا" أو "وا"، والغرض منها إظهار أهمية الخطب وعجز الاحتمال)) (الهاشمي، ١٩٩٤م، ص ٩٢).

ولم يقف الشاعر عند هذا الحد، بل عمّق طاقته الإنشائية بالانتقال النفعي نحو النداء التقريري في الموضع اللاحق، محولا الخطاب الغزلي إلى بوح مجازي مشحون بالاستغاثة والأنين، وهو ما يتجلى في تلاحم الأضداد بعبارته: (يا شفائي ويا ضنى)، والنداء في حقيقته البلاغية هو ((طلب الإقبال بحرف نائب مناب أدعو، وله أغراض مجازية تلمح من سياق الكلام كالتوجع، والتذمر، والاستغاثة)) (الجارم وأمين، ١٩٩٩م، ص ٨٤).

وقد حقق الشاعر في استخدام هذه الأساليب شرط البلاغة الأسمى وهو مطابقة مقتضى الحال، الذي يُعرّف بأنه ((أن يكون اللفظ طبقا للمعنى المعبر عنه وسياقه النفسي والمقامي، بحيث لا يزيد اللفظ عن حاجة المعنى ولا ينقص عنه)) (الجرجاني، ١٩٨٨م، ص ٤٢)، ولما كانت الجمل الإنشائية المتمثلة في النداء هي المرتكز الذي عبر منه الشاعر نحو مكاشفاته الوجدانية، فقد وظف النداء مجددا كفاصلٍ اعتراضي يقع بين المبتدأ (المسند إليه: أنتِ) والخبر (كم تودين)، هذا الاعتراض الأسلوبي لم يكن عفويا، بل جاء ليؤدي وظيفة تعليلية تفسر التناقض الصادم بين طرفي الجملة، فجاءت المفارقة في كونها تجمع بين مرارة المعاملة وعذوبة الجنى، والملاحظ هنا أن الجواهري عدل عن استخدام الروابط السببية التقليدية (كلام التعليل أو إنّ النّاصبة)، مستعيضا عنها بنداء جهري يعكس عمق المعاناة وخصوصية التجربة مع تلك الحبيبة الناتئة في خياله.

والإطناب هنا جاء لخدمة غرض التعليل والبوح؛ إذ يُعرّف الإطناب في علم المعاني بأنه ((زيادة اللفظ على المعنى لفائدة، فإن لم تكن في الزيادة فائدة سُمي تطويلا إن كانت الزيادة غير متعينة)) (السكاكي، ١٩٨٧م، ص ٢٤١)، فضلا على ذلك، فإن استدعاء صيغ النداء المتلاحقة يعمل على ربط المفاصل الشعورية للقصيدة بالنداءات الأولى، مما يؤسس لتوكيد دلالي يتناغم مع الأسباب النفسية الكامنة وراء النص، هذا التواتر الإيقاعي ينساب إلى ذهن المتلقي بنبرة مشبعة باللوعة والشكوى، مستغلا الطاقة الجمالية للتكرار الإنشائي الذي يخرج أساسا لغرض إظهار الوجع وبث الحسرات.

وإذا كان الشاعر قد اتخذ من النداء والالتفات بوابة لبث لواعجه، فإن نظمه البديع لم يقف عند حدود الأدوات الإنشائية، بل تعداه إلى اللعب بالبنية التركيبية للجملة عبر فن التقديم والتأخير؛ وهو من أسرار علم المعاني التي تمنح النص طاقة تعبيرية إضافية، ويُعرّف التقديم والتأخير في المأثور البلاغي بأنه ((تقديم ما حقه التأخير، أو تأخير ما حقه التقديم، ولا يقع ذلك إلا لفائدة يعلو بها شأن الكلام, كالتخصيص، أو الاهتمام، أو مراعاة النظم الموسيقي)) (الجرجاني, ١٩٩١م, ص ٨٣)، وقد تجلى هذا الفن البلاغي بوضوح في مطلع القصيدة حين قال الجواهري:

يا لِخديكِ نَاعِمين يضجّانِ بالسّنا ... ولِجَفنيكِ ناعِسين مَشى فيهما الوَنَى

تتبدى مظاهر العدول التركيبي في الأبيات الأولى عبر توظيف تقنية التقديم والتأخير؛ ففي قوله: (مَشى فيهما الوَنَى)، انزاح الشاعر عن الرتبة النحوية الافتراضية للجملة الفعلية، مقدما الشبه جملة (فيهما) على الفاعل (الونى)، هذا الانحراف الأسلوبي لم يكن مجرد استجابة لضرورات الوزن، بل كان قصدا غرضه تركيز الانتباه على ذات الحبيبة ومفاتنها (الجفون) وجعلها قطب الدائرة التعبيرية، متجاوزا العارض الجسدي المتمثل في الفتور والتعب، وهو ما يقرره علماء المعاني بأن ((تقديم ما أصله التأخير يفيد الاهتمام بالمتَقدَّم والعناية به)) (المراغي، ١٩٩٣م، ص ١١٢)، وفي آي الذكر الحكيم نجد هذا التقديم والعدول التركيبي يُساق لغايات أسمى تفيد الحصر والاختصاص، كما في قوله تعالى: {إِيَّاكَ نَعْبُدُ

وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ} [الفاتحة: ٥]؛ حيث قُدم المفعول به لإفادة قصر العبادة والاستعانة على الله عز وجل وحده، وتنزيهه عن الإشراك.

وعلى هذا السَنن البلاغي، وظّف الجواهري التقديم والتأخير في موضع آخر يحمل كشّافا نفسيا حادا، وذلك في قوله:

أخشَي فَقْدهُ هُناكَ وهِجرانَه هُنَا

حيث تعمد الشاعر تقديم المفاعيل (فقده، هجرانه) مستبقاً بها الظروف المكانية (هنا وهناك). ويهدف هذا الانزياح إلى إبراز لوعة الفراق وجمرة الصدود كقيمة شعورية مهيمنة على تفكيره، جاعلا من الحدث العاطفي المركز الأساسي للرؤية، بينما تتراجع الأبعاد الجغرافية والمكانية إلى الهامش الثنائي للجملة، ويتضح هذا البناء التقديمي المصحوب بالالتفات في بيته:

أنتِ يا مُرّةَ الطباعِ ... كم تودّين لو خنقتِ صَدى الحبِ بيننا

إذ تصدر الضمير المنفصل (أنتِ) بوصفه مسنداً إليه، متلوّاً بنداءٍ استدراكي، والغاية من هذا الترتيب إلقاء الضوء على الفاعلة (الحبيبة) المستبدة؛ لإظهار مشاعر الدهشة والاستنكار من غدرها (الرغبة في إنهاء الحب وإماتته)، فالتقديم هنا مخصّص لإبراز التعجب، وكأن الشاعر يستنكر صدمته قائلاً: أنتِ بالذات، يا من جمعتِ الحلاوة والمرارة، يصدر منكِ هذا الجفاء؟ إن هذا العدول في رتب الكلم داخل الجملة الجواهرية يعكس قلقا وجوديا وتأرجحا عاطفيا، تجد فيه الكلمات رتبها بحسب قيمتها الوجدانية في نفس الشاعر، لا بحسب رتبها النحوية الجافة.

وينتقل الشاعر في مسار موازٍ من بلاغة الإطناب إلى قسيمها البلاغي الآخر وهو (الإيجاز بالحذف)؛ فالحذف في البلاغة العربية هو ((إسقاط جزء من الكلام أو جملة برمتها لوجود قرينة تدل عليه، وفائدته تفخيم الأمر، أو انتهاز الفرصة، أو لإثارة ذهن السامع وتحريك خياله)) (السكاكي، ١٩٨٧م، ص ١٦٢)، وقد تضافر الحذف مع تراكيب القصيدة ليعبر عن ضيق أنفاس الشاعر بفعل لوعة العشق، فكأن العاطفة المتأججة تقتطع من الكلمات لتصل إلى دلالاتها بأقصر طريق متاح، إذ إن الحذف آية من آيات البلاغة والبيان والمجاز التركيبي (مطلوب، ١٩٨٠م، ص ٧٤)، ويظهر هذا الحذف البديع في مواضع عدة من النص، أبرزها في قوله:

من مُميتٍ إذا نَأى ومُخيفٍ إذا دَنَا

إن دالي (مميت) و(مخيف) قد جاءا مجرورين بـ (من)، ولكن أين المنعوت؟ وأين المبتدأ الذي تنبثق منه هذه الأوصاف؟ إن ثمة حذفا مقدرا تقتضيه البلاغة الإيجازية، وتقديره (أنتِ من صنفِ حبيبٍ مميتٍ، أو أتجرع الهوى من مُميتٍ)، لقد حذف الشاعر الموصوف واكتفى بالصفة المشبهة واسم الفاعل، ليتحول المحذوف إلى غائب حاضر في ذهن المتلقي، وليدلل على أن الحبيبة غدت هي عين (الموت والخوف) في تجلياتها العاطفية، فلا حاجة للتصريح باسمها أو رسمها بعد أن ذابت الصفة في الموصوف تماما.

