البنيـات الأسلوبية في شعر أحمد الوائلي

رسالة تقدّم بها

علي يونس عودة

إلى

مجلس كلية التربية ـ جامعة البصرة ، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

إشراف

الأستاذ الدكتور

سامي علي جبار

١٤٣٢ هـ ٢٠١١ م

إقرار المشرف

أشهد أن إعداد هذه الرسالة الموسومة (البنيات الأسلوبية في شعر الدكتور أحمد الوائلي – دراسة نظرية وتطبيقية) التي قدّمها الطالب (علي يونس عودة) قد جرى بإشرافي ، في كلية التربية / جامعة البصرة ، قسم اللغة العربية ، وهي جزء من متطلبات شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها.

الإمضاء:

المشرف: أ.د سامي علي جبار

التاريخ / /٢٠١١

بناءً على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة.

الإمضاء:

أ.م.د حسين عودة هاشم

رئيس قسم اللغة العربية

التاريخ / /٢٠١١

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ ونُرِيدُ أَن نَّمُنَّ عَلَى الَّذِينَ اسْتُضْعِفُوا فِي الْأَرْضِ وَنَجْعَلَهُمْ أَئِمَّةً وَنَجْعَلَهُمُ الْوَارِثِينَ ﴾

صدق الله العلي العظيم

سورة القصص الآية (٥)

شكر وعرفان

الحمدُ لله على ما أنعم ، ولهُ الشكر على ما الهم ، والثناء بما قدم في عموم النعم ، وفيض الكرم ، والصلاة والسلام على أمين وحيه ، الخاتم لما سبق ، والفاتح لما استُقبل والمهيمن على ذلك كله نبينا محمد وآله الهداة المهديين .

يقتضيني واجب الوفاء وأنا اطوي صفحات هذا البحث – الذي أستمد بركتهُ من أنفاس عميد المنبر وأستاذه الشيخ الدكتور أحمد الوائلي – أن أتقدّم بمنكسر الاعتذار عرفاناً وشكراً لأئمتي وقادتي ، مشكاة العارفين، ودليل الحائرين ، محمد وآل محمد (صلى الله عليه وآله) من فضل قبولهم إياي خادماً على أبوابهم ، فالشكر موصول لهم ما حييت.

أما أستاذي المشرف فان واجب البنوّة يقتضيني أن أنحني إجلالاً وإكباراً ، رافعاً له نفحات الشكر والإمتنان ، إذ شارك وبارك اختيار العنوان ، وتفضل برعاية البحث إشرافاً وتوجيهاً ، وأصلح وأقال بحنان الأبوة هفوات العثار في إقامة أود ما اعوجّ نحو سداد المنهج ، فلهُ مني عظيم الشكر ودعائي لهُ بمديد العمر ، كما أتقدم بمشاعر التبجيل والإكبار إلى أساتيذي الأفاضل في قسم اللغة العربية الذين أكسبوني حب لغة القرآن وخدمتها فجزاهم الله عني أفضل ما يُجزى به عالم عن علمه .

وأتقدم بطرف خجل ، وكيان وجل،أمام العيون التي تطلعّت...والشفاه التي تضرّعت ، والديّ المُبَجَّلين ، عائلتي وإخوتي المكرّمين ، معترفاً بعجزي عن شكركم ، فبرقراق الدموع أتكلم، وبصمت الكلمات أشكرهم فإنه أبلغ من كل كلام . ثم الشكر لأحبتي وإخوتي من زملاء وأصدقاء ، وتدريسيين وأساتذة ، وكل العيون التي رافقتني ترقب إنجاز هذا البحث ، وأنّى لمثلي أن يبلغ شكرهم ، فلكل مَن أبدى.. وأسدى .. خالص شكري وعظيم امتناني وأخص بالذكر منهم الأستاذ

أحمد محمود ، الذي آزرني وأنار لي عتمة الطريق بشمعة إخوّته الخالصة ، فلـــه مني خالص الدعاء بالتوفيق والسداد ، كما أشكر أخي وأستاذي الـــدكتور حامـــد الظالمي الذي جاد وأفاد ، ونصح بحب ووداد، والأخ الدكتور مرتـــضى عبـــاس، والسيد هشام يونس ، وأخي الشيخ الأستاذ صادق راضي وإخوته ، وكل من أحب لهذا البحث أن يرى النور.

والشكر موصول إلى موظفي مكتبة نازك الملائكة في كلية التربية ، والمكتبـــة المركزية ، ومكتبة قسم اللغة العربية في كلية الآداب، فلهم مني خـــالص الـــدعاء وكل الحب والوفاء ، والحمد لله أوّلاً وآخراً .

الباحث

المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	أ – ح
الفصل الأول : البنية الصوتية	١-٨٧
المبحث الأول : الإيقاع الخارجي ومنحاه الأسلوبي	١-٤٥
الوزن وعلاقته بالشعر	٢-٤
الإنجاز الصوتي لأوزان الشعر	٤-٢٩
القافية ودلالتها الصوتية	٢٩-٣١
التشكيل البنيوي للقافية ودلالته الصوتية	٣١-٣٤
وحدة البنية الصرفية ودلالتها الصوتية	٣٤-٣٧
الدلالة الإيقاعية في أصوات الروي	٣٧-٤٥
المبحث الثاني : الإيقاع الداخلي ومنحاه الأسلوبي	٤٦-٨٧
خصائص الأصوات ودلالتها الإيقاعية	٤٧-٥٠
التوزيع الأسلوبي للأصوات ودلالتها السياقية	٥٠-٦٠
دلالة المحاكاة الصوتية	٦٠ – ٦٦
أسلوبية التكرار الصوتي ... أنساقه ودلالته	٦٦ – ٧٤
رد العجز على الصدر	٧٥ – ٧٦
الجناس ودلالته الصوتية	٧٦ – ٨٠
التجنيس الاشتقاقي	٨٠ – ٨١
التدوير	٨١ – ٨٣
أسلوبية التوازي وأثرها الإيقاعي	٨٣ – ٨٦
لزوم ما لا يلزم	٨٦ – ٨٧

الفصل الثاني : البنية التركيبية	٨٨ – ١٧٨
المبحث الأول : التقديم والتأخير ودواعيه الأسلوبية	٨٨–١٠٨
دلالة التقديم والتأخير	٩١ – ١٠٨
المبحث الثاني : الوظيفة الإبلاغية لأسلوبية الحذف	١٠٩ – ١٤٢
الحذف الحرفي	١١٠ –١١٨
حذف العمدة	١١٨ – ١٣١
حذف الفضلة	١٣١ – ١٣٤
حذف المتلازمات	١٣٤ – ١٤١
المبحث الثالث : أسلوبية العدول الصيغي والتركيبي	١٤٣ – ١٧٩
العدول في الصيغ الصرفية	١٤٣ – ١٥٠
العدول بالدلالة الزمنية للأفعال	١٥٢ – ١٦١
أسلوبية العدول إلى صيغة البناء للمجهول	١٦١ –١٦٤
أسلوبية التعريف والتنكير	١٦٤ –١٧٦
أسلوبية التنكير	١٧٦– ١٧٩
الفصل الثالث : البنية الدلالية	١٨٠ – ٢٧٤
أسلوبية التعبير في السياق التداولي	١٨٠ – ١٨١
المبحث الأول : جماليات الصورة التعبيرية	١٨١ – ٢١٥
فاعلية الصورة الاستعارية	١٨٢ –١٩٢
فاعلية الصورة التشبيهية في الإنجاز الدلالي	١٩٣ – ٢٠١
جمالية الطاقة الإنجازية في الصورة الكنائية	٢٠٢ – ٢١٥
المبحث الثاني : دلالةالتوظيف النصي في الاقتباس والتضمين	٢١٦ – ٢٤٥
أسلوبية التوظيف للنص القرآني	٢١٩ – ٢٣٦
التضمين بنصوص المعصومين (ع)	٢٣٦ – ٢٣٩

دلالة التضمين بالشعر	٢٣٩ – ٢٤٥
المبحث الثالث : بنية التضاد الأسلوبي	٢٤٦– ٢٥٨
أشكال التضاد بين الأسمية والفعلية	٢٤٨ – ٢٥٣
التضاد الأسلوبي بحسب ماهيته	٢٥٤ – ٢٥٨
المبحث الرابع : الاختيار والتوزيع وفاعلية الالتفات	٢٥٩ – ٢٧٤
فاعلية الالتفات الضمائري	٢٦١ – ٢٦٨
فاعلية الالتفات على مستوى العدد	٢٦٨ – ٢٦٩
فاعلية الالتفات في إثراء النص	٢٧٠ – ٢٧٤
الخاتمة والنتائج	٢٧٥ – ٢٨٢
المصادر والمراجع	٢٨٣ –٣١٣
الملخص باللغة الإنكليزية	A -C

المقدمة

المقدمــة

الحمدُ لله الذي جعل الحمدَ مفتاحاً لذكرهِ ، وسبباً للمزيد من فضله ، ودليلاً على آلائه وعظمته ، وصلى الله على أمين وحيه وبشير رحمته ، ونذير نقمته ، المنــصور المؤيَّد المصطفى الأمجد أبي القاسم محمد وآلــه الطيبــين الطــاهرين المكــرمين ، وبعد.

فإنَّ في هذا البحث المتواضع (البنيات الأسلوبية في شعر الدكتور أحمد الــوائلي) دراسة أسلوبية وتحليلاً لسانياً لنص شعري يعود لأحد شعراء القــرن العــشرين فــي العراق*، وتأتي أهمية الخوض في المــنهج الأســلوبي والــسعي لاســتكناه حيثياتــه الإجرائية، بوصفه إمارة على الهيئة الحداثية والعصرية المرتفعة التي دخلت ســاحة الدراسات النقدية واللغوية ، إذ تنطوي هذه الدراسة على رصد البنى اللغوية التي أسلبها المنشيء في نصه فأكسبته تميزاً أدخله إلى حيّــز الإبــداع ، وانطلاقــاً مــن قــول

* هو أحمد بن الشيخ حسّون بن سعيد بن حمود الليثي الوائلي ، ويعود نسبه إلى عشيرة بني ليث من قبيلــة وائل العدنانية ، ولدَ في مدينة النجف الأشرف يوم الجمعة الموافق السابع عشر من شهر ربيع الأول عــام ١٣٤٧ هــ المصادف للثاني من أيلول عام (١٩٢٨م) ، وقد تفاءل والده بالقرآن الكريم ليختار لــهُ اســماً ، فاستبشر خيراً بقوله تعالى ((وَمُبَشِّرًا بِرَسُولٍ يَأْتِي مِن بَعْدِي اسْمُهُ أَحْمَدُ)) (الصف:٦) ، نشأ في النجف نشأة علمية ، فكانت البواكير الأولى لحياته العلمية تنطلق من دخوله الكتاتيب ، فحفظ القرآن الكريم ثــم التحــق بمدرسة الملك غازي الإبتدائية وفي نفس الوقت ظل متابعاً لدراسته الحوزوية ليكون _ بحسب الظاهر_أول شخصية علمائية تجمع بين الدراستين الأكاديمية والحوزوية ، فالتحق بكلية الفقه بعد إكماله الثانوية ليحصل على شهادة البكالوريوس باللغة العربية والعلوم الإسلامية ، ثم التحق بعدها بمعهد الدراسات العليا بجامعــة بغداد لينال شهادة الماجستير ، وقد هيأه ذلك للالتحاق بكلية دار العلوم بالقــاهرة ليحــصل علــى درجــة الدكتوراه. ذاع صيته في الأوساط الدينية والمحافل الأدبية خطيباً ألمعياً ، وشاعراً أديبــاً ، يرفــد خطابتــه بشعر كان من نظمه ولم يصرح بذلك تواضعاً منه . له ديوان شعر طبع عدة طبعات ، وقد اعتمد البحــث طبعة المكتبة الحيدرية في النجف الأشرف والتي جمعت كل شعره الذي صدر قبل هذه الطبعة ومــا نــشر على شبكات الأنترنت ، فضلاً عن ذلك فان للوائلي مؤلفات عديدة منها (تجاربي مع المنبر ، هوية التشيع ، نحو تفسير علمي للقرآن .. وغيرها . وللاستزادة ينظر : أمير المنابر ، أمير المنبر الحسيني ، مجلــة الموسم (عدد٢-٣) ملف خاص عن الشيخ الوائلي ، الشيخ الوائلي (حياته ، آثاره ، منهجه).

(الجرجاني) (٤٧٤هـ) في أن(من الشعر ما أنتَ ترى الحسن يهجمُ عليكَ فيه دفعةً ويأتيك منهُ ما يملأ العين ضربة حتى تعرفَ من البيت الواحد مكان الرجل من الفضل وموضعه من الحذف ، وتشهد لهُ بفضل المنّة ، وطول الباع ، وحتى تعلم إن لم تعلم القائل أنهُ من قبل شاعر فحل)[١]، وبعد مشاورة الأستاذ المشرف جاء الاختيار لشعر الوائلي موضوعاً لهذه الدراسة ، معوّلاً على المنهج الأسلوبي في الكشف عن أسرار لغة الشاعر ، والوقوف على أهم ما يميز أسلوبه الشعري ، فـ ((الدراسة الأسلوبية تكشف عما أعطاه الفنان للفن والمجتمع بطاقته وانجازاته الفردية))[٢]، فضلاً عن أن دراسة اللغة في الأعمال الشعرية تُعدُّ ميداناً من أهم ميادين الدراسات الأسلوبية ؛ فهي المكمن الذي يحوي أهداف الشاعر ومقاصدهُ التي يروم إيصالها للمتلقي. ومن الجدير بالذكر أن هناك دراستين أدبيتين تناولتا شعر أحمد الوائلي ، إحداهما رسالة ماجستير بعنوان (الصورة الفنية في شعر أحمد الوائلي) في كلية التربية للبنات بجامعة بغداد (٢٠٠٦) ، والأخرى بعنوان (الأداء البياني في شعر أحمد الوائلي) في كلية الآداب بجامعة الكوفة (٢٠٠٥م) وقد اقتصرت الدراستان على جانبٍ واحد من دون الوقوف على الجوانب الأخرى التي تشتمل عليها لغة الشعر ، والتي تحتاج إلى البحث والتقصّي وهو ما تسعى إليه هذه الدراسة بتوفيق الله تعالى ولطفه ، ليكون مناط التحليل الأسلوبي في مبانيه الثلاثة الصوتي والتركيبي والدلالي ، على وفق منهج فرضته طبيعة النص الشعري وطاقته الإنشائية ، مما قادَ إلى اختيار أفضل آلية تحليل مناسبة بحسب أسلوبية الانزياح التي تبناها (جان كوهين) ، وقد أفاد البحث من المناهج اللسانية الأخرى كلأسلوبية الإحصائية ، والتعبيرية ، وغيرها ، فضلاً عن الإفادة من نظرية أفعال الكلام وما يتمخض عنها من دلالات وفق اللسانيات التداولية بغية النهوض بالبحث على الوجه الأكمل ، كما أفاد البحث من بعض الدراسات النظرية والتطبيقية للوقوف على آليات المنهج الأسلوبي في تحليل لغة الشعر ، أذكر منها: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) للدكتور(محمد مفتاح)، و (الأسلوبية

(1) دلائل الإعجاز : ٨٨.

(2) علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته) : ٧٨ .

بين النظرية والتطبيق) للدكتور (يوسف أبو العدوس) ، و(بنية اللغة الشعرية) لـ(جان كوهين) ، وكتب الدكتور (محمد عبد المطلب) ، و(لسانيات النص) للدكتور (محمد خطابي) ، وكتب الدكتور (صلاح فضل) وغيرها ، إذ أسهمت نتاجاتهمُ برفد البحث وتدعيم حجته العلمية بما ينسجم والمنهج المتبع في التحليل.

لقد جاءَ البحث مساوقاً بين التنظير والتطبيق في اكتشاف أبرز البنى اللسانية واستخراج الدلالات النصية والأسلوبية التي لاءمَت بين الوصف اللساني على المستوى الصوتي والتركيبي والدلالي ، بحثاً عن جماليات توظيف العلامة اللغوية في رفع طاقة اللغة الشعرية ، بوصفها لغة تعبيرية تعكس الكوامن النفسية لقصائدالشاعر ، ومايترشحُ عن حقيقةِ صاحبها ، ومنطلقاته الفكرية والثقافية ، ومدى تمكنه من إفراز نص أدبي يحمل كفاءة تداولية قادرة على التأثير في المتلقي ، وجعله يتفاعل مع أحداث واقعية بلغةٍ متخيَّلة.

لقد اعتمدَ البحث منهجاً توافقياً في إنتاج التحليل الأسلوبي للنص الشعري ، واستخراج قيمته ودوره التأثيري سواءعلى المستوى الصوتي، أم التركيبي ، أم الدلالي ، متخذاً آلية منهجية أسلوبية ، تكشف عن كيفية توظيف الشاعر للعلامةَ اللغوية المتبعة في بناء لغته الشعرية أسلوبياً ، والوقوف على علة الإختيار لتلك العلامة كظاهرة سيميائية . من هنا فإن طبيعة البحث تفرض أن ينقسم على ثلاثة فصول يشتمل كل منها على عدة مباحث ،تتباين تشكّلاتها وفقاً لطبيعة كل فصل ، وسبق ذلك مقدمة وضحّت طبيعة الدراسة والمنهج المتبع فيها ، وتعقبها خاتمة ضُمِّنت أهم ما توصل إليه البحث من نتائج ، تليها قائمة المراجع والمصادر التي استقى البحث مادتهُ منها ، فجاء الفصل الأول (البنية الصوتية) متضمناً لمبحثين كان الأول مختصاً ببيان الإيقاع الخارجي ومنحاه الأسلوبي ليكون إحدى البنى الرئيسة من البنية الصوتية في تصنيف العناصر التطريزية ، فكانت الأوزان هي البنية المحورية الأولى لدراسة النص الشعري ، فاستعرضَ البحث أهم الأوزان الشعرية المتداولة في شعره ، متتبعاً أهم الأغراض والموضوعات الأدبية مختزلاً ذلك في جدولة إحصائية مزودة بنتائج قيست بالنسبة المئوية ،أعقبتها بعض النتائج والملاحظات فضلاً عن بيان كيفية التوظيف

الأسلوبي للأوزان الشائعة في شعره ، ومدى نجاح الشاعر في إحداث تلاؤم صوتي بين الوزن والقافية ، من حيث التشكيل الصوتي لهما ، والإيحاء بالمقاصد والدلالات ، وقد بيَّن البحث ببعض الجداول الإحصائية أصوات القافية التي أكثر الشاعر من استعمالها ، وبيان حركتها الإعرابية ، مما مكّن البحث من الوقوف على بعض الاستنتاجات في التحليل الصوتي . أما المبحث الثاني فقد تضمَّن الحديث عن البنية المحورية الثانية لدراسة النص الشعري وهو الإيقاع الداخلي ومنحاه الأسلوبي ، فأوضح البحث خصائص الأصوات ودلالتها الإيقاعية ، عادّاً ذلك مدخلاً نظرياً وتطبيقياً للوقوف على التوزيع الأسلوبي للأصوات اللغوية في بناء النص الشعري. وأستعرض البحث أنموذجاً من قصائد الشاعر وأجرى عليه عمليات إحصائية شاملة ساقت الباحث للوقوف على أهم الدلالات الأسلوبية في سياق التحليل والمعالجة النصية فضلاً عن بيان دلالة المحاكاة الصوتية وأسلوبية التكرار الصوتي ، والجناس ، ودلالة الترنم في أسلوبية التدوير والتوازي وأثرهما الإيقاعي والموسيقي ، كاشفاً عن القيمة الدلالية لاختيار المفردة وأثرها في الإيقاع الصوتي ، الذي ينتمي إلى بنية محورية كبرى هي بنية التلاؤم الصوتي ، وقد تضَّمنَ البحث في هذا المورد عرضَ أهم التحاليل الصوتية الكاشفة عن إيحائه بالمعنى على مستوى الصوت المفرد ، ثم يمتد ويتسع نطاق المحاكاة ليشمل السياق الصوتي على مستوى المفردة أو العبارة أو النص*. وقد عدّها الباحث من عوامل البناء النصّي ، مُظهراً وجودها في نصوص عديدة.

أما الفصل الثاني فقد كانت أسلوبية البنى التركيبية مناط التحليل ، وفيه ركّز الباحث على قيمة المنهج الأسلوبي في اكتشاف بعض الدلالات التي لا تظهر إلا بالنظر إلى بنية العمق، فاستدعى ذلك القيام ببعض العمليات الإجرائية الكاشفة عن بنية العمق المتغير في قبال السطح الثابت تحت سلطة السياق ، واقترح البحث تسميتها بـ(نظرية

* اختار الباحث مصطلح (النص) كمفهوم تداولي في علم اللسانيات الحديثة في كل فصول البحث تقريباً ، ليعبِّر بهِ عن بيت من الشعر أو عدة أبيات أو حتى جملة واحدة ؛ لان كمية النص ليست شرطاً في أن يكون مصداقاً للتعريف أو المصطلح ، فيمكن أن يتكون النص من جملة واحدة ، وهذا ما ذهب إليه (تودوروف) و(فاندايك) . ينظر : نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال:٤٤.

الوجه والوجه الآخر) ، وقد اشتملَ الفصلُ على مباحث ثلاثة ، استندت إلى نظرية النظم في استخراج الدلالة السياقية من القيمة الوظيفية لمباني التقسيم في النحو ، فجاء مبحث التقديم والتأخير في مقدمة هذه المباحث بوصفه البنية الأكثر تداولاً في شعر (الوائلي) ، وقد أوضح البحث بمدخل نظري آليات التحليل التركيبي لأسلوبية النص الشعري ، مع بيان دلالة التقديم والتأخير في النحو العربي ، مستعرضاً أهم العناصر التي استُبدِلت مواقعها في حيِّز أسلوبي ، كاشفاً عن مناط العلاقة بين العناصر المتبادلة ، والإشارة إلى عمق دلالات الخروج إلى أسلوب المغايرة أو العدول الأسلوبي وهو ما يعرف بـ (أسلوبية الانزياح) . وفي المبحث الثاني وُضِّحت أسلوبية الحذف باستخراج الدلالات المقّدرة على مستوى الحرف ، والمفردة، وقد قسمها البحث بحسب التصنيف النحوي على (العمدة – الفضلة – المتلازمات).عادّاً البناء القصدي أساس الإنجاز الدلالي ، مستعملاً بعض المخططات الهندسية لغرض التوضيح والإبانة ، بوصفها جزءاً تكميلياً لطبيعة الدراسة الأسلوبية.

أما المبحث الثالث فقد جمع بين الدراسة الصرفية والنحوية لتوضيح أسلوبية العدول والإنزياح في استعمال الصيغ الصرفية والتراكيب النحوية ، متبعاً في ذلك منهج (ماريوباي) ، إذ عدَّ الصرف مقدمة ضرورية لعلم النحو ، فهو علم متداخل مع علم النحو ويكتسبُ الأخير دلالته من علم الصرف[٣]. وقد كشف البحث عن أهم الصيغ الصرفية المعدول بها عن أصلها في النص الشعري ، مما يوحي ببعض المقاصد والدلالات الأسلوبية ، التي جاءت متوافقة مع دلالته السياقية .

وعرض البحث لأسلوبية التعريف والتنكير مبيناً دلالتيهما في إضفاء القصدية على علاقة الإسناد ، وأشار لبعض الدلالات القائمة على تأويل الأفعال الكلامية الكاشفة عن الطاقة الإنجازية لعملية الإختيار.

أما الفصل الثالث فكان مختصاً بالبنية الدلالية وقد تضّمنَ أربعة مباحث لتكون ميداناً للدراسة، إذ شمل المبحث الأول الحديث عن أسلوبية الصورة التعبيرية وفاعليتها على مستوى الإنجاز في مجالات التشبيه والاستعارة والكناية ، فوجهت الدراسة عنايتها

([3]) ينظر : أسس علم اللغة (ماريوباي) : ١٠٥ وما بعدها.

نحو الصور الحسّية التي كانَ لها حضورها الفاعل في شعر (الوائلي) ، فضلاً عن بيان أسلوبية التراسل الحسّي ودورها في رفع قيمة المنجز الدلالي .

أما المبحث الثاني فقد اختص بالاقتباس والتضمين ، فأوضح البحث الكيفيات الأسلوبية لتوظيف النص القرآني ، وحديث النبي (صلى الله عليه وآله) وكلام المعصومين(عليهم السلام) ، وآلية جعل النص المضيّف نصاً متعدد القيمة ، فضلاً عن بيان دلالة التضمين بالشعر ودوره في رفد فكرة الشاعر ومقاصدهُ الأدبية.وقد اختار البحث (الاقتباس والتضمين) مصطلحاً بديلاً عن (التناص) تجنباً للوقوع في إشكالية القول بموت المؤلف تحت مظلّة التناص. ثم يأتي مبحث التضاد الأسلوبي بوصفه مكوّناً بنيوياً دلالياً ، وقد استُظهِرت استعمالات الشاعر لهذه البنية في مستويات مختلفة ، أوضح فيها صور التخالف الأسلوبي التي يستدلَّ منها على قصدية في التعبير ، كشفَ عنها التحليل الدلالي لآلية الأفعال الكلامية ، معضّداً ذلك ببعض الرسوم والمخططات الهندسية المعبرة عن صور التضاد ، أما المبحث الرابع ، فكُشِف فيه عن فاعلية الالتفات في الاستعمال الشعري ، عبرَ آلية الاختيار والتوزيع ، وتم استعراض بعض النماذج التوضيحية الداعمة لبيان المقاصد الدلالية لأسلوب الإلتفات ، فضلاً عن بيان استعمال الشاعر للازمة المفتاح الدلالي ، وفاعليتهُ في توزيع أدوار المخاطبين في النص الواحد ، والكشف عن غايات الالتفات الأسلوبي ، وقد تمخّض عن كل ماتقدّم من مباحث مجموعة نتائج كانت عصارة أفكار تولّدت من هذه الدراسة . وعلى الرغم من كل المعوّقات التي رافقت البحث ، إلاّ أن العزاء في تذليلها أنها كانت بعين الله ، وهنا لابد لي أن أشيد بحب واعتزاز بالجهد الاستثنائي لأستاذي المشرف على هذه الرسالة ، إذ كان لتوجيهاته القيِّمة ، وإرشاداته السديدة الدور الكبير في رسم الخطوات الواضحة والسليمة في توجيه مجريات البحث وتنويرها ، حتى استوى على سوقه ، فكان – بحق– حليفاً في هذا الجهد ، وأباً أشدّ به العضد.

اللهمّ تقبّلْ منّا هذا القليل بقبول حسن فإنك من وراء القصد ، إنك لا تضيع عمل عاملٍ من عبادك وأنت أرحم الراحمين .

الباحث

الفصل الأول

البـــــنية الصـــــــوتية

المبحث الأول : الإيقاع الخارجي ومنحاه الأسلوبي

المبحث الثاني : الإيقاع الداخلي ومنحاه الأسلوبي

المبحث الأول

الإيقاع الخارجي ومنحاه الأسلوبي

مدخل

تعد الأصوات اللّبنة الأولى من لبنات تكوين الكلام في أية لغة ، فهي الرموز الدالة التي يأتلف منها الكلام على وفق غايات مقصودة لذاتها أو لغيرها ، ضمن حلقات غير منتهية من العبارات ، ومنها ينطلق الفرد المتكلم لتكوين معجمه في إطار لغته .

بهذا يكون المتلقي أمام سلسلة من الرموز الدالة، المتشكلة في ألفاظ وجمل مندرجة في سياقاتها المناسبة ، مما يعني أن الأصوات اللغوية هي نواة التشكيل اللغوي ، والأصل الذي تتولّد منه البنى الأخرى (الصرفية والنحوية والدلالية) ، لذلك يمكن أن توضع التشكيلات الإيقاعية المتولّدة من الأصوات في دائرة المعالجة الأسلوبية ، بوصفها حلقة تكميلية من حلقات التشكيل اللغوي .

وإذا كان النص الأدبي يمثل شكلاً من أشكال اللغة ، فإنه في حقيقته شكل صوتي يمثل جمالية نصيّة ، إذ إن المنشئ يُظهر إبداعه وبراعته بالصياغة الفنية للأصوات في الاختيار الحسن للألفاظ ، ولعل أبرز من يحسن هذا الأداء هم الشعراء ، فالنص الشعري ينطلق بدءاً من العاطفة والشعور الإنسانيين ، ومن ثمَّ يدخل في حيّز الإقناع العقلي بطرائقه الإبلاغية ، فالشعر هو : ((الاستخدام الفني للطاقات الحسية والعقلية ، والنفسية والصوتية للغة))[١] بمعنى أن الشاعر يستثمر خصائص اللغة بوصفها مادة بنائية، محققاً صورة إيحائية قادرة على التأثير في المتلقي ، عن طريق مجموعة البنى اللغوية التي من جملتها (البنية الصوتية) فهي جزء لا ينجزئ من البنية اللغوية التي تنصبّ على موسيقى الحرف ومن ثم بنيته في نسيج الكلمة ، وفي ذلك كله يتجلى تميّز الإيقاع في صميم السياق النصي[٢] .

إن الباحث في أسلوبية أي نص أدبي يجد أن الأسلوبية الصوتية تنطلق من تصورات موضوعية للأنساق الصوتية ، التي يعمد الشعراء إلى توظيفها في الشعر ؛ لينجز قدراً من التوافق بين الدلالة والإيقاع الصوتي بشقيه الخارجي وما يحويه من

(١) ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل : ٥.

(٢) ينظر : التقابل الجمالي في النص القرآني : ٢٠١.

أوزان وقوافٍ ، والإيقاع الداخلي المتمثل بمجموعة من التشكيلات الصوتية وهو منطلق يعززه الغرض البلاغي[١] .

الوزن وعلاقته بالشعر

الوزن نظام إيقاعي من خصائص اللغة الشعرية ، وتذوقه وتمييزه منوط بذوي الإحساس المرهف ؛ لأنه مشاعر ينتظمها لفظ منسجم ، محاط بقوانين الوزن والقافية لتكثيف المعاني في سياقه[٢] ، وميزة الوزن فيه أنه يجعل من النص المنظوم مشحوناً بالعاطفة ويزيد في إثارة الانفعال[٣] ، معنى ذلك أن ما يجعل اللفظ مموسقاً في إطاره الخاص هو الوزن الشعري ، فالوزن أثر من آثار الموسيقى ، وليس هذا من خصوصيات اللغة العربية ، فلكل لغة وزنها وموسيقاها ، ولذا يصعب دراسة موسيقى النص الشعري بعد ترجمته؛ لأنه عندئذ يكون فاقداً وزنه وموسيقاه ، ويتحول النظم الشعري إلى كلمات منثورة لا تؤدي معنى الشعرية ، وقد أشار (الجاحظ) من قبل إلى أن الشعر يفقد تأثيره عندما يجرّد عن وزنه ، فبترجمته يفقد حسنه ، ويسقط موضع الإعجاب منه[٤] ، فالمعنى في الشعر يتطلب موسيقى الشعر ، فإن تُرجم ضاع ركن مهم من أركانه وهو الانفعال العاطفي المنبعث من الوزن[٥] ، ولهذا عدّ الوزن ((أعظم أركان حدِّ الشعر وأولاها به))[٦] ، فالشاعر ((لم يكن ينظم الشعر دون شعور بخصائصه وموسيقاه))[٧] لإدراكه بأن الوزن عصب الموسيقى الشعرية ، فغدا((من ألزم العناصر للغة الشعر وأسلوبه ومن أدق مقاييسه النقدية))[٨].

(١) ينظر : الأسلوبية الصوتية ، ماهر مهدي هلال ، مجلة آفاق عربية : العدد : (١٢) : ٧٤.
(٢) ينظر : ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن : ٢٨٦.
(٣) ينظر : قضية الشعر الجديد (د. محمد النويهي) : ٣٠.
(٤) ينظر : الحيوان : ١ / ٧٤.
(٥) ينظر : قضية الشعر الجديد : ٢٠.
(٦) العمدة : ١ / ٢١٨.
(٧) موسيقى الشعر : ١٨٧.
(٨) أصول النقد الأدبي (أحمد الشايب) : ٣١٨.

من هنا كانت دراسة الأثر الصوتي والدلالي للوزن الشعري باعثاً للوقوف على الكيفيات المتاحة لتوظيف الوزن ، ووضع الألفاظ والعبارات اللغوية خلاله،وفقاً لما يقوده إليه الطبع والذوق[١] .

إن الأوزان الشعرية في حقيقتها ليست صوتاً أو أصواتاً بقدر ما هي نظام صوتي، وتشكيل تتجمع فيه الأصوات المنفردة ضمن نسق تركيبي معيّن[٢] بوصفه حزمة من الترديدات الصوتية، تتخلّلها توقفات على مسافات زمنية متناسقة ، مكوّناً بذلك صورة للإيقاع ، ولا فرق بينهما إلا من ناحية الكم والتوقيع الصوتي[٣] .

وعلى الرغم ممّا أشار إليه النقاد المحدثون من أن الوزن ليس ضرورة شعرية ، مستشهدين لذلك بقصيدة النثر ، إلاّ أن هذا النمط من القصائد لا يعدم أن نجد له وزناً وإيقاعاً داخلياً يقتضيهما غرض النظم[٤] .

