الباب الثالث

نتائج البحث والمناقشة

أ. أبيات الشعر بين قصور الاغنياء

ومن خلال هذه الشعر، تناولت نازك الملائكة الواقع الاجتماعي الذي يبرز التفاوت بين حياة الأغنياء ومعاناة الفقراء. وبأسلوب شعري غني بالدلالات والمعاني، قدمت الشاعرة نقدا اجتماعيا وتأملات إنسانية حول حقيقة السعادة والثروة والحياة. وفيما يلي يعرض الباحث نص الشعر.

بين قصور الأغنياء

سرت بين القصور وحدي طويلا *** أسأل العابرين أين الطروب؟
فإذا فتنة القصور ستار *** خادع خلفه الأسى والشحوب

لم أجد في القصور إلا قلوبا *** حائرات وعالما محزونا
ليس إلا قوم يضيقون بالأيّام *** ضيق الجياع البائسينا

UNIVAM BONJOL
PADANG

ليس ينجيهم الغنى من يد الأشـ *** ـجان ليست تنجيهم الكبرياء
ليس يعفو الممات عنهم فهم حز *** ن وصمت وحيرة وبكاء

كم وراء القصور من مقل تبـ *** ـكي وتشكو قساوة المقدور
كم قلوب تودّ أن تبدل القصـ *** ـر بكوخ على حفاف الغدير

إن يكونوا نجوا من الجوع والفقـ *** ـر ولم يفترسهم الحرمان
فلقد طالما أحسّوا بجوع الـ *** ـروح واستعبدتهم الأحزان

إن يكونوا يقضون أيّامهم بيـ *** ـن الحرير الملوّن الجذّاب
فغدا تعبر الدهور وهم موـ *** ـتى على الشّوك والحصى والتراب

إن يكن في قصورهم من سنا الأضـ *** ـواء ما يرجع الظلام ضياء
فغدا يخمد الضياء وتبقى *** ظلمة الليل بكرة ومساء

ليس تنجي القصور من ربقة الحزـ *** ـن إذا طاف بالقلوب دجاه
كم غنيّ يقضي الحياة شقّيا *** مغرقا في أنينه وبكاه

كل ما في هذا الوجود من الأمـ *** ـوال لا يستطيع دفع الشقاء
كلّ تلك الكنوز ما غمرت قطّ *** غنيا بساعة من هناء

يا طريقي مل بي العشّية ما عاـ *** ـد جمل القصور يحلو لعيني
لم أجد ومضة السعادة فيها *** لم أجد غير ظلّ يأس وحزن

UIN IMAM BONJOL PADANG

ب.تحليل الشعر بين قصور الاغنياء بنظرية رومان إنغاردن

يتم تحليل هذه الشعر باستخدام دراسة الطبقات المعيارية عند رومان إنغاردن. ومن خلال هذا المنهج، سيتم تحليل كل بيت اعتمادا على الطبقات التي تبني العمل الأدبي، حتى يمكن فهم المعاني الكامنة في القصيدة فهما أعمق، وفيما يلي عرض ذلك.

١. طبقة الصوت

١,١ البيت الاول: تعد الطبقة الصوتية أولى الطبقات في نظرية طبقات المعيارية عند رومان إنغاردن، وهي الطبقة التي تتعلق بالجوانب الصوتية، والموسيقية،

والإيقاع الشعري في النص الأدبي. وفي هذا المقطع، تشيد نازك الملائكة أساسا صوتيا متينا زاخرا بالدلالات من خلال حسن اختيارها للقافية، والإيقاع، والمحسنات اللفظية التي جاءت منسجمة اندماجا عضويا مع بنية النص.

ومن حيث القافية، يقوم هذا المقطع على حرف الباء في نهاية كل شطر، كما في كلمتي الطروب والشحوب. ويؤدي هذا النسق إلى تحقيق وحدة القافية، مما يكسب النص نغمة انسيابية حزينة تنسجم مع الجو الكئيب الذي أرادت الشاعرة تصويره. كما يسهم التصريع، بوصفه أحد المحسنات اللفظية، في تعزيز هذه الطبقة، إذ تتحقق الموازنة الصوتية بين نهاية الشطر الأول (الطروب) ونهاية الشطر الثاني (الشحوب) من خلال الاشتراك في البنية الصوتية (وب)، الأمر الذي يخلق موسيقى داخلية تزيد من جمال الإيقاع.

وعلى المستوى الفونولوجي، تهيمن الأصوات الممدودة، ولا سيما الألف والواو، في كلمات مثل: سرت، القصور، وحدي، طويلا، فتُحدث نغمة ممتدة تعكس شعور الشاعرة بالوحدة وطول المسير. وفي المقابل، يضفي ظهور صوت الخاء في كلمة خادع ثقلا صوتيا يوحي بالضغط والكآبة، وكأنه يجسد العبء الخفي الكامن وراء عظمة القصور. ومن ثم فإن التفاعل بين الأصوات المنسابة في مطلع المقطع والأصوات الثقيلة في خاتمته يجسد بصورة صوتية التباين بين المظهر الباهر للقصور والحقيقة المرة التي تخفيها.

١,٢ البيت الثاني : تكشف الطبقة الصوتية في المقطع الثاني عن تحول في نظام القافية مقارنة بالمقطع السابق، وهو تحول لا يقتصر على الناحية الجمالية، بل يؤدي وظيفة تعبيرية واضحة. فإذا كانت القافية في المقطع الأول تقوم على حرف الباء ذي النغمة الهادئة الحزينة، فإنها تنتقل هنا إلى حرف النون في كلمتي محزونا والبائسين. ويولد هذا الصوت الأنفي أثرا سمعيا يشبه الأنين المكتوم، حتى يبدو وكأنه تنهد يتردد في نهاية كل شطر. كما يعزز التصريع

UIN IMAM BONJOL PADANG

هذه الموسيقى الداخلية من خلال التوافق الصوتي بين نهايتي الشطرين، مما يزيد من ترابط الإيقاع ويؤكد أجواء الحزن المسيطرة على المقطع.

ومن أبرز الظواهر الصوتية في هذا المقطع ظهور جناس الاشتقاق بين كلمتي يضيقون وضيق، إذ تنحدران من الجذر نفسه (ض-ي-ق)، مع اختلاف صيغتيهما الصرفيتين. ولا يقتصر هذا التكرار الاشتقاقي على إضفاء الجمال الصوتي، بل يضاعف كذلك من حضور معنى الضيق على المستويين الصوتي والدلالي. ويلاحظ أيضا أن حرف الضاد، وهو من الحروف المفخمة، يمنح الألفاظ وقعا ثقيلا يوحي بالاختناق، حتى يبدو الصوت نفسه ممثلا لمعنى الضيق الذي يعانيه سكان القصور. أما كثرة الألف الممدودة في عبارة حائرات وعالما محزونا فتنتج نغمة ممتدة تعكس الحيرة والحزن اللذين لا يجدان مخرجا.

١,٣ البيت الثالث : تبلغ الطبقة الصوتية في هذا المقطع ذروة قوتها البلاغية مقارنة بالمقطعين السابقين، إذ تقوم أساسا على التكرار الصوتي المنظم والمتتابع. وتعتمد القافية هنا على الهمزة الممدودة في نهاية كل شطر، كما في كلمتي الكبرياء ووبكاء، وهي قافية تمنح النص نبرة قوية وحاسمة، حتى تبدو كأنها إعلان أو حكم لا يقبل الجدل. كما أن حدة صوت الهمزة في نهاية الأشطر تنسجم مع مضمون المقطع القائم على النفي والتأكيد.

ويبرز في هذا المقطع أيضا التكرار بوصفه أحد المحسنات اللفظية، ولا سيما في صورة الأنفورا (التكرار في مطلع الجمل)، حيث تتكرر كلمة ليس ثلاث مرات متتابعة: ليس ينجيهم... ليست تنجيهم... ليس يعفو.... ويؤدي هذا التكرار إلى بناء تصاعد بلاغي متدرج، فلا يقتصر أثره على تجميل الإيقاع، بل يحدث ضغطا متواصلا يهدم وهم قوة المال والجاه، ويؤكد أن لا شيء يستطيع إنقاذ الإنسان من الحزن والموت.

UIN IMAM BONJOL PADANG

ومن جهة أخرى، يظهر الإطناب بالعطف بوضوح في العبارة: فهم حزن وصمت وحيرة وبكاء، حيث يتكرر حرف الواو قبل كل مفردة، مولدًا إحساسا بالتراكم والاستمرار، وكأن الأحزان تتوالى بلا انقطاع. أما على المستوى الصوتي، فإن كثرة صوتي النون والميم في الكلمات: حزن، وصمت، وحيرة، وبكاء، تحدث رنينا أنفيا يشبه النحيب، فيرسخ الأثر العاطفي في نفس المتلقي.