وهذا الأسلوب مستمد من الأصول البيانية العليا، كقوله تبارك وتعالى في محكم التنزيل: {إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الضُّرُّ وَأَنتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ} [الأنبياء: ٨٣]؛ حيث نلحظ إيجاز الحذف في سياق الدعاء تلطفا وتأدبا؛ فلم يقل أيوب (اشفني)، بل حذف الطلب اكتفاءً بالثناء والوصف، وهو أبلغ في استدرار الرحمة وكشف الضر بالتلميح المحذوف لا بالتصريح الجاف (الزمخشري، ١٩٨٦م، ج٣، ص ١٣٢).

وفي سياق الجواهري، يتكرر الإيجاز بالحذف في بيته الشهير:

بأبي أنتِ لا أبي لكِ كُفؤٌ ولا أنا

فعبارة (بأبي أنتِ) هي صيغة تفجّع وفداء شائعة في المأثور العربي، تنطوي على حذف فعل تقديره (أفديكِ بأبي)، أو (أنتِ مفدية بأبي)، هذا الحذف السريع يعطي العبارة قوة الدفق الشعوري، حيث تبرز الصدمة العاطفية دون إبطاء قد تسببه الأفعال المساعدة، مما يترك للمتلقي مساحة لملء الفراغات الدلالية بدموع الشاعر وحسرته، كما نلحظ حذفا آخر في قوله:

لا صَدى هاتفٍ يرنُّ ولا الجَرْسُ مؤذنَا

حيث يحمل شطر البيت إيجازا بحذف الخبر أو الفعل في المواضع المقابلة، تقديره (ولا الجَرْسُ مؤذنٌ بالوصولِ)، ليوحي بالصمت المطبق والعدم الذي يغلف ليل الشاعر الموهن، فجاء حذف الكلمات مرآة لحذف الأصوات وغياب الحبيبة في أزقة الانتظار والترقب الحذر.

أما الختام الذي جاء بأسلوب القسم المغلّف بالإطناب في قوله (بالذي صاغ واعتنى وبنى منك ما بنى)، فهو يتبع باب التأكيد، ويلاحظ فيه الكيفية التي أطال بها الشاعر بين المقسم به والمقسم عليه؛ ولتأكيد المعاني بالقسم والتوكيد أصل راسخ في النص البلاغي الأعلى؛ كما في قوله تعالى: {فَلَا وَرَبِّكَ لَا يُؤْمِنُونَ حَتَّىٰ يُحَكِّمُوكَ فِيمَا شَجَرَ بَيْنَهُمْ ثُمَّ لَا يَجِدُوا فِي أَنفُسِهِمْ حَرَجًا مِّمَّا قَضَيتَ وَيُسَلِّمُوا تَسْلِيمًا} [النساء: ٦٥]؛ حيث أطال النص القرآني هنا في جمل التأكيد والفصل بين القسم والمقسم عليه لتثبيت الحقيقة النفسية، وعلى هذا المنوال سار الجواهري، حيث يتجلى أسلوب التوكيد بالقسم المغلظ في عبارته الختامية: (حلفة الواثق ارتضى ما يلاقي فأذعنا)، وهو يمين حاسم قطعه الشاعر على نفسه لشدة الدوافع العاطفية المتمكنة منه، ويُعرّف القسم بلاغيا بأنه: ((ربط غرض من الأغراض بوجود شيء ذي بال، أو جملة إنشائية يُؤتى بها لتأكيد الخبر وتقويته في نفس السامع)) (الزمخشري، ١٩٨٦م، ج١، ص ١٥٦)، وقد استثمر الشاعر أداة اليمين هذه ليتوسع في الوصف والإطناب البديع، ما يعكس هياما جارفا وتلذذا صوفياً باستحضار تفاصيل محبوبته، وجاء هذا التمديد اللفظي ليسوغ دلالياً المقسم عليه؛ حيث ربط طموحات البشر وملاذ الحياة بأسرها بوجودها هي، مبينا أن بهارج الدنيا الممتدة لو سُخرت له لن تغنيه عن طيفها، وهي نتيجة ختامية باهرة تنسجم مع التدفق الغنائي الرفيع للقصيدة.

ولقد أكثر الشاعر في هذه القصيدة من الفن البلاغي المعروف بالطباق، وجاءت تلك الكثرة ملبية للمعنى الذي توخاه الشاعر دون إقحام لألفاظ الطباق، مع ملحظ الناحية الجمالية في اللفظ التي كان يحرص عليها الشاعر كثيرا، والطباق في تعريفه الاصطلاحي هو ((الجمع بين الشيء وضده في الكلام، وهو

ينقسم إلى قسمين: طباق الإيجاب وهو ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا، وطباق السلب وهو ما اختلف فيه كالأمر والنهي)) (القزويني، ٢٠٠٣م.، ص ٣١٢)، والقرآن الكريم حافل بهذا الفن البديعي الذي يجمع الأضداد لتوضيح الفكرة، كقوله تعالى: {وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَىٰ * وَأَنَّهُ هُوَ أَمَاتَ وَأَحْيَا} [النجم: ٤٣ – ٤٤]، حيث يُظهر هذا الطباق الإلهي عمق التناقضات الوجودية في الكينونة البشرية.