وتضافرت جهود الباحثين والنقاد من قدماء ومحدثين على دراسة موسيقى الشعر العربي ، فحاول فريق منهم وضع دلالات معنوية مختلفة للأوزان الشعرية ، فاستخدام الشاعر هذه الأوزان مبني على ضرورات نفسية ولغوية ومعنوية ، فضلاً عن صفات كل وزن[٥]، ناهيك بالعلاقات الخفية التي يثري بها المنشيء تعالق الألفاظ المكونة للنص ، والذي يبدو أن كل شاعر ينظر إلى مدى تلاؤم الوزن –إيقاعياً– مع الحالة الشعورية التي تتخلله في لحظة الإبداع الشعري، التي ترتبط بغرض القصيدة ،فجرس الألفاظ _قوة وضعفاً_لا يظهر إلا إذا انتظمت اللفظة في وزن يكون الشاعر قد أحسن إبداعه لتأدية دوره الوظيفي صوتياً ودلالياً، وهذا منسجم مع ما ذهب إليه الأسلوبيون حين أكّدوا أن الأسلوبية تتجه إلى وصف الظاهرة وتحليلها ، ومعرفة الوظيفة التي تؤديها داخل النص، بلحاظ عنصري الاختيار والتوزيع ،أو كما يسميه(فيلي ساندرس)

(١) ينظر : الشعرية العربية (ترجمة : مبارك حنون ومحمد الولي) : ٢٦٥.

(٢) ينظر : السكون المتحرك (علوي الهاشمي) : ٢٩٩.

(٣) ينظر : الخطاب في الشعر : ١٠٢.

(٤) ينظر : اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي :١٧٢.

(٥) ينظر : المصدر نفسه : ١٧٣.

، الانتقاء والتنسيق[١] فالاختيار أو الانتقاء ليس حكراً على الألفاظ ومدى تلاؤمها مع السياق ، وإنما يصح أيضاً مع الوزن ومدى تلاؤمه مع جرس الألفاظ والتركيب ، وتتوزع الأدوار من الناحية الصوتية في النص الشعري على نحوين :

الأول : دور الألفاظ في داخل السياق الشعري ، وهذا ما سيأتي الحديث عنه لاحقاً ، أما الثاني : فهو دور الوزن والقافية في إبراز صورة البناء الفني عن طريق تأثيرهما في المتلقي بإيحاء الانفعال ، وإلاّ فإنهما _ نعني الوزن والقافية _ إذا توافرا دون التأثير العاطفي ، كان الكلام نظماً تعليمياً بارداً ، وإذا توافر لنا التأثير دون الصورة الإيقاعية والموسيقى الوزنية فإن الكلام يكون نثرياً[٢] .

الإنجاز الصوتي لأوزان الشعر

يعد البحر الشعري ((الخصيصة الأساسية لموسيقى الشعر))[٣] ، وبه تنتظم الكلمات في أنساق بنائية تربطها وشائج معنوية ، ضمن نسق وزني يراعي معه الشاعر الكم العددي للكلمات بالنسبة إلى تفعيلات البحر ، لذا يصح القول إنّ البحور الشعرية أنساق وقوالب وزنية تتراصف فيها الكلمات بما تحمل من إيحاء شعري[٤] فتكون الألفاظ مؤدية بأصواتها دوراً موسيقياً ، يعطي للتفعيلة التي انتظمت فيها دفقاً شعرياً إلى جانب آثارها الدلالية ، إذ ينظّم الوزن الخصائص الصوتية في اللغة ، ويدعم فاعلية الكلمات، ويوجه إليها الإنتباه[٥]. وتتسم موسيقى الوزن الشعري (البحر) بتقطيع يرتبط بالتموج الصوتي الناتج عن الإنفعالات العاطفية فرحاً أو حزناً، بهيأة تتباين بين السرعة والإبطاء، والقوة والضعف ، مما يجعل المتلقي يأنس إلى سماعه[٦] مستجلياً أثر التلقي في النفس ؛ لكونه يتعامل أولاً وبالذات مع العاطفة والإحساس ،

(١) ينظر : البلاغة والأسلوبية (محمد عبد المطلب): ١٢٩ .

(٢) ينظر : أصول النقد الأدبي (أحمد الشايب) : ٢٩٨– ٢٩٩.

(٣) حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر: ١٠٨.

(٤) ينظر : المصدر نفسه : ١٠٨.

(٥) ينظر : نظرية الأدب (أوستين وارين – رينيه ويلك) : ٢٢٥.

(٦) ينظر : ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن : ٢٨٧.

وثانياً وبالعرض مع العقل ، وباستقراء الباحث نتاج الشاعر ، ظهر أنه وفي مسيرته الشعرية كان ينسج شعره على البحور الطويلة والمتوسطة ، نظراً لما تتيحه من مساحة نظمية كافية لاستعياب أفكاره ومشاعره التي يريد إيصالها للمتلقي ، والجدول الإحصائي الآتي يوضح التوزيع الأسلوبي لنصوصه الشعرية، من حيث أغراضها وأوزانها ، فالشاعر كان حريصاً في اختياره وزناً معيناً ؛ لإيجاد نوع من التلاؤم الصوتي والدلالي في آن واحد .

الجدول – ١ – إحصاء يظهر عدد القصائد وعنواناتها وموضوعاتها وأغراضها وأوزانها

	عنوان القصيدة	موضوعها الأصلي	الموضوع المنزاح إليه	غرضها	وزنها
١	إلى الكعبة الغراء	ديني – قصصي	دعاء	الوصف	الطويل
٢	دعاء عند الرسول (ص)	ديني – دعاء	سياسي	الوصف	الخفيف
٣	في رحاب الرسول(ص)	ديني		الحنين	الطويل
٤	بين النبوة والإمامة	ديني	تأريخي	الوصف	الكامل
٥	غدير علي (ع)	ديني		المديح	البسيط
٦	مع الإمام علي (ع)	ديني	تأريخي	الوصف	الخفيف
٧	في محراب العشق	ديني	سياسي	الشوق والحنين	الخفيف
٨	مع النفس	ديني	تأريخي	رثاء	الطويل
٩	إلى أبي تراب	ديني	تأريخي	الوصف	الكامل
١٠	إيحاءات نهج البلاغة	ديني		المديح	الخفيف
١١	الزهراء (ع)	ديني	تأريخي	الفخر	خفيف
١٢	مولد الحسين (ع)	ديني	سياسي	المدح والحنين	الطويل
١٣	رسالة الحسين (ع)	ديني	تأريخي	الحماسة	المتقارب
١٤	رسالة ثانية للإمام الحسين(ع)	ديني		المديح	الخفيف
١٥	في ذكرى الحسين(ع)	ديني	سياسي	المديح	البسيط
١٦	قتل الحسين يزيدا	ديني		الوصف	الكامل
١٧	أبا الشهداء	ديني		المديح	الطويل
١٨	الدم الثائر	ديني	تأريخي	المديح	الخفيف
١٩	حديث الجراح	ديني		المديح والشوق	الخفيف

	عنوان القصيدة	موضوعها الأصلي	الموضوع المنزاح إليه	غرضها	وزنها
٢٠	شموع الطف	ديني	تأريخي	الوصف والحنين	الطويل
٢١	فاجعة الطف	ديني	تأريخي	الرثاء والوصف	الكامل
٢٢	إلى رحاب الإمام الحسين(ع)	ديني		شوق	الخفيف
٢٣	تغريد الرمل	ديني		الرثاء والوصف	الخفيف
٢٤	مدافع الجبن	ديني	تأريخي	الفخر	الخفيف
٢٥	عقيلة الطالبيين	ديني	تأريخي	الوصف	الخفيف
٢٦	السيدة زينب (ع)	ديني		المديح والوصف	الخفيف
٢٧	في مدرسة الإمام السجاد(ع)	ديني	سياسي	الوصف	الخفيف
٢٨	عند باب الحوائج	ديني		المديح	الطويل
٢٩	رسالة الوائلي للإمام الرضا(ع)	ديني		**المدح مع الشكوى**	الخفيف
٣٠	الإمام الجواد(ع)	ديني	تأريخي	المديح	البسيط
٣١	صلاة الحب	ديني		الشوق والحنين	الطويل
٣٢	منطق العبرة	ديني		الوصف	المتقارب
٣٣	رسالة للأمة	ديني	سياسي	الوصف	الخفيف
٣٤	السيدة رقية (ع)	ديني		المديح والوصف	الخفيف
٣٥	من وحي شهداء عذراء	ديني	سياسي	رثاء	البسيط
٣٦	وافد مصر	إجتماعي	ديني	المديح	الطويل
٣٧	بغداد	إجتماعي	سياسي	الوصف	البسيط
٣٨	مع الفرات	إجتماعي		الوصف	الخفيف
٣٩	رثاء ضرس	إجتماعي	سياسي	الرثاء	الكامل
٤٠	لغة السياط	إجتماعي	سياسي	وصف وتوبيخ	الخفيف
٤١	خواطر في الليل	إجتماعي	سياسي	الشكوى	البسيط
٤٢	دمشق	إجتماعي	تأريخي	الوصف	المتقارب
٤٣	خداع	إجتماعي	سياسي	حماسة	الخفيف
٤٤	بمناسبة عيد الأم	إجتماعي	سياسي	الوصف والحنين	البسيط
٤٥	إلى طفلتي جمانة	وجداني	سياسي	حنين	المتقارب
٤٦	سوانح	إجتماعي		وصف	السريع
٤٧	سماسرة الحرب	سياسي		حماسة	الطويل
٤٨	احتفال الورد	اجتماعي		الوصف	السريع
٤٩	محاورة مع النيل	اجتماعي	تاريخي	الشكوى	الكامل
٥٠	إلى جمعية منتدى النشر	اجتماعي		الوصف	الكامل
٥١	إلى رائدين	اجتماعي	سياسي	الوصف	الكامل

٥٢	خطرات في العيد	اجتماعي	سياسي	الشكوى والحنين	الخفيف
٥٣	من أطياف العيد	اجتماعي	سياسي	الوصف	الخفيف
٥٤	الخوف من المجهول	اجتماعي		الوصف	م/ الكامل
٥٥	طرد المرارة	اجتماعي		الوصف	الخفيف
٥٦	رسالة إلى سجين	سياسي		الشكوى	الخفيف
٥٧	مأساة لبنان	اجتماعي	سياسي	الوصف	الخفيف
٥٨	رسالة للأمس	اجتماعي	سياسي	الشكوى	الطويل
٥٩	نبي السلام	ديني	سياسي	المديح	الخفيف
٦٠	مصرع كباية أوكلاص	اجتماعي	سياسي	الرثاء	المتقارب
٦١	أيها الأسعد	اجتماعي	ديني ثقافي	المديح	الخفيف
٦٢	جنون البقر	اجتماعي	سياسي	الوصف الساخر	المتقارب
٦٣	تحية وفد اتحاد الجامعات	اجتماعي	سياسي	الوصف	م/ الكامل
٦٤	أطياف الوطن	اجتماعي	سياسي	شكوى	الطويل
٦٥	عمان	اجتماعي		الوصف	المتقارب
٦٦	ذكرى	وجداني		الوصف	المتقارب
٦٧	إلى أم محمد	وجداني		الشكوى والحنين	الطويل
٦٨	إلى النجف الأشرف	وجداني	سياسي	الشوق والحنين	الكامل
٦٩	ليلة في بغداد	وجداني	اجتماعي	الوصف	الخفيف
٧٠	تحية عيد إلى أولادي	وجداني		الشوق والحنين	المتقارب
٧١	دعوة إلى الشباب	وجداني		الشوق والحنين	الطويل
٧٢	الأمس واليوم والغد	وجداني		الشكوى	الطويل
٧٣	حوار مع القلب	وجداني		الشكوى	البسيط
٧٤	عتب على الشباب	وجداني		الشكوى	الطويل
٧٥	إلى ولدي علي	وجداني		الشوق والحنين	البسيط
٧٦	إلى ولدي الحسن	وجداني		الشوق والحنين	السريع
٧٧	الطيف العاتب	وجداني		الشوق والحنين	الطويل
٧٨	جمانة وخولة	وجداني	سياسي	الشوق والحنين	الكامل
٧٩	رسالة إلى صغاري	وجداني	سياسي	الشكوى	الخفيف
٨٠	رسالة الشعر	سياسي		حماسة/شكوى	الكامل
81	من وحي النكسة	سياسي		الشكوى	الخفيف
٨٢	حديث فلسطين	سياسي		حماسة	المتقارب
٨٣	بغداد	سياسي		شكوى	الكامل
٨٤	العمل الفدائي	سياسي		العتاب	الخفيف

٨٥	مع نهر التايمس	سياسي		الشكوى	المتقارب
٨٦	محنة الدهر	سياسي		الشكوى	الخفيف
٨٧	سناء محيدلي	سياسي		رثاء	الطويل
٨٨	الذبابة المسافرة	سياسي		الشكوى	الكامل
٨٩	عاشق الظلام	سياسي		الشكوى	الطويل
٩٠	كواذب الأحلام	سياسي		الشكوى	الخفيف
٩١	جيل الحجارة	سياسي		الفخر	الخفيف
٩٢	عتاب الجراح	سياسي		العتاب	الرمل
٩٣	قانا وفتح الدم	سياسي		المديح	البسيط
٩٤	دمعة على قبر أحمد	وجداني		الشكوى والحنين	الخفيف
٩٥	دمعة وفاء	اجتماعي		الرثاء	الخفيف
٩٦	آهة في رثاء رفيقة العمر	وجداني		الرثاء	الطويل
٩٧	ذكرى الشريف الرضي	وجداني		الرثاء	الخفيف
٩٨	في ذكرى الشيخ المفيد	وجداني		الرثاء	الخفيف
٩٩	دمعة على أبي أديب	وجداني		الرثاء	الوافر
١٠٠	عبير من دم	وجداني		الرثاء	الطويل
١٠١	دمعة	وجداني		الرثاء والحنين	الطويل
١٠٢	عبد المحمد	الإخواني		المديح	الخفيف
١٠٣	دموع القلب	وجداني		الرثاء	البسيط
١٠٤	في رثاء حافظ أسد	إخواني		المديح والرثاء	البسيط
١٠٥	في رثاءالسيد عيسى كمال الدين	اجتماعي		الرثاء	البسيط
١٠٦	رسالة إلى صديق	الإخواني		الحنين	الخفيف
١٠٧	إلى الأستاذ جعفر الخليلي	الإخواني		الشكوى	الخفيف
١٠٨	رسالة للخليلي	الإخواني		الشوق والحنين	الطويل
١٠٩	حنين	الإخواني		الشوق والحنين	الطويل
١١٠	بقية الماضين	الإخواني		الشوق والحنين	البسيط
١١١	رائد الفكر	الإخواني		الرثاء	البسيط
١١٢	ذكرى الشبيبي	الإخواني		الرثاء	البسيط
١١٣	وقفة على قبرأبي رشاد	الإخواني		الرثاء	الكامل
١١٤	دمعة وفاء	الإخواني		الرثاء	الخفيف
١١٥	خواطر وفاء	الإخواني		الرثاء والشكوى	الطويل
١١٦	عتاب العزيز	الإخواني		المديح	الخفيف
١١٧	دموع الكلام	الإخواني		الرثاء	الطويل

١١٨	العائد الجريح	الإخواني		المديح	البسيط
١١٩	أسرار الحج	الإخواني		المديح	السريع
١٢٠	نموذج في التأريخ	الإخواني		المديح	الخفيف
١٢١	ويح الزمان	الإخواني		الشكوى	الكامل
١٢٢	أفدنا يا حكيم	الإخواني		المدح والشكوى	الوافر
١٢٣	تقريظ كتاب وضوء النبي	الإخواني		المديح	المتقارب
١٢٤	خيال الماضي	وجداني		الشكوى	المديد
١٢٥	أبو القاسم الخوئي	الإخواني		المديح	البسيط

ملاحظات واستنتاجات

١. اتضح إكثار الشاعر من النظم على كل من بحر (الخفيف ، الطويل ، الكامل ، البسيط ، المتقارب ، السريع ، الرمل) ، وقد أفاد الشاعر من سعة المساحة لهذه البحور لما تمتاز به من طاقة استيعابية لاحتواء تصوراته الفكرية والشعورية التي يريد التعبير عنها، فضلاً عما توفره هذه الأوزان من بيئة مناسبة لتفعيل النزعة الخطابية لدى الشاعر،حتى عُدّت ميزة بارزة في شعره.

٢. انحسار النظم على البحور الأخرى غير المذكورة آنفاً (كالمنسرح والمجتث والمتدارك ...) لغياب الإيقاع الشعري عن الطبيعة النسقية لتفعيلاتها ، ويمكن أن نعزز هذا الإستنتاج بالجدول الآتي :

جدول _ ٢ _ يبين توزيع قصائد الديوان على البحور الشعرية وحصة كل بحر من تلك القصائد

	الوزن	عدد القصائد	النسبة المئوية
١	الخفيف	ثلاث وأربعون قصيدة	% ٣٤,٤
٢	الطويل	سبع وعشرون قصيدة	% ٢١,٦
٣	الكامل	سبع عشرة قصيدة	% ١٣,٦
٤	البسيط	سبع عشرة قصيدة	% ١٣,٦
٥	المتقارب	ثلاث عشرة قصيدة	% ١٠,٤
٦	السريع	أربع قصائد	% ٣,٢
٧	الوافر	قصيدتان	% ١,٦
٨	المديد	قصيدة واحدة	% ٠,٨
٩	الرمل	قصيدة واحدة	% ٠,٨

يتضح بجلاء من خلال الجدول الإحصائي في أعلاه أن الشاعر لم يلجأ في النظم إلى بحور (الرجز ، والهزج ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجتث ، والمتدارك) ، ويمكن تعليل ذلك بسببين :

الأول : إن استعمالاته للبحور الشعرية كان مقتصراً على البارز منها والذي يتساوق ونزعته الخطابية ، فالواضح أنه يميل إلى الانتقاءات الوزنية التي تتيح المناسبة الشفاهية والمنبرية .

الثاني : لم يكن يقحم نفسه في دائرة الهجاء لأن الشعر بالنسبة إليه وسيلة وليست غاية ، فضلاً عن ذلك فإن شعره يخلو تماماً من الأراجيز التي تنظم عادة على البحور القصيرة ، لذلك فالأوزان الطويلة هي صاحبة الحضور المميز في شعره ، وفي ذلك محاكاة للشعر العربي القديم من جهة ، ومن جهة أخرى كان يختار من الأوزان ما يلائم فكرته وطموحه ، فالشعر بنية معقدة تدل على معنى يريده الناظم[١] وهذا المعنى

(١) ينظر : تحليل النص الشعري (بنية القصيدة) : ٥٩.

لا يظهر إلا بالعناصر المكونة للنص الشعري ، ويأتي هيكل القصيدة العمودية (الوزنية) في مقدمة هذه العناصر ، فالمفردات والتراكيب تنضوي تحت مظلته ، وتنصهر في بودقته ما يؤدي إلى موسقتها في الدائرة العروضية للوزن الشعري ، وهذا ما يمنح الكلمات الدخول إلى عالم القصيدة لتشكل – بعد اتخاذها ترتيباً معيناً – ما يمكن تسميته لغة الشعر[١] .

٣. من الاستنتاجات المهمة أيضاً أن الشاعر كان يمازج بين الموضوعات في النص الواحد ، ما أوجد مواشجة نصية كان لها أبلغ الأثر في تمييز شعره ، فهو يسخّر أيّةِ حادثة ليتخذ منها عِبرة، ووسيلة تعبيرية عن حدث إجتماعي أو سياسي أو وجداني ، كما في قوله وهو يرثي (ضرسه)[٢] :

طردتــك منه الكلبتان وأجلست بمكانك الشرعي غير خليــق
فتركت عرشك للمزيّف فاعتلى من دون جذر شأن كل لصيق
كـــل المؤهــل للسيادة عنــده أخلاق مومس في غرور صفيق
عيـــب مغطى بالهتاف ودمية حملت على الردحات والتصفيق

فالشاعر عدل بالحديث عن الموضوع الأصلي للنص، إلى الحديث عن الحكّام غير الشرعيين ، فالنص ينتمي إلى الشعر الاجتماعي ، ولكنّه وُظِّف لغرض سياسي .

أما من ناحية الوزن فقد اتضح أن الشاعر كان ينظم على البحر (الخفيف والطويل والكامل والبسيط) وهي بحور تمتاز بالطول نسبياً ، مما يمكّن الشاعر من إيجاد مجال يستوعب سعة عبارته ، فضلاً عن أن الذوق الفني يكون حاكماً – في بعض الأحيان – في اختيار الوزن ، فينتقي ما يكون أقرب لذوقه ، وأكثر انسجاماً مع موضوعه فـــ((لكل عاطفة أو معنى نغمة خاصة في الموسيقى والغناء ، وهي أليق به وأقدر على

(١) ينظر : الدلالة الوظيفية في بنية الجملة الشعرية (رسالة ماجستير) : ٩٧.
(٢) الديوان : ١٨٧.

تعبيره))[١] لهذا فالمعالجات الأسلوبية للبحث ستبدأ بأكثر الأوزان استعمالاً في شعر (الوائلي) مهملاً بذلك ترتيب العروضيين .

أولاً / البحر الخفيف

يعد هذا البحر من البحور المتوسطة ، فالوزن الشائع له ، هو أن ((يتكون الشطر الواحد [من] : فاعلاتن / مستفعلن / فاعلاتن))[٢] وقد عدّه أحد الباحثين من أكثر البحور شيوعاً عند القدماء والمحدثين ، فهو وزن غني بموسيقاه ، قادر على استيعاب المواقف العاطفية والانفعالات الجيّاشة[٣] ، بيد أننا نراه إلى النثرية أقرب منه إلى الإيقاعية العالية . وقد سمّي خفيفاً ((لخفته في الذوق والتقطيع))[٤] ، ويحتل البحر الخفيف موقع الصدارة في شعر (الوائلي) ، إذ بلغت نسبة استعماله (٣٥,٥%) فهو بحر يميل إلى العذوبة، وتتسم تفعيلاته وأنغامه بالوضوح ، ويرى عبد الله الطيب أن فيه وتدية تبعده عن النثرية ، كما أنّه مزيج بين الرمل والرجز[٥] وهو أمر لا نراه موافقاً لطبيعة إيقاعه الصوتي . ويصف أحد الدارسين البحر الخفيف بقوله : ((إن الخفيف يجمع سمتين تبلغان حد التناقض ، فيه سمة الإمتداد والمواصلة ، كما إنّ فيه بطأً ظاهراً...))[٦] وقد أوضحت (نازك الملائكة) كثيراً من شأن هذا البحر ، فهو عندها ((بحر مرن يجري بين يدي الشاعر كما يجري نهر عريض في أرض منبسطة،وإن هذا البحر أكثر ملاءمة للمطولات))[٧] ، وقد نال البحر المذكور حظوة عند الشعراء المحدثين ، فكان مناسباً لبعض الأغراض القريبة من مواطن الأداء النفسي ، كالتأمل وإبراز الحوار الداخلي المنبعث من أعماق

(١) أصول النقد الأدبي (أحمد الشايب) : ٣٢٢.
(٢) موسيقى الشعر : ٧٨.
(٣) ينظر : المرجع في علمي العروض والقوافي : ٩٣.
(٤) الكافي في العروض والقوافي : ١٠٩.
(٥) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب : ١ /١٩٢ .
(٦) تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٣٢.
(٧) الصومعة والشرفة الحمراء : ٢٤٥.

الشاعر[١] ، وقد وظّف (الوائلي) هذا الوزن في التعبير عن أغراضه الشعرية نظراً للامتيازات الآنفة له ، من ذلك قوله[٢] :

أنت ملء الدهور حجماً ومعنى وأنا بعض ما حوته الدهورُ
بيد أني ألقــاك في أفق العشــ ق كما يلتقي الفراش النورُ

فيلاحظ انسيابية موسيقى الكلمات الواردة في سياق المدح المصاحب لوصف حالة من التواضع يعيشها الشاعر وهو يحدّث مخاطبه ، فالإيقاع الهادئ الذي تنفس به الوزن على السياق كان له الأثر البيّن في إيصال الغرض إلى المتلقي .

وقد يأتي هذا البحر انطلاقاً من تفعيلاته التي تبعث على الهدأة والسكون – في سياق التضرع والتذلل بين يدي الخالق سبحانه – ، فتكون موسيقى الوزن مسبباً يكفل إشراك المتلقي بهذا الشعور ، من ذلك قوله[٣] :

رب جئنــا إليــك منك فهذا الــ كون جزء من فيضك المعهودِ
يا عطاءً ما شابه النقص والمنــ ن ويــا رحمةالحميد المجيــدِ
يا ندى يبتدي ويعطي ويعطي الــ خير حتــى لكــافر وجحــودِ

فخفة الإيقاع ، ورزانة الأداء كوّنا لدى المتلقي تصوراً عن قصدية التعبير بأسلوب خطابي ، فهي من الناحية الدلالية مناجاة مضمّنة بشكوى ، فاستلزم المعنى المذكور أن يختار من الأوزان ما يوحي بروحية الموضوع بهدوء ورزانة يقتضيهما المقام ، ويبدو أن مرونة الوزن لا تقف عند هذا الحد ، بل إنها تفسح المجال أيضاً للتعبير عن حالات الانفعال الخاصة ، ففي النص المذكور نفسه ، نجد أن الشاعر يلتفت عن مناجاته ومخاطبته النبي (ص) ، إلى مخاطبة من هو بعيد عن أجواء الضراعة والقداسة ،

(١) ينظر : تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٢٣٧.
(٢) الديوان : ٧٣.
(٣) المصدر نفسه :٥٥.

ما يستدعي تغيير نبرة الخطاب ، وهذا ما يتكفل به حسن اختيار الشاعر للألفاظ المعبِّرة ، والتي تتغير نبرات نطقها صعوداً وهبوطاً لإنجاز الإيقاع الصوتي ، مستفيداً من المساحة الرحبة لوزن الخفيف ، فيقول[١] :

أيها الهابطون في رغبـــات نال منها حتى أخسّ القرودِ
ها هنا يطفأ الغليـــل فهيـــّا ننزل الرحل عند نبع برودِ
فالجنـــان المفوفَّـــات هراء جنب رمل القنا ووادي قديدِ

إذ يلاحظ القيمة الصوتية التي وفّرتها تفعيلة الخفيف (فاعلاتن) أو (فعلاتن) المخبونة لبعض الألفاظ ، فقوله (أيها الهابطون – هاهنا – رغبات – هراء ...) أكسب النص إيقاعاً صاعداً مع وجود ألف المد الطويل ، فضلاً عن الحدة الصوتية للتفعيلة نفسها في موضع القافية الدالية المكسورة في (قرود– برود – قديد) .

إن ميل الشاعر للنظم على هذا البحر جعل قصائده تميل إلى الأسلوب السردي والذي بدا منسجماً مع تفعيلات الخفيف ، ومما تجدر الإشارة إليه أن الشاعر لم يستعمل البحر الخفيف مجزوءاً ، فجلّ قصائده جاءت تامّة ما خلا بعض الزحافات التي لحقت حشو بعض الأبيات ، إذ قد يحرمه مجزوء الخفيف من توفير الطاقة النغمية المعبّرة في بعض الألفاظ ، فـــ ((الإيقاع يهب الصوت دوراً دلالياً من خلال خلق علاقات إيحائية متغيّرة))[٢] تفضي إلى مقاصد المنشئ ، فيتآزر السياق مع القيمة الإنجازية للإيقاع ونبره علواً وانخفاضاً في توجيه الدلالة[٣] ، ومن استعمالاته لهذا البحر أيضاً قوله[٤] :

حملتني إليك هذي السطور فأنـــا فـــي حروفها تعبيـــرُ
سترى من خلالها قسماتي جمدت فهي ساكن لا يمـــورُ
سلب الوجد حسها فتساوى عندها لاعج الجوى والسرورُ

(١) الديوان : ٥٦.
(٢) شعر نازك الملائكة (دراسة إيقاعية : رسالة ماجستير) : ٣٣.
(٣) ينظر : ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري (محمد فتوح أحمد) ، مجلة البيان ، ع : ٢٨ ، ١٩٩٠ /٦١.
(٤) الديوان : ٤٤٧.

إذ يُظهر الشاعر لوعة الحنين ، وألم الفراق ، وعمق المشاعر من خلال القيم الصوتية المتوفرة في الألفاظ (حملتني – سترى – قسماتي – تساوى) لاشتمالها على أصوات المد التي تجانست مع المد المتوفر في (فاعلاتن) ، فوزن الخفيف معروف بأنه ((ممطوط طويل حروف المد ، وله نبر كسول فيها امتداد))[١] فوافقت صفاته هذه مقاصد الشاعر وألفاظه المعبِّرة .

إن اختيار الشاعر لا يكون مقتصراً على الوزن وحسب ، بل إنه يختار أنسب القوافي ، وأكثرها ايحاءً للمعنى ، فـ ((القافية القادرة على أن تتطابق مع الذات وتعبِّر بوجودها الصوتي والإيقاعي الحر عن حركة الذات وإيقاعها الداخلي الخاص ، فهي بهذا تكوّن صوت الذات الخالص ، وجرسها الموسيقي النقي))[٢] فدور القافية إذن هو دور تكميلي في إظهار الدلالة الصوتية للنص الشعري ، مما يجعل عملية اختيارها نابعة من دوافع شعورية وقصدية ، ومثال ذلك قوله [٣] :

كلّما مر في سمـــاك طمـــاحـــي تـــاه في زحمة النجوم جناحي
غمر النـــور كل معنـــاك حتـــى ضاع درب الخطا على اللمّاحِ
ليس في الكون غير شمس وفي معـــ ناك كون من الشموس الضواحي

فالنص يحمل مشاعر مضطربة ، أفصحت عنها بنية الأفعال الماضوية (تاه – ضاع – غمر) التي عبّرت عن انفعال خاص ينتاب الشاعر كلّما تحدث إلى مخاطبه المقصود في النص ، لذا فعليه أن يختار ما يناسب ذلك الانفعال من حيث الوزن ، والقافية ، فضلاً عن اختياره للجوانب الأخرى المكوِّنة للنص ، فالحزن والحسرة كانتا باديتين في مجمل ألفاظ النص وتراكيبه ، وقد جعل من الوزن وتفعيلاته حاضناً لتلك المعاني ، فالألفاظ (جناحي – اللماح – الضواحي ...) تشكلت فيها نبرتان متعاكستان صعوداً

(١) الصومعة والشرفة الحمراء : ٢٤٥.
(٢) السكون المتحرك : ٣٣٠.
(٣) الديوان : ٦٨.

وهبوطاً بين الألف والياء المديتين، فانسجم ذلك مع تفعيلة الخفيف المخبونة (فعلاتن) فضلاً عن أن اختياره صوت الحاء الحلقي المهموس[١] أظهر المشاعر الكامنة ، وما تجيش به نفسه من حسرة وحزن أوحى به الصوت المذكور في ترديداته النغمية ، وهذا ما أكّده أحد الباحثين، عادّاً كلّ صوت يستقل ببيان معنى خاص تفرضه صفته أحياناً ، لبيان القيمة التعبيرية[٢] .

ثانياً / البحر الطويل

يعد هذا البحر من أكثر بحور الشعر تداولاً في الشعر العربي القديم[٣] إلا أنّ هذه النسبة بدأت تتضاءل بعد الإسلام، [٤] وقد انعكس هذا الأمر على طبيعة القصيدة في تلك الحقبة، فنراه ينحى منحى أكثر موضوعية مبتعداً عن الغلظة والصعوبة ، ولكن هذا لا يمنع أن يكون وزن الطويل فخماً بموسيقاه ، التي تمنح شرف اللفظ وهدوء النفس ؛ لأنه وزن يمتاز بالجدة والرصانة ، وبذبذبات هادئة متشابهة ، ولجدته ورصانته كان يستعمله الشعراء لأغراض الرثاء والحكمة[٥] .

ولما كان البحر الطويل رحيب الصدر ، طويل النفس ، فإن الشعراء وجدوا فيه مجالاً أوسع للتفصيل مما كانوا يجدونه في غيره من الأوزان[٦] ونظراً لامتداداته الصوتية، فإنه يصلح للوصف الملحمي المرتبط بتراث الماضي وتأريخه.

وواضح من تسميته أنه أطول بحور الشعر ، فهو يحتوي على ثمانية وأربعين حرفاً ، ما جعله مميزاً عن باقي بحور الشعر[٧]، ومما تميز به هذا البحر أنه يلازم حالة واحدة وهي التمام ، فـ ((لا يكون مجزوءاً ولا مشطوراً ولا منهوكاً))[٨] ووصفه

(١) ينظر : الأصوات اللغوية : ٨٦.
(٢) ينظر : فقه اللغة العربية (عبد الحسين مهدي عواد) : ١٢٣.
(٣) ينظر : موسيقى الشعر : ٥٩.
(٤) ينظر : البناء الفكري والفني للقصيدة الإسلامية : ٢٥٥.
(٥) ينظر : الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته وتقويمه : ١ /٦١.
(٦) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب : ١ /٣٧٠ .
(٧) ينظر : المرجع في علمي العروض والقافية : ٤٧.
(٨) فن التقطيع الشعري والقافية : ٤٣.