١,٤ البيت الرابع :تجسد الطبقة الصوتية في هذا المقطع قدرة نازك الملائكة على توظيف الوسائل الصوتية توظيفا فنيا بالغ التأثير، من خلال التكرار المنظم والإيقاع المدروس. ومن حيث القافية، يعتمد المقطع على حرف الراء في كلمتي المقدور والغدير، وهو حرف يتميز بطبيعته التكرارية والاهتزازية، مما يمنح النص نغمةً مضطربةً مفعمة بالحركة والانفعال، وهو ما ينسجم مع أجواء الرثاء والحنين التي يصورها المقطع. كما يسهم التصريع في تحقيق الانسجام الموسيقي بين نهايتي الشطرين، فيزيد من عذوبة الإيقاع.

وأبرز ما يلفت الانتباه في هذا المقطع هو التكرار في صورة الأنفورا، حيث تتكرر أداة كم في مطلع الشطرين، مما يخلق أثرا بلاغيا قويا قائما على التعجب والدهشة. ولا يؤدي هذا التكرار وظيفة جمالية فحسب، بل يوقظ وعي القارئ إلى كثرة المآسي واتساع رقعتها خلف جدران القصور .وعلى المستوى الفونولوجي، يؤدي تكرار صوت الكاف في الكلمات كم، كم، كوخ إلى تكوين الجناس الصوتي, وهو تكرار صوت الصامت نفسه في كلمات متجاورة، مما يولد إيقاعا يشبه الطرق المتتابع، ويمنح المقطع قوة إيقاعية وتأكيدا دلاليا واضحا.

١,٥ البيت الخامس :تشيد الطبقة الصوتية في المقطع الخامس نسقا موسيقيا غنيا بالدلالات من خلال حسن اختيار القافية وتنظيم الأصوات تنظيمًا دقيقا.

UIN IMAM BONJOL PADANG

ويقوم هذا المقطع على قافية النون في نهاية الشطرين، كما في كلمتي الحرمان والأحزان. ويُحدث هذا الصوت الأنفي المديد أثرا سمعيا ثقيلا ومكتومًا يشبه الأنين، وهو ما ينسجم مع أجواء النفي والمعاناة الروحية التي تشكل المحور الرئيس للمقطع. كما يظهر التصريع بوصفه أحد المحسنات اللفظية في التوافق الصوتي بين نهاية الشطر الأول والثاني من خلال الاشتراك في اللاحقة (ان) في كلمتي الحرمان والأحزان، مما يحقق تناظرًا موسيقيا يعزز الوحدة الموضوعية بين الشطرين.

وعلى المستوى الفونولوجي، تتألف كلمة يفترسهم من تعاقب سريع للأصوات ف، ت، ر، س، فتولد نغمة قوية خاطفة توحي بصوت انقضاض الوحش على فريسته. ويعد ذلك مثالًا واضحًا على أيقونية الصوت، حيث يجسد الصوت ذاته المعنى الذي يحمله اللفظ، فيشعر المتلقي وكأن صوت الكلمة يمثل الافتراس نفسه. أما كلمة استعبدتهم، بطولها وثقلها وكثرة أصوات العين والباء والدال فيها، فتنتج إيقاعا يوحي بالقيد والضغط، ممثلة بصورة صوتية حالة الاستعباد التي يصورها النص. وفي الشطر الثاني، تحدث عبارة جوع الروح بما تتضمنه من امتداد صوت الواو إحساسا بالفراغ والاتساع، وكأنها تجسد خواء الروح وجوعها الذي لا يشبع. وهكذا تبني الطبقة الصوتية في هذا المقطع جوا من الثقل والاختناق والعجز، بعيدًا عن كل إحساس بالخفة أو الحرية.

١,٦ البيت السادس: تبرز الطبقة الصوتية في المقطع السادس أوضح أشكال التضاد الفونولوجي في القصيدة كلها، وهو تضاد لا يقتصر على الناحية الجمالية، بل يتحول إلى أيقونية صوتية تمثل بصورة مباشرة التناقض الموضوعي بين ترف الحياة ومهانة الموت. ويعتمد المقطع على قافية الباء في كلمتي الجذاب ووالتراب، وهو ما يمثل عودة إلى القافية التي افتتحت بها القصيدة. وهذه

UIN IMAM BONJOL PADANG

العودة ليست عفوية، بل تُكوِّن ما يعرف بالبناء الحلقي، حيث يرتبط مطلع الشعر بخاتمتها في بنية معمارية متماسكة، وكأن رحلة الشاعرة قد اكتملت في دائرة واحدة.

ويتجلى أبرز مظاهر التضاد الصوتي في اختلاف طبيعة الأصوات بين الشطرين؛ ففي الشطر الأول بين الحرير الملوّن الجذاب تهيمن الأصوات اللينة والمنسابة، مثل الراء واللام والنون والميم، إلى جانب المدود الطويلة بالياء والواو، فتولد إيقاعا ناعما متدفقا يشبه ملمس الحرير نفسه في رقته وجاذبيته. أما الشطر الثاني على الشوك والحصى والتراب فتسوده الأصوات الشديدة والخشنة، مثل الشين والكاف والحاء والصاد والتاء والباء، مما يخلق إيقاعًا متقطعا وحادا يحاكي خشونة الشوك والحصى والتراب. ويجعل هذا التضاد الأيقوني من البنية الصوتية مرآة دقيقة للتناقض بين نعومة الحرير وقسوة التراب.

كما يظهر الإطناب بالعطف في عبارة الشوك والحصى والتراب من خلال تكرار حرف الواو، وهو تكرار يولد إحساسا بالتراكم والتتابع، فيضاعف من قتامة صورة الموت وثقلها.

١,٧ البيت السابع: تقوم الطبقة الصوتية في المقطع السابع على قافية الهمزة الممدودة في كلمتي ضياء وومساء. وتمنح هذه القافية النص نبرة عالية مفتوحة يتردد صداها في السمع، وكأنها حقيقة تعلن بثقة لا تقبل الجدل. كما يتحقق التصريع من خلال التوافق الصوتي في اللاحقة (اء) بين نهايتي الشطرين، مما يرسخ التماسك الموسيقي والوحدة الموضوعية للمقطع.

ومن أبرز الظواهر الصوتية في هذا المقطع ما يمكن تسميته بالتكرار الدلالي لكلمة الضياء، إذ ترد مرتين بوظيفتين مختلفتين؛ ففي المرة الأولى يأتي الضياء بوصفه القوة التي تبدد الظلام (ما يرجع الظلام ضياء)، بينما يأتي في الثانية

UIN IMAM BONJOL PADANG

بوصفه نورا يخبو وينطفئ (يخمد الضياء). ومن ثم فإن هذا التكرار لا يقتصر على إعادة اللفظ، بل يصاحبه تحول دلالي يثري المعنى.

وعلى المستوى الصوتي، تمنح كلمة يخمد بما تشتمل عليه من صوتي الخاء والميم إحساسا بالثقل والانطفاء التدريجي، حتى يبدو صوت الكلمة نفسه محاكاة لعملية خمود النور. أما عبارة بكرة ومساء بما فيها من تعاقب سريع للحركات القصيرة، فتولد إيقاعا متسارعا يؤكد استمرار حضور الظلام في جميع الأوقات دون انقطاع.

١,٨ البيت الثامن: يشهد المقطع الثامن تحولا دلاليا مهما في نظام القافية؛ فبعد قافية الهمزة الممدودة في المقطع السابق، تنتقل الشاعرة إلى قافية الهاء في كلمتي دجاه ووبكاه. ويعد صوت الهاء من ألطف الأصوات العربية، إذ يخرج في صورة همس يشبه زفيرا مكتوما، الأمر الذي يمنح النص نغمة توحي بالاستسلام والأسى والبوح الداخلي. ومن ثم تبدو المرثية وكأنها لم تعد موجهة إلى الآخرين، بل أصبحت حديثا داخليا مع الذات .ويعزز التصريع هذا الإيقاع من خلال التوافق في اللاحقة (اه)، مما يحقق تناغمًا موسيقيا رقيقا بالغ التأثير.

أما على المستوى الفونولوجي، فإن عبارة ربقة الحزن بما تتضمنه من الأصوات راء وباء وقاف تولد إيقاعا ضاغطا يوحي بالقيود والأغلال. كما يضفي صوت الطاء في كلمة طاف إحساسا بالحركة الثقيلة والدوران المستمر، في حين يمنح صوت الغين في كلمة مغرقا عمقا صوتيا يوحي بالغرق والاختناق. ومن أبدع مظاهر الأيقونية الصوتية في هذا المقطع كلمة أنينه، إذ يخلق امتداد صوت الياء فيها نغمة تشبه الأنين نفسه، فيغدو الصوت تجسيدا مباشرا للمعنى.