واستدعى المشهد الوجداني المتأزم في النص شبكة مكثفة من التقابلات الحرفية والمجازية، حيث تضافرت ثنائية الأضداد (طباق الإيجاب والسلب) لتعكس القلق الداخلي للجواهري، ونجد هذا التضاد عفوياً وصادقاً في مواضع مثل: (شفاء/ضنى) و*(نأى/دنا)* و*(الصبح/الليل)* و*(مرة/حلوة)*، وهي عبارات تترجم حرفيا تأرجح المشاعر بين الوصال والقطيعة، والقبول والرفض، وكأن الشاعر يعيش دوامة من المد والجزر العاطفي الذي لا يستقر على حال، كما تجد فيها ذلك الطباق غير المباشر الذي يلمح بالنظر وإعمال الفكر كما في قوله (مميت ومخيف، هناك وهنا، فقده وهجرانه، تحينت قبره وهو حي).

وتلك حالة العاطفة التي تتأرجح علوا وخفضا بحسب اللحظات الهاربة التي يعانيها الشاعر، وتتوضح جليا في البعد والقرب الذي وصف به الشاعر حبيبته، فهي على الرغم من غيابها، إلا أنها تدنو تارة وتنأى تارة أخرى، وهو ما تولد عنه مجاز آخر في الوجود والعدم والموت والحياة بحسب ذلك الدنو أو النأي.

ومن هذه الثيمة بالضبط ينبثق بتلقائية مبدعة طباق الليل والصبح والحلاوة والمرارة، وهو طباق منطقي يصدر عفوا دون قصد، لأنه ترجمة – حرفية – لشعور يتسم بالتناقض العاطفي، دون أن يُعنى باللفظ، بل كان اللفظ ملبيا لكشف ذلك المعنى، فهو دال مباشر لمدلول يمثل الحقيقة، ومعلوم أن في حنايا العاطفة ما يصعب نقله، ولكنه يُحَس فيُقَارب باللفظ دون أن يكون ذلك اللفظ مساويا في إطلاقه لذلك المعنى، فالخوف مثلا تغيرٌ ما في العاطفة، وهي تنافي الموت، لكنها تشارفه أيضا، وبين المعنيين اشتراك وتضاد، ويتحصل منها بالنتيجة ذلك الشعور الذي يُحَس، ويبقى سره في خبايا النفس التي تعج بالغامض والمبهم والمؤسطر.

المعنى ذاته تجده في إشارة القرب والبعد بين هناك وهنا، فالأولى إشارة إلى الموت والثانية ترميز للخوف، ليأتي ذلك الطباق مسبوقا بنتيجة منطقية معجلة في الفقد وهو من لوازم الموت، والهجران وهو من لوازم الخوف، وبين الاثنين تشارك وتضاد أيضا، ويُعزى تفسيره فقط إلى العاطفة الحادة التي بلغت من الحدة ذروتها، فأخذت في خطاب الآخر في طباق يُنتزع من دالة القبر والحي، فإذا كان القبر يعني الموت والجمود فيقابله الحي المظروف في مكان (مغتنى) فيه أفانين الحياة الغنّاء.

ولا بد من الإشارة إلى أن تأثر الشاعر الشديد بالعمود العربي الكلاسي، وثقافته العربية التراثية الرصينة، كانت سببا وجيها لتوظيف الشاعر فن الطباق البلاغي، لا سيما أن الشعر العربي حافل بمثل هذا الفن، وقد درج الشاعر على منوالهم، مقلدا أسلوبهم، لكن دون أن يكون الفن البلاغي (البديع) فجّا تنشز عنه

الكلمات، بل كان يسير بتوافق (هارمونيا) مع المعاني المنثالة من الألفاظ، ومع الحروف المنسابة بتراتبية منتظمة، ليكون جرسها في النهاية حسنا في الأسماع والأذواق معا.

وإذ أخذ الطباق نصيبه الوافر من القصيدة، فإن هناك فنا بلاغيا آخر لا يقل عنه جمالية قد اكتست به الأبيات الشعرية، وهو فن (الجناس)، ووقعه في موسيقى الحرف غير خاف، ويُعرّف الجناس في الدرس البديعي بأنه ((أن يتشابه اللفظان في النطق ويختلفا في المعنى، وهو نوعان: تام وهو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور: نوع الحروف، وشكلها، وعددها، وترتيبها، وغير تام وهو ما اختلف فيه لعدم التساوي)) (العسكري، ١٩٨١م، ص ٢٨٥).