آخر بأنه ((ذو بطئ وتثاقل واسترسال))[١] وقد حاز هذا البحر المرتبة الثانية في شعر (الوائلي)، فقد نظم عليه سبعة وعشرين نصاً شعرياً أي ما يعادل (٢١,٦ %) من شعره،وبموضوعات منوعة ، شملت الديني والإجتماعي والوجداني والإخواني ، من ذلك قوله مخاطباً ولده (محمد حسين)[٢] :

توطّن عيني والنجوم غواربُ لعينيك طيف مر بي وهو عاتبُ
يعاتبنـــي أنـــي نسيـــتك مدة وقصّرت عمـــا يقتضيه التحاببُ

إذ يطفح النص بمشاعر الأبوة الخالصة التي تحتاج إلى فضاء يتسع لاحتوائها ، وهو ما وفّرته تفعيلات البحر المذكور ، فضلاً عن أنّ الأسلوب الهادئ الذي يكون عادة بين الأحبة والأصدقاء جاء منسجماً ومتوافقاً مع بطء التفعيلة وثقلها ، وسمة الاسترسال في تصوير المشاعر الصادقة والممتلئة بالذكريات التي لا تغيب عن مخيلته ، فيقول[٣] :

وفرخاً أغذيه فإن فترت يدي عن الأكل يلوي وجهه ويشاغبُ
ويوسعنـــي شتماً فألتذ شتمه وألقم كفيه فمـــي وهو غـــاضبُ
وأمسح خديه إذا ســـال فيهما لعـــاب وأؤذي عضوه وأداعبُ
وأسرق من ألعـــابه لأغيـــظه وأقذف منه بالنـــوى وأحـــاربُ

فقد أطلق الشاعر العنان لخياله في استحضار تلك الذكريات التي جعل انطلاقته منها عبر الصيغ الفعلية التي احتشدت في النص ، فالأفعال (أغذيه – يلوي – يشاغب – يوسعني – ألتذ – ألقم – أمسح – أؤذي – سال – أداعب – أسرق – أغيضه – أقذف – أحارب) من شأنها أن تجعل المتلقي يعيش تلك اللحظات، التي تجمع الشاعر بابنه وهو يلاطفه في بعد حركي متوالي ، فيلوح في أفق النص حضور متميز ومستمر لذلك

(١) الصومعة والشرفة الحمراء : ١٦٨.
(٢) الديوان : ٣١٤.
(٣) الديوان : ٣١٥.

الإحساس المشبع بالشوق والحنين ، مستفيداً من دلالة الفعل المضارع على استمرارية الحدث ، إذ ما كانت تلك الذكريات يوماً أن تكون من الماضي ، وهذا ما أراد الشاعر أن يوصله لمتلقيه ، فيشعره – وهو يقرأ ذلك النص – بتلك المدود الصوتية المرتبطة بالأفعال المذكورة ، فيستوحي منها تلك المشاعر وكأنه يسمع نشيجاً يعتصره الألم وبالخصوص في المقطع الأخير (علن)، وقد تُظهر موسيقى الوزن ذلك الإيحاء الصوتي بجلاء وعمق مع غرض الرثاء ، من ذلك قوله[١] :

عزائـــي ولولا ذاك عز عزائي بأنــّك حـــي رغم كــل فنـــاءِ
مسست الردى فاهتز حياً مغرّداً كما اهتزت الأرض الموات بماءِ
ومثلك لا يفنى فما الفكر ميـــت وما كـــان طبع الفكر غير بقـــاءِ

إذ أظهرت المغايرة التعبيرية في المفردات المستعملة تغييراً دلالياً ميّزه عن النص السابق ، إذ استحوذت الأسماء (فناء– ماء – بقاء) على (فعولن) بدل الصيغة الفعلية ، فرجحت بذلك نسبة الأسماء موحية بدلالة الثبوت لا الاستمرار والتجدد ، مما زاد من فاعلية الإيقاع البطيء لبحر الطويل ، والذي عبّر عن شعور خاص مع المرثي ، فإذا كانت نفس الشاعر مثقلة بالحزن والألم ، فإن امتداد نفس البحر الطويل ، كان متوافقاً مع ذلك الشعور ، ما يجعل المتلقي يصغي ويفهم قبل أن يهتز وينفعل[٢] .

ثالثاً / البحر البسيط

يشترك هذا البحر مع سابقه في السعة والروعة الموسيقية[٣] فضلاً عن أن طول النفس في ترديده أعطاه مساحة إيقاعية، سمحت له أن يكون صالحاً للتعبير عن معاني العنف والرقة على حد سواء[٤] وقد بلغت نسبته (١٣,٦ %) من مجموع شعره ،

(١) المصدر السابق : ٤٧٨.
(٢) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب : ١ /٣٦٨ .
(٣) ينظر : المرجع في علمي العروض والقافية : ٥٥.
(٤) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب : ١/ ٤٢٣.

وهي النسبة نفسها التي نظم بها على بحر الكامل[١] هذا فضلاً عن أن نصوص البسيط امتازت بأنها من المطوّلات ، إذ يتراوح طولها بين (٥٠ – ٩٠) بيتاً ، ممّا هيّأ للشاعر أن يوجد طيفاً من الأنماط الإيقاعية الموحية والمعبرة عن عدة معانٍ ، في نص واحد ، من ذلك قوله[٢] :

دنيا الصحاة إليك الصحو فاستلمي ... إنّـــي سأرحل من حلم إلـــى حلمِ
دفنت دنياي فـــي ظلمـــاء معتمة ... فحاذري أن ترشي النور في عتمي
فالنوم في ناعم الأحلام يرحمنـــي ... والصحو يرهقنـــي فـــي واقع فدمِ
يا أيها الليل حسبـــي أن تنـــادمني ... فيك النجـــوم وأسمو فيـــك للسدمِ

إذ يلاحظ أن التشكيلة الصوتية للتفعيلة الأخيرة في العجز (فعلن) كانت متلائمة مع الصيغ الأسمية في الأعم الأغلب ، ما أوجد تنوعاً دلالياً حاول الشاعر من خلاله رفع طاقة الإنجاز الصوتي من جهة ، ودفع السأم الذي قد ينتاب المتلقي أثناء القراءة من جهة أخرى ، ومما تجدر الإشارة إليه ، أن الشاعر لم يلجأ إلى الضرورات الشعرية التي تقتضيها حركة الروي ، بل إن الحركة الإعرابية للروي تأتي وفقاً لما يقتضيه التركيب النحوي في المتتالية اللسانية داخل إطار الوزن* ، ففي النص المذكور جاء حرف الروي مكسوراً فاستدعى ذلك أن تأتي الأسماء المشتملة عليه ، مجرورة إما بحرف أو بالإضافة ، ومن أمثلته أيضاً قوله[٣] :

لا ينطق الثغر أو يسترسل القلمُ ... إذا تكلّم فـــي دنيا الفداء دمُ
ما بعد أن تقطع الأوداج ملحمة ... أقوى يغرد فيها الفكر والقلمُ
بديـــهة أن دنيـــا المجد ألويـــة ... وخير ما رفّ فيها للدما علمُ

(١) ينظر : الجدول الإحصائي رقم / ٢.
(٢) الديوان : ١٩٣.
* يمكن أن نجد التزام الشاعر بهذه المسألة في أغلب نصوصه الشعرية،وفي ذلك دليل على تمتعه بنحوية عالية .
(٣) الديوان : ١٦٨.

إذ إن الحركة الإعرابية لروي النص جاءت مرفوعة ، فاستدعى من الشاعر أن يكيّف تراكيبه تبعاً لذلك تقديماً وتأخيراً ، الأمر الذي أوجد عنصر إثارة ومفاجأة كان لها أثر بالغ في رفع دينامية النص على المستويين الصوتي والدلالي .

رابعاً / البحر الكامل

تحيط بكل وزن من أوزان الشعر هالة من الصفات التي تميزه عن غيره ، وما يميز البحر الكامل هو أنه من البحور الصافية ،وينفرد بلون خاص من الموسيقى ، مما شجع الشعراء للنظم عليه في الجد والهزل واللين والرقة[١] فضلاً عما فيه من الأبّهة ،ما يمنعه أن يكون نزقاً أو شهوانياً ؛ وذلك لأنه أكثر أوزان الشعر جلجلة ، لما يتمتع به من موسيقى خاصة[٢] ونظراً لتضافر تلك الصفات فيه، فقد نظم (الوائلي) عليه في أكثر من غرض ، مستفيداً من إمكانية اجتزاء البحر وتمامه حتى بلغت نسبته (١٣,٦%) من مجموع شعره ، فمن أمثلة الوزن التام قوله[٣] :

أأبـــا الحسيـــن وتلك أروع كنية وكلاكما بالرائعـــات قميـــنُ
لك في خيال الدهر أي رؤى لها يروي السنا ويترجم النسرينُ
هنّ السوابق شزّباً وبشـــوطهـــا مانـــال منها الوهن والتوهينُ
والشوط مملكة الأصيـــل وإنمـــا يؤذي الأصائل أن يسود هجينُ

فيلاحظ أن الوزن جاء تاماً بتفعيلاته المعروفة (متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن) والتي تحمل منطقاً زمنياً متوازناً ، منح النص تميزاً إيقاعياً يوحي بالخطابية الملحّة ، بمعنى أن صوت المد المتوفر في المقطع (متفا)، والقوة النغمية الحادة في المقطع الثاني (علن) مع خلو النص من العلل ، أبعد النص عن الإبطاء في حركة التفعيلة ، وهذا ما

(١) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب : ١ /٢٤٦.
(٢) ينظر : المصدر نفسه : ١ /٢٤٦.
(٣) الديوان : ٨٣.

لمحناه في أغلب قصائد الشاعر من الكامل ، فضلاً عن إن التزام الشاعر شكل التفعيلة أعطى دلالة الانفعال المقيد أو الثابت ، لاسيما وأن ((عنصر الدلالة يأتي في الشعر متساوقاً مع العنصر الإيقاعي))[١] ، وقد أشار (جان كوهين) إلى ذلك من أن علاقة النظم بالمعنى تشكل بنية صوتية دلالية[٢] .

ومنه أيضاً قوله[٣] :

غادرتما فالقطر عين ترمقُ ورجعتما فالقطر ثغر مشرقُ
حلّقتما وأرى الغري وأنتما ضـــافي جنـــاحيه يظلّ يحلقُ

فالنغمة المنبعثة من تفعيلات الوزن، انصاعت لنغمة الأفعال والتراكيب المكونة للبيتين، فالفعلان (غادرتما – حلقتما) اللذان أسندا إلى ألف الاثنين ، كانا متوافقين صوتياً مع (متفاعلن) بعد إبدال حركة التاء بالسكون،محققاً بذلك وقفة صوتية قصيرة ، حاول الشاعر الإكثار منها؛ لتخفيف الغنائية والخفة التي غالباً ما تلازم وزن الكامل ، فتجنب توالي الحركات التي تفعل دندنة التفعيلات المتوالية في سياق يقتضي الهدوء والتوئدة[٤] وقد تتغير الدلالة تبعاً لاجتزاء الوزن وتغيير ضربه ، فمن مجزوء الكامل قوله[٥] :

بالعلم غذّوا العقل منـــ ـــه وروحه بهدى الشرائع
فالجـــامعـــات رزيـــّة بسوى الجوامع والصوامع
وكذا العقيـــدة دونمـــا علم أســـاطيـــــر خوادع

فقد ورد النص على مجزوء الكامل ، بعروضة صحيحة (متفاعلن) وضرب معلول بالترفيل (متفاعلاتن) ، وقد سار الشاعر على هذا النمط الموسيقي في النص كله ،

(١) حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر : ١٢٤.
(٢) ينظر : بنية اللغة الشعرية : ٥٢.
(٣) الديوان : ٢٢٨.
(٤) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب : ١ /٢٤٦.
(٥) الديوان : ٢٦٩.

مما ساعد على إبطاء حركية النص ، حيث توفر في التفعيلة صوت مد إضافي مع مقطع متوسط (تن) اختزل في داخله ثقل الحركة مع القافية المقيدة لصوت العين المجهور .

إن نظم الشاعر بهذه الطريقة يكشف عن إمكانية نظمه على شعر التفعيلة _وقد عاصر رواده_ ، ولكنه التزم بنظام القصيدة العمودية وراح يختار من الأوزان ما يناسب ذوقه وغرضه .

خامساً / البحر المتقارب

عدّ العروضيون هذا البحر من الدائرة الخامسة ، وتعد نغماته من أيسر النغمات ، فكلها تدور على تكرار (فعولن) ثمان مرات[١] وتسري هذه النغمية حتى في كونه مقصوراً أو محذوفاً، ولعل هذا ما جعل الشعراء يكثرون النظم فيه ،فهو ((بسيط النغم ، مضطرد التفاعيل ، منساب طبلي الموسيقى ، ويصلح لكل ما فيه تعدد للصفات ، وتلذذ بجرس الألفاظ ، وسرد للأحداث في نسق مستمر))[٢] ، ولأنه يتطلب اندفاعاً وراء النغم من غير توقف ، فقد تحاماه كثير من فحول الشعر[٣] .

من هنا فإن (الوائلي) كان يختاره للموضوعات الإجتماعية والوجدانية المشتملة على الوصف ، فبلغت نسبته في شعره (١٠,٤ %) ، من ذلك قوله[٤] :

ذكرتــك والذكريـــــات العذاب مناهل أشواقي الظاميه
فعـــادت لعيني الرؤى الماتعات تلفح بالسحر أجفـــــانيه
وثـــــارت رواسب ذاك الهيـــام تهدهد أحـــلامي الغافيه

إن تقيّد الشاعر بموسيقى الوزن المتواصلة بين الشطرين ، جعلته يلجأ إلى التنويع الموضوعي المقتضي لتنويع الإيقاع الداخلي ، معتمداً في ترسيخ الدلالة الصوتية على

(١) ينظر : المرشد : ١/ ٣٠٩.
(٢) المصدر نفسه : ١/ ٣١٢.
(٣) ينظر : المصدر نفسه : ١/ ٣١٢.
(٤) الديوان : ٢٨١ .

التموجات الصوتية المتناوبة بين المدود الصوتية المرتفعة للألف ، والهبوط مع الياء ومن ثم التقفية بالهاء الساكنة ، موحياً بحالة شعورية تنتابه ، مستفيداً من مخرج صوت الهاء بمعية ما سبقه من أصوات لتعزيز دلالة النص.

وقد يلجأ الشاعر أحياناً إلى إيجاد حركة وانفعال وصخب ،فالمغايرة الأسلوبية على المستوى الصوتي ، لا تكون بالقياس إلى الشعراء الآخرين ، إذ قد يوجد الشاعر حشداً صوتياً صاخباً لبناء تفعيلات الوزن ، فينعكس على الجانب الإيقاعي لشعره[١] وتحدث حالة من الجلبة والضجيج المنبعث من الأصوات المزمجرة ، الأمر الذي يخرج الوزن عن مألوفه ذي النغم البسيط[٢] ، من ذلك قوله[٣] :

وفي القدس حيث الصمود العنيد علـــى الموت أنيـــابه تطبقُ
وفـــي طبريـــّة منّـــــا فـــــم بغيـــر القـــذائف لا ينطـــق
وحيث مشـــاعرنـــا وحـــــدة دعـــا مغرب فانتخى مشرقُ

فالصورة المتحركة الواصفة لساحة القتال المتخيلة ، انعكست بشكل أعمق من خلال الحشد الصوتي للأصوات المجهورة(الباء – الطاء – النون – الغين – العين – القاف) حيث شكّلت ألفاظاً وتراكيب، استطاع الشاعر بواسطتها أن يرفع من الأثرالصوتي لوزن المتقارب ، ويبدو اختيار الشاعر لتحقيق ذلك الانطباع الإيقاعي ظاهراً في اللفظة المكوّنة للتفعيلة الأخيرة، المشتملة على القافية ، فالألفاظ (تطبق – ينطق – مشرق – جلّق ....) توحي باسترسال حركة خفية تتطابق مع دلالة النص بشكل عام .

(١) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب : ٨٤.
(٢) ينظر : المرشد إلى فهم أشعر العرب : ١ / ٣١٢.
(٣) الديوان : ٣٤١.

سادساً / البحر السريع

يرى بعض الدارسين أن هذا الوزن هو الأصل لدائرة المشتبه ، وقرين الرجز في وفرة التشكيلات ، وكثرة جوازاته ، الأمرالذي جعل المحدثين ، ولاسيما شعراء التفعيلة يؤثرونه على غيره من الأوزان[١] ، إلا أن هذا الرأي يتعارض مع ما ذهب إليه الدكتور (إبراهيم أنيس) ، فيرى أن هذا الوزن قد قلّت نسبة شيوعه في شعرنا المعاصر ، بل أصبح الشعراء ينفرون منه ومن موسيقاه[٢] ، والذي يبدو أن أحكام هؤلاء الباحثين هي أحكام انطباعية ؛ لعدم وجود دليل يؤيد دعواهم ، فمسألة تفضيل وزن على آخر لا يعني بالضرورة رداءة الأوزان الأخرى ، فالشعراء يؤثرون الأوزان التي تنسجم مع طبيعة الإحساس والتجربة الشعورية ، ومدى قابيلة الإيقاع على تفعيل الدلالة وترسيخها ، وذلك خاضع إلى مبدأ الاختيار ، فللشاعر الحرية الكافية لاختيار وانتقاء ما يناسب غرضه وانفعاله العاطفي .

وقد عدّ (عبد الله الطيب) هذا الوزن بأنه متحام ؛ لثقل أصاب آخر أجزائه ، مما يؤدي بالنظم عليه إلى البطء والتأني[٣] ويبقى تقييم مقدرة الشاعر مسألة ذات صلة بمعرفة مدى قدرته على تطويع الأوزان كقوالب صوتية حاضنة للتراكيب الدالة على مشاعر معيّنة .

وقد بلغت نسبة البحر السريع في شعر (الوائلي) (٣,٢ %) وهو ما يساوي أربع قصائد فقط ، من ذلك قوله[٤] :

حسّون يا أجمل ما يكتبُ ... ويـــا شـــذا الجنة بل أعذبُ
ياقسمات من رفيف السنا ... أحلى ومن عرف الشذا أطيبُ
زغيلل من همس أقدامـــه ... يمـــوسق الرملـــة إذ يلعـــبُ

(١) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية : ٤٨ ، والمرجع في علمي العروض والقوافي : ٨٤.
(٢) ينظر : موسيقى الشعر : ٩٠.
(٣) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب : ١ / ١٤٥.
(٤) الديوان : ٣١٠.

إذ يشعر من يقرأ هذا النص أن الشاعر يتغنى بصفات طفله الصغير التي أغرق بها النص ، وقد أسهمت بنية النداء (حسّون – يا شذا الجنة – يا قسمات) بتأسيس موسيقى الوزن ، وكذا الحال مع صيغة (أفعل) التفضيل في قوله (أجمل – أحلى – أطيب – أعذب ...) فقد منحت موسيقى النص إيقاعاً بطيئاً متأنياً، ومنوّعاً علواً وانخفاضاً ؛ لأن (مستفعلن) ليس فيها صوت مدّ لذلك فإن الإبطاء يزداد في اللفظة التي تتشكل منها القافية لوقوعها مع التفعيلة الأخيرة لوزن السريع وهي (فاعلن) ، لذا فإن صيغة (أفعل) التفضيل أسهمت بشكل فاعل في إبراز ذلك المظهر الصوتي المتأني .

ولو أجرينا مقارنة بين خطاب الشاعر لولده الصغير في النص المتقدم ، وخطاب آخر كان قد وجّهه لولده (علي) ، نجد أن الطبيعة العمرية للمخاطب اقتضت أن يكون النظم على الوزن الطويل أقرب إلى الهدوء والتعقل، التي يمنحها نَفَسه الطويل ، فضلاً عن أفقه الواسع الذي يحتمل حشد كمٍ هائل من المشاعر والأفكار ، في حين يختار لحديثه مع ولده الصغير وزن السريع ذي الثلاثة أجزاء (مستفعلن / مستفعلن / فاعلن) وهذا يدل على أن ترنيمة الإيقاع لتفعيلات الوزن توحي بدلالات قد تنسجم مع الغرض ، وقد تتنافر معه ، لذا يستدعي من الشاعر أن يراعي متطلبات كل وزن لئلا يقع في التكلف والتقعر[١] .

وتتواشج القافية مع الوزن في إبراز الجوانب الصوتية للنص الشعري ولا سيما النص العمودي ، لذا نجد أن (ابن طباطبا) يؤكد ضرورة أن يحسن اختيار القافية كما يحسن اختيار الوزن أثناء عملية البناء الشعري[٢] .

إن تنوع الانفعال العاطفي ، والتحولات النفسية التي تلازم حالة التأزم النفسي ، كفيلة بخلق انزياح موضوعي ضمن قالب الوزن الواحد ، من هنا نجد أن الشاعر وفي النص نفسه الذي تقدم ذكره، قد أحال لحظات التغني بولده إلى شكوى، يداخلها جرس

(١) ينظر : المرشد : ١ / ١٤٥.

(٢) ينظر : عيار الشعر : ١٣٣.

الحزن المنبعث من صوتي النون والتنوين لما ينماز به من قوة إسماعية عالية، وموحية بذلك المعنى[١] فيقول[٢] :

أين دمى تلهــو بهــا من دم نلهــو به كأننا أذؤبُ
أين الصفاء الصدق لا يلتوي وأين منه حــوّل قُلّبُ
لقد سمت دنياك فــي طهرها عمــا بدنيانا فلا تنسبُ

وأدى سياق القول إلى تقاطع محوري بين دلالتين متقابلتين ، ما أعطى لوزن السريع مرونة موضوعية ، قابلتها استجابات إيقاعية، استطاع الشاعر من خلالها أن يتغلب على الإنطباع المألوف عن هذا الوزن ، فوظّف موسيقاه لتصوير عالمين متباينين هما : عالم الطفولة البريئة ، وعالم الصراع والخداع.

سابعاً / البحر الوافر

يمتاز هذا البحر بشدة تطريبه ، وسرعة نغماته وتلاحقها، حتى عدّ من جنس الكامل[٣] وقد قلّ نظم الشاعر على هذا الوزن حتى بلغت نسبته في شعره (١,٦ %) ويمكن تسويغ هذا الأمر في أن الإيقاع الصوتي للوافر قد يتقاطع مع حس الشاعر ورؤاه الوجدانية والفنية، ففي الوقت الذي يظهرالشاعرميله إلى إيجاد لحظة تأمل وتؤده تلحق بكل شطر ، نجد أن الوافر قد امتاز بالإنبتار ، الأمر الذي خلق سرعة التحاق العجز بالصدر دون توقف ، فلا يكاد القارئ يفرغ من الصدر حتى يأتيه العجز ، لذا نجد الشاعر قد استعمل معه أسلوب النفس الطويل في الصياغة التركيبية ، كتأخير جملة الجزاء عن الشرط مما يجعل المتلقي ينساق خلف المعنى لا النغمة الصوتية ، أو قد يلجأ إلى الأسلوب الحكمي والعقلي ، من ذلك قوله[٤] :

(١) ينظر : علم الصرف الصوتي : ٨٧.
(٢) الديوان : ٣١٢.
(٣) ينظر : المرشد : ١ / ٣٣٠ -٣٣٢ .
(٤) الديوان : ٤٩٣.

إذا ما لم يكن فـــي العلم ملحٌ لدى الأزمات والمتحرجـــاتِ
إذا ما لم يكن في الدين عوذ لنـــا عند الرزايا المهلكـــاتِ
إذا ما لم يكن بالجـــهد عـــون على خوض البحار الزاخراتِ
إذا ما لم يكن بشيـــوخ علـــم رجـــاء فالسلام على الحيـــاةِ

فالقيمة الصوتية لتكرار جملة الشرط (إذا ما لم يكن...) أوجدت إيقاعاً منضبطاً ينبيء عن إطالة نفسه ؛ لشحذ المتلقي على مواصلة التكرار وصولاً إلى الجزاء المتمثل في قوله (فالسلام على الحياة) الأمر الذي قلل من طبيعة الإنفعال مع نغمة الوزن .

ثامناً / البحر المديد

يعد هذا البحر أقل الأوزان استعمالاً في شعرالوائلي ، فلم يرد له غير نص واحد بعروض محذوفة مخبونة وضرب يماثلها، وهو أكثر أنماطه استعمالاً وشيوعاً[١] وقد سجّل الباحثون إقلالاً في النظم على هذا البحر في القديم والحديث، وندرة في تعاطيه[٢] إلاّ إنهم لم يضعوا تسويغاً لذلك ، ولعل السبب في ندرته يعود إلى تقاطع نغمته الصوتية مع ذائقة الشعراء قياساً بالبحور الأخر، فضلاً عن الفتور الإيقاعي الذي قد يكون مهيمناً على تفعيلاته فتقلّ معه الخطابية المستلزمة للإطالة، والنغمية الحادة نسبياً ، فيقول[٣] :

يا حديث الأمس ياغزل يا حكايـــا كلهـــا عسلُ
يا خيـــالات مجنّـــحة فـــي زوايا الذهن تحتفلُ

(١) ينظر : المرشد : ١ /١٣٨ ، المرجع في علمي العروض والقوافي : ٥٣.
(٢) ينظر : المصدر نفسه : ١ /١٣٧ -١٣٩.
(٣) الديوان : ٤٩٥.

إذ يلاحظ اعتماد الشاعر على الإيقاع الداخلي للنص في رفع طاقة الإنجاز الصوتي بعد أن برهن الوزن على عدم إمكانية توظيفه في هذا الجانب .

أما بالنسبة لبحر الرمل ، فقد عرف بنغمته الخفيفة ، وتفعيلاته المُرنّة المملوءة بالنشوة والطرب[١] فهو بحر ينماز بالرقة والانسيابية ، مما جعله أثيراً ومحبباً عند الشعراء المحدثين[٢] وقد ورد للشاعر نص واحد أيضاً، ليسجل أقل نسبة في شعره بلغت (٠.٨%) ولعل ميل الشاعر إلى نمط الإغراق في الوصف، والإطالة في النفس الشعري كان من أهم الأسباب التي أدت إلى الإقلال من النظم على البحرين الآنفين ، فيقول[٣]:

فاض بالصدر من الآلام طفح فليسعنا من بني الأعمام صفح
ليس هذا العتب عن مــوجدة فكريــم الأصل بالعــادة سمح
غير أنّــا كلّنـــا نسمعهــا آهة الجرح إذا مــا ذُرّ ملــح

ويؤشّر إكثار الشاعر من استعمال الصيغة المصدرية، إلى هيمنة أسلوبية ، فاختيار الشاعر للألفاظ (صفح – سمح – نتح – قبح – رشح – قدح – مدح – ....)[٤] حركت بنغمتها الإنفعال الوجداني الذي يقتضيه موضوع النص ،فهو يتحدث بلسان الحال ، حاملاً في جوانحه همّاً وشعوراً مشتركاً، أراد تفعيله بذلك الإيقاع المتحرك لوزن الرمل ، فضلاً عن القيمة الصوتية لروي النص ، وما ينماز به من رخاوة، أعطته مساحة أرحب للتعبير[٥] .

مما تقدم يتضح لنا أن الشاعر كان ينشد الدلالة العقلية في الغالب ، بإيقاعات تتناغم مع موضوع النص الشعري وعنوانه ، فهو حريص على خلق حالة من الانسجام الموضوعي بين الغرض وقالب الوزن ، مستعيناً بالقافية لإبراز حزمة من الإيحاءات

(١) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب : ١ / ١١٦.
(٢) ينظر : المرجع في علمي العروض والقافية : ٧٩.
(٣) الديوان : ٣٨٦ .
(٤) ينظر : الديوان : ٣٨٦ – ٣٨٨ .
(٥) ينظر : الأصوات اللغوية : ٨٥ .

الصوتية المنبعثة من تراكيبه ومفرداته المنتقاة ، والتي من شأنها أن تؤلف بمجموعها مظهراً أسلوبياً لشعره ، وخصيصة من خصائص التكوين والصناعة الأدبية ، ولعل هذا ما عناه (أبو هلال العسكري)(٣٩٥هـ) بقوله : ((إذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك ، واخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتّى في إيرادها))[١].

القافية ودلالتها الصوتية

تتبوأ القافية موقعاً مميزاً في بنية النص الشعري ، بوصفها الطرف الثاني لمعادلة موسيقى الشعر ، وعامل ربط صوتي ، وتشترك مع البنية الإيقاعية في أن المائز لهما هي تلك العلاقة المعقدة بين خاصيتي التكرار وعدمه ، على أن القافية لا تعني بالضرورة مجرد التطابق بين الأصوات بقدر ما تمثله من ظاهرة إيقاعية[٢] وهذه الظاهرة قد تبدو بتكرار أصوات يمثلها حرف الروي ، أو تعني الكلمة الأخيرة من البيت الشعري[٣] وتبدو أهمية التكرار في القافية ، نظراً للعلاقة الرابطة بين الصوت والموسيقى[٤] وقد أفرد المحدثون عنوانات خاصة للحديث عن القافية بوصفها صاحبة الحظوة في نيل أكبر قدر من التركيز الصوتي الناشئ عن تكرار بعض المقاطع[٥] ، وهذا يعني أن التكرار الاستبدالي صفة ملازمة للقافية لتحقيق الترابط الموسيقي لكونها ((عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة ....))[٦] فيستمتع المتلقي بهذا الترديد الصوتي الذي يتابع إيقاعه في فترات زمنية منتظمة ، وفي مقدمة الأصوات التي يتوقع تكرارها هو صوت الروي ، فمنحه ذلك قيمة موسيقية فاعلة في

(١) كتاب الصناعتين : ١٢٩ .
(٢) ينظر : تحليل النص الشعري (ترجمة محمد فتوح أحمد) : ٩١ .
(٣) ينظر : العمدة : ٢٤٣/١ .
(٤) ينظر : أسلوبية البناء الشعري (دراسة في شعر أبي تمام) : ٤٠ .
(٥) ينظر : الجملة في الشعر العربي : ١١١.
(٦) موسيقى الشعر : ٢٤٦ .

نظام القافية الموحدة ، فضلاً عن تحمله للضغط الصرفي والنحوي في موقع هو الأكثر حراجة بالنسبة للشعراء خوفاً من الخروج أحياناً عن المعيار اللغوي[١] .

إن مراعاة القافية لا بد أن تصحبه مراعاة للوزن أيضاً ، لتظهر جمالية الإيقاع بالنسبة للقافية بإعطائها سمة نغمية على وفق قاعدة (الأمور بخواتيمها) فهي تغذي طرفين في اللغة الشعرية ، الطرف الإيقاعي المرتبط بالتكرار الصوتي والذي يستلزم استدعاء ما يحقق ذلك من مفردات وتراكيب ، والطرف الدلالي الذي يمنحه الإيحاء الصوتي[٢] فالقافية هي التجسيد الحي لحركة الروح الداخلية وطبيعتها المضمونية[٣] وتدخل مع الوزن في مواشجة ثنائية ذات طابع علائقي قائم على التأثير والتأثر[٤] ما جعلها تشكل عاملاً توليدياً يكمن في ((تحويل النهاية المجتلبة للتوافق الصوتي إلى ضرورة تحتمها طبيعة التداعي الدلالي))[٥] لذا فدراسة القافية إلى جانب الوزن تمكِّن الباحث من الوقوف على المضامين الأسلوبية لاختيارات الشاعر ، وبذلك تتصل لحمة الدال بالمدلول في تمثيل اللفظ للمعنى ، وتجسيد وحدة ائتلافية تعبر عن قصدية التأليف الشعري[٦] فالقافية إذن ليست ((مجرد حلية صوتية للبيت))[٧] ، بل تضطلع بدور مهم إلى جانب تمثيلها لقمة الارتفاع الصوتي[٨] .

(١) ينظر : أسلوبية البناء الشعري (دراسة في شعر أبي تمام) : ٤٠.
(٢) ينظر : الجملة في الشعر العربي : ١٣١ ، ينظر : البناء العروضي للقصيدة العربية : ١٨٢.
(٣) ينظر : السكون المتحرك : ٣٠٠.
(٤) ينظر : المصدر نفسه : ٣٠١.
(٥) المصدر نفسه : ٣٠١.
(٦) المصدر نفسه : ١١٠.
(٧) الشعرية العربية (ترجمة : محمد الولي ، محمد المبارك): ٢١٧.
(٨) ينظر : خصائص الأسلوب في الشوقيات : ٤٨.

التشكيل البنيوي للقافية ودلالته الصوتية:

يحرص الشعراء عادة على المغايرة الشكلية لوضع القافية في النص ، فيتمخّض عن ذلك الإجراء مغايرة في النظام الصرفي والتركيبي، الذي ينتهي به السياق وصولاً إلى اللفظة الواقعة في آخر البيت والتي تتشكل منها القافية .

١. التعريف والتنكير

ترتبط ظاهرة التعريف والتنكير بالسياق الشعري بمقاصد صوتية ودلالية، وقد فرّق اللغويون من الناحية الدلالية والجمالية بين التعريف والتنكير ، فالنكرة هي ((ماشاع من جنس موجود أو مقدر))[١] ، تحمل من المعاني اللطيفة والدلالات غير المرئية ما يبهر السامع ويدهش القارئ[٢] ، وقد أورد الشاعر في قوافيه أسماءً منكرة دلّت على مقاصد أسلوبية ، ومن ذلك قوله[٣] :

وكلنا نتبارى في بطولتنا إذا حكينا فما فينا سوى بطلِ

فلفظة (بطل) الواقعة في سياق الإستثناء غير التام جاءت منسجمة مع سياق التكلم ، وقد أظهر الشاعر معها اهتماماً صوتياً ودلالياً في آن واحد ، إذ لم يكتف بإظهار الطاقة النغمية للقافية بعد تعريفها ، بل عدل عن ذلك إلى النكرة ؛ ليوسع دائرة الإيقاع الصوتي في المتتالية اللسانية وإظهار الطاقة الصوتية لألف المد في لفظة (سوى) مما يؤدي إلى تشكيل وحدة صوتية متتابعة تنسجم مع المدود التي سبقتها في الألفاظ (إذا –

(١) شرح قطر الندى وبل الصدى : ١٣.