١,٩ البيت التاسع: تقوم الطبقة الصوتية في المقطع التاسع على قافية الهمزة الممدودة في كلمتي الشقاء وهناء. وتمنح هذه القافية المديدة النص نبرة قوية وحاسمة،

UIN IMAM BONJOL PADANG

تتلاءم مع طبيعة هذا المقطع الذي يقدم الخلاصة النهائية حول عجز جميع ثروات الدنيا عن دفع الشقاء .ويتحقق التصريع من خلال التوافق في اللاحقة (ماء)، مما يعزز التوازن الموسيقي والترابط الحجاجي بين الشطرين.

وأبرز ما يميز هذا المقطع هو التكرار في صورة الأنفورا، حيث تتكرر كلمة كل في مطلع الشطرين. ويمنح هذا التكرار إحساسا بالشمول والعموم، فلا يستثني شيئا من أموال الدنيا وثرواتها، مؤكدا أنها جميعا عاجزة عن دفع الشقاء . وعلى المستوى الصوتي، يضفي المد بالواو في كلمة الوجود اتساعا صوتيا يرمز إلى شمول الحكم لجميع أرجاء الكون. وفي المقابل، تمنح الأصوات الثقيلة في كلمة الشقاء، ولا سيما الشين والقاف، إحساسا بالقسوة والثقل، بينما تبدو كلمة هناء بأصواتها المنفتحة والخفيفة رمزا للراحة والطمأنينة، غير أن ورودها في سياق النفي يجعلها أمنيةً بعيدة المنال لا تتحقق.

١,١٠ البيت العاشر: تبني الطبقة الصوتية في المقطع العاشر، وهو خاتمة الشعر ، نسقا موسيقيا يحمل دلالة الختام والاستسلام. ويقوم هذا المقطع على قافية النون في كلمتي لعيني ووحزن. وتؤدي عودة هذه القافية الأنفية في خاتمة القصيدة وظيفة دلالية بارزة، إذ تؤطر رحلة الشاعرة كلها بإيقاع الرثاء والأنين الذي بدأ منذ المطلع واستمر حتى النهاية .كما يتحقق التصريع من خلال التوافق الصوتي بين نهايتي الشطرين، مما يعزز الوحدة الموسيقية للمقطع الختامي ويجعله خاتمة متماسكة ومكتملة.

وأبرز الظواهر البلاغية في هذا المقطع التكرار في صورة الأنفورا، من خلال إعادة العبارة لم أجد مرتين متتاليتين في الشطر الثاني. ولا تقتصر أهمية هذا التكرار على وظيفته الإيقاعية، بل إنه يستحضر العبارة نفسها الواردة في مطلع الشعر: لم أجد في القصور إلا قلوبا...، وبذلك تتشكل بنية دائرية تربط بداية الشعر بنهايتها في إطار موضوعي واحد.

UIN IMAM BONJOL PADANG

وعلى المستوى الصوتي، تمنح كلمة العشية بما تتضمنه من صوت الشين اللين والمد بالياء إيقاعًا هادئًا تأمليًا يتناسب مع أجواء المساء بوصفه زمنًا للتأمل والعودة. أما العبارة الختامية ظل يأس وحزن، بما تشتمل عليه من أصوات ثقيلة ومغلقة، فتولد إحساسا سمعيا يشبه انغلاق بابٍ ببطء، لتنتهي رحلة الشاعرة بنبرة حزينة راسخة وحاسمة لا تترك مجالا للشك.

٢ طبقة المعنى

٢,١ البيت الاول: ترتبط طبقة المعنى في نظرية إنغاردن بالدلالات التي تحملها الوحدات اللغوية على مستوى الكلمة والعبارة والجملة، وتشمل المعاني الحرفية والمعاني الإيحائية. وفي هذا المقطع، اختارت نازك الملائكة ألفاظها بعناية فائقة لبناء طبقة دلالية عميقة ومتعددة المستويات. في الشطر الأول، تدل عبارة "سرت بين القصور وحدي طويلا" دلالة حرفية على سير الشاعرة وحدها بين القصور مدة طويلة. أما دلاليا، فإن كلمة "وحدي" توحي بالاغتراب والعزلة الوجودية التي تعيشها الشاعرة وسط بيئة يغمرها الترف، في حين لا تشير كلمة "طويلا" إلى الامتداد الزمني فحسب، بل ترمز إلى رحلة طويلة وشاقة في البحث عن المعنى.

UIN IMAM BONJOL PADANG

وفي الشطر الثاني، تأتي عبارة "أسأل العابرين أين الطروب؟" في أسلوب استفهام إنكاري لا يراد به طلب الجواب، وإنما يراد به تأكيد غياب الفرح عن عالم القصور. كما أن كلمة "العابرين" لا تدل على المارة فحسب، بل ترمز إلى أناس منشغلين بشؤونهم، لا يبالون بالبحث عن المعنى الحقيقي للحياة. أما لفظ "الطروب"، وهو من صيغ المبالغة المشتقة من "طرب"، فيوحي بفرح عميق وصادق، لا بمجرد سرور عابر أو سطحي.

وفي الشطرين الثالث والرابع، تبلغ الدلالة ذروتها في قولها: "فإذا فتنة القصور ستار خادع خلفه الأسى والشحوب". فكلمة "فتنة" لا تدل على الجمال وحده، وإنما تحمل إيحاء بالجاذبية المضللة التي توقع الإنسان في الوهم. أما كلمة "ستار" فتوحي بشيء يخفي الحقيقة ويسترها، ثم يأتي وصفه بـ"خادع" على سبيل التوكيد ليبين أن هذا الستار لا يكتفي بالحجب، بل يمارس فعل الخداع والتضليل. أما "الأسى" و"الشحوب" فهما يرمزان إلى معاناة عميقة تستنزف حيوية الإنسان من داخله. كما أن الجمع بين الكلمتين يحقق محسنا معنويا يتمثل في الموازنة، إذ يتكامل اللفظان في البنية والدلالة ليعززا صورة الألم الكامن وراء مظاهر الرفاهية.

٢,٢ البيت الثاني : تكشف طبقة المعنى في هذا المقطع عن ثراء دلالي يتشكل من خلال حسن اختيار الألفاظ، وبناء التراكيب البلاغية، والتداخل بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي. وتستهل نازك الملائكة الشطر الأول بأسلوب الحصر من خلال التركيب "لم أجد... إلا"، وهو أسلوب يفيد قصر المعنى على ما بعد أداة الاستثناء، فينفي وجود أي مظهر من مظاهر السعادة داخل القصور، ويؤكد أن الشاعرة لم تجد فيها سوى القلوب الحائرة والعالم الحزين. ويعد هذا الأسلوب من أقوى الأساليب البلاغية، لأنه لا يترك مجالا لأي استثناء أو احتمال مخالف.

وتحمل عبارة "قلوبا حائرات" دلالة تتجاوز مجرد الحيرة العادية، إذ إن لفظ "حائرات" المشتق من الجذر "حير" يشير إلى الحيرة الوجودية، أي الحالة التي يفقد فيها الإنسان القدرة على تحديد وجهته أو معرفة غايته. كما أن مجيء الكلمة بصيغة الجمع يدل على أن هذه الحيرة ليست حالة فردية، بل هي ظاهرة عامة تشمل جميع سكان القصور.

UIN IMAM BONJOL PADANG

أما عبارة "عالما محزونا"، فتقوم على التشخيص، إذ يمنح العالم صفة إنسانية هي الحزن، وكأن الحزن لا يقتصر على الإنسان، بل يمتد ليشمل العالم المحيط به بأسره. كما أن حرف العطف "الواو" بين "قلوبا حائرات" و"عالما محزونا" يوحي بتلازم الحالتين وتكاملهما في تصوير المشهد النفسي. وفي الشطرين الثالث والرابع، يعود أسلوب الحصر من خلال تركيب "ليس إلا"، ليؤكد النفي المطلق الذي بدأ في الشطر الأول. وتوحي عبارة "يضيقون بالأيام" بمفارقة دلالية، إذ تتحول الأيام التي يفترض أن تكون مصدر متعة وسعادة إلى عبء يثقل نفوس من يملكون كل أسباب الرفاهية.

ثم تقدم الشاعرة تشبيها تمثيليا يقارن بين الضيق النفسي الذي يعانيه الأغنياء والضيق الجسدي الذي يعيشه "الجياع البائسون". ويعد هذا التشبيه مفاجئا من الناحية البلاغية، لأنه يجمع بين فئتين تبدوان متناقضتين اجتماعيا، هما الأغنياء والفقراء، في صفة واحدة هي الضيق. كما يتحقق المحسن المعنوي المتمثل في الموازنة من خلال المقابلة بين هاتين الفئتين المختلفتين اللتين تشتركان في المعاناة نفسها، وهو ما يعمق المفارقة الاجتماعية التي تشكل المحور الرئيس للشعر.