ومثلما صنّف العرب الطباق إلى إيجاب وسلب كذلك صنّفوا الجناس إلى تام وغير تام، ومعلوم أن الجناس غير التام شائع بصورة تفوق الجناس التام، لندرة الكلمات التي تختلف معنى وتتفق لفظا، وقد لجأ الشاعر إلى الصنف الثاني (جناس غير تام) وأكثر منه، بعكس الأول، ويتجسد البعد الإيقاعي للجناس في توافقات الفواصل مثل (السنا والونى) وضنى ومنى وأنا، ودنا وهنا، واعتنى وبنى، ودنى وغنى، ويبرز الجناس التام بأبهى صوره بين اللفظين المتطابقين رسما والمختلفين ضبطا ودلالة: (موهِناً وموهَناً) في قوله (أرقبُ الصّبحَ موهِنا ودُجى الليلِ مُوهَنا)، وإذ يظهر الجناس أنه قد ورد بعفوية في القصيدة، دون تكلف ولا إقحام، إلا أنه قد جاء بقصدية من الشاعر، تلك القصدية التي يمكن إثباتها من خلال الاستشهاد بكثير من الكلمات التي لم يأت بها الشاعر تلبية لهذا الغرض، مع أن في الكلمات التي آثر الشاعر أن يصرف نظره عنها، هي المناسبة وهي ما يرد لأول وهلة عند المقابلة أو ترجمة المعنى، ومما ساعد على توظيف ذلك الفن البلاغي هو تلك القافية التي اختارها الشاعر، فكانت عونا على تجسيد (الجناس) بتلقائية تطابق مقتضى الحال.

وهناك في القصيدة أيضا كلمات أخرى تتسم بالجناس، لكنه جناس ناقص جدا يغني عنه المذكور سلفا، وهو في الجملة يدخل ضمن الجرس الداخلي للبيت الشعري ويزيده وقعا حسنا، ومع أن اللفظة الأخيرة (موهَناً) فرضتها حركية القافية ورويها، إلا أن توظيفها تجاوز النظم الميكانيكي للاستخدام المباشر، لقد انتقى الشاعر لفظة (موهناً) بعناية ليصنع ارتدادا صوتيا تاما مع اللفظة السابقة، مرسخا فضاءً نفسيا يتناسب مع وحشة ليله وطوله.

وعلى ذلك يمكن تفسير كل الكلمات الواردة في القصيدة، كما في السنا والونى، لاحظ أن مفردة (الونى) لها الكثير من المترادفات في العربية، لكن اختيار الشاعر لها كان مناسبا جدا لدرك البغية، وفي ذات النسق، تبرز مفردة (الونى) كاختيار لغوي بليغ؛ إذ خلت بنيتها من أحرف الاستعلاء المفخمة، مقتصرة على أحرف الاستفال والهمس الناعمة التي تعكس رقة الأجواء المناجاتية الغالبة على التجربة.

إن الناقد البصير بنص الجواهري يدرك أن طاقته البلاغية لم تكن نتاج تجربة ذاتية معزولة، بل هي ثمرة التناص والامتصاص من روافد النص البلاغي الأعلى والنصوص التراثية الرصينة، والتناص البلاغي هو ((تداخل نصوص عديدة في نص واحد، بحيث يتغذى النص الجديد من نصوص سابقة عليه، يعيد

صياغتها برؤية جمالية مغايرة)) (عصفور، ١٩٩٢م، ص ١٤٥)، ولقد تبدّى هذا الفن في الخاتمة بشكل مكثف حين لجأ الشاعر إلى توظيف مفردات وصور ذات ظلال قدسية وتراثية واضحة في قوله:

بالذي صاغَ واعتنى وبنَى منك ما بنَى * وتبنّاكِ مقطعا من نشيدٍ وأحسنا

إن تراكيب (صاغ، اعتنى، بنى، أحسنا) تحيل ذهن القارئ مباشرة إلى قصة الخلق الإلهي والتدبير الرباني في أبهى صوره البلاغية في القرآن الكريم، كقوله تعالى: {الَّذِي أَحْسَنَ كُلَّ شَيْءٍ خَلَقَهُ} [السجدة: ٧]، وقوله سبحانه: {وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ} [غافر: ٦٤]، لقد اقتبس الجواهري هذا النسق التعبيري البليغ لينقله إلى فضاء الغزل الوجداني، جاعلا من الحبيبة معجزة من معجزات الصياغة والجمال، وكأن يد القدر قد تفرغت للاعتناء بها وصياغتها كنواة للجمال المطلق في الكون.