(٢) ينظر : دلائل الإعجاز : ١٧٦.

(٣) الديوان : ٣٠٩.

حكينا – فما– فينا ...) ، وهذا التتابع الصوتي كان بفضل بنية القافية ودلالتها المقتضية لإرادة الجنس بالنسبة للمتكلمين[١] .

وقد تأتي القافية معرفة ، فيكون ذلك منساقاً مع المقتضى التركيبي النحوي وعلى الأغلب في حالتي الرفع والجر ، وفي كلتا الحالتين ، فإن الشاعر يجمع في هذا النمط من القوافي بين الإثارة والإمتاع الموسيقي ، المصاحب للترقب ؛ لأن المتلقي يتوقع صوت الروي ، لكنه لا يتوقع طبيعة اللفظ الحامل لذلك الصوت إلا في حالات معينة ، من ذلك قوله[٢] :

أيعطى زمام الركب في يد تائه فيا ضيعة الساري ويا وحشة الركبِ

فلفظة (الركب) يمكن أن نجد لها أصولاً بنائية في البيت، مما يبعث على توقعها ، فضلاً عن تمتعها بصوتي الباء والكاف الإنفجاريين اللذين أوجدا وقفتين أو عقبتين صوتيتين أفاد منهما في إغناء دلالة السياق ، ومنه قوله[٣] :

أوهذا لبنان كلا ولو كا ن لضج السنا وفاح العبيرُ
ولخفت بالمجينا رقصات وقدود من طبعها التكسيرُ

فلفظتا (العبير – التكسير) جاءتا معرفتين بـــ(أل) وقد أورث التعريف ثقلاً صوتياً وبطأً إيقاعياً انعكس على دلالة السياق المقتضية للتأمل في الوصف .

(١) ينظر : معاني النحو : ١ / ٣٦.
(٢) الديوان : ٢١٧.
(٣) المصدر نفسه : ٢٤٦ –٢٤٧.

٢. التقديم والتأخير

تستقطب القافية عادة الأبنية الصرفية والنحوية والإيقاعية فتتشكل من كل ذلك وحدة صوتية ذات دلالة مزدوجة[١] وقد بلغ استعمال الشاعر لهذه التقنية الأسلوبية حدّاً جعل منها ظاهرة بارزة في شعره ، لذا سنكتفي بمثال أو اثنين طلباً للاختصار ، وبطبيعة الحال فإن لكل تقديم وتأخير وظيفته التعبيرية المؤدية إلى خلق فضاء من الإثارة، يخضع لفاعلية الاتساع والانفتاح الدلالي الذي تبثه اللفظة داخل التركيب فتأتي القافية بصيغة فعلية أو اسمية تبعاً لما ينتهي إليه السياق ، فوقوع الفعل في حشو البيت قد يستدعي من الشاعر أن يؤخر فاعله وصولاً للقافية ، فيكوّن به عنصر مفاجأة ينماز بإيقاعه ودلالته ، من ذلك قوله[٢] :

ولكم تبدأ السيول بقطر ولكم يشعل الحرائق زندُ

فالتشكيل الصوتي لكلمة (زند) حقق إيقاعاً صوتياً، غلبت عليه دلالة التقليل أوالتصغير وفقاً لماأوحت له بنية الكلمة، حيث وردت في تقابل متناظر مع لفظة(قطر)في آخر الشطر الأول بنيوياً ودلالياً ، ولكن القوة التنغيمية للنون وهي تتوسط صوتين مجهورين، أعطت دفقاً صوتياً، زاد من حدّة الانفعال والتفاعل مع مضمون النص الذي يميل إلى الحكمة .وقد يتأخر الفاعل إلى القافية لإحداث أثر صوتي عن طريق التجنيس الصوتي. كقوله[٣] :

فتقبل يا قبر دمع غريب فلقد يُسعد الغريب الغريبُ

(١) ينظر : أسلوبية البناء الشعري (دراسة في شعر أبي تمام) : ٤٠

(٢) الديوان : ٣٨٣.

(٣) الديوان : ٤٠٢.

ومن صور التقديم والتأخير بالنسبة للقافية ، تأخر الأفعال عن سياقها ، فتتحرك الأفعال تبعاً لذلك بصورة أفقية لتكون أقرب إلى حيز وموقع القافية ، وكان حقها بداية التركيب في البيت أو الشطر الشعري ، من ذلك قوله[١] :

وأراجيح في الهوى ومواصيـــ ل على نطة الصغـــار تنقُّ
وبأحلام جدتي أنت كعك الـــــ عيـــد يدحـــى بكفهـــا ويرقُّ
وحكايا مزوقـــات عن السلـــــ طان في مسمع الصغار تزقُّ

فالشاعر أخَّر مجيء الأفعال ليوصله إلى القافية، فتظهر طاقته الصوتية مع الأصوات الإنفجارية ، المكونة له ، إلا إن ذلك جعله يغيّر في بنية الفعل (تنق) إذ الأصل منه (تنط) ولضرورة مجانسة روي النص وهو القاف أبدله مع الطاء في عملية انزياح صرفي قد لا تجعل دلالة الفعل تنسجم مع دلالة السياق فوحّد الإيقاع الصوتي على حساب الدلالة .

وحدة البنية الصرفية ودلالتها الصوتية

تواجه بنية الكلمة مجموعة متغيرات صوتية مراعاة للقياس الشكلي ، والنظام الإيقاعي المصاحب للكلمة الموضوعة في رتبة القافية في الشعر العربي ، مما يشكل ملمحاً لا تظهر معالمه في غيره ، وذلك لأن العربية ((لغة قياسية رنّانة يجب أن يراعى فيها القياس والرنة))[٢] ، وإذا كان المنتج الإيقاعي هو تشكيل ((يخلقه التكرار الكمّي والكيفي المتناسق))[٣] ، فإن الشاعر يحاول استثمار أنظمة اللغة ؛ لتوليد قيمة صوتية ودلالية تتسم بسمات القصدية والدقة والإحكام في تأدية الغرض .

(١) المصدر السابق : ٢٣٥.
(٢) أصول النقد الأدبي : ٣٢٥.
(٣) أدبية النص القرآني (أطروحة دكتوراه) : ٢٠٧.

فاللغة بلحاظ نظامها العلامي ، لها القدرة على أن تعبر عن نفسها بنفسها[١] ، والنظام الصرفي زاخر بالطاقات التعبيرية ، والإيحاءات الصوتية والدلالية ، الأمر الذي جعل الشعراء يحرصون على الاستفادة من البنية الصرفية في رفع طاقة الإنجاز الصوتي والدلالي لنصوصهم الشعرية ، ولا سيما في نهايات الأبيات أو (القوافي) التي تمثل قمة النغم وذروته[٢] ، من ذلك على سبيل التمثيل اختيار صيغ جموع التكسير ويراد منها صيغ منتهى الجموع ، أي لا يكسر هذا الجمع مرة أخرى فهو لا نظير له في الواحد ، إلا إنه يدل على أكثر من اثنين بتغير ظاهر ومقدّر[٣] ولهذا الجمع صيغ عديدة ، نورد منها مثلاً صيغة (فواعل) ، وضابط هذه الصيغة ((أن يكون أولها مفتوحاً وثالثها ألفاً وبعدها حرفان))[٤] ويؤتى بهذه الصيغة لجمع الكثرة (فاعلة) صفة كانت أو اسماً ، لما في هذه الصيغة من دلالة على الثبوت[٥] ، وقد أورد (الوائلي) هذه الصيغة لبناء قافيته، والإفادة منها صوتياً ودلالياً ، كقوله[٦] :

حييت وفد الجـــامعـــا ت يزور سامقة الجوامع
أهلاً بنـــاة الفكـــر والـــ آداب بالـــغرر اللوامـــع
يـــا حاملـــي ثقل الأما نة نحو أجيـــال طـــوالع

فالألفاظ (الجوامع- اللوامع- طوالع ..) أحدثت نسقاً صوتياً اقتضته طبيعة الخطاب فناسب ذلك أن يبني قوافيه بشكل يوحي بالفخامة الإيقاعية الدالة على شأنية المخاطب ومكانته ، ومن الصيغ الأخرى التي أكثر الشاعر من استعمالها في قوافيه بعض صيغ

(١) ينظر : المواضعة والعقد في النظرية اللغوية عند العرب،(د. عبد السلام المسدي)،مجلة المورد (دراسات في اللغة) دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط/١ ، ١٩٨٦ : ٣٦.
(٢) ينظر : المرجع في علمي العروض والقوافي : ١٢٥.
(٣) ينظر : اللمع في العربية : ٦٨ ، شرح ابن عقيل : ٢ / ٤١٥ ، معاني النحو : ٣ / ٢٦٣.
(٤) شرح الرضي على الشافية : ١ /١٤٥.
(٥) ينظر : معاني الأبنية في العربية : ١٥٥.
(٦) الديوان : ٢٦٩.

الصفة المشبهة كـــ (فعيل) و (فَعِل) نظراً لقوة الوصف فيها بالنسبة لباقي المشتقات[١] فمما جاء على صيغة (فعيل) قوله[٢] :

أرجفوا أنك القتيل المدمى أومَن يُنشيء الحياة قتيلُ

فلفظة (قتيل) الواقعة في القافية تحمل مقطعاً مكرراً لوزن (فعيل) ،منح النص نسقاً صوتياً مساوقاً للدلالة .

أما الصيغة الأخرى فقد وقعت في مواضع عدة ، نذكر منها ، قوله[٣] :

والدوالي في غضارتها والهوى في كرنها ثملُ
ورشيش الشوق ملتهب وإن استشرى به خجلُ
يا فؤادي جف مرتضع وذوى في ينعه خضلُ

فتناسبت سرعة الوزن مع حركة الأصوات الثلاثة دون الإبطاء . ومن الصيغ الصرفية التي تمتلك وظيفة صوتية في بنيتها المقطعية ، صيغة (اسم الفاعل) ((الدالة على الحدث والحدوث وفاعله))[٤] مع دلالة وصف الحال ، فقد استعملها الشاعر لتوافقها مع حركة المد في القافية ، إذ يمثل صوت الألف الذي يقع على نبر الصيغة مائزاً لها بلحاظ ما يتمتع به من وضوح سمعي .

(١) ينظر : التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة : ٧٦.
(٢) الديوان : ١١٩.
(٣) المصدر نفسه : ٤٩٦ .
(٤) التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة : ٧١.

من ذلك قوله[١] :

توطّن عيني والنجوم غوارِبُ لعينيك طيف مر بي وهو عاتبُ
يعاتبنـــي أنـــي نسيـــتك مدة وقصّرت عمـــّا يقتضيه التحابُ
ولكنني استذكرت أمراً نسيته وقد يختفي رأي عن المرء صائبُ
بأنك نور في عيوني ونابض بقلبـــي وحبٌّ في كياني ضاربُ

فالألفاظ (عاتب – صائب – ضارب – ..) قدمت إيقاعاً منتظماً في الصعود مع الألف والهبوط مع حركة الروي وما قبله (فا ↗ عل ↙) وقد أفاد الشاعر من هذا الإيقاع في رفع طاقة الإنجاز الدلالية للنص مستفيداً مما يوفره الإيحاء الصوتي .

الدلالة الإيقاعية في أصوات الروي

يمثل صوت الروي رأس الهرم الموسيقي للبيت الشعري ، وباب الدخول إلى باحة النص الإيقاعية ، والشيفرة التي إن استطاع أحد فكّها كان أولج من غيره إلى مكامن الشاعر النفسية وعالمه الخاص ، فعنصر التطريب والإثارة كامن فيه ، ولا يعني ذلك أن صوت الروي يمتلك قدرة فردية على أن يتّصف بالحزن أو بالفرح ، ولكن التضافر الصوتي للأصوات التي تسبق الروي ، تسهم في تأزيم الموقف وشد الأذهان وصولاً لصوت الروي الذي يفضح ذلك التأزم المفتعل[٢] ، ويرى أحد الباحثين أن اختيار حرف الروي لتمثيل نص معين ، يرتبط بالذوق[٣] فعملية إثراء النص بشحنة إيقاعية ما ، تحتاج من الشاعر أن يلتفت قليلاً إلى غرض قصيدته ؛ ليحقق مواشجة بنائية بين صوت الروي ، وما يتركه في الذهن من إيحاءات دالة ، لذلك قسّم الأستاذ (أحمد

(١) الديوان : ٣١٤.
(٢) ينظر : قضايا النقد الأدبي والبلاغة : ٣٣٧.
(٣) ينظر : أصول النقد الأدبي (أحمد الشايب) : ٣٢٦

الشايب) بعض الأصوات بحسب ملاءمتها وانسجامها مع الغرض المطلوب ، فروي القاف يجود في الشدة والحرب ، والدال مع الفخر والحماسة ، والميم واللام مع الوصف والخبر والياء والراء مع الغزل والنسيب[١] بيد إن هذه التقسيمات ليست ملزمة لأنها بالنتيجة رأي لصاحبها ، ربما يحمل تعليلاً نسبياً ، ولكن يكفي أن نقول أن لصوت الروي تنسب القصائد ، كما أنها لا تقفى إلا به[٢] ، ويرى الدكتور (شكري محمد عياد) : أن الروي لا بد أن يُنظر إليه من زاوية صمته أو لينه ، فالصامت ألزم للقافية من أصوات اللين ، إذ إنّها ركيزة في ضبط الإيقاع، ومنبهاً قوياً لجذب الأسماع[٣] والحقيقة أن الصوامت لا تملك عامل التنبيه بالقوة وإنما تملكها بالفعل ، بمعنى أن الحركات التي تمثل أصوات مدّ قصيرة لها القدرة على حرف المسار الصوتي بالشكل الذي يقتضيه التركيب من جهة ، وحركة روي النص الشعري من جهة أخرى ، لذا فإن سكون الروي الصامت يعطي دلالة مغايرة للدلالة التي يمنحها الروي المشبع لحركته ، من ذلك قول (الوائلي) في قصيدة مطلعها[٤] :

لا تلمني إن الملام تجنّي وأعنّي إذا استطعت أعنّي

هذا التصريع سوّغ إشباع حركة الروي (الكسرة) وإحالتها إلى ياء في ذهن المتلقي والعمل على تشديد الروي في أكثر المقاطع مما يحقق دلالة الحميمية المنبعثة من جلبة النون باعتبار انتمائه لأسرة الأصوات المتوسطة[٥] فبدون إشباع الحركة القصيرة لا يمكن للنون وهي مُشكلة بالسكون أن تتأثر بأصوات الحلق ؛ لبعد المخرج والصفة بينها وبين هذه الأصوات المجاورة لها[٦] ولمتابعة أصوات الروي وتوزيعها الأسلوبي في

(١) ينظر : أصول النقد الأدبي(أحمد الشايب) : ٣٢٦.
(٢) ينظر : موسيقى الشعر : ٢٤٧.
(٣) ينظر : موسيقى الشعر العربي (شكري عياد) : ١١٥.
(٤) الديوان : ٣٢١.
(٥) ينظر : الأصوات اللغوية : ٦٧.
(٦) ينظر : المصدر نفسه : ٦٨.

شعر (الوائلي) ، فإن من المناسب إجراء جدولة إحصائية لبيان ذلك ، والوقوف على أكثر الأصوات شيوعاً بالنسبة للروي ، وقياس ذلك بلغة الأرقام والنسب المئوية مع بيان الحركات الإعرابية .

جدول _ ٣ _ يوضح التوزيع الأسلوبي لأصوات الروي مع بيان حركاتها الإعرابية وتعضيد ذلك بالنسبة المئوية

صوت الروي	عدد القصائد	النسبة المئوية	الحركة الإعرابية بالنسبة المئوية			
			الكسرة	الضمة	الفتحة	السكون
الهمزة	١٠	%٨,٠	٦(%٤,٨)	٢(%١,٦)	١(%٠,٨)	١(%٠,٨)
الباء	٢٢	%١٧,٦	٥(%٤)	١١(%٨,٨)	٤(%٣,٢)	٢(%١,٦)
التاء	٢	%١,٦	٢(%١,٦)	٠	٠	٠
الحاء	٤	%٣,٢	٢(%١,٦)	٢(%١,٦)	٠	٠
الدال	١٩	%١٥,٢	٤(%٣,٢)	١٠(%٨)	٤(%٣,٢)	١(%٠,٨)
الراء	١٧	%١٣,٦	٢(%١,٦)	١٢(%٩,٦)	١(%٠,٨)	٠
السين	١	%٠,٨	١(%٠,٨)	٠	٠	٠
العين	٧	%٥,٦	٢(%١,٦)	٥(%٤)	٠	٠
القاف	٩	%٧,٢	٣(%٢,٤)	٤(%٢,٢)	٢(%١,٦)	٠
اللام	١١	%٨,٨	٤(%٣,٢)	٥(%٤)	١(%٠,٨)	١(%٠,٨)
الميم	٧	%٥,٦	٢(%١,٦)	٣(%٢,٤)	١(%٠,٨)	١(%٠,٨)
النون	٦	%٤,٨	٢(%١,٦)	٣(%٢,٤)	٠	١(%٠,٨)
الهاء	٨	%٦,٤	٤(%٣,٢)	٠	٠	٤(%٣,٢)
الياء	١	%٠,٨	٠	٠	٠	١(%٠,٨)
المجموع	١٢٥		%٣١,٢	%٤٥,٦	%١١,٢	%٩,٦

من هنا فإن نسبة مجموع القوافي ذات الروي المطلق بلغت (٩٠,٤%) في حين بلغ نسبة مجموع القوافي ذات الروي المقيّد (٩,٦%) .

ملاحظات واستنتاجات

١-اتضح من خلال الجدول الإحصائي ذي الرقم(٣) أن الشاعر ابتعد عن النظم على حروف المعجم غير الشائعة في الشعر العربي ، والتي أطلق عليها الدكتور (إبراهيم أنيس) بالنادرة أو قليلة الشيوع وهي (الظاء – الطاء – الثاء – الذال – الغين – الخاء – الشين – الصاد – الزاي – الهاء والواو)[١] .

٢-سجل صوت الباء حضوراً مميزاً في قوافي الشاعر ، إذ بلغت نسبته (١٧,٦%) من مجموع شعره ، يتلوه الدال ونسبته (١٥,٢%) ثم الراء، فاللام، فالقاف، فالميم،والنون،وتسمى هذه المجوعة الأخيرة باستثناء القاف والميم بـــ((الأصوات المائعة))[٢]،وتشترك في نسبة وضوحها السمعي حتى أشبهت – من هذه الناحية – ، أصوات اللين كما يرى ذلك المحدثون[٣] .

٣- بالرغم من ندرة استعمال صوت الهاء في روي القصائد العربية – حسب ما يراه الدكتور (إبراهيم أنيس) إلا أن (الوائلي) قد استعمله في شعره حتى بلغت نسبته (٦,٤%) ، مما يترك انطباعاً عن الشاعر في حرصه على الجانب الدلالي لأصوات الروي وليس لشيوعها عند العرب .

٤- انحسار النظم على أصوات (التاء والسين والياء) فبلغت نسبة التاء (١,٦%) والسين (٠,٨%) والياء (٠,٨%)، وهذا من شأنه أن يسجل اهتماماً (للوائلي) بالأصوات ذات الوضوح السمعي ، والقوة الإيقاعية التي يمكن أن تعكس بعض الإيحاءات الدلالية لتعضيد المعنى وتقويته ، فالباء والدال والراء والعين والقاف والميم والنون ... التي شكّلت غالبية في قوافي الشاعر هي من النوع المجهور[٤] ،

وهو ما شاع استعماله في الشعر العربي برمّته[٥].

---

(١) ينظر : موسيقى الشعر : ٢٤٨ .

(٢) ينظر : الأصوات اللغوية : ٦٣ (ويسميها القدماء أصوات الذلاقة) .

(٣) ينظر : المصدر نفسه : ٦٣ .

(٤) ينظر : المصدر نفسه : ٤٦، ٤٩ ، ٨٧ ، ٨٢ ، ٨٥ ، على التوالي .

(٥) ينظر : موسيقى الشعر : ٢٤٨ .

أما بالنسبة للحركة الإعرابية ، فقد أظهر الشاعر اهتماماً واضحاً في استعمالها ، بعدّها عنصراً صوتياً فاعلاً ، وتملك جانباً تكميلياً للأثر الصوتي والموسيقي للنص الشعري[١] فهي جزء من الوحدات الصوتية المشاركة في الدلالة[٢] فضلاً عن دورها في الإبانة عن المعاني ؛ لقيامها بالوظيفة النحوية كحركة إعرابية وليس كحركة بنائية[٣] ، وقد أوضح الدارسون المحدثون ومنهم الدكتور (إبراهيم أنيس) أن الحركات تتفاضل من حيث الكثرة والشيوع ، فتأتي الفتحة في المقدمة ، ثم تليها الكسرة ، لتكون الضمة أقلها شيوعاً[٤] ، هذا من الناحية النظرية ، أما من الناحية التطبيقية فإنّ الأمر يختلف عن هذا الرأي ، فالتباين في استعمال الحركات إنما يكون تبعاً للمقاصد الدلالية ، والأثر الصوتي والدلالي الذي يتولد عن الحركة ، لهذا نجد أن (الوائلي) قد أكثر من استعمال حركة دون أخرى في إطار قوافيه المطلقة ، فاحتلّت الضمة أكبر مساحة في قوافيه، حتى بلغت نسبتها (٤٥,٦%)وهي إمارة على كثرة المرفوعات في قوافيه ، تليها الكسرة التي بلغت نسبتها (٣١,٢%) وقد حرص الشاعر في هاتين الحركتين أن لا يخرج عن المعيار النحوي ، إذ لم يكن منقاداً للحركة بقدر انقياده للتركيب النحوي ، أما القوافي المنصوبة والتي تمثلها حركة الفتح فقد سجّلت أقل نسبة في القوافي المطلقة فبلغت نسبتها (١١,٢%) .

من ذلك نستنتج أن الشاعر يميل إلى حركة الضم أكثر من ميله لباقي الحركات في قوافيه ، وقد يرجع ذلك لعوامل معنوية ونفسية ترتبط بالمتكلم[٥] من حيث الرقة والشدة ، الألم والراحة ، والتشاؤم والتفاؤل ، لذلك فإن أحكام الباحثين بشأن الحركات تكاد تقترب من هذا المعنى ، فالثقل الذي وصفت به الضمة من قبل[٦] نجد صداه عند

(١) ينظر : أسلوبية البناء الشعري (دراسة في شعر أبي تمام) : ٥٥ .
(٢) ينظر : التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة : ٣٤ .
(٣) ينظر :المصدر نفسه : ٣٧ .
(٤) ينظر : الأصوات اللغوية : ٢٩.
(٥) ينظر : التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة : ٣٧ .
(٦) ينظر : الخصائص : ٣/٧١٢ .

الدكتور (محمد النويهي) ، فيرى أن الضمة تدل على الغلظة والشدة[١] وقد يصدق هذا الرأي ولكن بشكل نسبي ، إذ لا يمكن إصدار حكم قطعي بدلالة حركة اللفظ ما لم تتفق في ذلك مع السياق ، ففي قصيدة (للوائلي) التي مطلعها[٢]:

حسّون يا أجمل ما يكتب ويا شذا الجنة بل أعذبُ

لم يكن ثمة غلظة أو شدة بحركة الضم في القافية ، بل جاءت دلالتها منسجمة مع دلالة اللفظ في الرقة واللطافة ، إلاّ إن التعليل الأسلوبي الذي يكمن وراء ارتفاع نسبة المضمومات في قوافي الشاعر هو كثرة استعماله للعُمد في موقع القافية ، من حيث الإسناد الفعلي والاسمي ؛ لأن الحركة الإعرابية للعمدة هي الضم على الدوام ، ما أعطى لتلك الحركة مكانة مميزة على مستوى الدلالتين الصوتية والتركيبية ، من حيث قوة التحقق والتثبت[٣] من ذلك ما قاله بمناسبة عيد الأم[٤] :

أمي إذا كانت الجنات مصدرها من تحت رجليك فيما يذكر الخبرُ
فما بصدرك من خير ومن كرم يظلّ أكبر ممـــا تحـــدس الفــكرُ

فقوله (الخبر) و (الفكر) أسمان مرفوعان بالضم، لوقوعهما في سياق الإسناد الفعلي ، ومنه أيضاً قوله[٥]:

يـــا دماً شـــابت الليالي عليه وهو للآن في الرمال جديدُ
يحمل الطف والحسين حساماً كلّمـــا مرّ في الزمان يزيدُ

(١) ينظر : الشعر الجاهلي :١ / ٣٤ .
(٢) الديوان : ٣١٠ .
(٣) ينظر التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة : ٣٥ وما بعدها .
(٤) الديوان : ٢٠٨ .
(٥) المصدر نفسه : ١٣٢ .

إذ عززت حركة الضم دلالة التحقق التي أوحى بها تركيب الخبر في البيت الأول ، والفاعل في البيت الثاني ، مما ضاعف هيبة النص وقوته ، وهذا ما أكده أحد الباحثين بقوله :((إن القافية في حالة الرفع أكثر قوة وهيبة ، و [أبلغ] تأثيراً على السامع))[١] .

أما في حالة القافية المكسورة ، فإنها لا تختلف عن الضم في محاكاتها للحدث المُعبَّر عنه ، ولكنها تختلف عنها في دلالتها الصوتية ، وتأتي في قوافي الشاعر في الغالب مع الأسماء المجرورة بحرف أو بالإضافة، مما يجعل الحركة منقادة لمقتضى التركيب ، تاركة أثراً صوتياً يزداد في حالة إشباعها ، من ذلك قوله[٢] :

أصغيرتيّ الدهر غام بوجهه وتحول الأفق الشفيع لأسفعِ
ولقد يطيق القلب حمل ملمّة ما لم تكن أدهى من المتوقّعِ

فحركة الكسر في قافية النص عززت الإيحاء بالانكسار الداخلي عند الشاعر ، فكلمة (لأسفع) التي دلت على التحول من حالة إلى أشد منها بدلالة صيغة (أفعل) التفضيل التي تشكلت منها ، بتقدير فعل كلامي (صرت أسوأ من ذي قبل) ، ولكي تتضح دلالة الانكسار بشكل جلي ، جعل قافية النص محرّكة بالكسر؛ لأنه ((يحقق مستوى من الانقياد يهبط بصوت الكلمة، موقعاً أثراً موسيقياً واضحاً خصوصاً في الأصوات الواضحة))[٣] ، وهذا ما حققه روي النص (صوت العين) الذي عدّه (الخليل) أنصع الحروف جرساً مما يقرّبه من أصوات اللين[٤] ، أما حركة الفتح فيندر مجيؤها في الشعر من غير ألف الإطلاق[٥] لذا فإن (الوائلي) لم يستعمل حركة الفتح في قوافيه إلا مع ألف الإطلاق ، وذلك لتنشيط قابلية الحركة على الإيحاء بالمعنى وإعطائها دفقاً

(١) القافية في شعر المتنبي (دراسة لغوية) ، مجلة الضاد ، ع : ٤ ، ١٩٩٠ : ٢٩.
(٢) الديوان: ٣١٧ .
(٣) أسلوبية البناء الشعري (دراسة في شعر أبي تمام) : ٥٧.
(٤) ينظر : الأصوات اللغوية : ٨٥.
(٥) ينظر : أسلوبية البناء الشعري (دراسة في شعر أبي تمام) : ٥٨.

صوتياً يمتد لُيشعر بحسن الأداء، وعلو الهمّة ، وقد تكون إطالة الصوت وسيلةً أسلوبية للفت انتباه المتلقي إلى أمر ما ، ويمكن أن تأتي للمبالغة أحياناً[١] من ذلك قوله[٢] :

عوّذت مجدك أن أرثيه ما لمعت مناقب منك غرّ طالت الشهبا

فالدلالة المكانية لكلمة (الشهبا) امتدّت طولياً مع دلالة حركة الفتحة ، وعلاقتها بتداعيات الإحساس بالعناية ولفت الانتباه، وهو ما أشار إليه (القرطاجنّي) بقوله ((يجب في القافية من جهة عناية النفس بما يقع فيها... وألا يوقع فيها إلا ما يكون له موقع في النفس))[٣] ومن أمثلته أيضاً [٤] :

بغداد جف الربيع الطلق واحترقــا وصوّح الروض لا زهراً ولا عبقا
كل اخضلال العصور الخضر حوّله يبساً هجيــر لئيــم ألــهب الأفقــا

أما بالنسبة للروي المقيّد (الساكن) فقد بلغت نسبته (٩,٦%) فقط من مجموع شعره ، حيث وردت مع صوت الهمزة في قصيدة واحدة ، والباء في قصيدتين ومع الدال قصيدة واحدة ، وهكذا مع كل من اللام ،والميم ، والنون ، والياء ، أما صوت الهاء فقد ورد ضمن القوافي المقيدة في أربعة نصوص ، اثنان منها على البحر الخفيف وواحد على البحر المتقارب والآخر على بحر الوافر ، كقوله[٥] :

خصــال حوّلتك إلــى ملاك نقي الثوب ميمون النقيبه
ومن لبس الكريم من السجايا فتلك عليه أثواب قشيــبه

(١) ينظر : التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة : ٤٢.
(٢) الديوان : ٤٥٧.
(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ٢٧٥ –٢٧٦ .
(٤) الديوان : ١٧٨.
(٥) المصدر نفسه : ٤٢٢.

وقوله أيضاً[١] :

وكم من صلاة وتسبيحة تظل النجوم لها راويه

وقوله[٢] :

وكثير من الأكف التي تر فع عند التسليم صارت هراوه

إذ يلاحظ أن قوافي الأبيات المذكورة ، جاءت بالصيغة الأسمية وقد تحرك الحرف الذي يسبق الروي بالفتحة ، وهو أمر استحسنه الدارسون وحثوا عليه[٣] لما تتسبب به تلك الحركة من شحنة صوتية، تنطلق من بداية الفم لتنتهي عند مخرج الهاء الواقع في أقصى الحلق ، فيؤدي إلى الجهر به وإحداث نوع من الحفيف الصوتي المختلط بذبذبة الوترين الصوتيين[٤].

(١) الديوان : ٢٨٢.

(٢) المصدر نفسه : ٢٤٠.

(٣) ينظر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ٢٧٣.

(٤) ينظر : الأصوات اللغوية : ٨٦.

المبحث الثاني

الإيقاع الداخلي ومنحاه الأسلوبي

مدخل

يحيط بأي عمل إبداعي – في مجال اللغة – جملة اعتبارات ، ومنها الاعتبار الشكلي والمضموني ، ولا يظهر الاعتبار الثاني حتى تبان صورة الأول ، بشكل جلي وواضح في رحاب النص الأدبي ، وذلك من خلال سبر أغواره ، واكتناه أبعاده ، ولكي تتضح الدلالة الوظيفية لنص ما ، فلا بد من التعامل معه بكل مكوناته ، ابتداءً من أصغر وحدة بنائية (الفونيم) الصوتي ، وانتهاءً بالتركيب وسياقاته المتعددة وما ينعكس عنه من دلالات[١] إذ تسمح لنا تلك الدلالة من أن نضع على المستوى نفسه عناصر متنوعة مثل ((الإيقاع ، البناء الصوتي ، الفونولوجي ، وأنساق التركيب ، والأوجه البلاغية))[٢] بوصفها عناصر لبناء الخطاب ، والاختلاف فيما بينها اختلاف تكامل لا اختلاف تباين ؛ لأن الأثر السمعي بالنسبة للمتلقي ((يتم الإحساس به كشكل ديناميكي))[٣] ، وتبرز هذه الديناميكية في مفهوم البناء تفاعلاً بين عناصره[٤] ويتوقف نجاح عملية التحليل الأسلوبي على مدى نجاح المحلل في استنطاق الظاهرة اللغوية ويكتسب النص الإبداعي من جراء حسن الصياغة الخاضعة لعمليتي الانتقاء والتنسيق طبيعة صوتية تقوم على أساس تمايز المكونات اللغوية الداخلة في بنائه عما هو خارجه[٥] ، وفي مجال النص الشعري ، فإن الموسيقى الداخلية له تستأثر باهتمام الباحثين ، لما لها من أثر في جلاء المعنى وقصدية التعبير من خلال الحشد الصوتي الذي يتشكل منه الهيكل النصي ؛ ذلك لأن ((الاهتمام بقيم الألفاظ الصوتية في التعبير الأدبي يعني استقصاء ما تحمله من إيحاء وانفعال ذاتي))[٦] وهذا مرتبط باللغة التي يتشكل منها النص ، على اعتبار أن ((كل لغة لها قوتها وموهبتها ومزاجها وإرادتها

(١) ينظر : نظرية الأدب (أوستن وارين) : ٢٠٥.

(٢) نظرية المنهج الشكلي : ١٩.

(٣) المصدر نفسه : ٧٨.

(٤) ينظر : المصدر نفسه : ٧٨.

(٥) ينظر : دلالة الأنساق البنائية في التركيب القرآني (أطروحة دكتوراه) : ٢١.

(٦) جرس الألفاظ : ١٢٢.