UIN IMAM BONJOL PADANG

٢,٣ البيت الثالث : تبني طبقة المعنى في هذا المقطع أقوى بناء دلالي وأكثره وضوحا في القصيدة كلها. إذ تعرض نازك الملائكة ثلاث قوى كبرى تعلن عجزها عن إنقاذ الإنسان، وهي الغنى، والكبرياء، ثم الموت. ويقوم البناء البلاغي على أسلوب النفي المتكرر بواسطة كلمة "ليس"، مما يؤدي إلى إنشاء حجاج دلالي متدرج يزداد قوة مع تقدم الأبيات. ففي الشطر الأول، تدل عبارة "ليس ينجيهم الغنى من يد الأشجان" دلالة مباشرة على أن الغنى لا ينقذ الإنسان من الحزن، غير أن الفعل "ينجيهم" يحمل دلالة إيحائية توحي بأن الحزن قد

بلغ من الخطورة حدا يجعل النجاة منه ضرورة، وهو لفظ يستعمل غالبا في سياقات الأخطار المهلكة.

أما عبارة "يد الأشجان"، فهي استعارة مكنية بليغة، إذ شخصت الأشجان في صورة كائن حي له يد يقبض بها على الإنسان، فتحول الحزن من حالة نفسية مجردة إلى قوة فاعلة تسيطر على الإنسان وتستولي عليه. وفي الشطر نفسه، تؤكد عبارة "ليست تنجيهم الكبرياء" أن العجز لا يقتصر على الغنى، بل يشمل كذلك الكبرياء بما تمثله من اعتزاز بالنفس وشعور بالتفوق، وهي أمور طالما اتخذها الأثرياء وسيلة للحماية النفسية. وهكذا ينهار كل من الغنى والكبرياء أمام قوة الحزن. كما يتحقق المحسن المعنوي المتمثل في الطباق من خلال التضاد بين "الغنى"، الذي يرمز إلى الوفرة والامتلاء، و"الأشجان"، التي ترمز إلى الفراغ والألم النفسي، وهما قطبان متناقضان يلتقيان في واقع سكان القصور.

ويبلغ البناء الدلالي ذروته في الشطر الأخير: "فهم حزن وصمت وحيرة وبكاء". ففي هذا الموضع توظف الشاعرة استعارة تصريحية من أجرأ الاستعارات في القصيدة، إذ لا تصف الإنسان بأنه يشعر بالحزن أو يعيشه، وإنما تجعله هو الحزن نفسه. فهم ليسوا مجرد أناس حزانى، بل هم الحزن بعينه، وليسوا مجرد صامتين، بل هم الصمت ذاته. كما أن التدرج في الألفاظ: "حزن، صمت، حيرة، بكاء" يشكل سلما دلاليا متصاعدا يصور تطور الحالة النفسية من الشعور بالحزن، إلى الصمت، ثم الحيرة التي تشل الإرادة، وأخيرا الانهيار الكامل بالبكاء.

٢,٤ البيت الرابع: في هذا المقطع الرابع تحمل كل مفردة اختارتها نازك دلالات عميقة تتجاوز معناها الحرفي. ويبدأ الشطران بأداة كم الخبرية، حيث استعملت كلمة كم لا للاستفهام، وإنما للإخبار والتعجب مع إفادة التكثير، أي بمعنى

UIN IMAM BONJOL PADANG

"ما أكثر". ويعد هذا الأسلوب من أسلوب الاستفهام التعجبي، الذي يؤدي في هذا السياق وظيفة تأكيد كثرة المعاناة واتساعها مما لا تدركه الأبصار خلف مظاهر القصور الفاخرة. أما التعبير مقل تبكي فيمثل اختيارا لفظيا بالغ الدقة، إذ إن كلمة مقل هي جمع مقلة، وهي لفظة شعرية أكثر إيحاء وأغنى دلالة من كلمة عيون، لما تحمله من معاني الرقة وعمق الإحساس، مما يعزز تصوير الألم والمعاناة.

أما عبارة تشكو قساوة المقدور فتتضمن أسلوب التشخيص، إذ يصور المقدور كأنه كائن حي يتصف بالقسوة ويمكن الشكوى إليه كما يشكى إلى حاكم ظالم. ويعزز ذلك الإيحاء بأن معاناة سكان القصر ليست مجرد نتيجة لاختيار شخصي، بل هي شعور بالعجز والاستسلام أمام ما قدر لهم.

ثم تأتي عبارة تبدل القصر بكوخ على حفاف الغدير بوصفها أكثر العبارات إثارة من الناحية الدلالية في هذا المقطع، إذ تتضمن تشبيها ضمنيا لا يصرح فيه بأداة التشبيه، حيث تقارن بين القصر والكوخ مقارنة ضمنية تنتهي إلى مفارقة دلالية، وهي أن الكوخ البسيط على ضفة الغدير يصبح أكثر قيمة وأشد رغبة في نظر سكان القصر. أما كلمة الغدير فلا تدل على موضع جغرافي فحسب، بل ترمز شعريا إلى الحرية والقرب من الطبيعة والطمأنينة الصادقة التي لا يمكن شراؤها بالمال.

٢,٥ البيت الخامس: على مستوى الدلالة يقدم هذا المقطع الخامس أعمق بناء دلالي وأكثره أصالة في القصيدة كلها، إذ يقوم على تركيب شرطي محكم وألفاظ غنية بالإيحاء. وقد اعتمدت نازك أسلوب الشرط من خلال الصيغة إن يكونوا... فلقد، وهي صيغة تؤدي وظيفة حجاجية، إذ تقر أولا بأن الأغنياء قد نجوا من الجوع والفقر المادي، ثم تبين أن هذه النجاة لا تعني تحررهم من جميع صور المعاناة. وتتضمن عبارة لم يفترسهم الحرمان استعارة

UIN IMAM BONJOL PADANG

مكنية، حيث صور الحرمان وحشا مفترسا ينقض على ضحاياه. فالفعل يفترس يدل في معناه الأصلي على افتراس السباع لفرائسها، واستعماله مع الحرمان يخلق صورة قوية توحي بالوحشية والعنف وشدة الخطر.

ثم تظهر الفكرة المحورية في القصيدة كلها من خلال عبارة جوع الروح. فلفظة جوع تدل في أصلها على الحاجة إلى الطعام، ولكن اقترانها بكلمة الروح ينقلها إلى معنى مجازي عميق، هو الجوع النفسي والروحي الذي لا تشبعه الثروة ولا النعيم، وإنما يتصل بالحاجة إلى السكينة والمعنى والسعادة الحقيقية.

كما تتضمن عبارة استعبدتهم الأحزان استعارة مكنية ثانية، إذ صورت الأحزان سيدا يستعبد الإنسان ويحرمه حريته. فالفعل استعبد يحمل معنى السيطرة الكاملة وسلب الإرادة والعجز المطلق. ويظهر أيضا الطباق بوصفه من المحسنات المعنوية في المقابلة بين نجوا من الجوع الذي يشير إلى الجوع المادي، وجوع الروح الذي يدل على الجوع المعنوي، وهو تقابل يبرز المفارقة الكبرى في الشعر، إذ إن النجاة من نوع من الجوع لا تمنع الوقوع في نوع آخر أشد عمقا وألما.

UIN IMAM BONJOL PADANG

٢,٦ البيت السادس: على مستوى الدلالة يبني هذا المقطع السادس أشد صور التقابل الدلالي في القصيدة كلها من خلال أسلوب الشرط الذي يقابل بين واقع الترف في الحياة وواقع الهوان بعد الموت. فالصيغة إن يكونوا... فغدا تؤسس حجة منطقية مؤداها أن كل ما يملكه الإنسان في الدنيا يزول بالموت الذي يسوي بين الناس جميعا. أما التعبير يقضون أيامهم فيحمل دلالة إيحائية توحي بإضاعة العمر وإنفاق الأيام فيما لا جدوى منه، وكأن الحياة تمضي في التمتع بالترف دون غاية ذات قيمة.

وتعد عبارة الحرير الملون الجذاب ذروة تصوير مظاهر الترف في الشعر. فاجتماع الوصفين ملون وجذاب يرسم صورة للنعيم الزائف الذي يستهوي النفوس، مع الإيحاء في الوقت نفسه بأنه زائل وسطحي. كما أن كلمة جذاب المشتقة من الجذر جذب توحي ضمنا بأن هذا البريق لا يجذب فحسب، بل يستدرج الإنسان ويقيده، وهو ما يعد كناية عن الطبيعة الخادعة للترف وسلطانه على النفوس. ويبلغ التقابل الدلالي ذروته في الشطر الثاني: فغدا تعبر الدهور وهم موتى على الشوك والحصى والتراب. فقد اختيرت كلمة الدهور بدلا من الزمان لأنها توحي بامتداد زمني طويل وشامل، يجعل وجود الإنسان بكل ما امتلكه من مظاهر الثراء أمرا ضئيلا وعابرا.