ولا يقف التناص عند هذا الحد، بل يمتد ليعيد صياغة الموروث البلاغي الكلاسيكي في بيته:

والذي شاءَ أن يكونَ لك القتلُ ديدنا * فترضّاكِ بالضحايا فُرادى وبالثُنى

إن صورة الحبيبة القاتلة التي تتقرب إليها الضحايا (فرادى وثنى) هي إعادة إنتاج بديعة لثيمة الغزل التقليدي في الشعر العربي الكلاسيكي، وتحديدا ما استقر في ديوان العشق العربي من أن عيون المها والظباء تقتل العشاق بلا قود ولا ثأر، لكن الجواهري يغلفها هنا بروح بلاغية معاصرة؛ حيث يستعير أسلوب التقسيم العددي المستوحى من النظم القرآني في قوله تعالى: {مَثْنَىٰ وَثُلَاثَ وَرُبَاعَ} [النساء: ٣]، ليدلل على كثرة الصرعى والضحايا في محراب هواها، إن هذا المزيج البلاغي بين قدسية التراكيب وطرافة المعنى الغزلي يمنح الخاتمة قوة إقناعية وهيبة جمالية، تبرر إذعان الشاعر التام وقبوله بهذا القتل العذب في قوله (حلفة الواثق ارتضى ما يُلاقي فأذعنا).

وإذ لجأ الشاعر إلى فنون البديع فدبّج بها القصيدة، فإنه في البيان لا يقل مراسا، فوظّف فن الاستعارة في الأبيات الشعرية، وجاء منها بمعانٍ حسنة، لاءمت إلى حد كبير المعنى العام للقصيدة، وموضوعها الذي يدور حول لواعج الحب وصبوته، والاستعارة في المنظور البلاغي هي ((من المجاز اللغوي، وهي تشبيه حُذف أحد طرفيه، وتُقسم إلى تصريحية وهي ما صُرّح فيها بلفظ المشبه به، ومكنية وهي ما حُذف فيها المشبه به ورُمز له بشيء من لوازمه)) (ابن الأثير، ١٩٧٣م، ج٢، ص ٦٨)، وتبرز قيمة الاستعارة الفنية هنا تماشيا مع الأصل النظري الذي يرى أن الاستعارة ((ليست مجرد نقل للفظ، بل هي إيقاع للمشابهة والائتلاف بين المتباعدات، لتظهر الصورة المعنوية في ثوب المحسوس المشاهد)) (الجرجاني، ١٩٩١م، ص ١٠٤)، وقد بلغت الاستعارة ذروة مجدها التعبيري في الذكر الحكيم، حيث تتجسد المعاني النفسية والكونية الخفية في صور حسية ملموسة، كما في قوله تعالى: {...وَآيَةٌ لَّهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ فَإِذَا هُم مُّظْلِمُونَ} [يس: ٣٧]؛ فالسلخ وهو فعل مادي يقع على الأجسام، استعير هنا لإزالة خيوط النهار عن الليل في صورة بيانية مذهلة.

ومن طرافة الاستعارة في نص الجواهري أن الجانب المعنوي المشار إليه يمكن توضيحه من خلال التشبيه بالأمر المادي، ويحسن ذلك بمقدار التناسب بين الجانبين، حتى لا تكون المقاربة فجة أو تتسم

بالغرابة، وعلى كل حال فإن الشاعر المتمرس بالعربية وعلومها لم يأتِ باستعارات ناشزة أو غامضة، بل كانت تتسم بالوضوح والتجلي، وكانت عونا على بيان الفكرة، والحالة الشعورية التي يعاني منها، مثل قوله:

كم تودّين لو خنقتِ صَدى الحبِ بيننا

فإن الناظر فيها يقتنص المعنى من أول النظر، ويحس جيدا بما يريده الشاعر أو يحس هو به، مع أنها تضمنت استعارة بليغة فيها من ضروب البيان ما ليس بيسير، وشكلت العبارة البيانية بؤرة تخييلية غنية، إذ تداخلت فيها الاستعارتان المكنية والتصريحية في آن واحد، فالشاعر خلع على العاطفة الوجدانية (الحب المعنوي) صفة فيزيائية مادية وهي (الصدى)، مما يجعلها استعارة مكنية مميزة، حيث حذف المشبه به وبقي شيء من لوازمه في دال الصدى، ثم أتبع ذلك بفعل الإماتة (خنقت) الموجه للصدى، لتوليد استعارة تصريحية تفتح آفاق التأويل لدى المتلقي وتبرز حجم الجفاء والقسوة في تلك العلاقة، وتذهب نفس السامع مذاهب شتى يصورها الخيال الفني.