الخلاقة المماثلة للإرادة الخلاقة للشاعر))[١] ويرى أحد الباحثين أن الألفاظ المكونة لحشو النص الأدبي تقبع فيها قيمة جوهرية هي القيمة الإيقاعية لجرسها[٢] ، إلاّ أنّ هذا لا يعني أن الألفاظ هي أصوات محضة ، وإنما هي أصوات دالة يحسب لجرسها حساب في الدلالة ، وقد أشار (ابن جنّي) (٣٩٢ هـ) من قبل إلى أن ((مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث ، فباب عظيم واسع... فكثير ما يجعلون أصوات الحروف على سمة الأحداث المعبر بها عنها ...))[٣] فإذا كانت دلالة الألفاظ محكومة بأصواتها ، فإن الألفاظ والتراكيب التي يتألف منها البناء الشعري ، تشكل نسقاً من الإيقاع المعبر عن جانب من الدلالة ، وقد أقر علماء العربية أن للدلالة الصوتية أثرها في استدعاء المعنى والإيحاء به في نطاق تأليف مجموع أصوات اللفظ[٤] لذلك حرص الشعراء على الاهتمام باختيار ألفاظهم ، مراعين في ذلك الانسجام الصوتي بين الألفاظ ، وتلاؤم مخارجها ؛ لرسم معالم الجمال بسمته الجوهرية ، واستعمال اللغة استعمالاً واعياً ، لافتاً انتباه المتلقي إلى الطبيعة الخاصة للغة ونماذجها الصوتية[٥] ، فيجعل وقعها النغمي مؤثراً فيه ومثيراً رغبة التواصل للإصغاء والمشاركة الوجدانية .

خصائص الأصوات ودلالتها الإيقاعية

تستقل اللغة الشعرية بالنغمة العذبة والإيقاع المرن ، الموحي بالمعنى المألوف[٦] ولكي تحقق الأصوات المؤتلفة دورها الإيقاعي فقد اشتُرط في تشكيلها أن تكون منسجمة لا منفرة ، فالوظائف والقيم الخلافية ، ومعطيات علم الأصوات ، ما هي إلا

(١) علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته) : ٥٢.
(٢) ينظر : جرس الألفاظ : ١٩.
(٣) الخصائص : ٢ / ٤١٠.
(٤) ينظر : المصدر نفسه : ٢/ ٤٠٣ وما بعدها ، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة : ١٧.
(٥) ينظر : البنيوية وعلم الإشارة (ترنس هوكر) : ٧٩.
(٦) ينظر : اللغة العليا (دراسة نقدية في لغة الشعر) : ١٦٢.

((الوسيلة للكشف عن النظام الصوتي للغة))[١] لذا عُدّ التوزيع الحاصل للألفاظ في جسد النص توزيعاً يجانب الاعتباطية لما تحمله من قيم دلالية مقصودة[٢] ، ولكي يتمكن الباحث من دراسة البنية الصوتية للنص الشعري ، يتوجب عليه أن يحدد شكل هذه التنسيقات في النسيج الشعري ضمن هندسة يعيها مبدع النص بوصفه المتلقي الأول لنصه[٣] .

الدلالة الإيقاعية على مستوى الصوائت

وتسمى أحياناً بـــ (أصوات العلة) وهي (الواو ، الياء ،الألف) وتمتاز بنطق مفتوح[٤] أي إن الهواء الخارج من الرئتين لا يعترضه أي عارض ، مما يتمخض عنه وضوح سمعي إذا ما قيس بالأصوات الساكنة أو الصامتة[٥] ، ولم تكن تسمية (الأصوات اللينة) لترد عن فراغ ، وإنما عللوا لذلك فقيل : ((إنما سميت لينة ؛ لأن الصوت يمتد منها فيقع عليها الترنم في القوافي وغير ذلك))[٦] ، أما مخرج هذه الأصوات فقد اصطلحوا عليه بـــ (الجوف) وتسمى بالجوفية أو الهوائية لخروجها من أقصى الجوف[٧] ، فإذا كانت هذه المعاني قد تسربلت في معنى المد ، فإن الأثر الإيقاعي المكتنز فيها ، يتفاعل ديناميكياً مع عملية إطالة هذه الأصوات في الألفاظ المشتملة عليها ، وهذه العملية الإجرائية تنذر بوقوع إيحاءات دالة تتناغم وموضوع النص الذي وضعت فيه ، من حيث السرعة والإبطاء حسب مقتضى الحال .

وقد مرّ الحديث عن استعمالات الشاعر للأوزان الطوال وما تتصف به من السعة المعبرة عن طول النفس ، ورزانة الإيقاع والإغراق في الوصف ، ولعل الشاعر قد

(١) اللغة العربية معناها ومبناها : ٧٣.
(٢) ينظر : المفكرة النقدية : ٥٨.
(٣) ينظر : منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري : ٨٥.
(٤) ينظر : دراسة الصوت اللغوي (أحمد مختار) : ١٣٥.
(٥) ينظر : الأصوات اللغوية : ٢٩.
(٦) الجمهرة (ابن دريد) : ١ / ٨.
(٧) ينظر : البرهان في تجويد القرآن : ٢٧.

أفاد كثيراً من أصوات اللين على مستوى الإيقاع الداخلي في ترسيخ تلك المعاني أو الإيحاء بها ، من ذلك قوله[١] :

أفيضي فبرد الليل مدّ حواشيهِ وعيي فوادي الكرم راقت دواليهِ
وما الليل إلا سابحات من الرؤى تطوف على الذهن الكليل فتحييهِ

فالنص زاخر بمعاني التأمل والإطالة ، وكأنها وقفات طللية ، ألحت على وجدان الشاعر ليقف متأملاً مع بطء الإيقاع الذي وفرته أصوات المد المنتشرة في أجزاء النص ، فورد صوت الياء (إحدى عشرة مرة) يليه صوت الألف (تسع مرات) ، وقد أوجدت هذه الكثافة الصوتية إيحاءً بالدلالة على طول المدة الزمنية التي استغرقت حديث الشاعر مع نفسه ، وتجدر الإشارة هنا إلى أن الحركات قد اشتركت في رفع طاقة الإنجاز الصوتي ، بوصفها من جنس أصوات المد وأبعاضها[٢] ، فضلاً عن استعمال الشاعر لبعض الألفاظ المعبرة كلفظة (الليل) وذلك من شأنه أن يساعد على استحضار التصورات الذهنية المطلوبة ، ومنه أيضاً قوله[٣] :

رفيقة عمري هل لجرحي بلسمُ رحيلك أدماه وما انقطع الدمُ
مددت له كفّي فلما رددتها إذا الكف مما ينزف الجرح عندمُ
أحاول أسلو الحزن أم أطرد الشجا فيكبر حزني بالسلوِّ ويعظمُ
أنام على صمت الجراح وصمتها يعبر عن حر الجوى ويترجمُ

إذ يلاحظ طواعية أصوات المد في الإيحاء بدلالة الحزن المنسجمة مع دلالة النص ، فأوجدت تلك الأصوات دفقاً إيقاعياً جسد النواح على الفقيد من جهة ، ومن جهة أخرى فإن تنسيق الألفاظ المشتملة على تلك الأصوات ، حقق صعوداً وهبوطاً استطاع من خلاله أن يصور حالة الإنكسار والإضطراب ، ففي قوله (أسلو الحزن) ثمة خنق

(١) الديوان : ٧٩.
(٢) ينظر : سر صناعة الإعراب : ١ /١٧ ، الخصائص : ٢ /٥١٤ ، الأصوات اللغوية : ٣٩.
(٣) الديوان : ٤٠٨.

صوتي وقع على صوت الواو ؛ بسبب وجود مفعول به (الحزن) ، إذ لم يسمح وجوده بمد صوت الفعل (أسلو) مما أوجد انخفاضاً صوتياً تلاءم دلالياً مع كبت الحزن ، ولكنه في موضع آخر يفسح المجال للصوت أن يُطلق وذلك في قوله (فيكبر حزني) فالفاعل هنا قد مُنِح مساحة صوتية مكنته من الارتفاع لإيجاد حالة من التطريب .

إن انتشار أصوات المد في النص الشعري ، لا يعني بالضرورة أن هناك دلالة على الحزن أو البكاء ، بل إن تلك الأصوات تكتسب لونها الدلالي من دلالة السياق لارتباط النغمة بطبيعة الانفعال[١] وهو ما أكدته المدرسة الشكلانية ، التي ترى بأن ((الحافز الإيقاعي يؤثر باختيار الكلمات وتركيبها))[٢] .

التوزيع الأسلوبي للأصوات ودلالته السياقية

من المعلوم أن النغم المنفرد لا يحمل معنى ؛ لأن الأصوات ليس لها دلالة خارج السياق[٣] وهكذا فالحرف ((يكون بمعناه في موضع دون آخر على حساب الأحوال الداعية إليه والمسوغة له))[٤] ، ولكي تتضح الدلالة الأسلوبية والسياقية للأصوات ، اخترنا إنموذجاً من قصائد (الوائلي) لتكون ميداناً تطبيقياً لذلك ، بعد إجراء استقراء إحصائي يبين توزيع الأصوات على أجزاء النص ، وقياس ذلك بلغة الأرقام .

(١) ينظر : نظرية الأدب (أوستن وارين) : ٢٠٦.
(٢) المصدر نفسه : ٢٢٠.
(٣) ينظر : الدلالة السياقية عند اللغويين : ١٣٨.
(٤) الخصائص : ٢/ ٥١٠.

جدول – ٤ – يبين التفاوت العددي للأصوات المكونة لواحد من نصوص(الوائلي) الشعرية مع بيان النسبة المئوية لتلك الأصوات (رسالة إلى صغاري أنموذجاً)

الأصوات	عدد المرات الوارد فيها	النسبة المئوية
الهمزة	٦٠	% ٦,٠
الألف	٨٦	% ٨,٧٢٢
الباء	٣٥	% ٣,٥٤٩
التاء	٥٠	% ٥,٠٠٠
الثاء	٥ فقط	% ٠,٥
الجيم	٢٧	% ٢,٧٣٨
الحاء	٣٢	% ٣,٢٤٥
الخاء	١٠	% ١,٠٠٠
الدال	٣٦	% ٣,٦٥
الذال	٨	% ٠,٨
الراء	٣٧	% ٣,٧٥٢
الزاي	١٢	% ١,٢
السين	١٨	% ١,٨٢٥
الشين	١٦	% ١,٦٢٢
الصاد	٨	% ٠,٨١
الضاد	٥ فقط	% ٠,٥
الطاء	٩	% ٠,٩١٢
الظاء	٣ فقط	% ٠،٣
العين	٣٩	% ٣,٩٥٥
الغين	١٢	% ١,٢١

الفاء	٢٠	%٢,٠٠٠
القاف	٢٠	%٢,٠٠٠
الكاف	١٣	% ١,٣١
اللام	٨٣	% ٨,٤١
الميم	٧٩	% ٨,٠٠٠
النون	١١٧[١]	% ١١,٨٦٦
الهاء	٢٠	% ٢,٠٠٠
الواو	٢١	% ٢,١
الياء	٦٥	% ٦،٦
(١) النون بدون التنوين التنوين =	٩٥= % ٩,٦٤	

نتائج واستنتاجات

- اتضح ومن خلال الجدول أعلاه ، أن عدد الأصوات الكلي في القصيدة مع التنوين = ٩٨٦ ، وقد شكل صوتا (النون والميم) أعلى نسبة من أصوات القصيدة ، حيث بلغت ٥/١ من مجموع أصواتها .
- بلغ عدد الصوتين الأنفيين (ن – م) مجتمعين (١٩٦) وفي ذلك دلالة واضحة على الغنة والشجن .
- أما أحرف الذلاقة ذات الجمالية الصوتية ، فقد وردت (٣٧١) مرة ، أي ما نسبته (٣٧,٦٢ %) ويمكن أن نجمعها بعبارة (فر من لب) .
- أما أصوات العلة ، وهي المعروفة بامتلاكها لأعلى وضوح سمعي ، فقد وردت (١٧٢) مرة، أي ما نسبته (١٧,٤٥ %) ، لذا نستنتج الآتي :

١. إن مجموع أحرف الذلاقة مع أحرف العلة = ثلاثة أضعاف الحرفين الأنفيين .

٢. الأصوات (الباء – الراء – الدال – الحاء – العين) كان بينها تلاؤم في التجانس العددي ، وتوازن في التبادل الموقعي بالنسبة لمخارج الأصوات .
٣. تقارب نسبتي أحرف الذلاقة (٣٧,٦٢ %) من نسبة مجموع (العلة + ن – م) ، وهو ما يساوي (٣٧,٣٢ %) ، مما يدل على توازن في توزيع القيم الصوتية في القصيدة .
٤. إن صوت النون الذي بنيت عليه نغمية القصيدة في الروي ، والاختيار المعجمي للمفردات ، يدل بغلبته على أصوات القصيدة البالغة (٩,٦٤ %) على صلة هذا الصوت بطابع الحزن الذي عبّر عنه الغرض العام .
٥. إن صوت الألف الذي شكّل نسبة (٨,٧٢٢ %) جاء بعد صوت النون– وهو صاحب أعلى وضوح سمعي – ليدل على نزعة خطابية ، وله وظيفة مهمة هي التعبير عن الذات ، مما يؤكد النزعة الوجدانية .
٦. جاء صوت اللام بنسبة (٨,٤١ %) وهو صوت لثوي يقارب صوت النون في حيّز مخرجه الصوتي ، وكلاهما مجهوران يشكلان مع صوت الميم الذي نسبته (٨,٠ %) تأليفاً نغمياً يتلاءم مع غرض القصيدة التي في سياقها الوجداني .

دلالات الأسلوبية الصوتية في سياق تحليل قصيدة (رسالة إلى صغاري)[١]

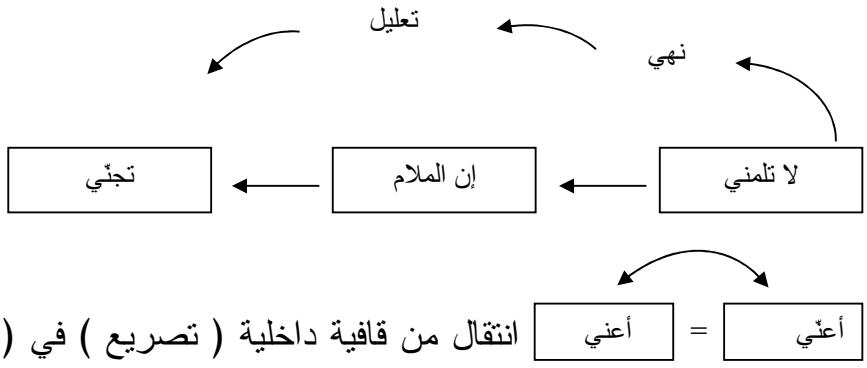
يمكن الإشارة إلى البنى الصوتية ، والتقابلات الدلالية من خلال ملاحظات واستنتاجات تنظر في تحليل القصيدة على مستويين :
أولهما : أثر الصيغة في البناء الصوتي والدلالي ، وثانيهما : أثر السياق في توجيه النص مع الإشارة إلى قيمة المحسنات البلاغية بوصفها تحمل طاقة تشكيل ، ووظيفة

(١) تجدر الإشارة هنا إلى أن اختيار هذه القصيدة كنموذج للتحليل الأسلوبي على المستوى الصوتي ، يرجع إلى طبيعة الشاعر الوجدانية ، إذ تغلب هذه السمة في شعره سواء في القسم الديني أم الاجتماعي أم السياسي ، لذلك فإن هذه القصيدة قادرة بحسب ما يراه الباحث – على أن توقفنا على مصاديق تقريبية لأسلوبية النص الشعري عند (الوائلي) .

تعبير ، وسنعرض القيم الأسلوبية بلحاظ كل بيت تحمل الفقرة رقمه في القصيدة وبإشارات مقتضبة .

ملاحظة : الدلالة الصوتية التي لاءمت غرض القصيدة وهويتها الوجدانية تشير إليها النغمة التوافقية للقصيدة في قافيتها (ني) أي النون المشددة المتصلة بياء (ياء المتكلم أو الكسرة المشبعة) وهو إسقاط لنزعة البكاء على رمز صوتي يتحول معه البكاء إلى أنين ، والأنين إلى قافية ، وبهذا تكون ياء المتكلم رمزاً لذاتية القصيدة .

١- لا تلمني إن الملام تجنّي وأعنّي إذا استطعت أعنّي[١]



انتقال من قافية داخلية (تصريع) في (تلمني) إلى (تجنّي) إذ اتصلت به سجعة (أعنّي)←(ني) وجاءت تفعيلة (إذا استطعـ) لتكوّن التفعيلة الأخيرة (فعلاتن = ت أعنّي) مجانسة لسابقتها (وأعني = فعلاتن) ، وقد أوحى هذا التركيب بفعل كلامي تقديره (دعني أبكي) ، ويلحظ أن الشاعر في غمرة انفعاله بالقافية قد فاته أن المصدر النكرة (تجنّي) يجب أن يكون منوناً (تجنٍّ) بحذف الياء .

٢- ما احترفت الجوى لأُقلع عنه فأشر للجوى ليقلع عنّي

فساوى بين مفردة (الجوى) و (للجوى) ، وبين مفردة (لأقلع) و (ليقلع) ، والمتعلق عنه = عنّي ، وهو تكرار صوتي يفيد تقرير وتوكيد معناه الإلحاح ، وعلاقة

(١) ينظر : الديوان : ٣٢١.

(ليقلع ⟵ عنّي) ، تعني إشارة إلى أثر الفعل عن بعد المسافة ، وهي دلالة نداء أحالت لام التعليل بمعنى السببية إلى طلب وتوسل .

٣- ما سوى الحزن في الوجود فلا تكـــ ثر لومي إن صرت مدمن حزنِ

حيث احتوى البيت على موازنة ، فجعل [الحزن] = [حزن] ، وذلك على مستوى الشطرين ، وأما كلمة (مدمن) فإنها تحيل إلى معنى أبي نواس الذي ضمنه الشاعر في البيت (دع عنك لومي فإن اللوم إغراء) ؛ لأن الوجود عنده قد استحال حزناً ، أما البيت الرابع :

٤- وإذا ما سبرت دني فلا تلمح غير الأحزان خمراً بدنٍّ

[دنّي] = [دنٍّ] ⟵ إحالة صوتية على دلالة سياقية

فقوله [دني] = [الحزن]

والسبب أن [دنٍّ] = [حزن]

في صورة جناسية ، فهذه المجانسات تحمل طبيعة التكرار ؛ للإيحاء بدوران الحزن في دائرة مفرغة توحي بفعل كلامي تقديره (مدمن خمر الحزن) .

٥- إن لحناً يصوغه الحزن لحنٌ عبقري من دونه كل لحنِ

حيث جاء تكرار المفردة (لحن) ثلاث مرات بحركات إعرابية متناوبة بين (النصب والضمّ والجر) لتبدو من ذلك دلالتان هما التوكيد والتعميم .

٦- أخلفتني تطلعات يقين كاذب الوعد فاستجرت بظني

وقد أوجد مفارقة دلالية هي (يقين ✕ كاذب الوعد) فصار اللجوء إلى الظن إعراباً عن الهرب إلى الحلم .

٧- وعشقت الأحلام أغرق فيها فهي إن خان واقع لم تخنّي

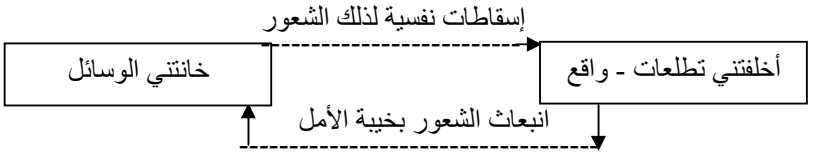
وفيه تصريح بلفظة الأحلام ، والتي ترددت في الأبيات (٧ ،١١ ، ١٢) وهو ترديد يمثل مهرباً شعورياً إذا خان الواقع كانت ملاذه .

٨- وإذا أكدت الوسائل بالآ مال أفضت بطبعها للتمنّي

وفيه تتناظر البنية الصرفية لمفردة (الآمال) مع مفردة (الأحلام) ، ودلالتاهما مرادفتان لـــ (التمنّي = التبنّي) ، وهي استشراف مستقبلي يمثل زاداً نفسياً ، ويأتي المثال الحسّي الملائم للسياق في البيت الذي بعده .

٩- أرأيت العقيم إذ يحرم الطّفـــ ل فيروي غليله بالتبنّي

فقوله : [يحرم الطفل] = [دلالة التمني (العامة)] ⟸ وهو ارتباط بـــ(سبب حزني) ، الدلالة الخاصة ، فقوله : (يروي غليله بالتبني) هي في الحقيقة معادل موضوعي لدلالة فعل كلامي مقدّر بـــ (عطشان للقاء أطفالي) ، ويسلخ الشاعر المثال عن نفسه بوصفه حالة إنسانية عامة ، وفيه إشعار بخيبة الأمل ، يرتبط بقوله (أخلفتني تطلعات) ، وكما مبيّن :



فقوله (أكدت الوسائل) أي بخلت بالعطاء وتأويلها (خانتني الوسائل) ، فيه تصريح بعجز الإمكانات ، كمن يعترف (أنا عقيم) ، وهي إسقاطات صوتية لإثارة مشاعر مكبوتة ؛ للتنفيس عنها عبر بكائيات الكلمات (حزني = الجوى) ، لعله (يقلع عني).

١٠- ها أنا أنشد السمو بأحلامي لا سمو عن واقع متدنّي

فالبيت يؤكد ما سبق من دلالات ، فيسمّي التنفيس سمواً ، وأحلام اليقظة المشرعة تطهير من خيبة الواقع الذي يعبّر عن دلالتين إحداهما إيجابية (قريب) والأخرى سلبية (وضيع) .

١١- نعمة الحلم عند صحو الرزايا نعمة النجم في ظلام الدجنّ

فقوله : (نعمة الحلم + نعمة النجم) اقتران لتداعي الفكر ، ولّد تشبيهاً استعارياً عززه السجع ، بوصفه قرينة صوتية (تجنيس سجعي) ، وأما قوله (ظلام الدجنّ) فهو إسقاط على (صحو الرزايا) بوصف الإسوداد كناية عن المجهول المقترن بالخوف من المصائب ، فيكون إيحاء الألفاظ تنبيهاً لحضور جاثم هو العذاب ، وفي الوقت نفسه يجعل من المجثوم عليه يعاني صحو (يقظة) وعي العذاب .

١٢- أنا لولا الأحلام ما كنت إلا مزقاً في يد الأسى المرجحنّ[١]

توحي مفردة (مزقاً) بالسرعة الخاطفة لصوتها المتوالي الحركات دون سكون ، أما (الأسى) فقد أعطاه صفة ثقل لفظ غير مؤالف لـــ(مرجحن) بمعنى ((ثقل أو مال واهتز ... أو اتسع وانبسط))[٢] ويصوره مهولاً يحتويه بيده .

١٣- يا صغاري على البعاد سلام من أب شاء حزنه أن يغنّي

يأتي النداء دلالة صوتية لتقريب البعيد ، يضم المنادي بدلالة الإضافة لياء المتكلم ، كمن أطفاله إلى صدره ، ويلحظ أنهم (صغاري) تعبير دلالي على شدة الحنو ، فهم لم يكبروا في نظره وإن كانوا فتياناً وشباباً ، ويبرز جمع الضدين (يا صغاري على

(١) الديوان : ٣٢٢.

(٢) المعجم الوسيط : ١ / ٣٣٠.

البعاد) فالصغار الأحباء والبعاد (العدو) الذي حال بينهم وبينه ، فلا يملك إزاءه إلا أن يرسل السلام والتحية التي تخترق البعاد لتوصل الخطاب ، ويخفف وطأة غربة الأب عن أبنائه أن التضاد بينهما أحال الحزن قصيدة من دموع مثل غناء يصدر عن حزن .

١٤- وكثير من الغناء نواح يتخفى بثوب شدوٍ مُرنٍّ

فقد جاء التفسير مباشراً ، فالغناء في القصيدة هو نواح في دلالته ، والصوتان يشتركان في الأداء نفسه ، ويلحظ أن المفردات (صغار – بعاد – سلام – عناء – نواح جراح ....) متماثلة أو متناظرة في بنائها الصرفي ، مما يوحي بتلازم دلالي يقود إليه الإيقاع الصوتي للصيغ في توازنها مع بعضها البعض .

١٥- وإذا غنّت الجراح مشى الأبـــ داع لحناً في عود كل مغنّي

ويستخرج في هذا البيت دلالة القصيدة الوجدانية (غناء – غنّت) بوصفها غناء للصغار ، يلذ له ولهم ، وهو إشعار برغبة القرب التي تحيل الكلمات المكتوبة إلى كلمات منطوقة تهدهد المشاعر ، ويجعل من إيجابيات المعاناة وألم الفراق أغنية بأصواتها ، وأن نواح الجراح يتحول (يتخفى) لدى الفنان إلى لحن في عود (جسد) المغنّي .

١٦- أنا بالليل آهة تتحدى كل ورقاء أن تئن كأنّي

فكلمة (آهة) تحمل محاكاة صوتية لزفير الحزن ، يعززها لفظان متجانسان هما (تئن – كأنّي) ، وقد أدغم في المفردة الأخيرة (كأنّي) دلالتين ، هما :(أنّي) أي (أنيني) و(أنّي) أي (أنا) مسبوقتين بكاف التشبيه تقود أولاهما إلى توكيد الأنين ، والثانية إلى التشبيه بالورقاء ، وهي الحمامة البرية كثيرة الأنين (الهدل) وهو تكثيف وكناية .

١٧- قد ألحّ الطعن الشديد على رو حي ومالي وحقكم من مجنّ

فالفعل المضعّف (ألحّ) يثير بصيغته الصرفية شعوراً بالملازمة والعودة ، ويتجاوب صدى الحاء فيه مع نظيره في المفردة (روحي) بشكل يجعل من دلالته (الطعن ...على) تثير نزعة رثاء النفس ، مما دفع بالشاعر إلى القسم بصغاره في قوله (وحقكم) اعترافاً بضعفه أمام حزن فراقهم ، وبين مكانتهم عنده ، ودلالة (من مجنٍّ) تفيد النفي التام .

١٨- والذي يرفد الشجون طيوف أين يمّمت الوجه لم يدعني

فـ (الشجون – الطيوف) عدوّان له ، أحدهما تجريدي والآخر تجسيدي يمثلان صيغة صرفية واحدة (فعول) بوصفها حصاراً ملازماً يواجهه ، أما عبارة (لم يدعني) ففيها إيحاء بمعنى مألف شعبي بالملازمة .

١٩- حملتكم مشاعري خفقات باكيات في نابض مستجنٍّ

إذ حملت المفردتان (الخفقات – باكيات) تصويراً للمشاعر ولكن بصيغة جمع المؤنث السالم ، كناية عن العيون .

٢٠- وإلى أن أضم منكم وجوهاً بينها حال البعد دهراً وبيني

فالمفردة الفعلية (أضم) قد أفاد التشديد فيها بصوت الميم الشفوي محاكاة رغبة التقبيل والعناق ، أما دلالة (إلى أن) المبتورة فهي إيذان بما يلحقها من قوله (بينها البعد حال دهراً وبيني) .

٢١- سيظل الحنين وردي وزادي وبريد الدموع منكم ومنّي

إذ يوجد نسق وزني بين (حنين – بريد) و (وردي – زادي) و (منكم – مني) وهو إسقاط لنزعة الغناء من الجراح على القصيدة ، أما الأبيات الأخرى من هذه القصيدة فهي غير متصلة مع الأبيات السابقة ، إذ إن القصيدة ابتداءً من قوله (عمرك

الله يا طيوف بلادي) في البيت الثالث والعشرين تفقد وحدتها التعبيرية وتتحول إلى إسقاط ذاتي على واقع العراق السياسي والاجتماعي ، جاعلاً من بيته وأولاده نافذة يطلّ منها على وطنه المعذب .

دلالة المحاكاة الصوتية

تمثل التشكيلات الصوتية هيكلاً بنائياً لكل لغة من اللغات ، فتأتلف في مفردات وتراكيب ضمن نظام لغوي خاص ، وتُوظَّف العلامة اللغوية في الأداء اللغوي في وظائف ثلاث هي : التعبير والعرض والاستدعاء[١] لما تتمتع به من قدرة إشارية على تحقيق فعل التواصل ، بواساطة الإيحاءات المنبعثة من صوت اللفظة وجرسها لتأدية معنى ما ، وهو ما اصطلح عليه بـــ (المحاكاة الصوتية)[٢] للألفاظ ، ويقسمها الدكتور (عبد الله الطيب) على فصيلتين : إحداهما وصفية وهي على ضربين : ضرب يحتفظ بوصفيته وآخر فاقد لها[٣] ، فاللفظ المحتفظ بوصفيته هو ما حاكى لفظه معناه ، مثل كلمة (كبكبوا) الوارد ذكرها في القرآن ، ولفظة (صلصلة) لما فيها من دلالة بين جرسها الصوتي ومعناها الذي يراعى فيه أن يدرك بالحواس .

أما الفاقد للوصفية فهو ما بني على المجاز والتشبيه نحو القريحة بدلالة الطمع[٤] وقد جمع ذلك (ابن جنّي) (٣٩٢ هـــ) في باب أسماه (أمساس الألفاظ أشباه المعاني) إذ تتقابل الألفاظ مع ما يشاكل أصواتها من الأحداث ((فكلما ازدادت العبارة تشبهاً بالمعنى كانت أدل عليه وأشهد بالغرض فيه))[٥] ويمكن أن يلمح هذا المعنى في

(١) ينظر : المدخل إلى علم اللغة : ٤٩.

(٢) ينظر : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب : ٣٤٠.

(٣) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب : ٢ / ٤٦٧.

(٤) ينظر : المصدر نفسه : ٢ /٤٦٨ .

(٥) الخصائص : ٢ / ٤٠٨.

غير اللغة العربية أيضاً ، إذ لكل لغة محاكاة تنبثق من طبيعتها الصوتية والتركيبية ، لاستحضار المعنى المدرك بالحواس بعد تمثيله بالصوت ، إذ لا غنى للإدراك عن التمثيل ، على وفق ما تحمله اللفظة من دلالات ورموز صوتية في فضاء إيحائي متداخل ذي قدرة على التوليد والانزياح المعنوي وتثوير الانفعالات النفسية لدى المتلقي[١] وهو ما عناه (ستيفن أولمان)بقوله ((الأصوات...دليل من دلائل المعنى))[٢] مما يعني أن الارتباط بين الدال والمدلول يكون أقرب إلى القصدية منه إلى الاعتباطية ، إذ يسعى المنشئ إلى تحديد جزئيات الحركة الصوتية المعنية بوصفها مركزاً للإيحاء ، ومكمناً لرسم صورة الحدث في عملية محاكاة نطقية ؛ لإبراز قيمتها التعبيرية[٣] ، وتكريس الحكم الحدسي .

وقد حققت الصياغات اللفظية في شعر (الوائلي) مجموعة من المنحنيات التعبيرية بإيحاءاتها ، فالإيحاء روح الشعر ومجال التوليد الدلالي[٤] وتظهر تلك المحاكاة في شعره بكثافة على مستوى السياق ، وتقل على مستوى المفردات .

(١) ينظر : شعر نازك الملائكة (دراسة إيقاعية) ، رسالة ماجستير : ٣٧.

(٢) دور الكلمة في اللغة : ٧٣.

(٣) ينظر : جماليات المفردة القرآنية (أحمد ياسوف) : ٣٣.

(٤) ينظر : الخطاب في الشعر : ٩٧.

١. المحاكاة الصوتية على مستوى المفردات

ويبدو أثر المحاكاة في هذا المستوى بارزاً من حيث الموقع الإعرابي ، فتتعزز الطاقة الصوتية للألفاظ بحسب ذلك الموقع ، ما يجعل منها بمثابة الصدى والمحاكاة المباشرة للصوت المعبِّر عن المعنى[١] من ذلك لفظة (نهنهي) الواردة في قوله[٢] :

نهنهي يا ابنة النبي عن الوجـــ د فلا برحت بك البرحاءُ

والنهنهة في أصل اللغة الانتهاء عن الشيء[٣] فقد أفاد الشاعر منه في سياق الطلب المهذّب للكف عن الوجد ، فتردد صوت الهاء الرخو المهموس* مرتين مع حميمية النون وغنّتها أوحت برقّة الطلب ولطافته أثناء الحديث مع الزهراء (ع) مُشعراً المتلقي بالغلظة والخشونة التي صدرت من أعدائها في الطرف المقابل .

ومن الألفاظ الشائعة في شعره لفظة (هدهد) والتي غالباً ما تأتي بصيغة فعلية ، من ذلك قوله[٤] :

أفيضوا على الأطفال دفئاً وهدهدوا نفوسهم بالحلو والسائغ العذبِ

وقوله[٥] :

وفي شفاهك أنغام تهدهدني غزيرة مثلما الشلال ينهمرُ

إذ أوحت الأفعال (هدهدوا – تهدهدني) من خلال همس الهاء ورخاوته إلى حالة من الهدوء والتجسيد الحسي لفعل الأم في أثناء تنويم طفلها وتسكيته فيشعر بالأمان

(١) ينظر :دور الكلمة في اللغة : ٧٨ .

(٢) الديوان : ٩٠.

(٣) ينظر : القاموس المحيط : ١١٥٥ ، (مادة : نهك)

* استعان الباحث في هذا المورد وأشباهه بكتاب الأصوات اللغوية (إبراهيم أنيس) في وصف مخارج الأصوات.

(٤) الديوان : ٢١٨.

(٥) المصدر نفسه : ٢٠٧.