أما عناصر المكان الثلاثة الشوك والحصى والتراب فتشكل تدرجا دلاليا يبدأ بما هو أشد إيلاما، وهو الشوك، ثم ينتقل إلى الحصى بما فيه من خشونة، وينتهي بالتراب الذي يمثل غاية الفناء والانخفاض. وترتبط هذه العناصر جميعها بالفقر والعدم، فتجعل الموت قوة مطلقة تزيل الفوارق بين الطبقات والمكانة الاجتماعية، وتساوي بين جميع البشر.

٢,٧ البيت السابع: في هذا المقطع السابع استخدمت نازك أسلوب الشرط من خلال الصيغة (إن يكن... فغدا)، وهي صيغة شرطية تقوم على معنى: (إذا كان... فإن غدًا...). وتبدو هذه الإستراتيجية الحجاجية بالغة الذكاء؛ إذ تعترف الشاعرة أولًا اعترافًا كاملًا بأن القصور تمتلك نورا قادرا على تحويل الظلام إلى ضياء، ثم تنتقل بعد ذلك إلى تقرير أن هذا النور، مهما بلغت قوته، لا بد أن يخبو. وبهذا الأسلوب لا تنكر مزايا الأغنياء أو ما يملكونه من مظاهر الرفاه، وإنما تثير التساؤل حول دوام تلك المزايا وقيمتها الحقيقية على المدى البعيد، مما يجعل حجتها أكثر قوة وإقناعا.

UIN IMAM BONJOL PADANG

ويحمل تركيب (سنا الأضواء) دلالة إيحائية ثرية؛ فلفظة (سنا) لا تدل على الضوء العادي، وإنما تشير إلى البريق الساطع المهيب الذي يجسد ذروة الفخامة البصرية التي يمكن أن تبلغها القصور. أما القول بأن هذا النور (يرجع الظلام ضياء) فهو إقرار صريح بعظمة القوة المادية، غير أن هذا الإقرار نفسه يجعل الرد اللاحق أكثر تأثيرا وقوة. وتكتسب كلمة (غدا) بعدا زمنيا مهما، إذ توحي بحتمية ما سيقع مستقبلا، وإن لم يقع في الحاضر بعد. أما عبارة (يخمد الضياء) فتستخدم فعل (يخمد) الذي يدل في معناه الأصلي على انطفاء الجمر بعد نفاد وقوده، وهو ما يوحي بفناء النور تدريجيا على نحو لا يمكن تجنبه. ويختتم البيت بعبارة (ظلمة الليل بكرة ومساء)، وهي مفارقة دلالية لافتة؛ إذ إن الظلمة، المرتبطة منطقيا بالليل، تمتد هنا إلى الصباح والمساء، في إشارة إلى أن الظلمة المقصودة ليست ظلمة حسية، وإنما ظلمة نفسية وروحية تلازم سكان القصور في جميع الأوقات.

٢,٨ البيت الثامن على مستوى المعنى، يبني هذا المقطع الثامن فكرتين متكاملتين تعززان إحداهما الأخرى بصورة مباشرة وفعالة. يبدأ الشطر الأول بأسلوب النفي من خلال أداة (ليس)، ليؤكد أن القصور لا تستطيع إنقاذ سكانها من قيود الحزن، وهو ما يواصل نسق النفي الذي بدأ منذ المقاطع السابقة، ويعزز الحجة التراكمية التي تؤكد أن الثراء المادي عاجز عن حماية الإنسان من معاناته النفسية.

وتجسد عبارة (ربقة الحزن) استعارة مكنية؛ إذ يصور الحزن وكأنه يمتلك ربقة أو قيدا يشد الإنسان ويمنعه من التحرر. وكلمة (ربقة) في أصلها تدل على القيد الذي يربط به الحيوان، مما يضفي على الصورة دلالات قوية تتعلق بفقدان الحرية والعجز والإذلال، لأن تقييد الإنسان كما تقيد الدواب يمثل أقصى صور امتهان الكرامة. كما تواصل عبارة (إذا طاف بالقلوب دجاه)

UIN IMAM BONJOL PADANG

صورة الظلام الواردة في المقطع السابق، لكنها تضيف إليها بعدا جديدا، إذ يصبح الظلام قوة تحيط بالقلب من جميع الجهات وتحاصره بلا منفذ، ويؤدي الفعل (طاف) دورا تصويريا يجعل الظلام يبدو وكأنه يدور حول القلب كما يطوف الطائف بالكعبة، وهو ما يعمق أثر الاستعارة المكنية.

أما الشطر الثاني فيبدأ بـ(كم الخبرية) في قولها: (كم غني يقضي الحياة شقيًا)، وهي صيغة تفيد التكثير والتعجب، لتبرز كثرة الأغنياء الذين يعيشون حياة الشقاء. ويولد الجمع بين (غني) و(شقيا) محسنا معنويا من نوع الطباق، حيث تجتمع دلالتان متقابلتان؛ فالغنى يوحي بالرخاء والوفرة، بينما يدل الشقاء على المعاناة والبؤس، ومع ذلك يكشف الواقع الذي تصوره الشاعرة عن اجتماعهما في حياة كثير من الناس. أما عبارة (مغرقا في أنينه وبكاه) فتجسد استعارة تصريحية، إذ يشبه الحزن ببحر عميق، ويصور الإنسان الغني الغارق في آلامه كمن يغرق في ذلك البحر، فلا يستطيع النجاة ولا يجد سبيلا إلى الراحة..

٢,٩ البيت التاسع: على مستوى الدلالة، يعد هذا المقطع التاسع أكثر مقاطع القصيدة إعلانًا وعمومًا، لأن نازك لم تعد تتحدث عن فئة اجتماعية معينة أو حالة خاصة، وإنما تقدم حقيقة إنسانية شاملة تنطبق على جميع البشر في كل زمان ومكان. ويقوم الشطران على أسلوب خبري مؤكد يمنح القول صفة الحقيقة الثابتة التي لا تحتاج إلى برهان إضافي.

وتكشف عبارة (كل ما في هذا الوجود من الأموال) عن أوسع نطاق دلالي في القصيدة، إذ إن لفظة (الوجود) تشمل كل ما هو موجود دون استثناء، بينما يزيد اسم الإشارة (هذا) من تأكيد أن الحديث يدور حول العالم الواقعي الملموس لا عالم الافتراض. أما عبارة (لا يستطيع دفع الشقاء) فتبرز لفظة (يستطيع) عجز المال العجز الذاتي والأصيل؛ فالمشكلة ليست في قلة

UIN IMAM BONJOL PADANG

المال أو سوء استخدامه، وإنما في أن المال بطبيعته لا يمتلك القدرة على دفع الشقاء النفسي. وفي الشطر الثاني اختارت الشاعرة لفظة (الكنوز) لما تحمله من إيحاء بالثروة العظيمة والنفيسة، وليس مجرد المال العادي، ولذلك يصبح التأكيد على عجز تلك الكنوز عن تحقيق السعادة أكثر وقعا وأشد تأثيرا.

وتتضمن عبارة (ما غمرت قط غنيًا بساعة من هناء) دلالتين أساسيتين؛ أولاهما أن كلمة (قط) تفيد النفي المطلق الذي لا يستثني أي زمن، وثانيتهما أن قولها (بساعة من هناء) يمثل مبالغة بلاغية، إذ تؤكد أن جميع كنوز الدنيا لا تستطيع أن تمنح الإنسان حتى لحظة واحدة من السعادة الحقيقية. كما أن لفظة (هناء) لا تدل على مجرد متعة عابرة، وإنما تشير إلى السكينة والطمأنينة والسعادة العميقة، وهو ما يزيد من قوة النفي الذي تقرره الشاعرة.

٢,١٠ البيت العاشر: على مستوى المعنى، يشكل هذا المقطع العاشر خاتمة دلالية متكاملة للقصيدة، إذ تتضافر فيه الأساليب البلاغية والمحسنات الفنية لتقديم النهاية الفكرية للنص. يبدأ الشطر الأول بأسلوب النداء في قولها (يا طريقي)، حيث تخاطب الطريق، وهو جماد، في صورة تشخيصية تجعل منه رفيقًا حيًا يمكن مخاطبته والاستعانة به. ويحمل هذا النداء دلالة عميقة؛ فبعد رحلة طويلة من التأمل والبحث، لم يبق للشاعرة من تؤنسه سوى الطريق، لا أصحاب القصور الذين ظلوا بعيدين عن معاناتها وأسئلتها الوجودية.