وتبرز اللوحة البيانية الأخاذة أيضا في قوله:

وأُصالي على الطريق وجوها وأعيُنَا

حيث يمثل الفعل المضارع (أصالي) المرتكز الدلالي الذي صاغ عبره الشاعر عاطفته بمهارة تشكيلية لافتة، ويرسم العاطفة بحذاقة فنان، فالجواهري، لفرط تعلقه بحضور المحبوبة الطاغي في وعيه، كان يبحث ويتلمس في الطرقات وجه محبوبته، متوهماً رؤيتها وانعكاسات ملامحها في وجوه عابرِي السبيل والمارة، وهو ما يعقبه شعور بالخيبة والأسى عند يقظته، وقد عبرت صيغة الفعل المضارع (أصالي) عن تكرار هذه الدوامة النفسية القاسية والحرارة الملتهبة مع كل التفاتة ونظرة يظن فيها اللقاء، والصورة في جوهرها استعارة مكنية مميزة، أُسقط فيها المشبه به وأُبقي على المشبه، مع الإحالة والترميز إلى لوازم المحذوف عبر طاقة الفعل (أصالي) الحامل لحرارة المعاناة وشدة الوجد، وفي وزن الفعل هنا ما يدل على المبالغة دون المشاركة، وهو ما جعل الشاعر يعدل عن لفظ (أصلي) إلى فعل "أصالي" لأجل ذلك.

وقد اشتملت القصيدة أيضا على استعارات أخرى لا تقل في جماليتها عن المذكور سلفا، كما في قوله (يضجان بالسنا، مشى فيهما الونى، حلوة الطباع، حلوة المجتنى، خلق الحب جنة...)، حيث آثر الشاعر إيضاح الفكرة بأيسر عبارة وآنق لفظ يعكس الوجوه المتنوعة في ذهن الشاعر الفحل.

ولا يمكن الفصل في بلاغة الجواهري بين الصورة المعنوية والجسد الصوتي الذي يحملها؛ فالصوت في النقد البلاغي الحديث هو ((صدى المعنى، والحروف في انتظامها وتنافرها تعكس حركات النفس وسكناتها تماثلا وتضادا)) (أنيس, ١٩٧٥م, ص ٥٨)، وإذا تأملنا البنية الصوتية لقصيدة (مناجاة)، نجد أن الشاعر قد اختار لها قافية الألف المقصورة" المسبوقة بنون مفتوحة (السنا، الونى، ضنى، منى، أنا...)، وهو اختيار بلاغي واعٍ ينسجم مع مناخ (المناجاة) والبوح الخفي، إن النون والألف في الختام

يمثلان صوت الآه والامتداد النفسي الذي يخرج من صدر موجوع، وتلاحظ هيمنة واضحة لحروف الهمس والاستفال في ثنايا الأبيات، مثل (السين، الخاء، الفاء، التاء) في دوال: (ناعمين، ناعسين، مشى، أختشي، هجرانه، خنقت، فتنة)، وحروف الهمس بلاغيا هي ((الحروف التي يجري معها النفس عند النطق بها لضعف الاعتماد على المقطع)) (ابن جني، ١٩٥٢م، ج١، ص ٦٢)، وهذا الضعف والهمس الصوتي يعبر أصدق تعبير عن حالة الانكسار والضعف الإنساني أمام سطوة الحب والحبيبة.

وعلى العكس من ذلك، حينما أراد الشاعر أن يجهر بالشكوى ويعلن التحدي أو التفجع، كان يطعم هذا الهمس بحروف الجهر والشدة مثل (القاف، الطاء، الضاد) في مواضع نوعية (يضجان، ضنى، خنقت، قبره، صاغ)، وهذا التناوب الصوتي والتشاكل الحرفي يخلق إيقاعا داخليا موازيا للبحور العروضية الكلاسيكية، لتصبح القصيدة في نهاية المطاف عبارة عن سمفونية نفسية تتأرجح بين همس المناجاة الدافئ، وجهر الفجيعة الصاخب، محققةً بذلك أعلى درجات الهارمونيا الموسيقية والبلاغية التي تجعل اللفظ مرآة مصقولة لجوهر المعنى وعمقه الإنساني.