والاطمئنان ، ومحاكياً بها المعنى ، فتظهر الأبنية الفعلية دلالتها كعنصر تكميلي لإيحاء الدلالة المعجمية ونقل الحسي إلى المعنوي وذلك بتكرار الأصوات وانسيابية نطقها ، ومنه أيضاً قوله[١] :

تسقيك أحلى حكاياها مهدهدة حتى تنام على مهد من العسلِ

ومن الألفاظ التي حقق الشاعر من خلالها محاكاة صوتية لفظ (شمخ) وما يشتق عنها حيث جاءت بصيغ متعددة كأمثال (شمخ – يشمخ – شموخاً – شامخاً – شمخة – اشمخوا) حتى بلغ عدد تكرارها في شعره أكثر من (٣٨) مرة ، من ذلك قوله[٢] :

وتأبى جراحي أن أذلّ شموخها فأسأل رفع الظلم من ظلموني

وقوله[٣] :

فاشمخوا لا يضيركم آل طه أن تعرى مصاحف من جلودِ

إذ نجد دلالة الانتشار والهيمنة والفخر ماثلة في اللفظة ، يحاكيها صوت الشين المتفشي ، ففي البيت الأول يوجد تقديم وتأخير وأصله (ويأبى شموخي أن أذل)فالجراح جراحه، وعائدية الصفة لموصوفها، ومن معاني التفشي ((أن يشغل اللسان أثناء النطق بالصوت مساحة أكبر))[٤] ، إشارة إلى قداسة تلك الجراح فهي مدعاة للفخر والاعتزاز وليس للذل والهوان ، وأما صوت الميم الشفوي فإن غُنَّته كوّنت عاملاً مساعداً في تعزيز دلالة المصدر (شمخة) الواردة في قوله[٥] :

وقفت على التيمس المشمخر وقد ذبلت شمخة التيمسِ

(١) الديوان : ٣٠٨.
(٢) المصدر نفسه : ٢٣٨.
(٣) المصدر نفسه : ٥٤.
(٤) علم الأصوات (برتيل مالبرج) : ١٢٠.
(٥) الديوان : ٣٥٧.

إذ ناسبت الصيغة سياق الفعل (ذبلت) فحذف الراء موحياً بذلك الذبول بعد أن بدا في الشطر الأول يرتعد بأمواجه تكبراً وغيظاً ، وهو ما أوحى به صوت الراء في أثناء طرقه على اللثة حال النطق به ، لذا عد أحد الباحثين أن ((الشعور والنغمة جزءان مما يعبّر عنه ؛ لأنهما جزءان من المعنى لا زخرفتين زائدتين))[١] فالحفيف العميق الذي يصدره صوت الخاء[٢] يتسبب بإصدار ضوضاء تشعر بمعية الدلالة التي يصدرها صوت الشين بالرفعة والمكانة ، لذا فإن هذه الدلالة تتسع إذا ما صحبها أحد أصوات المد ، فلفظة (شموخ) يتوسطها صوت مد أكسبها إطالة ووضوحاً سمعياً .

إن إكثار الشاعر من استعمال لفظة الشموخ انعكست دلالياً لتوحي بشخصية الشاعر القوية في شعره .

٢- المحاكاة الصوتية على مستوى السياق

يظهر التراكم الصوتي في التكرار توكيداً ذا طاقة تعبيرية ، فيسهم توافق القيم الصوتية في تلقي الشيفرة اللغوية بوصفها مثيراً لمختلف الدلالات المركزية والهامشية ، فـــ ((هذه المحاكاة تربط الوظيفة الإشارية بالكشف عن الواقع باعتباره فعلاً ، ... حيث تبدو فيها كل الطاقة الكامنة في الوجود وهي تولد الكفاءة المضمرة في الفعل))[٣] لتحريك العواطف وتأجيج الانفعال النفسي ، في سياق يساعد على نمو ذلك الانفعال ، ومن ذلك قوله[٤] :

فدع المعاول تزبئر قساوة وضراوة إن البناء متينُ

فالفعل (تزبئر) بما يمتلكه من أصوات تحاكي السياق وتنمّيه ، حقق إنجازاً دلالياً بواسطة القيم الصوتية ، إذ إن انفجارية التاء رفع من ضجيج الزاي وصفيريته الطافحة

(١) الإتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي : ١٣٦.

(٢) ينظر : مفهوم القوة والضعف في أصوات العربية : ٧٩.

(٣) بلاغة الخطاب وعلم النص : ٢٠٢.

(٤) الديوان : ٨٢.

بالإيحاء المزلزل (تز) في سياق الحديث عن الضجة الإعلامية المشوهة ضد المخاطب ، ثم جاء صوت الباء المقلقل المجهور لترتفع قابلية الإيحاء بالمعنى بشكل متناوب ، حتى نصل لصوت الهمزة ، المعروف بشدته ومشقة نطقه ، حيث تضافرت تلك الصفات على الإيحاء بالقساوة التي لحقت المخاطب من جراء الحروب التي خاضها والمتمثلة بمعارك الجمل وصفين والنهروان، وهو ما يتوافق دلالياً مع المصدرين التاليين للفعل في قوله (قساوة – ضراوة) إذ إن تناظر الصيغة الصرفية أوجد توازياً صوتياً ، عبّر عن تساوي قساوة الإشاعات المبثوثة في التأريخ مع ضراوة الأفعال والممارسات التي استُعملت وتستعمل ضد المخاطب وهو علي (ع) وأتباعه (القساوة = الضراوة) ، أما إذا انتقلنا لصوت الراء فسنجد أنه يتآزر مع باقي أصوات اللفظ في الكشف عن تكرار الفعل وسريانه ، وكأنّ صورة طبق اللسان على اللثة مع الراء ، تتجاوب مع دلالة المفعول به (المعاول) المذكورة في السياق نفسه ، وهي تنال من المخاطب على نحو من المجاز الحسي ، ومنه أيضاً قوله[1]* :

تطقطق الحرمل في مجمر وتأمر الجن بأن يهربوا

فالشاعر يستمد دلالة المحاكاة الصوتية في الأغلب من السياق ، فلفظة (طقطق) الواردة بصيغة الفعل عبّرت عن المبنى الحكائي والسردي لسياق البيت ، ليضعنا الشاعر أمام مشهد دراماتيكي محسوس ، من خلال أصوات الطاء والقاف ، إذ يتصف كل منهما بالشدة والانفجارية المفاجئة ، مما يجعل اللفظة تحاكي صوت (الحرمل) الملقى على النار وما تحدثه هذه العملية من أصوات وبشكل مستمر ، وهو ماعبّر عنه بصيغة الفعل المضارع ، فكأننا نسمع –ونحن نقرأ البيت– صوت (الحرمل) المشار إليه في سياق البيت ، وما يصاحبه من حركة حسية تقوم بها الأم في الزمان والمكان نفسيهما، ذلك لأن ((جرس الكلمة يكون له إيحاء بمعنى معين يمكن أن تدركه))[2]

(١) المصدر السابق : ٣١١.

* ينظر : الديوان أيضاً : ٨٠ ، للتعرف على بعض القيم الصوتية والمحاكاتية .

(٢) خطرات في اللغة القرآنية : ١٤.

بمعية السياق ، والمثال السابق شبيه بما نستشعره مع لفظة (حسيس) التي دلت على صوت النار في أثناء اشتعال الحطب[١] ، في قوله تعالى : ((لا يسمعون حسيسها ....)) (الأنبياء : ١٠٢) وهو ما عبّر عنه (القرطاجنّي) بقوله : ((فإن الأقاويل الشعرية يحسن موقعها في النفوس من حيث تختار مواد اللفظ وتنتقي أفضلها ....))[٢] .

أسلوبية التكرار الصوتي ...أنساقه ودلالاته

يشكل التكرار في البنية اللغوية صورة من صور تنوع العلامات والصيغ على جميع المستويات الصوتية والمفرداتية والتركيبية في النص ، ويتمتع بإمكانية القيام بأدوار تعبيرية ذات قيمة أسلوبية ، باعتباره من الأساليب الفنية خصوصاً في اللغة الشعرية ، ويمكن استيضاح دلالة التكرار من خلال التعرف على مادته اللغوية ، فالكر في اللغة تعني الإعادة مرة بعد أخرى[٣] ، ويذكر (الزركشي) أن (كرّر) = (ردد أو ردد) بمعنى : إعادة اللفظ وترديده بالشكل الذي يحقق التواصل في سياق القول ، لذلك وصفه بأنه من أساليب الفصاحة[٤] ويشير (عبد الله الطيب) إلى موضوع التكرار عادّاً إياه من أركان الرنين[٥] جاعلاً غرضه الرئيس في الخطابة ؛ لأن سمة الخطابية ترتبط بالإنشاد بالنسبة للشعر ، لذلك فإن التكرار يضطلع بدوره في تقوية إنشائية النص الشعري[٦] ، كما لا يخفى ما للتكرار من أثر تخييلي يمكن من خلاله استدعاء الغرض المقصود بجلاء ، وهذا ما يظهر في أسلوب القرآن الكريم أيضاً ، كتكرار لفظ بعينه (القارعة) أو تكرار تركيب معين كما في (فبأي آلاء ربكما تكذبان) ، ولكل أثره الإيقاعي والدلالي ، أما في الشعر فإن التكرار يأتي لتدعيم النص والإسهام

(١) ينظر : المصدر السابق : ١٤.

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ١١٩.

(٣) ينظر : القاموس المحيط (مادة : كرر) : ٤٣٦.

(٤) ينظر : البرهان في علوم القرآن : ٣ / ١٢ – ١٣ .

(٥) ينظر : المرشد : ٢ / ٤٩٤.

(٦) ينظر : المصدر نفسه : ٢ / ٤٩٥.

في تماسكه ، فإيقاع التكرار في الشعر يعد باعثاً نفسياً يهيؤه الشاعر بنغمة تشد المتلقي إليها فيشاركه هذا الاهتمام[١] ، لذا يمكن أن نصف التكرار بأنه من المنبهات الأسلوبية المتداولة ، وحينها لا يمكننا أن نقصر فائدة التكرار على الجانب النغمي والموسيقي[٢] وبما أن التكرار يشمل الأجزاء الصغرى والكبرى ، لذا سنحاول اكتشاف المكررات وأنواعها في شعر (الوائلي) .

١- تكرار الأصوات

يمثل العنصر المكرر في النص الشعري ، مناطاً توكيدياً في الحالة الشعورية التي يعيشها الأديب ، فقد ينتابها شيء من الاختلال أو ربما الانفعال ، فيحاول الشاعر من خلال أسلوب التكرار أن يخفف من حدة الضغط النفسي والحالة الموما إليها[٣].

وتكرار الحروف (الأصوات) واحد من أنواع المكررات التي استعملها الشاعر ، ونظراً لأهمية موقع بعض الأصوات من التركيب ، فإن تكرارها يكون شاهداً ودالاً على تكرار الأسلوب ، فمفتاح الدخول لأسلوب النداء – على سبيل التمثيل – هو حرف النداء في الغالب إلا أن طبيعة التجربة الشعرية هي التي تفرض وجوداً معيناً لتكرار هذا الحرف أو ذاك مما يجعلها تتجاوز حدود الإمكانات النحوية واللغوية ، ليؤدي وظيفة إيقاعية ودلالية في آن واحد[٤] ، وسنكتفي بذكر مثال تطبيقي أو اثنين لكل حرف طلباً للاختصار وتجنباً للإطالة .

---

(١) ينظر : جرس الألفاظ : ٢٤٠.

(٢) يرى الدكتور (عبد الله الطيب) أن التكرار مهما كان نوعه فإن وظيفته ، تكمن في تقوية الجرس الموسيقي وزيادة النغم ، وقد توصل البحث إلى أن للتكرار دلالات ومقاصدَ تفوق الجانب الترنّمي. ينظر: المرشد : ٢ / ٥٦٨

(٣) ينظر : دلالات لغة التكرار في القصيدة المعاصرة (د. رحمن غركان) – (بحث) : ٧٩.

(٤) ينظر : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية : ١٨٤.

أ- **تكرار الواو**

لهذا الحرف استعمالات نحوية متعددة ، منها ما يكون للحال ، ومنها ما يكون للقسم وآخر للعطف ...وغير ذلك ، وأي وجود مكثف له يعطي مؤشراً صوتياً وقيمة تعبيرية ، من ذلك قوله[١]*

وبطاح ناعمة الرمال صعيدهـــا سموّه يوماً وجنة العـــــذراءِ
ومسارح الظبيات في وادي النقا بين السدير وجبهة الصـــحراءِ
وشقائق النعمان في واحاتهـــــا مجدولة كجدائل الحسنـــــــاءِ
ورؤى ديارات الأساقف صبحها للدل والصبوات والإغـــــراءِ
ومساؤها ثمـــــل إذا نام الورى شرب الغبوق وجد في الإسراءِ
ورسوم ثراوني عب بقرقـــــف وغفى على عشب وبركة مـــاءِ
وبحيث تل بونـــــة بدنانـــــــه والنسوة العطرات والندمـــــاءِ
وأبو نواس علـــــى سلاف عتقت عشراً وخابية وصوت غنـــــاءِ

ما من شك أن (واو) العاطفة في السياق أعلاه، قد أوجد غزارة في المعالم التي رام الشاعر ذكرها بشكل متتابع ، ضمن منظومة إيقاعية مترابطة تحققت مع (الواو) ، فواو العاطفة وإن لم يكن لها محل من الإعراب نحوياً ، إلا إن لها محلاً من الدلالة معنوياً كرابط دلالي في متتالية الشاعر اللسانية ، وليس أدل على هذا الكلام من قول (الجرجاني) (٤٧١ هـــ) بامتناع استقامة الحديث ما لم يكن المعطوف متصلاً بشيء من الأول ، فيكون قد تحقق في الثاني سبباً من الأول[٢] وكأن الأسماء المذكورة مع واو العطف قد حلت في زمان ومكان واحد ، في تتابع صوتي هادئ .

(١) الديوان : ٢٨٨ – ٢٨٩.

* يراجع الديوان في (٥٩ -٧٩-١٠٣-٣٤٣-٣٦٣)

(٢) ينظر : دلائل الإعجاز : ٢٢٢ وما بعدها .

ب- تكرار نون التوكيد

وتسمى بـــ (النون المؤكدة) وتأتي على نوعين ، الخفيفة والثقيلة ، إلاّ أن وجود الثقيلة يفيد التوكيد المشدّد[١] فتدخل على الأفعال مؤكدةً لها ، وتعفى من الهمزة في حال دخولها على الفعل[٢] وقد ورد تكرار النون الثقيلة في سياق القسم ، وبترتيب عمودي في متوالية الشاعر النصية ، مما وفر رنيناً موسيقياً بالنون المشددة ، فيقول[٣] :

ولأتركنَّ به السما مفجوعـــة والأرض يلهبها زفير نعـــاتهِ
ولأظمئنّ به نفوساً طالمـــا نهلت بفيض من نمير هباتهِ
ولأجرينّ به عيوناً آنســـت بالمشرق الوضّاح من قسماتهِ
ولأخفظنَّ به رقاباً أتلعـــت تتشوّف الجبار من عزمـــاتهِ
ولأرغمنَّ به أنوفاً لم تزل تستاف ريح المجد من نفحاتهِ

فالأفعال المؤكدة بالنون في قوله (أتركن – أظمئن – أجرين – أحفظن – أرغمن) تركت أثراً صوتياً في موضعين : الأول ، على مستوى التوازي في احتواء أصوات التفعيلة (متفاعلن) فتكون (الواو + اللام + أتركن = متفاعلن) ، أما الموضع الآخر فهو وجود النون الثقيلة ، حيث جاءت بشكل مكرر ، مما ضاعف من طاقة الصخب في خطاب المتكلم وهو يتوعد بأسلوب القسم ، فأضفى على الفعل رنيناً ضخماً ، تناسب مع طبيعة الأفعال في سياقها المتتابع طولياً وبشكل منتظم تعبيراً عن تساوي درجة إقدام الشاعر مع كل فعل من الأفعال المذكورة ، في لحظة الإبداع الشعري .

(١) ينظر : الكتاب : ٣ / ٣٩١ ، معاني النحو : ٤ / ١٣٣ .
(٢) ينظر : معاني النحو : ٤ /١٣٣.
(٣) الديوان : ٤٨٨.

ج- **تكرار (أو)**

يذكر هذا الحرف في موارد عديدة* ، نظراً للمعاني التي يدل عليها ، وأهمها ((الشك ، الإبهام ، التخيير ، والإباحة))[١] ، ولكل معنى سياقه الذي يلائمه ، فالإباحة -على سبيل المثال – تختلف عن التخيير ؛ لكونها تتيح الجمع بين الشيئين ، والتخيير ينتهي به الأمر إلى اختيار أحدهما[٢] وقد ورد هنا الحرف ليؤدي دوره الصوتي والدلالي في النص الشعري[٣] :

لو شاء صاغ النجم عقداً ناصعاً يزهو به عنق أرق وأنصعُ
أو شاء رد الرمل من نفحـــــاته خضلاً بأنفاس الشذا يتضوعُ
أو شاء رد الليل في أسمـــــــاره واحات نور تستشف وتلمعُ
أو شاء قاد من الشعوب كتـــائباً يعنو لها من كل أفق مطلعُ

فقد أعطى الشاعر للحرف (أو) سمة استبدالية للقيام بوظيفة (لو) الشرطية ، ساعياً لإيجاد إيقاع صوتي مع الهمزة يفوق ما يتركه اللام من إيقاع عند السامع .

د- **تكرار حرف النداء (يا)**

يستلزم كل أسلوب كيفيات معينة من الأداء اللغوي ، ولمّا كانت النزعة الخطابية هي الأبرز في شعر (الوائلي) ، فقد أظهر اهتماماً واضحاً بأسلوب النداء لكونه الأقرب إلى نفسه الشعري ، وقد أكثر من استعمالها فهي أم الباب ، إذ تستعمل لنداء القريب توكيداً ، ولنداء البعيد حقيقة أو حكماً[٤] فضلاً عما تؤديه من معاني الاستغاثة ، والندبة.

---

* يراجع الديوان في الصفحات (٨٣ -١٦٢ -٣٠٠ -٣٧٧) .

(١) ينظر : معاني النحو : ٣ /٢١٧.

(٢) ينظر : شرح الرضي على الكافية : ٢ /٤١٠ ، النحو العربي من المصطلح إلى المفاهيم : ١٤٩.

(٣) الديوان : ٣٢٩.

(٤) ينظر : مغني اللبيب : ٢/ ٤٢٩ .

ويتمتع حرف النداء (يا) بطاقة صوتية مرتفعة ، وبدرجة عالية من الوضوح السمعي ، وقد تكرر ذكرها في أكثر من مورد ، فأعطى منحى صوتياً عالياً ، من ذلك قوله[١] :

يا رؤى جبرئيل والنور والأن ... غام في نبرة الكتاب المـــجيدِ
يا عبير الفتوح يا وهج الأمـــ ... جاد من عزمة الكمـــاة الصيدِ
يا ليالي القدر الكريمـــــة قدراً ... وخشوع التســبيح للمعبـــــودِ
يا عطاء القرآن يصنع دنيا الـــ ... حب في أمة من الجلمـــــودِ

فصوت (يا) المتكرر جاء ملائماً للخطاب المباشر الذي أطلقه وكأنه يستغيث، متوجهاً به إلى الله تعالى تارة ، ومناشداً أولياءه تارة أخرى ، وهو سياق يمتنع معه أن يحذف حرف النداء[٢] ما مكّن الشاعر من استغلاله والإفادة من نغمته المرتفعة لتطريب النص وتدعيم التماسك النصي .

ومما يلاحظ أيضاً أن الشاعر في النص المذكور ، يحاول إيجاد مغايرة صوتية من خلال المنادى الذي يتغير مع كل بيت ؛ ليسلِّم النص من الركة والضعف ، ويوجد شكلاً من التنويع الصوتي ؛ لقدرة هذا النمط على بناء تركيب صوري متكامل[٣] ويبدو أن تكرار (يا) الندائية غالباً ما يكون تكراراً استهلالياً ، مما يسهم في تقوية النبرة الخطابية ، وتمكين الحركات الإيقاعية من الوصول إلى مراحل الانفراج بعد لحظات التوتر بما يوفره من مؤدى غنائي[٤]*

(١) الديوان : ٥٠.
(٢) ينظر : معاني النحو : ٤ /٢٧٥.
(٣) ينظر : لغة الشعر عند الجواهري : ٧٧.
(٤) ينظر : ظواهر أسلوبية في شعر (بدوي الجبل) : ٨.
* للتعرف على هذا النوع من التكرار،يراجع الديوان في الصفحات (٥ – ٨٢ – ١٠٣ – ١٦٠ – ١١٩ –٤٠٨) .

٢ / التكرار اللفظي والتركيبي

ويمكن تسميته بالتكرار الخطابي ؛ لإكثار الشعراء منهم في منحى خطابي[١] ، لذا فإنه يشكل جزءاً من الموسيقى الداخلية لنص الشاعر ، نظراً لما يوفره هذا التكرار من طاقة صوتية قادرة على الإيحاء بعلاقة اللفظة بقريناتها الأخريات ، فضلاً عن علاقتها بالنص[٢] وقد اكتسب هذا النوع أهمية بالغة في تأديته وظائف دلالية إلى جانب وظيفته الإيقاعية ، وهذا ما أوعز (للوائلي) بترديد بعض الألفاظ في قصائده ، من ذلك ما ورد من تكرار الضمير (أنت) مع الاسم الموصول[٣] :

وأنتِ التي صدر الفضاء وإن نأى ... يغص بجزء منـــــك رحب مغانيهِ
وأنتِ التي إن ألهبتك عزيمـــــة ... فأقصى الفضا جيش لديـــك ودانيهِ
وأنتِ التي إن أورقت فيك شجنـــة ... فـــإن الدنـــــا روض يعبِّق آذيهِ
وأنتِ التي إن صوّحت فيك رغبة ... فما الأرض إلا صحصح جفّ جاريهِ

إذ كوّن الضمير مع الإسم الموصول ثنائية صوتية ، أحدثت توازياً صوتياً مع بداية كل بيت ، فحافظ من خلال الضمير مع الواو على نغمة (فعولن) (واو+ أنت = فعولن) بالإضافة إلى أن همزة الضمير و ما تتمتع به من شدة أظهرت ترنيمة النون التي تليها كمحاولة من الشاعر تفضي إلى توافق إيقاعي مع التنوين المصاحب للصيغ المصدرية والاشتقاقية (عزيمة – شجنة – رغبة – عظيمة) الأمر الذي يجعل من النون والتنوين لازمة إيقاعية أورثت النص جمالاً موسيقياً ، ويصدق الحال نفسه مع المد الصوتي المتوفر في الاسم الموصول توافقاً مع بقية المدود الأخرى في هيكل النص .

(١) ينظر : المرشد : ٢ / ٥٥٩ .
(٢) ينظر : بناء القصيدة في النقد العربي القديم : ١٩٦.
(٣) الديوان : ٧٩.

وقد تتكرر الألفاظ عند الشاعر في غير الموقع الاستهلالي للأبيات وإنما في حشوها ومن أمثلة ذلك تكراره للفظ (الليل) ومشتقاته ، من ذلك قوله[١] :

أفيضي أما تصبيك في الليل هزة وما الليل إلا الشعر يزجيه ساجيـــهِ
وما الليل إلا سابحات من الرؤى تطوف على الذهن الكليـــــل فتحييهِ
وما الليل إلا نغمة شـــــاء بعثها بريـــد الهوى للهـــائم الصب تشجيهِ
وما الليل إلا الانطـــــلاق فحلّقي على كلّ أرجـــاء الفضاء وجوبيـــهِ

فمفردة (الليل) المكون من تكرار اللام المشدّد يعطي بجوهريته نغماً خاصاً يتماهى مع ما توحيه تلك المفردة من أجواء الهدوء والسكينة ، وما يصاحب نطقها من حفيف ضعيف ، وهنا نجد الشاعر يكرر هذه اللفظة في سياقات خاصة ، كأنه موسيقى تصويرية للحدث[٢] وفقاً لما تتمتع به الألفاظ من قيمة معنوية ، وما تثيره من تصور ذهني ، وما تهيؤه الألفاظ من إيحاءات للمعاني[٣] ، وقد ترد الألفاظ المكررة بصيغة فعلية مما يجعلها أقرب إلى القول بتكرار التركيب ، كاستعماله صيغة فعل الأمر ذات الإيقاع الناطق بحركية الذات ، كقوله[٤] :

أسكبـــي للأثير يا قبة الإ بـــــ ريز أحلى شعاعك المطلـــولِ
أسبحـــي في بحيرة الأفق الأز رق جـــولي كنجمة بحـــــقولِ
وانشري في السمـــاء تبراً شفيفاً ذائباً في عناق همس الأصيلِ
باركي رملة غدت حيـــن ضمّت بنت خير الأنام خير مقيـــــلِ
ضاعفي الأجر في خطى زائريها فـــي مسير مشوا به أو مثـــولِ

فالأفعال (أسكبي – اسبحي – انشري – باركي – ضاعفي) تميزت بأمرين : الأول الإيقاع الموحد الذي وفّرته ياء المخاطب المتصلة بالفعل مع حركة الكسر بالنسبة

(١) الديوان : ٧٩.
(٢) لمزيد من الأمثلة يراجع الديوان في الصفحات : (٧٩ – ١٥٤ – ١٩٣ – ١٩٤ – ٢٥٢) .
(٣) ينظر : الخطاب في الشعر : ١٨٣.
(٤) الديوان : ١٤٥،وللإطلاع يراجع الديوان في الصفحات : (١٨٦ – ١٨٨– ٣١٤ – ٣٤٥ – ٣٠٧) .

للحرف الذي سبقها في الفعل ، والثاني : التنويع الموسيقي المصاحب لتنوع أصوات الأفعال(السين والكاف ، السين والباء ، الشين والراء ،الراء والكاف ، الضادوالعين) فأوحت بحالة من الإلحاح والاندفاع الحثيث مع المخاطب ، ويبدو أن الشاعر يتخذ من القبة رمزاً يخاطبه والحقيقة أنه يقصد الفخر والتغني بصاحبة القبة وهي الحوراء زينب (ع) .

وقد تُشكِّل التراكيب المكررة في النص الشعري مفتاحاً دلالياً(١) ينطلق منه الشاعر في كل مرة على نحو من التذكير بمؤدى النص الجمالي ، وهذا طبعاً إلى جانب الوظيفة الإيقاعية والصوتية التي يحدثها تكرار التركيب ، فالشاعر يكثر من تكرار جملة النداء كما في(٢) :

يا أبا الطف يا نجيعاً إلى الآ ن تهادى على شذاه الرمولُ

فتركيب (يا أبا الطف) قد تردد مع بداية كل مقطع ، فهو قائم على إيحاء يثري شأن المخاطب ، فضلاً عن إيجاد شعور – يقدح في ذهن المتلقي – بتوقع وجوده بصورة مكررة

وإذا كانت البنى الإيقاعية لا تنفصل عن أي تشكيل لغوي[٣] ، فإن الشاعر لم يدخر جهداً في إحالة التراكيب النحوية إلى عامل موسيقي فاعل في شعره ، مما كوَّن أثراً عبّر به عن دلالة النص وقصديته.

ردّ العجز على الصدر

ويسمى بالتكرار الترنّمي [١] ويقوم هذا اللون البلاغي والإيقاعي على ترديد الألفاظ في حشو البيت أو أوله ، وتكرارها في القافية ، وقد سّماه البلاغيون بالتصدير

(١) آلية المفتاح الدلالي هي إحدى الآليات الأسلوبية البارزة في شعر (الوائلي)، وسنتطرّق إليها في الفصل الثالث من هذا البحث .

(2) الديوان :١١٩– ١٢٢

(٣) ينظر : علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته) : ٨١.

والترجيع[٢] وهو تصريح صوتي في سياق البيت الداخلي قبل أن يطل من نافذته الأخيرة ، يكون في صورة لفظة بعينها تكرر في متن البيت مفسحة بذلك مجال التوقع لصورة القافية الصوتية واللفظية[٣] ، وهناك من ألحقها بالتجنيس ؛ وذلك لأن إحدى الكلمتين المتجانستين أو الملحقتين بالتجانس تكون في آخر البيت والأخرى قبلها[٤] ، من هنا تبرز القيمة الفنية لهذا اللون البلاغي والإبداعي ، وما يصحبه من إيقاع موسيقي وجرس منغم تنتظمه الألفاظ المكررة بوصفه ((أحد مظاهر الإيقاع وجزءاً من قاعدته العامة))[٥] فضلاً عن استعمال الشاعر ألفاظاً تشترك في جذر واحد من شأنه أن يبرز أثر أحاسيسه على خطابه الأدبي ، على هذا فإن المهتمين بالدراسات الأسلوبية قد شدّهم موضوع المحسنات البديعية لأنهم عدّوها مدخلاً للوقوف على النواة المركزية للدلالة في الأثر الأدبي[٦] . ومن أمثلة ما ورد في شعره قوله[٧] :

يا حماة الدار يا مثلاً ما له من جنسه مثلُ

وقوله[٨] :

أولاء يا بلدي بنوك فهل ترى أسمى غداة الفخر من أولاءِ

وقوله[٩] :

دلّل النبر أنـــه لعلـــيٍّ ربَّ قول عليه منه دليل

---

(١) ينظر : المرشد : ٢/ ٥٦٩.

(٢) ينظر : العمدة : ١/ ٥٦٠ ، السكون المتحرك : ٣١٥ .

(٣) ينظر : السكون المتحرك : ٣١٥.

(٤) ينظر : المثل السائر : ١ / ٣٤٨ .

(٥) السكون المتحرك : ٣٤٧.

(٦) ينظر : الشعرية العربية: ٢٢٨.

(٧) الديوان : ٤٩٦ ، وينظر الصفحات (٦٧- ٦٨ -٦٩ -٧٣ -٨٧ -٨٩ - ١٠٨ - ١١١) .

(٨) المصدر نفسه : ٢٩١ .

(٩) الديوان : ٤١١ ، وينظر الصفحات : (٦٣ ، ٩٦ - ١١٠ - ١٦٥- ٣٠٤ - ٤٠٧ - ٣٧١ - ٣٣٣ - ٤٠٢) .

فالأبيات المتقدمة أوضحت ثلاث صور لهذا الفن البلاغي ، وهو أصول التوافق بين آخر كلمة في الصدر مع آخر كلمة في العجز ، أو أن يحصل الترديد في أول البيت ليجد صداه في آخره أو أن يكون صدى الكلمة في أول العجز لتتسع بذلك رقعة الأثر الصوتي من الناحية الزمنية المستغرقة لإرجاعه وترديده ، وهذه الحالات المذكورة على التوالي تصف استعمال الشاعر لها، حيث تركت تجاوباً صوتياً أشبه الصدى الذي يتكرر في بعض الأماكن .

الجناس ودلالته الصوتية

الجناس أو التجنيس كلاهما بمعنى واحد ، إذ يقوم على تكرار أصوات كلمتين من ناحية التأليف الحرفي ، فهو نسق صوتي ، وضرب من التكرار يراد به تقوية الجرس[١] ، وقد أشار (ابن الأثير) إلى سبب التسمية ، وعدّها ضرباً من تركيب حروف هذا النوع من الكلام بشكل يجعلها من جنس واحد[٢] بيد أن من البلاغيين من يرى الجناس في التشابه والاشتقاق ، وذلك بأن تكون المعاني في اشتراكها في ألفاظ متجانسة على نحو الاشتقاق[٣] ومع ذلك فقد استقر مفهوم الجناس في الدرس البلاغي بكونه اتفاقاً واختلافاً في اللفظ وفي المعنى ، وهذا ما أقرّه الباحثون المعاصرون أيضاً[٤] .

ويتطلب الجناس من الأديب براعة في التأليف ، وحسّاً فنياً ، وذوقاً أدبياً ، يكسب الألفاظ والمعاني رونقاً وجمالاً ، وفي هذا يقول (ابن الأثير) بأن تشابه ألفاظ التجنيس تحدث بالسمع ميلاً ، فإن النفس تتشوق لسماع اللفظة الواحدة إذا كانت حاملة معنيين ،

(١) ينظر : جرس الألفاظ ودلالتها : ٢٧٠.

(٢) ينظر : المثل السائر : ١ / ٣٤٢.

(٣) ينظر : نقد الشعر : ١٦٣.

(٤) ينظر : المثل السائر : ١ / ٣٤٢ ، ومعجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب : ١٣٧ .

وتتوق إلى استخراجهما المشتمل عليهما ذلك اللفظ ، فصار للتجنيس وقع على النفس الإنسانية[١] ، وأبرزها ،تلك النغمة الإيقاعية التي تحدثها أصوات الألفاظ المتجانسة .

وللجناس ارتباط بأسلوب النثر – على ما يبدو – ما يجعله وسيلة من وسائل الخلق الموسيقي في النص النثري توازي موسيقى الوزن والقافية في الشعر[٢] ، وللبلاغيين في التجنيس تقسيم شائع ، فهم يقسمونه إلى جناس تام وآخر ناقص[٣] فإذا تجانست لفظتان تجانساً تاماً ، فإن ذلك من شأنه أن يحقق إيقاعاً موحداً يكون بمثابة التكرار اللفظي[٤] أما إذا اجتمعت لفظتان وكونتا ترديداً صوتياً في حال الجناس غير التام ، فإن ذلك من شأنه أن ينتج كسراً لرتابة الإيقاع المكثف فتقع بعض المغايرة بين المتجانسين ، والملاحظ أن صور الجناس التام تكاد تكون نادرة عند الشاعر لارتباطها بخصوصية السياق وبعض القيم التعبيرية كالتورية مثلاً ، كقوله[٥] :

زادهم شتم فهم ثلل تتقرى لحمها ثللُ

فقوله (ثلل) متباينة في المعنى متفقة في نطقها الصوتي ، فالأولى وردت بمعنى الجماعة بقرينة ضمير جماعة المخاطبين (هم) ، يقال للظأن الكثرة ، ثلة وثلل فالفارق بين اللفظتين من الناحية الدلالية أنها استعملت للتعبير عن جمع من الناس من جهة ومجموعة الأنعام من جهة أخرى[٦] فالشاعر أراد أن يوقظ المتلقي –بهذا الترديد الصوتي المتجانس– إلى حقيقة المخاطبين ، بأسلوب استفزازي مؤثِّر .