وتوحي عبارة (مل بي العشية) بمعنى العودة وإنهاء الرحلة؛ إذ تطلب الشاعرة من الطريق أن يحملها بعيدا عن القصور، في موقف يعبر عن رفض واعٍ لعالمها بعد رحلة طويلة من التأمل. كما أن اختيار (العشية) ليس مجرد تحديد زمني، بل يرتبط في التراث الشعري العربي بوقت التأمل والرجوع واختتام المسير، مما يجعله ملائما تماما لخاتمة الشعر. أما قولها (ما عاد جمال القصور يحلو لعيني) فيمثل كناية؛ إذ لا يقتصر المعنى على نفور العين من جمال القصور، وإنما يدل

UIN IMAM BONJOL PADANG

ضمنا على رفض الشاعرة الكامل للقيم التي ترمز إليها تلك القصور بعد أن أدركت زيفها.

وفي الشطر الثاني تؤدي صيغة التكرار (لم أجد... لم أجد) وظيفة تأكيدية تبني نفيا نهائيا وحاسما. وتحمل عبارة (ومضة السعادة) دلالة شعرية رفيعة؛ فلفظة (ومضة) تعني بريقا خاطفا لا يدوم إلا لحظة، مما يشير إلى أن الشاعرة لم تكن تطلب سعادة عظيمة، بل كانت تبحث عن أدنى أثر منها، ومع ذلك لم تعثر عليه. ويعد ذلك صورة من صور المبالغة البلاغية القائمة على تضخيم ضآلة المطلوب لإبراز استحالته. أما العبارة الختامية (ظل يأس وحزن) فتجسد استعارة مكنية، إذ يصور اليأس والحزن كأن لهما ظلا يرافق الإنسان باستمرار؛ والظل، وإن كان غير ملموس، فإنه يلازم صاحبه أينما ذهب، مما يجعله صورة بليغة لمعاناة لا تنفصل عن الشاعرة طوال رحلتها.

٣. طبقة الموضوع

٣,١ البيت الاول: الفاعل: *سرت* اي انا، و *القصور*

٣,٢ البيت الثاني : القصور والقلوب والعالم والاقوام.

٣,٣ البيت الثالث : الغنى والكبرياء والممات والاشجان والانسان.

٣,٤ البيت الرابع: القصور والمقل والقلوب والمقدور والكوخ والغدير

٣,٥ البيت الخامس: تشمل الموضوعات في هذا المقطع جماعة من الاشخاص يشار اليهم بضمير هم، الى جانب عناصر مثل الجوع والفقر والحرمان بوصفها حالات جسدية تم تجاوزها، وكذلك جوع الروح والاحزان بوصفها حالات باطنية هي التي تهيمن.

٣,٦ البيت السادس: الحرير والايام والدهور والشوك والحصى والتراب

٣,٧ البيت السابع: القصور والاضواء او الضياء والظلام او ظلمة الليل وبكرة ومساء

UIN IMAM BONJOL PADANG

٣,٨ البيت الثامن: تتمثل عناصر الموضوع في القصور والحزن والقلوب ودجاه والغني والانين والبكاء

٣,٩ البيت التاسع: تتمثل عناصر الموضوع في الاموال والكنوز والشقاء والهناء

٣,١٠ البيت العاشر: تتمثل عناصر الموضوع في القصور والعشية والسعادة والياس والحزن

4 .طبقة العالم

٤,١ البيت الاول: تمثل طبقة العالم أعمق الطبقات وأكثرها تجريدا في نظرية طبقات المعايير عند إنغاردن، إذ ترتبط بالرؤية الكونية والقيم الفلسفية والمعاني الوجودية التي تهيمن على العمل الأدبي بأكمله. وفي هذا المقطع الافتتاحي، تضع نازك الملائكة الأساس لرؤيتها النقدية والإنسانية في آن واحد. تبني نازك رؤيتها على أن الثراء المادي لا يعني بالضرورة السعادة الداخلية. ومن خلال الطباق الذي يعمل على مستوى العالم، والمتمثل في المقابلة بين فتنة القصور من جهة، والأسى والشحوب من جهة أخرى، تؤكد المفارقة الأساسية المتمثلة في أن أكثر الأماكن فخامة قد تخفي أعمق أشكال المعاناة. ولا تعد هذه المقابلة مجرد محسن بلاغي، بل تمثل انعكاسا للوهم الاجتماعي الذي يرسخ في الوعي الجمعي بأن الثروة هي الضامن الحقيقي للسعادة.

كما أن موقف الشاعرة في هذا المقطع يحمل بعدا فلسفيا واضحا؛ فهي لا تتحدث بوصفها جزءا من عالم القصور، بل تظهر في صورة الرحالة الباحثة عن الحقيقة، التي تقف خارج هذا العالم لتراقبه وتتأمله وتطرح الأسئلة حوله. ويعكس سؤالها: أين الطروب؟ الموجه إلى العابرين قلقا وجوديا يتجاوز مجرد البحث عن الفرح الحسي، ليصبح تساؤلا عن موضع السعادة الحقيقية في مجتمع انشغل ببريق المظاهر ورموز الرفاهية. ويعزز التشبيه الضمني الكامن في تصوير فتنة القصور بأنها ستار خادع هذه الرؤية، إذ يفيد بأن مظاهر الترف

UIN IMAM BONJOL PADANG

لا تعجز عن تحقيق السعادة فحسب، بل تعمل أيضا على إخفاء حقيقة الألم الكامن خلفها.

٤,٢ البيت الثاني: تعزز طبقة العالم في المقطع الثاني الرؤية الكونية التي أرستها نازك في المقطع الأول وتوسعها. فإذا كان المقطع الأول قد كشف عن وهم الرفاهية بوصفه القضية المحورية، فإن هذا المقطع يؤكد أن المعاناة ظاهرة إنسانية عامة تتجاوز الفوارق الطبقية والاجتماعية والاقتصادية. ومن خلال أسلوب الحصر المتكرر في قوله: لم أجد إلا... وليس إلا...، تبني نازك حجة قاطعة لا تترك مجالا للتأويل، مفادها أن ما يختبئ وراء القصور الفاخرة ليس سوى الحيرة والحزن. ويعد هذا الموقف طرحا فلسفيا جريئا، لأنه يناقض الاعتقاد السائد الذي يربط بين الثروة والسعادة. كما أن التشبيه التمثيلي الذي يقارن ضيق الأغنياء النفسي بضيق الجائع الجسدي يحمل دلالة فلسفية عميقة، إذ يوحي بأن المعاناة لا تعرف تمييزا طبقيا، فالغني الذي يختنق بهمومه لا يختلف في جوهر تجربته الإنسانية عن الفقير الذي يختنق بجوعه.

وتتمثل الرؤية الكونية التي تطرحها نازك في نزعة إنسانية مساواتية ترى البشر جميعا متساوين في هشاشتهم أمام المعاناة. فالغنى والفقر ليسا إلا صورتين مختلفتين لحقيقة واحدة، هي اغتراب الإنسان عن السعادة الحقيقية. ومن خلال الجمع بين هذين القطبين الاجتماعيين في صورة تشبيهية واحدة، لا تكتفي نازك بالتعاطف مع الفقراء أو نقد الأغنياء، وإنما تطرح تساؤلا أعمق حول البنية الاجتماعية ذاتها التي عجزت عن منح السعادة لأي من طرفيها، سواء في قمتها أو في قاعدتها.

٤,٣ البيت الثالث: تمثل طبقة العالم في المقطع الثالث الذروة الفلسفية للشعر ، حيث ترتقي نازك الملائكة بموضوع المعاناة إلى بعده الإنساني والوجودي الأشمل. فمن خلال تكرار أداة النفي ليس، تقدم رؤية كونية حاسمة مؤداها

UIN IMAM BONJOL PADANG

أن أيا من عناصر العالم المادي لا يستطيع تخليص الإنسان من معاناته الداخلية، فلا الثروة، ولا المجد، ولا حتى الموت.

إن قولها: ليس يعفو الممات عنهم، ينقل القصيدة من إطار النقد الاجتماعي إلى أفق المأساة الوجودية. ففي التراث الشعري العربي كثيرا ما يمثل الموت نهاية للآلام الدنيوية، غير أن نازك تقلب هذا التصور، فالموت نفسه لا يمنح سكان القصور الخلاص، لأنهم أصبحوا متماهين مع معاناتهم. وهي بذلك تقدم رؤية قاتمة ولكنها صادقة، ترفض جميع أشكال الهروب، سواء بالمال أو بالمجد أو بالموت.

وفي الوقت نفسه، فإن اختزال الإنسان في حالاته النفسية كما في قولها: فهم حزن وصمت وحيرة وبكاء، يحمل دلالة فلسفية عميقة، إذ يصبح الإنسان حين لا يبقى له تعريف سوى معاناته فاقدا لجوهر إنسانيته. ومن خلال هذا المقطع، توحي نازك بأن الرفاهية المادية إذا انفصلت عن السكينة الروحية، فإنها لا تعجز عن إسعاد الإنسان فحسب، بل تؤدي تدريجيا إلى محو إنسانيته ذاتها. وهذه هي أشد صور النقد الإنساني عمقا في الشعري، وقد صيغت بلغة يغلب عليها التأمل والأسى، لا الغضب والانفعال.