الخاتمة

أثبتت الدراسة التحليلية لقصيدة (مناجاة) للجواهري قدرة الشاعر الفذة على تحقيق المزاوجة والانسجام بين أصالة القالب الكلاسيكي ورقة المشاعر الحديثة، حيث جاءت الفنون البلاغية خادمة للتجربة الشعورية ومطابقة لمقتضى الحال، وقد كشفت الدراسة عن التوظيف البارع لأساليب النداء والندبة في تصعيد الأنين والشكوى، وتأصيل ثنائية التناقض النفسي من خلال شبكة من الطباقات المباشرة وغير المباشرة التي ترجمت تأرجح العاطفة بين الهجر والوصال، كما بينت الدراسة الدور البنائي لأساليب التقديم والتأخير في إبراز مراكز الاهتمام الشعوري، وطاقات الإيجاز بالحذف التي جسدت ضيق أنفاس المعاناة الوجدانية، فضلا على التناص المحكم مع معجم الخلق والتدبير الإلهي في التنزيل الحكيم لتعظيم قدر الحبيبة وتأصيل هيبة الإذعان لسطوتها في القسم الختامي، وبيّن البحث كيف شكل الجناس التام والناقص، المتسق مع القافية وحروف الاستفال والهمس، جرسا داخليا ومرونة سمعية وإيقاعية أسهمت في قبول النص وعذوبته، وتوصل البحث إلى أن استعارات الجواهري تميزت بالوضوح والعمق، محولةً المعاني النفسية المستكنة إلى صور مادية ملموسة تحاكي وجد العشاق، ولا سيما في مشهد ترقب الحبيبة في وجوه المارة والامتداد التعليلي لأسلوب القسم في ختام القصيدة، وهو ما يعمق من ضرورة إعادة قراءة النص الشعري الكلاسيكي الحديث بعيون بلاغية معاصرة تفكك أسرار الصناعة الفنية والتميز الوجداني.

References

The Holy Quran.
1. Al-Asrar al-Balaghah (Secrets of Rhetoric), Al-Jurjani, Abd al-Qahir. 1st ed. Dar al-Jil, Beirut, 1991.
2. Al-Aswat al-Lughawiyyah (Linguistic Sounds), Al-Anis, Ibrahim. Dar al-Anjlo al-Misriyyah, Cairo, 1975.
3. Al-Blaghah al-Wadihah (Clear Rhetoric), Al-Jarim, Ali & Amin, Mustafa. 5th ed. Dar al-Ma'arif, Cairo, 1999.
4. Al-Dala'il al-I'jaz (Arguments of Miraculousness), Al-Jurjani, Abd al-Qahir. 3rd ed. Dar al-Kutub al-Ilmiyyah, Beirut, 1988.
5. Al-Iblah fi Ulum al-Balaghah (Clarification in Rhetorical Sciences), Al-Qazwini, Al-Khatib. 3rd ed. Dar al-Kutub al-Ilmiyyah, Beirut, 2003.
6. Al-Jawahir al-Balaghah fi al-Ma'ani wa al-Bayan wa al-Badi' (Jewels of Rhetoric), Al-Hashimi, Ahmad. 12th ed. Dar al-Fikr, Beirut, 1994.
7. Al-Kashshaf 'an Haqa'iq Ghawamid al-Tanzil (The Revealer of Truths of Revelation), Al-Zamakhshari, Mahmud bin Omar. 1st ed. Dar al-Kitab al-Arabi, Beirut, 1986.
8. Al-Khasa'is (The Characteristics), Ibn Jinni, Abu al-Fath Othman. Edited by Muhammad Ali al-Najjar, Dar al-Kutub al-Misriyyah, Cairo, 1952.
9. Al-Mathal al-Sa'ir fi Adab al-Katib wa al-Sha'ir (The Current Model in the Lore of Writer and Poet), Ibn al-Atheer, Diya al-Din. 2nd ed. Dar Nahdat Misr, Cairo, 1973.
10. Al-Miftah al-Ulum (Key to Sciences), Al-Sakkaki, Siraj al-Din. 2nd ed. Dar al-Kutub al-Ilmiyyah, Beirut, 1987.
11. Al-Manahij Balaghiyyah (Rhetorical Approaches), Al-Matlub, Ahmad. Wakalat al-Matbu'at, Baghdad, 1980.
12. Al-Kitab al-Sina'atayn: Al-Kitabah wa al-Shi'r (The Book of Two Arts: Writing and Poetry), Al-Askari, Abu Hilal. 1st ed. Dar al-Kutub al-Ilmiyyah, Beirut, 1981.
13. Al-Surah al-Fanniyyah fi al-Turath al-Naqdi wa al-Balaghi 'ind al-Arab (The Artistic Image in Arabic Rhetorical and Critical Tradition), Al-Asfour, Jabir. Al-Markaz al-Thaqafi al-Arabi, Beirut, 1992.
14. Al-Ulum al-Balaghah: Al-Bayan wa al-Ma'ani wa al-Badi' (Rhetorical Sciences), Al-Maraghi, Ahmad Mustafa. Dar al-Kutub al-Ilmiyyah, Beirut, 1993.