(١) ينظر : جوهر الكنز : ٩١.
(٢) ينظر : علم لغة النص (النظرية والتطبيق) : ١٣٠.
(٣) ينظر : موسيقى الشعر : ٤٥ ، البديع في ضوء أساليب القرآن (عبد الفتاح لاشين) : ١٦١.
(٤) ينظر : علم لغة النص (النظرية والتطبيق) : ١٣٠.
(٥) الديوان : ٤٩٧.
(٦) ينظر : أساس البلاغة (مادة ث ل ل) : ٨٣.

ومنه أيضاً[١] :

ولست ببانٍ بالحجارة معبداً إذا لم تشيِّد بالجوانح معبدا

فالتجانس الصوتي بين مفردتي (معبد) قد نبّه على الجوانب المعنوية التي ينشدها الشاعر بعد أن امتلأت الحياة بالماديات وصار الناس يكتفون ببعض المظاهر التي لا تعكس إلا التبجح والادعاء ، فهي دعوة إلى الرجوع للمعنويات ، وأن يكون الإنسان عابداً بجوانحه قبل جوارحه .

ويلاحظ في صياغة الجناس أنه واقع في سياق نفي ، ما جعل البيت ميداناً يشترك فيه الجناس والمطابقة لوجود النفي ، فالتجنيس إذا دخله نفي عدَّ طباقاً ، وكذلك الطباق يصير بالنفي تجنيساً بالظاهر ، وبباطنه مطابقاً[٢] وهو ما يعزز المعنى المتقدم ، أما بالنسبة للجناس غير التام (الناقص) فقد كان له حضور واضح ، ولا سيما أنه لا يقيّد الشاعر بضابطة التوافق الحرفي أو الحركي للألفاظ ، وإنما تكون اللفظتان فيه مختلفتين في طبيعة الاشتقاق البنيوي .

كقوله[٣] :

والعظيم الذي أفاء وأثرى والكريم الذي أفاد وأجدى

إذ اجتمعت في هذا البيت من المحسنات البديعية ما أفرز بعداً موسيقياً ؛ فقد ركّب الشاعر جناساً بين الفعلين الماضيين (أفاء – أفاد) مستفيداً من النبرة الصوتية المرتفعة التي يوفرها صوت المد في كليهما فأسهم ذلك بتوحيد المُدّة الزمنية المستغرقة لمد الصوت فيهما فأوحى بتساوي القيمة الوضعية للفعلين بقرينة أنهما صدرا من شخص واحد ، فالشاعر حقق توازياً بين الصيغ والتراكيب المؤتلفة في البيت

(١) الديوان : ١١٢.

(٢) ينظر : العمدة : ١ / ٤٩٧.

(٣) الديوان : ١٨٣.

،كالتوازي بين الصفتين المشبهتين (العظيم – الكريم) والفعلين (أثرى – أجدى) الأمر الذي أسهم بترتيب الإيقاع بصورة جذابة ومنتظمة ، ومنه أيضاً[١] :

الفت بك الدنيا الكمال لنقصها فأشبعتها عزماً وحزماً وسؤددا

ففي قوله (عزماً) و (حزماً) جناس مصحف بين صوتي العين والحاء ، اللذين لهما المخرج الصوتي نفسه ، ولا فرق بينهما إلا من ناحية الجهر بالنسبة للعين ، والهمس بالنسبة للحاء[٢] غير أن الدلالة متباينة بين اللفظتين ، فالعزم يعني الجد ، يقال : عزم على الأمر يعزم عزماً[٣] أما الحزم ، فتعني اتخاذ الأمور بثقة وضبط[٤] ، وقد أفاد الشاعر من تلك المغايرة الصوتية بين اللفظتين في لفت انتباه المتلقي ، وقرع سمعه بجرسين أحدهما مجهور والآخر مهموس ، فالصوت داخل في عملية الإثارة الكلامية . ومن صور الجناس الأخرى الواردة في شعره:

١.التصحيف والقلب الصوتي :

وهو أن يعمد الشاعر لاختيار لفظين يكون في أصواتهما تقديم وتأخير[٥] ؛ لإحداث إيقاع صوتي متعمّد ، من ذلك قوله[٦] :

أبدعت في الحالين سبكاً وسكباً فهي ما بين عسجد وشمولِ

ويبدو أن الاعتمال الصوتي الذي تمثّل في مفردتي (سبكاً – سكباً) أوهم الشاعر على أن المغايرة الجناسية قد تمنح ظلاً سمعياً رائقاً للمتلقي ، والحق أنها أربكت

(١) الديوان : ١١٣.
(٢) ينظر : الأصوات اللغوية : ٨٦.
(٣) ينظر : لسان العرب : (مادة : عزم) : ٩ / ١٩٣.
(٤) ينظر : أساس البلاغة (مادة : حزم) : ١٤٢.
(٥) ينظر : أسلوبية البناء الشعري (دراسة في شعر أبي تمام) : ٢٧.
(٦) الديوان : ٤٨٦.

المعطى الإيقاعي سمعاً ولفظاً ، وهذا ما يمكن أن نعزوه إقحاماً وقفزاً على مواضعة الكتابة الشعرية وعفويتها على حساب المنحى الصوتي المتوخى منه قيمة جمالية .

وقد يرد هذا الإقحام الجناسي بشكل عمودي فيشترك في هيئته بيتان متتاليان ،

كما في قوله[١] :

وفارقه تيهه والغرور فاخلد في هيئة المبلسِ

لمحت عليه طيوفاً تمر منوعة الوجه والملبسِ

فالمجانسة الصوتية المقلوبة بين (اسم الفاعل) و (اسم المفعول) على الترتيب حققت تعاضلاً – كسابقتها – سمعياً يعكس ثقلاً ونفوراً صوتياً الأمر الذي يصعب معه الفصل بين نغمتيه المعتركتين ، مما يدل على قصدية الشاعر المسبّقة في استرعاء انتباه المتلقي وشده إليه موحياً للقارئ لمخزونه اللغوي والمعجمي ، وهذا ما تسبب في إضعاف قابلية المفردة على المنح السمعي المموسق الذي أثّر سلباً على قابيلة التركيب الإيقاعي للأصوات خارج ما يمكن أن يتمخض عنه من تشكلات ديناميكية قد ينعكس على الاشتغال الشعري .

٢.التجنيس الاشتقاقي

من أنواع التجنيس الأخرى ما جاء عن طريق العلاقات الاشتقاقية بين الألفاظ ، فيكون الأول جذراً للثاني ، ومنها قوله[٢] :

وإن يحدد للأخلاق موقعها في أفق مطّرد منها ومطرودِ

وقوله[٣] :

وبراه ليمسح الشّر بالخـــ ير فكان المسيح في تبشيرهِ

وقوله[١] :

(١) المصدر السابق : ٣٥٧.

(٢) المصدر السابق : ٦٦.

(٣) المصدر السابق : ٢٥٨.

وحشود الأمواج تحضن بعضاً فتراها حشداً يعانق حشدا

وفي هذا الموضع نجح الشاعر في اشتقاقاته الواردة ، المتمثلة في (مطّرد – مطرود ، يمسح – المسيح ، حشود – حشداً) والتي حقق من خلالها هالة موسيقية ،عكست مجالاً صوتياً رائقاً أدّت إلى طرد الملل والسأم بموسيقاها المنوّعة ، مما أوجد مكسباً أسلوبياً بارزاً .

وهذا النمط التكراري يتحقق معه دفع المعنى إلى النمو تدريجياً ليصل إلى الحد الذي يحسن الوقوف عنده[٢] والملاحظ أن التكرار الجناسي – لديه – يتصل بمعايير خاصة تخضع لاعتبارات دلالية من خلال السياق الذي وجدت فيه ، فيستمد قوته من هذه المكررات ، وقد استعمل الشاعر الجناس الاشتقاقي في الغالب لإنضاج الدلالة واكتمالها .

التـــدويـــــر

من التشكيلات الصوتية ذات الإيقاع الداخلي ، تشكيل التدوير ، وهو أسلوب يلجأ إليه الشعراء – في بعض الأحيان – ويعني : إتمام الشطر الأول بجزءٍ من كلمة والإبقاء على جزئها الثاني بداية العجز[٣] ، فالبيت المدوّر هو الذي يشترك شطراه في كلمة واحدة ، بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها الآخر في الشطر الثاني[٤] .

وترى (نازك الملائكة) أن لجوء الشاعر إلى التدوير لا يكون اضطراراً في الغالب ، وذلك لأنه ((يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمده ويطيل نغماته))[٥] .

أما القول باضطرار الشاعر ، فهذا يعني استعمال بعض الكلمات التي يطول النفس معها ليتجاوز وزن البيت ، ما يضطره ذلك إلى إحالة جزء من الكلمة في الشطر الأول

---

(١) المصدر السابق : ١٨٣.

(٢) ينظر : البلاغة والأسلوبية : ١٢٤.

(٣) ينظر : العمدة : ١ / ٥٢٩.

(٤) ينظر : قضايا الشعر المعاصر : ٩١.

(٥) المصدر نفسه : ٩١.

ليمنحه للشطر الثاني ، مراعاة للوزن وتحقيقاً للاتساق الإيقاعي المتساوي في البيت ، والذي يكون بدواعٍ دلالية وجمالية وفقاً لطبيعة الاشتغال الشعري .

ويمكن أن نلمح هذا الإجراء الأسلوبي في نصوص عدة ، نقف عند أكثرها إثراءً للمعنى المتقدم ،

ومنها قوله[1] :

إن لم تعودوا بالغنيــ مة فارجعوا بالوجه ناصع
وإليــك وفد الجامعــا ت تحيــة النجف المقارع
فلأنت نحن ونحن أنــ ت إذا انتمــينا للمــراجع

تنفتح قيمة التدوير في البيت الأول على مداليل جمالية تحققت مناسبة ورودها في الموضع الشعري انطلاقاً من البيانات المعنوية التي يكتنزها السياق الأسلوبي وهي :

- جملة الشرط من (إن + لم +[الفعل] تعودوا) .
- جواب الشرط (ارجعوا بالوجه ناصع)

فقد تألفت مفردة (الغنيمة) وهي مركز القصدية في البيت من خمسة أحرف ، ضمّ الشطر الأول منها ثلاثة أحرف ، والشطر الآخر اكتنف الحرفين الآخرين ، وهذا يعكس أهمية العودة [أن تعودوا] بالغنيمة ، وكأنما الأحرف الثلاثة (غ – ن – ي) جاءت لتحقق جملة الشرط ، والحرفان (م – ت) المتبقيان تساوقا وجواب الشرط ، المتمثل في الرجوع بالوجه الناصع ، وكلاهما يحقق عوداً حميداً بالنسبة للمخاطبين ، أما في البيت الثاني ، فإن قيمة التدوير النقدية قد تحققت في مفردة (الجامعات) والتي انشطر حرفها الأخير (التاء) لينضم إلى الشطر الثاني منفصلاً بإيحائه الدال على التواصل عن سائر الأحرف التي دلّت على الجيأة والانطلاق للوفد المشار إليه في سياق البيت وكأن مقطع (جا / معا) يدل على حركية الموكب صعوداً وهبوطاً الذي تكلّل وتوّج بمفردة (تحية) التي جاورت حرف (التاء) المدور إيذاناً بالوصول

(١) الديوان : ٢٧٠ ، وينظر النص بالكامل في صفحة (٢٦٩) وأيضاً الصفحات : (٢٣٥ – ٢٦٦ – ٤٠٧) .

من منطلقهم البعيد والذي حققته لفظة (وفد) في البيت أعلاه ، أما البيت الثالث ، وهو ما أدرج فيه الشاعر معنى الاندماج والتماهي من خلال الضمير (أنت) فقد انفصل المقطع المكوَّن من صامتين متمثلاً بـــ (أ – ن) عن صامت وصائت قصير في عجز البيت وهما (ت – ـــِ) وكأن قيمة التدوير الجمالية خرجت لتوحي بحجم اللحمة والاتصال القائم على الوشائج الاجتماعية والثقافية والإنسانية الموطَّدة ، وبهذا يكون التدوير قد حقق بعداً جمالياً وإيقاعياً وأعطى للنص ثراءً أسلوبياً .

أسلوبية التوازي وأثرها الإيقاعي

يحتل التوازي مركزاً مهماً في بنية الخطاب الشعري ، وهو يعني ((تكرار البنية التركيبية مع ملئها بمحتوى مختلف ، فيعاد استخدام سلاسل متشابهة ، تقدم من خلالها أحداث متنوعة))[١] ، ويعرّفه (ياكوبسن) بأنه تأليف ثنائي قائم على التماثل ، وبنية تتحدد في الشعر على مستوى الوزن والتكرار وعناصر الدلالة النحوية والمعجمية[٢] إذ يورد الشاعر ألفاظاً وتراكيب عادة ما تكون متوازية ومتساوية في الكم اللفظي على أن ((كل زخرف يتلخص في مبدأ التوازي ، وعلى هذا فإن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر))[٣] .

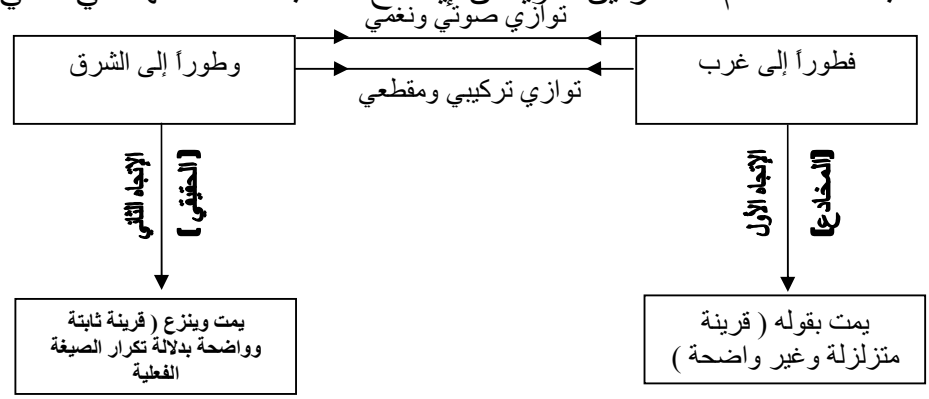
ويتسع مفهوم التوازي ليستوعب معه المفردات والعبارات والجمل ، فهو لا يقتصر على الهندسة اللفظية المحكومة بقوانين النحو والصرف ، وإنما يتجاوز ذلك إلى بنية النص التعبيرية ، ولهذا ركز النقاد الأسلوبيون على مفهوم التوازي ، وعدوه ((خاصية لصيقة بكل الآداب العالمية قديمها وحديثها))[٤] ، وتجدر الإشارة إلى وجود تباين في أبعاده وعلائقه بين نص وآخر ، فهو مرتبط بنمو النص ، وآليات تناسله المحكومة بسيرورة التنافر والتجاذب ولاسيما أن الوزن في الشعر هو من يتحكم ببنية التوازي

(١) علم لغة النص (النظرية والتطبيق) : ١٣١.
(٢) ينظر : قضايا الشعرية : ١٠٨.
(٣) المصدر نفسه : ١٠٦.
(٤) التلقي والتأويل (مقاربة نسقية) : ١٠٨.

في داخل النص ، بخلاف التوازي الذي يكون في النثر فهو يحتكم في تنظيم حركته إلى الوحدات الدلالية ذات الطاقة التعبيرية المختلفة[١] ، وقد أُفعم شعر (الوائلي) بهذا اللون البلاغي ، موجداً بذلك نغمة مغايرة لنغمة سائر النص الذي وجد فيه ، ما يؤدي إلى إلفات ذهن المتلقي إلى دلالة معينة تستأثر باهتمامه ، ويراد تنبيه السامع إليها ، لذلك يفضّل أن يبني إيقاعها وفق هذا الفن ، فبعض الكلام المنظوم يستمد إيقاعه وموسيقاه من وجود نظام داخلي غير معلن من التوترات الصوتية والدلالية المميزة ، وقد تتشكل منه استقلالية عن النسق التركيبي وهذه الاستقلالية قد تُؤطر بمبدأ التوازي بين مفردات وجمل وتراكيب النص[٢] ، من ذلك قوله[٣] :

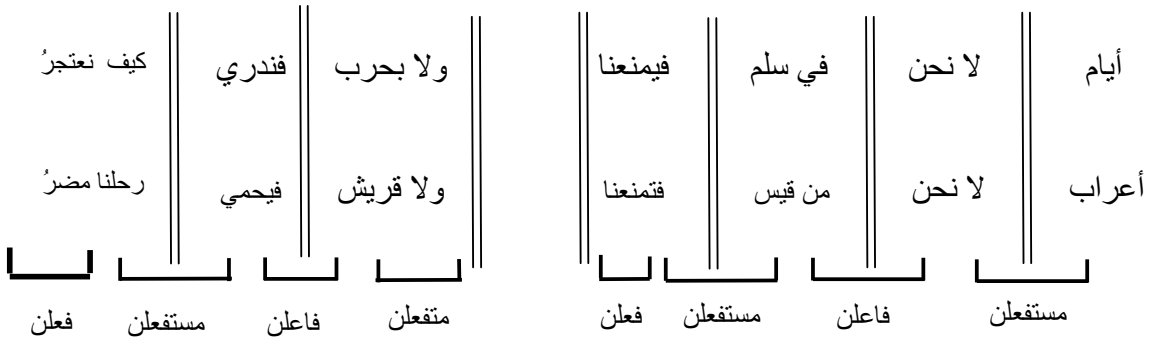
فطوراً إلى غرب يمتُّ بقوله وطوراً إلى شرق يمتُّ وينزعُ

فيلاحظ أن التوازي بين الشطرين أحكم النغمة المتساوية تنافراً وتجاذباً عبر التقفية الداخلية المعبّر من خلالها عن وجهين متقابلين هما وجه الحقيقة المختفية ووجه الخديعة الظاهرة بشكل متساوٍ بالنسبة للمشار إليه بضمير الغائب ، وهو ما يبدو خطاباً يقصد به أحد الحكام المنحرفين ، ويمكن إيضاح ذلك بالمخطط الهندسي الآتي :



ومنه أيضاً قوله[٤] :

(١) ينظر : قضايا الشعرية : ١٠٨.
(٢) ينظر : دليل الدراسات الأسلوبية : ٩٠ – ٩١ .
(٣) الديوان :٩٩.
(٤) المصدر السابق : ١٠٨ ..



فقابل بشكل متوازٍ بين (أيام وأعراب) ، و (لا نحن) المكررة في البيتين ،وبين (في سلم ومن قيس) كلاهما اسم مجرور بالرغم من اختلاف الحرفين ، فالسياق الأول سياق حالي ، والثاني (من قيس) سياق خبري ، فلزم تغيير الحرف تبعاً لذلك ، ويستمر الشاعر في البيتين بالمقابلة المتوازية بين ألفاظهما ، كالمقابلة الصوتية المتساوية بين (فيمنعنا ، فتمنعنا) ، وهو شكل من أشكال الالتفات الضمائري بين الغيبة والخطاب ، أما الشطر الثاني للبيتين فقد توازيا في مقابلة صوتية شملت التنوين والحركة بين (ولا بحربٍ) بتنوين الكسر و (ولا قريشٌ) بتنوين الضم ، إذ ناسب ذلك التنوين بفخامته مكانة قريش وجلالة قدرهم ، وكذا الحال بالنسبة للمقابلة بين الأفعال (ندري – يحمي)* .

إن التوازي بصفته التكرارية قادر على إحالة الأبنية الصرفية والتراكيب النحوية إلى وحدات وزنية ترتبط بالبناء الصرفي ، وتؤدي عملاً دلالياً يمكن اكتشافه بقوة الحدس ، وتحمّل النص قيماً أسلوبية ذات طابع إيقاعي وترنمي ، يمكن الوقوف على مقاصده من خلال آلية التأويل المنطقي والتي غالباً ما يستعملها المحلل

* يمكن للمتقصي لشعر (الوائلي) أن يقف على أمثلة عديدة للتوازي الصوتي ، وقد اكتفى البحث بالإشارة إلى بعضها .

الأسلوبي[١]مستعيناً بطاقة الإيحاء الصوتي في أغلب الأحيان ، فبغير التنغيم لا يمكن إيجاد النحو بشكل كامل ، ومن ثمَّ لا يمكن أن توجد الدلالة[٢]* .

لزوم ما لا يلزم

يكتسب هذا اللون البلاغي أهمية خاصة في صنع الأسلوب الأدبي ، لإسهامه في إشراك الطاقة الصوتية للإيحاء بالمقاصد الدلالية وهو صورة من صور القافية التي تتكرر في نهاية الأبيات ، إذ يلزم المبدع نفسه بتكرير الحرف الذي يسبق الروي بالنسبة للنص الشعري ((فيجعله على حد حرف متماثل))[٣] فاللزوم – كما يراه (ابن جنّي) (٣٩٢ هـ)– هو أن يلتزم الشاعر بما لا يجب عليه ليدل بذلك على غزره وسعة ما عنده[٤] ويقع ذلك الإلزام على الحرف الذي يسبق روي الأبيات الشعرية ، فيعمد الشاعر إلى تكريره بشكل منتظم ومتساوٍ[٥] ، ويسمّيه (العلوي)(٧٤٩ هـ) الإعنات ؛ لأن الناظم إذا التزم بتكرير ذلك الصوت فإنه ((إعنات لنفسه ، وكدّ لقريحته ، وتوسّع في فصاحته وبلاغته))[٦] ، وقد يمتد هذا الإلزام مع الشاعر إلى عدة أبيات ، ، أو قد يشمل النص بأكمله ، مما يشكل ملمحاً أسلوبياً في النص الشعري ، وميزة لقدرة الشاعر وغزارة حصيلته المعجمية ، فاللزوم عادة يكون مرهوناً بقدرة الشاعر على تطويع ألفاظه ليجعلها موحية بقصده[٧] ، وقد التزم الشاعر هذا الفن في نصوص عديدة مسخِّراً تشابه العناصر الصوتية وتجانسها لهذه المهمة في بناء النص الشعري ،

(١) ينظر : البلاغة والأسلوبية : ١٩٦ – ٢٠١ .

(٢) ينظر : مناهج البحث في اللغة (تمام حسّان) : ٢٩٧.* نقصد بالتنغيم ما تحدثه الحركة الإعرابية من أثر صوتي .

(٣) الطراز : ٢ / ٢٠٩.

(٤) ينظر : الخصائص : ٢ /٤٦١.

(٥) ينظر : المثل السائر : ١ /٣٦٥ .

(٦) الطراز : ٢ / ٢٠٩.

(٧) ينظر : المثل السائر : ١ /٣٦٥ .

وإظهار الجانب الموسيقي الذي قد يخدم الدلالة ويوحي بها ، فمن أمثلة استيعاب اللزوم للنص بأكمله قوله في قصيدة (الخوف من المجهول)[١] :

سهرى أصاخ الليل يســـ مع تحت جانحها الوجيب
محمومة النهـــــدات يلـــ فح فـــي ترائبـــها اللهيب
نظراتها مشدوهـــــــــة لا تعرف الوضـــع الرتيب
وبعينها لاح الشـــــــرو د ينم عن قلـــــق عجيب

حيث ألزم الشاعر نفسه بتكرار صوت المد الطويل(الياء) قبل الروي ، ليوحي بهذا الانحدار الصوتي مع كسرة الياء بدلالة تنسجم مع عنوان القصيدة ، وهو الخوف الذي تصوره نبرة الياء المدّية مع الباء الشديد المقلقل .

وتبدو صورة اللزوم المستوعب لكل النص ضئيلة عند الشاعر إذا ما قيست بصورة اللزوم الجزئي ، حيث ينتقل الشاعر عبر المدود الصوتية بين (الواو) ، (والياء) في أغلب الأحيان ، مراعياً بذلك القواعد النحوية والمعيار الصرفي للألفاظ ، من ذلك قوله[٢] :

قيل حرب الأديان تحرق لبنا ن وما بينها صراع مريرُ
قلت أحمد وعيسى أنبياء الـــ له والله واحد والمصـــيرُ
ومن الجهل أن يعالج بالبـــا رود ما قد يحله التفكيـــرُ
وإذا رهط أحمد يستحرَّ الـــ قتل والويل بينهم والثبورُ
وإذا الراجمات في رهط عيسى بتعاليمه الجحود الكفورُ

وتبدو قصائد الشاعر مفعمة بهذا الأثر الموسيقي في الأعم الأغلب[٣] لترسيخ الطبيعة التجاوزية بما يدعم الصفات الأسلوبية الخاصة باللغة الشعرية .

---

(١) الديوان : ٢٣٨ – ٢٣٩ ، ويراجع للإطلاع على المزيد من الأمثلة في الصفحات : (٣٧٠- ٣٧٣ – ٤٩٢ – ٢٥٨) .

(٢) المصدر نفسه : ٢٤٨.

(٣) ينظر : المصدر نفسه في الصفحات : (١١٦ – ١١٨ – ١٩٠ – ١٧٧ – ٢٠٥ – ٢٤٨ – ١٤٩ – ٣٩٧ – ٤٠٠).

الفصل الثانـي

البنيــة التركــيبية

المبحث الأول : التقديم والتأخير ودواعيه الأسلوبية

المبحث الثاني :الوظيفة الإبلاغية لأسلوبية الحذف

المبحث الثالث : أسلوبية العدول الصيغي والتركيبي

المبحث الأول

أسلوبية التقديم والتأخير

آليات التحليل التركيبي لأسلوبية النص الشعري:

مدخل

يشكل المظهر التركيبي للنص الشعري المجال الأرحب الذي تتجلى فيه بصمات الإبداع لمنشئه ، وفي ذلك الميدان تأخذ المناهج اللغوية الحديثة وفرضياتها موقعها بشكل واضح وجلي ، وانطلاقا من أن المقولات التركيبية المحايدة على الصعيد النظري القياسي لابد من تحولها إلى قيم فنية في مجال الشعر ، وبتعبير آخر فهي لم تعد حيادية مع الشعر ، فذاك حال يقتضيه النص النثري ، وإنما تخترق النظم اللغوية المعهودة لتطاوع المنجز الفني للمثيرات الجمالية المشكلة لبنية النص الشعري ، مما يبرز الواقعة اللسانية من خلال عدة طرق أهمها :

- العلاقات الصغرى المتمثلة بـ(الجمل)* وروابطها ، والعلاقات السياقية الكبرى (عمودية النص وأفقيته) مضافاً إلى ما يتخيله المتلقي من علاقات تركيبية ، قد تكون أمراً واقعياً لا متخيلاً بدلالة القرائن اللفظية أو المعنوية المصاحبة للتركيب .

والذي يبدو أن تحليل النصوص الأدبية على وفق المعايير التقليدية القديمة قد جمّد _ إلى حدٍّ ما _ آفاق البحث اللغوي ؛ بسبب التقليل من شأن العلاقة بين طبيعة التركيب ودلالته ، معتمداً في تحليله على نمطية اللغة وبعض الثوابت التقليدية في تفسير النص الإبداعي في حين نجد في الدرس اللساني الحديث آفاقاً تتسع ، وأفكاراً تتبلور ، وعلوماً تتداخل ، وذلك لبلوغ الغاية من وراء نشأة هذا النص أو ذاك بصورته التركيبية المطروقة أو الصورة العلامية التي يمكن إدراجها في نطاق العلامات الوظيفية[١] والتي يراها (دي سوسير) بأنها مفهوم مركب من الدال والمدلول[٢] وبذلك يكون الدرس اللغوي قد خرج عمّا يدعى بدراسة اللغة لأجل اللغة[٣] إلى إقامة عمليات

* قد تكون العلامة التركيبية أصغر من جملة كما في المركب الإضافي .

(١) ينظر : وصف اللغة العربية دلالياً : ٢٤.

(٢) ينظر : النحو العربي والدرس الحديث (عبدُه الراجحي) : ٣١.

(٣) ينظر : المصدر نفسه : ٤٦ وما بعدها ، وينظر : أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث : ٧١ .

إجرائية تقوم على أساس ارتباط الظاهرة اللغوية ببقية الظواهر من خلال قوانين العلاقات[١] وصولاً لدلالة التركيب الذي ((متى افتقد الدلالة افتقد قيمته))[٢].

إن إيمان اللغويين المحدثين بعدم جدوى الدرس اللغوي التقليدي في تحليل النصوص الإبداعية جعلهم يبحثون عن مخرج لا يقف عند حدود الوصف والشرح ، وإنما يرقى إلى اكتناه الأبعاد الدلالية ، والدور الوظيفي الذي تؤديه البنية التركيبية ؛ للبرهنة على طاقة اللغة وحركيتها ، ومن ثمّ اكتشاف الخاصية الانفرادية للنص الأدبي ، من خلال الانزياح الظاهري أو المبطن عن نظام اللغة ، على اعتبار أن من خصائص المبدع امتلاكه قدرة استثنائية تمكنه من تشكيل لغته جمالياً على نحو يجانب المألوف ، فعلى الرغم من أن النص الإبداعي متشكل من اللغة ، إلا أنّ تحليله لا ينبغي أن ينحصر في مقولات اللغة[٣] ؛ لاشتمال النص على مقولات لا تتمثل في الواقع اللغوي الفعلي وإنما توجد في الواقع الخارجي ، أي مقولات خارج النص[٤].

ويمتلك النص الشعري قواعد خطية تهدف إلى إنتاج وتوليد نص جديد[٥] ولكن بثوب نص قديم بلحاظ الشكل الخارجي المتمثل بالنسق التقليدي لكتابة الشعر، وإذا كانت الأسلوبية هي عرض وصفي للبنية اللغوية فإن النحو الواصف في حقيقته هو نحو مشتق عن النحو التوليدي التحويلي ، ومن ثمّ فإنه متضمن للدلالة التوليدية[٦] بخلاف النحو التقليدي الذي يعتمد آلية تفكيك مكونات الجملة منهجاً للتحليل[٧] فهو يميز بين التراكيب بوصفها علاقات وظيفية معرضاً عن دلالة المقام والمناسبة. ويفرض النص الشعري في سياق تحليله منهجاً جوهرياً يتضمن وضعاً اختيارياً للمتتاليات اللسانية من قبل مبدع النص ؛ للإبقاء على معنى الكلمات المؤدية لأدوارها – في ظل التداخل الثيمي – النحوية في الكلام ، ثمّ إتمام الدور الدلالي الذي يتغير بحسب التغاير

(١) ينظر : النحو العربي والدرس الحديث : ٤٦.
(٢) علم اللغة المعاصر (مقدمات وتطبيقات) : ٢١.
(٣) ينظر : علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات) : ١١٢.
(٤) ينظر : المصدر نفسه : ١١٢.
(٥) ينظر : المصدر نفسه : ١٣٦.
(٦) ينظر : المصدر نفسه : ١٣٦.
(٧) ينظر : المصدر نفسه : ١١٨ وما بعدها .

السياقي[١] ولذلك فإن دلالة النص تتحكم بها المقاصد ، فتستبين مع نمو النص ، فاعلة في إنتاج أجزائه منظومة مترابطة .

ويوفر التركيب النحوي نظاماً منطقياً للمتتاليات الجملية التي يضمها السبك في إطار ما يعرف بـ (البنى الصغرى) فيختص معياره بـ ((الوسائل التي تتحق بها خاصية الاستمرارية في ظاهر النص))[٢] يقوده نظام دلالي على مستوى المضمون ، فالاستمرارية المتحققة في عالم النص هو من مختصات ذلك النظام الدلالي متمثلة بالعلاقات الرابطة على مستوى الإبداع والتلقي والتأثر[٣] وتبدو طبيعة العلاقة بين العلامة اللغوية ومستعملها واضحة من خلال الدلالة النصية ، مما يعني أن للغة الشعرية خصائصها الصرفية والتركيبية (النحوية) التي يظهر إبداع نص ما من خلال بناها اللغوية ، واقتران الدال بالمدلول ، وكمثال على ما تقدم فإن بعض الملفوظات ذات قيمة نصية ، وتحمل دلالة الأسلوب في بنيتها الصرفية من قبيل : أدوات الشرط ، وحروف المعاني الأخرى ، التي يتباين فيها المعنى والدلالة بحسب الإقترانات اللغوية في سياقاتها الخاصة ، مما يعني أن الأداة الواحدة يتعدد معناها وظيفياً ، فيعطي بذلك قيمة تداولية في علاقتها بمستعمليها ، تبعاً للسياق الموضوعة فيه ((لأن القيم عبارة عن مشتركات فوق دلالية))[٤] .

إن التغيير الوظيفي لبعض البنى التركيبية قد يقترن بتغيّر علاقات دلالية وتداولية ، فتغيير القيمة الوظيفية لبعض الصيغ الصرفية ، أو العدول التركيبي ، غالباً ما ينشأ عنه مطلب أسلوبي ، ما يجعل من النص منطقة أسلوبية ، ومن هذه المغايرة التركيبية أو الصرفية مهيمنات أسلوبية مرتبطة بشكل من أشكاله بالنحو التحويلي[٥] .