٤,٤ البيت الرابع: تطرح نازك في هذا المقطع فكرتين فلسفيتين متكاملتين. تتمثل الأولى في الحنين إلى الحرية والبساطة الكامنة وراء مظاهر الترف. فاشتياق قلوب سكان القصور إلى استبدال قصورهم بأكواخ على ضفاف الأنهار لا يعبر عن مجرد الملل، بل يجسد رؤية إنسانية طبيعية ترى أن الإنسان مفطور على القرب من الطبيعة والبساطة والحرية بوصفها شروطا للسعادة الحقيقية. فالقصور بما تحمله من مظاهر الفخامة قد نزعت الإنسان من فطرته، وأدخلته في حالة من الاغتراب لا تستطيع الثروة معالجتها.

UIN IMAM BONJOL PADANG

أما الفكرة الثانية فتتمثل في خفاء المعاناة خلف مظاهر الرفاهية. فالعيون الباكية والقلوب الراغبة في الهروب تعيش وراء القصور، بعيدا عن أنظار الناس، لكنها حقيقة يعيشها سكانها في عالمهم الخاص. ومن منظور نازك، فإن هذه تمثل مأساة مزدوجة؛ إذ لا يكتفي الأغنياء بالمعاناة، بل يضطرون أيضا إلى إخفائها حفاظا على الصورة اللامعة التي يفرضها عليهم مجتمعهم. ويؤدي تكرار أسلوب كم في هذا المقطع وظيفة دلالية مهمة، فهو رسالة إلى المجتمع بأن ما يختبئ خلف القصور أعمق بكثير مما يبدو، وأن الحقيقة الإنسانية لا تدرك من خلال مظاهر الثراء، بل من خلال ما يعتمل في داخل الإنسان.

٤,٥ البيت الخامس: يقدم هذا المقطع أعمق إسهامات نازك الملائكة الفلسفية وأكثرها أصالة في الشعري كلها. فمن خلال مفهوم جوع الروح، تطرح رؤية كونية تتجاوز البعدين الاجتماعي والاقتصادي لتلامس جوهر الوجود الإنساني واحتياجاته العميقة.

وتقوم هذه الرؤية على أن الإنسان ليس كائنا ماديا فحسب، يمكن إشباع حاجاته بالمال والترف، بل هو أيضا كائن روحي يحتاج إلى غذاء خاص يتمثل في الطمأنينة، والمعنى، وصدق العلاقات الإنسانية، والسعادة النابعة من الداخل لا من الخارج. وقد استطاع الأغنياء في هذه الشعري أن يشبعوا جميع حاجاتهم المادية، لكنهم أخفقوا تماما في إشباع حاجاتهم الروحية، فأصابهم جوع الروح الذي يعجزون عن الإفصاح عنه، لأن الناس لا يصدقون أن من يملك كل شيء قد يشعر بالجوع.

وعلاوة على ذلك، فإن قولها: استعبدتهم الأحزان، يكشف عن أبلغ صور المفارقة الاجتماعية في الشعري ؛ فالأغنياء الذين يملكون السلطة على الآخرين في الواقع الاجتماعي أصبحوا في عالمهم الداخلي عبيدا لأحزانهم. إن القوة والثروة اللتين يمتلكونهما في العالم الخارجي لم تمنحاهم الحرية في عالمهم الباطني.

UIN IMAM BONJOL PADANG

وبذلك تكتمل الرؤية الكونية عند نازك، إذ يصبح الترف المادي سجنا فاخرا، ويغدو سكانه، رغم ما يظهر عليهم من حرية وسلطان، أسرى لجوع الروح واستعباد الحزن الذي لا تراه العيون.

٤,٦ البيت السادس: تمثل طبقة العالم في المقطع السادس أشد تصريح وأوضح تأكيد من نازك الملائكة على الفناء المطلق للترف أمام الموت. فمن خلال البنية الشرطية التي تقابل بين الحرير الفاخر والموت فوق الأرض الصخرية، تبني نازك حجة أخروية تتجاوز مجرد النقد الاجتماعي، مفادها أنه في النهاية لا يبقى شيء من كل مظاهر الترف التي امتلكها الإنسان. فالزمن يمضي، والقصور تنهار، والحرير يبلى، ولا يبقى إلا التراب الذي يعود إليه الإنسان.

وترتكز هذه الرؤية للعالم على تقاليد الحكمة العربية الكلاسيكية التي تؤكد زهد الدنيا وحتمية الموت بوصفه العامل الذي يسوي بين جميع الناس، غير أن نازك تعرض هذه الفكرة بطريقة أكثر تجسيدا وشاعرية؛ فهي لا تقدم موعظة أخلاقية مجردة، وإنما ترسم صورة بصرية مؤثرة لجسد الإنسان وهو ممدد فوق الشوك والحصى.

كما أن عودة روي حرف الباء كما في المقطع الأول تخلق خاتمة موضوعية متقنة؛ فالشعري التي بدأت بالسؤال: أين الطروب؟ تنتهي إلى جوابها الحاسم، وهو أن الفرح ليس في القصور، وأن القصور بكل ما فيها من مظاهر الرفاه تزول أمام الموت. وتمثل هذه الرؤية أنقى صور المساواة الأخروية عند نازك؛ فالموت يسوي بين الغني والفقير تسوية مطلقة، ولا وجود للقصور في الدار الآخرة، كما أن جميع مراتب التفاوت الاجتماعي التي شيدها الإنسان تنتهي إلى التراب نفسه.

٤,٧ البيت السابع: تعرض نازك في المقطع السابع رؤيتها للعالم بشأن فناء الترف من خلال استعارة النور والظلام، وهي استعارة ذات طابع إنساني شامل

UIN IMAM BONJOL PADANG

يسهل إدراكها عبر مختلف الثقافات والعصور. وتتمثل الرؤية التي يبنيها هذا المقطع في أن كل مظاهر الترف مؤقتة وغير خالدة، فمهما بلغ نور القصر من السطوع فلا بد أن يخبو، وإذا انطفأ ذلك النور لم يبق فراغ محايد، وإنما يخلف ظلاما شاملا فاعلا يحضر بكرة ومساء بلا انقطاع.

وينطوي هذا التناقض المتمثل في حضور الظلام بكرة ومساء على دلالة فلسفية عميقة، إذ يشير إلى أن المعاناة النفسية التي يعيشها سكان القصور لا تعرف تعاقب الليل والنهار، بل تلازمهم في كل لحظة دون انقطاع أو استثناء. وهذا يعزز رؤية نازك بأن الترف المادي لا يعجز فقط عن تحقيق السعادة، بل يعجز أيضا عن حماية الإنسان من ظلمة النفس التي تزداد عمقا مع مرور الزمن، وهي حقيقة مرة تختبئ خلف الأضواء البراقة للقصور.

٤,٨ البيت الثامن: تستكمل طبقة العالم في المقطع الثامن الحجة الفلسفية التي تقيمها نازك حول عجز المادة أمام المعاناة النفسية، وذلك بأكثر الصور ذاتية وتأثيرا. فقولها: ليس تنجي القصور، يواصل سلسلة النفي التي بدأت في المقاطع السابقة، إلا أن هذا النفي يرتبط هنا مباشرة بحالة نفسية محددة، وهي الحزن الذي يحيط بالقلب من كل جانب، كما تجسده الصورة البلاغية: طاف بالقلوب دجاه. وتتمثل الرؤية التي يبنيها هذا المقطع في أن الحماية الحقيقية لا يمكن شراؤها بأي قدر من الترف. فالقصور مهما بلغت عظمتها لا تستطيع أن تكون حصنا يحمي أصحابها من آلام النفس، لأن هذه الآلام لا تأتي من الخارج، وإنما تنبع من داخل الإنسان نفسه.

أما صورة الغني المغرق في أنينه وبكاه، فهي تمثل التعبير الأكمل عن فشل الترف في أن يكون مصدرا للسكينة والسعادة. كما أن لفظة مغرقا تحمل دلالة عميقة، إذ إن الغرق حالة يفقد فيها الإنسان حريته في الحركة، ويعجز عن التنفس براحة، ولا يستطيع أن يهتدي إلى سبيل النجاة. وهكذا تصور نازك

UIN IMAM BONJOL PADANG

حقيقة سكان القصور؛ فهم ليسوا أناسا ينعمون بالترف والسعادة، وإنما بشر غارقون في معاناة صامتة لكنها تقوض حياتهم من الداخل بعيدا عن أنظار الآخرين.

٤,٩ البيت التاسع: تمثل طبقة العالم في المقطع التاسع أكثر التصريحات الفلسفية شمولية في القصيدة كلها، إذ تصوغ نازك الملائكة رؤيتها للعالم في صورة موجزة، لكنها بالغة الكثافة والإحكام. فلم يعد الحديث عن أفراد بعينهم، ولا عن قصور معينة، وإنما عن قانون إنساني عام يسري على البشر جميعا، وهو أن المال لا يستطيع دفع الشقاء ولا منح السعادة.

وتقوم الرؤية التي يقدمها هذا المقطع على نقد جذري للمادية بوصفها منظومة قيم تجعل الثروة والمادة المعيار الأعلى لقيمة الإنسان وسعادته. وتؤكد نازك بصورة قاطعة أن هذا التصور خاطئ من أساسه. كما أن تكرار لفظة كل، مقرونة بلفظة قط، يعزز شمولية الحكم ويؤكد أنه لا استثناء فيه ولا مساومة.

ويحمل هذا المقطع كذلك دلالة أخلاقية واجتماعية مهمة، فإذا كان المال عاجزا عن تحقيق السعادة، فإن اتخاذه غاية عليا للحياة ليس إلا سعيا عبثيا يضر الإنسان في أعمق مستويات وجوده. ومن ثم توجه نازك رسالتها إلى جميع الناس، مهما اختلفت أوضاعهم الاجتماعية، مؤكدة أن الحياة لا ينبغي أن تقاس بالمقاييس المادية، لأن المادة لا تستطيع أبدا أن تبلغ أهم أبعاد التجربة الإنسانية، وهو السعادة الحقيقية النابعة من سلام النفس.

٤,١٠ البيت العاشر: تمثل طبقة العالم في المقطع العاشر الخلاصة الوجودية للمسار الطويل الذي قطعته الشاعرة في هذه الشعري، كما تمثل الصياغة النهائية لرؤية نازك الملائكة للعلاقة بين الترف والسعادة. فالنداء: يا طريقي مل بي، يعبر عن رفض واع ومقصود لعالم القصور، وليس مجرد رحيل فرضه الإحباط، وإنما

UIN IMAM BONJOL PADANG

هو اختيار اتخذته الشاعرة عن وعي كامل بعد رحلة طويلة من التأمل والملاحظة. أما التكرار في قولها: لم أجد... لم أجد، فيمثل خلاصة لا يمكن أن تكون أشد حسما، إذ إن الرحلة كلها بين القصور لم تفض إلا إلى ظل يأس وحزن.

غير أن هذه الخاتمة، وإن بدت متشائمة، تحمل في رؤية نازك قيمة تحررية عميقة؛ فحين يدرك الإنسان أن السعادة ليست في القصور يتحرر من الوهم الذي يجعل الثروة غاية الحياة ومصدر السعادة الأعلى. ومن ثم فإن اختتام الشعري بعبارة ظل يأس وحزن لا يعني استسلام الشاعرة لليأس، وإنما يدل على أنها أنجزت رسالتها الشعرية في كشف الحقيقة الكامنة وراء ستار الترف، كما أعلنت منذ مطلع القصيدة أن فتنة القصور ستار خادع.

وبذلك تغلق الشعري بنيتها في وحدة فنية وفكرية متكاملة؛ فقد بدأت بالسؤال: أين الطروب؟ وانتهت إلى جواب مر وصادق، وهو أن الفرح ليس هناك، وأن الذي ينتظر خلف كل مظاهر الترف الباهرة ليس إلا ظل اليأس والحزن.

UIN IMAM BONJOL
PADANG

المناقشة

بناء على نتائج البحث في شعري بين قصور الأغنياء للشاعرة نازك الملائكة باستخدام نظرية طبقات المعايير لرومان إنغاردن، تبيّن أن شعري تتضمن عدة طبقات معيارية مترابطة، وهي طبقة الصوت، وطبقة المعنى، وطبقة الموضوع، وطبقة العالم، والطبقة الميتافيزيقية.

ففي طبقة الصوت وجد تكرار لبعض الأصوات والإيقاعات التي أسهمت في تكوين القيمة الجمالية لشعري. أما طبقة المعنى فقد أظهرت استخدام الألفاظ التي تعكس الفجوة الاجتماعية وأوضاع المجتمع. وفي طبقة الموضوع ظهر تصوير

الشخصيات والأحوال والظواهر الاجتماعية التي تمثل المحور الرئيس في الشعري. بينما كشفت طبقة العالم عن الواقع الاجتماعي الذي يظهر وجود تفاوت بين حياة الأغنياء وحياة الفئات التي تعاني من الألم والمعاناة. وتشكل هذه الطبقات جميعها وحدة متكاملة ومتداخلة في بناء المعنى العام للشعري، بحيث لا تقتصر الشعري على تقديم الجمال اللغوي فحسب، بل تحمل أيضا نقدا اجتماعيا عميقا.

النتائج تتوافق مع الدراسة التي أجراها م. سلوى أراد (٢٠٢٣)[٥٦]، والتي تبين أن تكرار الأصوات وتناسق نهايات الكلمات ينتجان إيقاعا وموسيقية لغوية تحدث شعورا بالراحة لدى القارئ والمستمع على حدّ سواء. وتؤكد تلك الدراسة أن الصوت يمكن أن يحدث تأثيرا نفسيا من خلال إيقاع لغوي منظّم بشكل متناسق .وتتوافق نتائج هذه الدراسة مع ما تم التوصل إليه في تحليل الشعري بين قصور الأغنياء، وذلك لأن طبقة الصوت في تحليل طبقات القاعدة عند رومان إنغاردن تعدّ الأساس لظهور الطبقات الدلالية اللاحقة. غير أن هذه الدراسة لا تقتصر على تحديد أنماط الأصوات كما في دراسات البلاغة فقط، بل تتجاوز ذلك إلى تحليل العلاقة بين الصوت والطبقات اللاحقة، بحيث يمكن فهم المعنى الاجتماعي الذي أرادت نازك الملائكة إيصاله بصورة أشمل وأكثر عمقا.

كذلك تتوافق دراسة وحيو أمانة (٢٠٢١)[٥٧] مع طبقة الصوت في نظرية رومان إنغاردن، إذ إن كليهما يسلّط الضوء على الجانب الصوتي في النصوص. وقد أظهرت عناصر الجناس والسجع التي وجدت في سورة النحل وجود تكرار وتناسق صوتي يحدث أثرا جماليا واضحا .غير أن تلك الدراسة تقتصر على تحديد أشكال المحسنات اللفظية، بينما لا تكتفي دراسة طبقات القاعدة عند رومان

UIN IMAM BONJOL PADANG

[56] M. Salwa Arraid, "Gaya Bahasa Jinās Dan Saja' Dalam Surah Al-Qiyāmah," *JILSA (Jurnal Ilmu Linguistik Dan Sastra Arab)* 7, no. 1 (2023): 57–67.

[57] Amanah, W. (2021). *Al-Muhassinat Lafdziyah Dalam Surat An-Nahl (Studi Analisis Balaghah)* (Doctoral dissertation, IAIN Metro).

إنغاردن بذلك، بل تتجاوز تحليل البنية الصوتية إلى دراسة علاقة الصوت بتشكل المعنى، والعالم الموضوعي، وعالم النص داخل العمل الأدبي.

لقد تناولت بعض الدراسات السابقة هذه الطبقات المعيارية، مثل دراسة فيبريانتي تري واهيونينغتياس وأسيب يودها ويراجايا (٢٠٢٤)[٥٨]، ودراسة سيلا فيزاتول مروحة ونينا كوينا هادي بوتري (٢٠٢٤)[٥٩]. وقد توصلت هاتان الدراستان إلى أن طبقة الصوت لا تؤدي وظيفة جمالية فحسب، بل تعد مدخلا لفهم المعنى الأعمق للنص .ثم تتطور طبقة الصوت إلى طبقة المعنى، ثم طبقة الموضوع، وصولا إلى طبقة العالم التي تكشف الواقع والقيم أو الرسائل التي يريد المؤلف إيصالها. وبعبارة أخرى، خلصت الدراستان إلى أن نظرية رومان إنغاردن قادرة على الكشف عن البنية الداخلية للعمل الأدبي بشكل تدريجي وشامل، بحيث لا يُفهم معنى العمل الأدبي من خلال اللغة السطحية فقط، بل أيضا من خلال الواقع الذي يتم بناؤه داخله.

UIN IMAM BONJOL
PADANG

[58] Wahyuningtyas, Febriyanti Tri, and Asep Yudha Wirajaya., "Lapis Roman Ingarden Dalam Monolog Balada Sumarah Karya Tentrem Lestari: Apresiasi Sastra | Wahyuningtyas | Ilmu Budaya: Jurnal Bahasa, Sastra, Seni, Dan Budaya."

[59] Hayati and Putri, "Strata Norma Roman Ingarden Terhadap Puisi 'Karawang-Bekasi' Karya Chairil Anwar."