من هنا فإن التحليل الأسلوبي الذي نحن بصدده قادر على اكتشاف العوامل القصدية التي تدفع المنشئ إلى توظيف عناصر اللغة في علاقاتها الدلالية ، كذلك يكشف عن البنى الجزئية والصورة التي تتدرج ضمن البنى الكبرى (النص) ،تسهيلاً لاستخراج

(١) ينظر : اللسانيات والدلالة (منذر عياشي) : ٥٨-٥٩.

(٢) في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية : ٢٢٧.

(٣) ينظر : المصدر نفسه : ٢٢٨.

(٤) علم الدلالة (بيير جيرو) : ٥٧ .

(٥) ينظر : علم لغة النص (المفاهيم والإتجاهات) : ٧٧

المؤشرات الأسلوبية في نصوص شعرية، ارتأينا أن تكون منوعة الأغراض والمضامين ؛ ليتم إخضاع جل قصائد الشاعر للتحليل وبالمقدار الذي يتطلبه كل مبحث.

دلالة التقديم والتأخير

تكتسب ظاهرة التقديم والتأخير دلالة موقعية ،إذ تمثل معياراً لبنائية النسق اللغوي ، وتعبيراً عن وجود خصائص تركيبية تختزن في أذهان أبناء البيئة اللغوية ، فيكتسبونها تداولياً[*] مفردات وتراكيب[١] ، ويقوم النص الأدبي بإعادة توزيع المقولات اللغوية والسيميائية ، بمعنى إنه ((يعيد توزيع المقولات النحوية ليؤسس نحوه الخاص.. مما يؤدي إلى إحداث تنويعات جديدة في الدلالات الأصلية ، وصيغ التعبير،..فتتغير بنية النص سواء من ناحية ترتيب عناصر النص أو..الطرق الإجرائية))[٢] ، وفي مجال العلاقات الإسنادية ، يظهر أحياناً تحول يأخذ شكلاً إنفرادياً في حركة أفقية ، تتسبب في انتقال الدال عن موقعه الأصلي[٣]، فيشكل معه انزياحاً عن نمطية التركيب والترتيب ، وهو ((نوع من الخروج على اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية))[٤] ، ويمثل أي خروج عن الأصل المعياري عدولاً عن المألوف ، فإذا ما حقق العدول غرضاً جمالياً يقبله النسق اللغوي ، عدّ ذلك مكسباً أسلوبيا[٥] ، وهو ما أدرجه (كوهن) ضمن ما أسماه بالانزياح السياقي[٦].

إن موقعية عناصر الجملة هي دلالة رتبتها ، وهو النمط القار لنظامها التركيبي ، أما التقديم والتأخير ، فهو أسلوبية العدول عن ذلك النظام بوصفه إجراءً إبلاغياً يكون

* يعرّف (موريس) ((التداولية : قسم من الدلائلية يعنى بالصلة القائمة بين العلامات ومستعمليها)) : التداولية من أوستن إلى غوفمان : ٤٣ .

(١) ينظر : من أسرار اللغة : ٣١.

(٢) نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال) : ٨٠-٨١.

(٣) ينظر : البلاغة العربية (قراءة أخرى) : ٢٣٤.

(٤) البلاغة والأسلوبية (محمد عبد المطلب) : ٢٤٨.

(٥) ينظر : التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة : ١٤٥.

(٦) ينظر : بنية اللغة الشعرية : ١١٠.

التخصيص فيه إما تأكيداً على ذات يهتم بها منشئ النص ،أو تقوية لنسبة ،وفي كلتا الحالتين فإن المتلقي – قارئاً أو مستمعاً – يألف اللغة الأم مفردات وتراكيب تكون مع مرور الزمن قرائن ومنبهات لها دلالة راسخة لذلك يقول (جون لاينز) بـ(أن الخلاصة النظرية التي تفرض نفسها هي أنه ثمة رباط جوهري بين معنى الكلمات وتوزيعها ، ويعني هذا السبب الذي من أجله كان صعباً تحديد الحدود بين النحو والدلالة)[١] .

وتعد ظاهرة التقديم والتأخير من الانزياحات المقصودة على مستوى التركيب وهو من نوع ما يسمى بـ (أساليب التحوير في تراكيب النص)[٢] التي تستهدف إحداث مغايرة شكلية في هندسة البناء التركيبي للنص الأدبي بغية الوصول لمقاصد معينة.

وقد وعى اللغويون القدماء أهمية هذه المغايرة في التركيب ، ملتفتين لدورها الدلالي ، وقصدية استعمالها وفي مقدمتهم (سيبويه) (١٨٠هـ) إذ عد الذين يتعاملون بهذه الرخصة النحوية أنهم ((يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم ببيانه أعنى ، وإن كانا جميعاً يهمانهم ويعنياهم))[٣] ، وكأنه أراد أن يشير إلى أن النظام التركيبي لا يسير على وتيرة واحدة ولا ينبغي له ذلك ؛ لأن اللغة بهذا اللحاظ ستصبح لغة جامدة لا حياة فيها ، لذا فإن بعض القراءات الأسلوبية لا تميز لغة الأثر الأدبي إلا من خلال ذلك العدول .

لقد وجد الباحثون في متبنيات مدرسة الكوفة ما يسد حاجتهم في ما يرتبط ببعض الظواهر اللغوية ، والتي ضيَّق علماء مدرسة البصرة بابها ، ومنها ظاهرة التقديم والتأخير التي عدّها (ابن جنّي) (٣٩٢هـ) على ضربين : ((أحدهما : ما يقبله القياس ، والآخر ما يسهِّله الاضطرار))[٤] ، ويذهب بعضهم إلى أكثر من هذا ، وذلك بالاعتماد على نظرية العامل ، فميزوا بين تقديم واجب وآخر جائز[٥] ، وعلى الرغم من تناول علماء المعاني والنحويين هذه الظاهرة ، فإن الأول تحليلي يبدأ بعناصر

(١) اللسانيات والدلالة (منذر عياشي) ٥٩.
(٢) الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب : ٢٢.
(٣) الكتاب (سيبويه) ١/ ٥٦.
(٤) الخصائص : ٢/ ٥٥٨.
(٥) ينظر : اللغة العربية معناها ومبناها : ٢٠٧.

الجملة ليصل إلى المعنى ، والآخر تركيبي يبدأ بالجملة ويتخطاها إلى علاقاتها بالجمل الأخرى ضمن خارطة السياق العام[١] مما يعني أن ما أفرزته دراسات علماء المعاني هي الأكثر التصاقاً بالبحث الأسلوبي، لما اشتملت عليه من عمق وتقصٍ للنواحي الفنيةو الجمالية للغة ، ويبقى النحو أمراً لابد منه بالنسبة لعلماء المعاني؛ ليبرهنوا به على صدق دعواهم ، من هنا فإن المدرسة الوصفية كانت منهجاً للكثيرين– كما مرّ – مركزين على القيم الجمالية ، ولعل هذا ما جعل (الجرجاني)(٤٧١هـ) يعقد فصلاً فيه ، ويعدّه باباً ((كثير الفوائد ، جمّ المحاسن ، واسع التصرف ، بعيد الغاية ، لا يزال يفترّ لك عن بديعة ، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه ، ويلطف لديك موقعه ، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك ، أن قُدّم فيه شيء وحُوِّل اللفظ عن مكان إلى مكان))[٢]فـ (الجرجاني) من علماء الأسلوب بجدارة .

ويرى الدكتور (تمّام حسّان) أن اهتمام علماء المعاني بالتقديم والتأخير ، يأتي من دراستهم لأسلوب التركيب لا التركيب نفسه[٣] ، ويفسر ذلك بقوله ((أنها دراسة تتم في نطاقين ، أحدهما : مجال حرية الرتبة حرية مطلقة ، والأخرى مجال الرتبة غير المحفوظة))[٤] ، إذا كان الدرس الأسلوبي ينمو عند نقطة التماس التي تحدث بين النحو والبلاغة[٥] فإن الخروج عن نظام الرتبة يمثل من وجهة النظر الأسلوبية التوليدية عنصراً تحويلياً ،يؤسس لمعنى جديد تحوّل عن المعنى السطحي إلى المعنى العميق مع الإبقاء على أسمية التركيب أو فعليته[٦] ، ولهذا نجد أحد الباحثين قد جعل ظاهرة التقديم والتأخير ((في بؤرة مباحث الأسلوب الدائرة حول التركيب))[٧] ، وقد برزت تلك الظاهرة في شعر الوائلي بشكل لافت سجّل معه مؤشراً أسلوبياً ، متخذاً صوراً عدة :

---

(١) ينظر : الأصول (تمام حسان) : ٣٤٤–٣٤٥.

(٢) دلائل الإعجاز : ١٠٦٤.

(٣) ينظر : اللغة العربية معناها ومبناها : ٢٠٧.

(٤) المصدر نفسه : ٢٠٧.

(٥) ينظر : المباحث الأسلوبية عند ابن جني(بحث)،مجلة الأقلام،ع٩، ١٩٨٨ : ٣٨.

(٦) ينظر : في التحليل اللغوي : ٨٧.

(٧) نظرية اللغة في النقد الأدبي : ٢١١.

أ / تقديم المفعول به على الفاعل

الأصل في نظام الجملة العربية أن يتقدم الفاعل على المفعول به[١] فإن حصل العكس وتقدم المفعول على الفاعل ، فإنه أمر يقبله القياس[٢] وهو انزياح مقصود عن توخي الأصل في حالة تعدي الفعل ، وفي هذا النمط من التقديم والتأخير عنصران قائمان في الصياغة والتركيب هما : الثابت والمتغيّر ، فأما الثابت فيتجلى في وجود أطراف الإسناد وما يرتبط بها من متعلقات ، وأما الجانب المتغيّر فيتجلى في إقامة نقلة مكانية لبعض هذه الأطراف، فتنقلها من أماكنها الأصلية المكتسبة من نظام اللغة إلى أماكن جديدة ليست لها في الأصل ، وقد تقتضي بعض المواقف تثبت أحد الأطراف لأغراض دلالية يحتِّمها سياق خاص وإعطائه حتمية يمتنع معها تحريكه ، فالعربية لا تلتزم بحتمية في ترتيب أجزاء جملها[٣] ومن المهم في هذا المقام ، الإشارة إلى طبيعة التحول في تقديم (المفعول به) على عامله بحيث ((ينتقل فيها الدال من موضعه الأصلي إلى موضع طارئ))[٤] وهي مسالة قد تكون خالصة للبعد المعنوي ؛ لأن ((المسند إليه محكوم عليه أبداً ، والمحكوم عليه مقدم في الذهن على المحكوم به))[٥] مما جعل هذا النوع من التقديم يأخذ طبيعة ذهنية بالدرجة الأولى[٦] وهذا ما نراه في قول (الوائلي)[٧] :

الشوط مملكة الأصيل وإنما ... يؤذي الأصائل أن يسود هجينُ
ستظل تحسبك الكواكب كوكباً ... ويهزّ سمع الدهر منك رنينُ

(١) ينظر : معاني النحو : ٢/ ٧٤.
(٢) ينظر: الخصائص : ٢/ ٥٥٨.
(٣) ينظر : البلاغة والأسلوبية : ٢٥٢.
(٤) البلاغة العربية (قراءة أخرى) : ٢٣٦.
(٥) المصدر نفسه : ٢٣٦.
(٦) ينظر : المصدر نفسه: ٢٤٨.
(٧) الديوان : ٨٣، ٨٥.

حيث تقدم المفعول به في قوله (الأصائل – (الكاف) في تحسبك _ سمعَ الـــدهر) ، وفي ذلك توجيه وتعليل أشار إليه البلاغيون من تخصيص وعناية ، إلا إنّ وظيفة البنية التركيبية في هذا النسق النحوي إنما تتحدد من خلال البنية الإشارية المتشكلة تشـــكلاً جمالياً ، والمتمثلة بتقديم هذا المعنى مسنداً بكل ما يتعلق به من ظلال نفسية وعاطفية ، يمكن التلويح بها أمام ذائقة المتلقي ؛ ليتفاعل معها ويتأثر بها[١] وقد استطاع الشاعر أن يبقي المشاعر متوجهة نحو الممدوح وما يتعلق به من لوازم تصويرية وظفها لخدمـــة الغرض فـــ(الأصائل) التي على صيغة (فعائل)وليس لـــه وزن آخـــر[٢] أوردهـــا الشاعر معرّفة تحقيقاً لمعنى الاستغراق لكل أفراد الجنس[٣] ويظهر أن هـــذه الكلمـــة الواردة في موقع المفعولية هي في الحقيقة صفة لموصوف محذوف يفسره المذكور في قوله (والشوط مملكة الأصيل) لينصرف ذهن المتلقي إليها بعد أن كنّـــى بهـــا عـــن الممدوح ، أما المفعول به الوارد في قوله (تحسبك) فإن مقام المخاطب يقتضي تقديمه عناية به[٤] ، فضلاً عما يتطلبه الوزن ، وقد أوحى– من خلال هذا التقديم– بما تركـــه الإمام علي (المخاطب) من بصمات في وجه التأريخ ، فجاءت مختارته الدالة علـــى العلو والرفعة منسجمة مع الهدف العام للبيت ، فضلاً عن تقديمه المفعول بـــه بقولـــه (سمع الدهر) وتأخيره الفاعل إلى آخر البيت بقوله (رنين) إمتاعـــاً لذائقـــة المتلقـــي السمعية،من خلال مفاجأته به، ومن صور تقديم المفعول بهيئـــة الضـــمائر المتصـــلة قوله[٥] :

أنت ملء الدهور حجماً ومعنىً وأنا بعض ما حوته الدهورُ
بيد أنـــّي ألقاك في أفق العشـــ ق كما يلتقي الفراشَ النورُ

(١) ينظر : أدبية النص القرآني (أطروحة) : ٥٨.
(٢) ينظر : اللمع في العربية : ٢٣٥.
(٣) ينظر : معاني النحو : ١/ ١٠٠.
(٤) دلائل الإعجاز : ١٠٧ ، وينظر : معاني النحو : ٣ / ٩١.
(٥) الديوان : ٧٣ .

إذ جاء التقديم في قوله (الفراش) الذي جسّد به واقعاً حسيَّاً يترجم به عشق المحبين للإمام علي (ع) في صورة متحركة نحو أزليّة المؤثر(النور) وفاعليته وهو نور الإمام علي (ع) الذي لو تقدّم لما أعطى معنى احتياج الناس له واستغنائه عنهم .

ب/ تقديم الفاعل على الفعل :

يختلف اللغويون في مسألة تقديم الفاعل على فعله بين رافض ، وهم البصريون ومن سار على نهجهم ، وبين من يجوزها ، فـ(ابن جنّي)(٣٩٢هـ) يقول باستحالة ذلك[١] ، ويرى في الفاعل أن حكمه التأخير عن رافعه (الفعل) وقد أجاز الكوفيون تقدّمه عليه[٢] ، بل ذهبوا إلى القول بلزوم تقديم الفاعل في حالات منها: أن يكون الفاعل موضع اهتمام المتكلم ، فيقدمه بادئاً به الجملة ؛تثبيتاً له في نفس السامع[٣].

وخلاصة الكلام ، فإن فلسفة تركيب الجملة هي الإسناد ، ففي حال الإسناد لا يوجد ما يفسد البناء التركيبي فيما إذا لو تقدم الفاعل على فعله ، من الناحية القولية طالما أنّ القصدية في أصل التركيب ، وانعقاد النية في إسناد الفعل للفاعل موجودة ، وتوحي به طبيعة الإسناد وسياقه ، فلا اعتبار للرتبة المكتوبة أو المنطوقة ، ولا سيما أن استعمال الرتبة المعكوسة يعد مؤشراً اسلوبياً يحس به المتلقي بما يبرره[٤] عند حدوث تغيّر في الدلالة ، ولعل هذا ما دعا أصحاب المنهج الوصفي إلى تبني أراء الكوفيين الداعية إلى عدم التقيُّد بالمعيارية الصارمة ، فالمورفيم المتقدم وحقه التأخير يعني أنه قُدّم للعناية والتوكيد ، كما لو قلت : محمد كتب الدرس ، فالجملة هي جملة فعلية تحويلية وعنصر التحويل فيها يكمن في تقديم الفاعل[٥]* ، وقد وُجد الفاعل في معظم قصائد الشاعر أنه يتحرك أفقياً ، فإذا تقدم كان ذلك اهتماماً به بحسب ما يقتضيه المقام ، وإذا تأخر كان ذلك تشويقاً له،فـ ((التحول ينتاب متعلقات الفعل...

(١) ينظر : الخصائص : ٢/ ٥٦٠.

(٢) ينظر : دلائل الإعجاز : ١٠٧ ، شرح ابن عقيل : ١٤/ ٤٢٢- ٤٢٣.

(٣) ينظر : في النحو العربي قواعد وتطبيق : ٩٣.

(٤) ينظر : الخلاصة النحوية (تمام حسان) : ٨٦.

(٥) ينظر : في التحليل اللغوي (منهج وصفي تحليلي) : ٨٨،*يمكن أن نطلق على النظرية التوليدية التحويلية بـ(نظرية الوجه والوجه الآخر).فالدلالة معها محكومة ببنيتي السطح والعمق.

من حيث التحرك الأفقي بالتقديم أوالتأخير الذي يكسب الدوال طابعاً مكانياً يؤدي إلى تغّير الناتج الدلالي))[١] من ذلك قوله[٢] :

آلاؤك البيضاء طوّقت الدنا فلها على ذمم الزمان ديونُ

فالشيء المهم في تراكيب البيت أن الفاعل احتفظ بصفة الفاعلية بالرغم من تقدمه ؛ ليكون بذلك بؤرة دلالية تقطع على المتلقي أن يتصور شيئاً غيره،وذلك في قوله (آلاؤك البيضاء) ومنه أيضاً[٣] :

رأس يطيح بها ويندر كاهل ويد تُجذ ويُجدع العرنينُ

ففي هذا التقديم مبالغة مقصودة ، فالرأس لا يسقط إلا بفعل فاعل ، ولكن الشاعر منحه صفة الفاعلية حيث قدمه؛إيحاءً بشدة وطأة الممدوح ونكال وقعته في المعارك ، وكأن الرؤوس تسقط لا بفعل فاعل وإنما هي التي تسقط إذعاناً وخضوعا وخوفاً ممن وُجّه إليه الخطاب المدحي، ومنه أيضاً قوله[٤] :

لحن أطلّ على الدنيا فأطربها وما يزال يناغيها بترديدِ

ففي قوله (لحن) فاعل مقدّم جاء بصيغة النكرة ؛ لإفادة التعظيم[٥] ، وقد بدا المجال القولي مفتوحاً أمام الشاعر ، إذ لو أنه أرجع الجملة إلى ترتيبها التوليدي فيقول (أطلّ لحن) لما اختلّ الوزن ، ولكن الشاعر أراد أن يحقق غرضه بطريقين :
الأول : تقديمه الفاعل لأهميته ، والثاني : من خلال اختياره مفردة (لحن) لما توحي به من العذوبة والارتياح في نفس السامع ، وقد كنّى بها عن القرآن الكريم

(١) في البلاغة العربية (قراءة أخرى) : ٢٤٨.
(٢) الديوان : ٨٤.
(٣) المصدر نفسه : ٨٥.
(٤) المصدر نفسه : ٦٤.
(٥) ينظر : معاني النحو : ١ / ٣٧.

وألحانه التي كان يصدح بها النبي (ص) ، وبذلك يكون قد حوّل المعنى وصرف الأذهان إلى الفاعل وليس الفعل، فالمهم في هذا المورد هو جنس من يقوم بالفعل ولذا قدّمه فضلاً عن إن ((لكل صورة تركيبية دلالة وظيفية نابعة من بنيتها ، ووراء كل تغيير في الشكل غرض دلالي))[١] ، كما أن الكلمة أياً كان موقعها من الجملة فإنها تكتسب طاقتها التعبيرية من خلال نظام العلاقات الذي يضفي عليها الحيوية[٢]، فالموقعية تُسبغ أثرها في استقامة التركيب أو خروجه عن النحوية المثالية بحسب إملاءات التجربة الإبداعية ، مما يتيح للسياق الموقعي في أن ينظّم الدور الوظيفي لكل عنصر لتحقيق التماسك النصي[٣].

ج/ تقديم الخبر على المبتدأ :

التوجيه المعياري للجملة الاسمية يقضي بتقدّم المبتدأ والاحتفاظ له بذلك الترتيب ، أي إن المسند إليه يتمتع بحقه في التقدم على المسند ، أما في التطبيق فإن من الصعوبة أن يحتفظ المسند أوالمسند إليه برتبته في داخل إطار العمل الأدبي ، ولا سيما في النص الشعري ،فالشاعر يتمتع برخصة تمكّنه من انتهاك قواعد اللغة والتمرد عليها تحقيقاً لدلالات مقصودة في التعبير ، والذي يسهّل عليه هذه المهمة ، هو ما تتمتع به اللغة العربية من طواعية ، فضلاً عن أن الخرق الذي يظهر عند الشاعر لمعيارية اللغة يعد مقوِّماً للشعرية[٤] ومن ثمّ فإن ((إمكانية التعدي على معيار اللغة القياسية أمر لا مفرّ منه بالنسبة للشعر))[٥] ، وإذا كان هذا العدول عن معيارية اللغة يعد مقوماً للشعرية ،فإن هذه الأخيرة سرعان ما تتلاشى حين الإبقاء على الترتيب القواعدي الصارم[٦] ومن صور تقديم الخبر على المبتدأ ، قوله[١] :

(١) الدلالة الوظيفية في بنية اللغة الشعرية (رسالة ماجستير) : ٢٨.

(٢) ينظر : تفاعل اللفظ والمعنى عند العرب ، مجلة دراسات (العلوم الإنسانية) م ٢٢ ، ع ٣ ، ١٩٩٥ : ١١٩١.

(٣) ينظر: المصدر نفسه : ١١٨٦ .

(٤) ينظر : قضايا الشعرية : ٣٥، وينظر : الأسلوبية (الرؤية والتطبيق) : ١٩١ ، شعرية الإنزياح: ١٨٦.

(٥) نظرية اللغة في النقد العربي : ٤٩٧.

(٦) ينظر : الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي : ٢٢.

والهدير الشجاع عندك ما انفك وطبع عند السيوف الصليلُ
ودم شـــاطئ الفرات سيبـــقى الدهر يرويه والربا والنخيلُ

إذ قدّم الخبر (طبع) لغرضين : أولهما صوتي ؛ لاشتمال اللفظة على ثلاثية ذات إيقاع مرنّ أحدثه اجتماع الطاء والباء الإنفجاريين مع صوت العين ، مما أعطى قوة تنغيمية عالية تتلاءم مع الاسم المشار إليه أو المخبر عنه ، فأقوى اللفظ ينبغـــي أن يتلاءم مع قوة الفعل[٢] أما الغرض الثاني فهو تأكيد الشجاعة المتقدم ذكرها في البيت وإلصاقها بالممدوح ليجعلها تتماهى معه ، أما البيت الثاني ، فإن قوله (دم) خبـــر مقدّم قد حمّله الشاعر طاقة إيحائية متحركة بوجود الفعـــل (يبقـــى) الـــدال علـــى استمرارية حال المخبر عنه وهو (شاطئ الفرات) ، وبهذا يكون قد أوجد حضوراً لتداعيات الماضي وانعكاساتها على نفسه ، فأراد أن يشرك المتلقي بهذا الإحساس ؛ فالكلمة في الخطاب الشعري هي في الحقيقة انبثاق للحمولة الدلالية المعبـــرة عـــن تجليات القوة الإيحائية[٣] ، ومنه أيضاً قوله[٤] :

ومشت تُصنِّفنا يد مسمومة متسنّنٌ هذا وذا مُتشيّعُ

حيث تقدم الخبر في قوله (متسنّن) مع سابقة الميم وأصله (تسنّن) على صيغة (تفعّل) الدالة على الاتخاذ[٥] ، مشيراً من خلالها إلى من يحاول أن يفـــرّق بـــين المسلمين، ومتخذاً إياها وسيلة للتفريق ، فأدى تقديم الخبر إلى ذلك وأوحى به . وقد يقدم الشاعر الخبر دون أن يفارق المعيار النحوي ، وذلك بتقديم الخبر شبه الجملـــة

(١) الديوان : ١٢١ –١٢٢.
(٢) ينظر : التركيب اللغوي للأدب : ٧٠ .
(٣) ينظر : المفكرة النقدية : ١٣١.
(٤) الديوان : ٣٣٣.
(٥) ينظر : شذا العرف : ٥١.

مع عدم وجود مسوغ لتقدّم المبتدأ في حال النكرة[١] ولاشك أن التقديم المذكور لا يخلو من قصد وغاية ، فطبيعة النص الشعري تجعل من التركيب وعاءً للدلالة ، فلا يكفي– والحال هذه – أن نقول بأنه قدم الخبر للعناية وحسب ، ما لم يتحدّد سبب هذه العناية وسرّها[٢] من ذلك قوله[٣] :

وبثغر الحب أغنية بالشفاه اللّعس ترتجلُ

إذ تقدّم الخبر شبه الجملة (بثغر) إشارة إلى البعد المكاني الذي يحاول توجيه الأذهان إليه بعد إضافته لكلمة (الحب) ؛ ليختزل بعد ذلك في تركيب الخبر المقدم مع المبتدأ المؤخر(أغنية) دلالة رومانسية، تحمل رشحة أسلوبية توحي بغناء ليس من جنس الغناء المتعارف، وإنما هي كناية عن لحظة أُنس بقي أثرها في أعماقه وقد أشار إليها في الأبيات اللاحقة[٤].

ومنه أيضا [٥]:

بعيدٌ ضريحك عن راحتي ولستَ بعيداً على مطلبي

فدلالة الخبر المقدّم غير نائية عن دلالة البنية الكبرى (النص) ، فتقديم الخبر رسّخ قصدية البعد المكاني ، مُهيئاً ــ بذلك ــ المتلقي للانتقال إلى المنطقة الأسلوبية الثانية والمتمثلة بنفي البعد المعنوي ببقوله (ولستَ بعيداً) مجترّاً بذلك مفهوماً عقائدياً يتمرّد به على عقبات الوصال بالحسين (ع) .

(١) ينظر : اللغة في الدرس البلاغي : ١٧٤.

(٢) ينظر : دلائل الإعجاز : ١٠٨.

(٣) الديوان :٤٩٦.

(٤) للاطلاع يراجع : المصدر نفسه : ٤٩٦.

(5) المصدر نفسه : ١٠٢ .

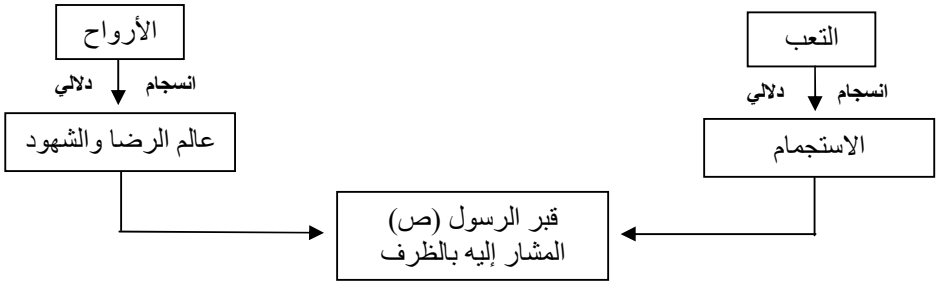
د/ تقديم الصفة على الموصوف :

إن القيم الجمالية والتعبيرية إنما هي أمور تتعلق بالأسلوب والطريقة الفنية والشكل أكثر منه بالمضمون[١] أو هي بنية السطح المنزاحة عن الأصل المعياري (المثـــالي) وما من شك في أن التقديم والتأخير داخل في هذا الميدان بوصفه نوعاً من تمظهـــرات اللغة وتنوعها الكاشف عن بنيتي السطح والعمق أو كما أسميناه (الوجه والوجه الآخر) ، ومن أشكاله تقدم الصفة على الموصوف ، وهي ظاهرةٌ منع من حصولها جمع مـــن العلماء كـــ(سيبويه وابن جنّي)[٢] وغيرهما ، فبحسب هؤلاء يمتنع تقديم الصفة ومـــا يتصل بها على موصوفها إلا أنّ فريقاً آخر أبدى تراخياً في الموضوع ، فجعل تقـــدم الموصوف وتأخر الصفة هو من باب أولى ؛ خشية فساد المعنى[٣] أي إنّ المعنى لو تم فلا إشكال في تقديمها إلاّ بالانحراف عن معنى معين إلى معنى آخر ، فأي تغيير فـــي النظام التركيبي للجملة يترتب عليه تغيّر في الدلالة[٤] وقد عدّ أحـــد البـــاحثين ذلـــك الإنزياح عن النظام اللغوي نظاماً على الرغم من مخالفته سنن النحـــاة فـــي الرتـــب المحفوظة[٥] ومن وجهة النظر الحداثية فإن التأثير الأسلوبي يتلاشى مع الإبقاء علـــى الترتيب العادي أو النسق المعياري[٦] و كما يقول (جان كوهين) فإن ((للصـــفة فـــي موقعها العادي قيمة تعيين النوع وتحديد الفرد المقصود، في حين أنهـــا عنـــدما تُقـــدم تكتسي قيمة تعيين الجنس وتحدِّد الفئة المعجمية المستخدمة للتسمية))[٧] ، وقد تحـــرّى الشاعر هذا اللون الأسلوبي في أكثر من موضع ، ومنها قوله مادحاً الرسول (ص)[٨])[٨]

فهنا تستجمّ مُتعبة الأر واح في عالَم الرضا والشهودِ

(١) ينظر : اللغة في الأدب الحديث (جاكوب كورك) : ١٦٠.
(٢) ينظر الكتاب : ١/ ٢٠٧- ٢١٦ ، الخصائص : ٢ / ٥٦٤.
(٣) ينظر :المثل السائر : ٢ / ٢٢٧ ،الطراز:٢/٦٥-٦٧
(٤) ينظر : البلاغة والأسلوبية (محمد عبد المطلب) : ٢٥٠.
(٥) ينظر : المصدر نفسه : ٢٥٦.
(٦) ينظر : بنية اللغة الشعرية : ١٨٨.
(٧) المصدر نفسه : ١٨٩.
(٨) الديوان : ٥٦.

فهو يوحي من خلال هذا التقديم إلى ترتيب المعاني بحسب القرب والبعد عن قطب الدلالة في محورين بغية التخصيص لا التعميم ، و يمكن تمثيلهما بالمخطط الآتي :



فثيمة النعت استوطنت في موقعها الفني، ما جعلها مستغنية عن موقعها النحوي ، فمواقع الكلمات من الجملة عظيمة المرونة ولكنها في الوقت نفسه شديدة الحساسية والتأثّر، فأي تغيير فيها يؤدي إلى تغييرات جوهرية[١] بحسب النظرة التشخيصية لمنشئ النص من حيث الفائدة وعدمها .

ويلاحظ أنّ الصفة الواردة في النص السابق قد اختلفت عن موصوفها بالحركة الإعرابية،وهو ما يطلق عليه بـ (النعت المقطوع)[٢] كما أنها بدت بصيغة (مُفعلة) الدالة على كثرة الفعل لكونها من أوزان اسم الهيئة[٣] فناسبت بذلك دلالتها على كثرة التعب الذي ألم بتلك الأرواح ،تسويغاً للاستجمام المذكور ، فضلاً عن إن الشاعر قد منح الأرواح – وهي من اللامحسوس – منحها صفة حسية وفي ذلك انزياح معنوي معبّر عن حركة النفس المنقولة إلى اللغة طبقاً لمقتضيات التنظيم الجمالي[٤] ، ومن الأمثلة أيضاً قوله[٥] :

(١) ينظر : دلالة التراكيب : ١٧٥.
(٢) ينظر : شرح ابن عقيل : ٢ / ١٧٩ وما بعدها ، ومعاني النحو : ٣ / ١٦٧.
(٣) ينظر : معاني الأبنية في العربية : ٣٩.
(٤) ينظر : علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته) : ٧٩.
(٥) الديوان : ٦٣.

فكيف عاطشة الأذهان تُعرض عن مُصرّد يرفد الأذهان بالجودِ

إن الطاقة الإيحائية الكامنة في هذا اللون من التقديم يحثنا للقول بأنه وسيلة تطويرية في اللغة ، فتعجيل ذكر الصفة بعد اسم الاستفهام الذي خرج به الشاعر إلى معنى الإنكار ، وجه المفهوم الإنكاري إلى نوع واحد من أنواع الأذهان وهي(العاطشة) جاعلاً منها كائناً حياً منقولاً من التجريد إلى التجسيد ، فكانت هذه الصياغة باعثاً للتأمل والانتباه إلى أن العطش المعني هنا هو عطش معنوي ، فالمعاني إذا استقل بحسنها أو بقبحها العقل فلا حاجة حتى لتقنينها ، فمقولة التقديم تأخذ طبيعة ذهنية بالدرجة الأولى ، بل إنها تكون خالصة للبعد الذهني[١] ولعل عدول الشاعر عن صيغة(فعلان _ فعلى)إلى (فاعل) في (عاطش) حقق غرضين ، الأول كان بتوجيه الدلالة إلى الحدث وصاحبه[٢] والثاني غرض صوتي لردف الدلالة ، فصيغة (عاطشة) تحتوي على فونيم الألف الطويل الذي زيد كصوت ثانٍ مكون للصيغة الأسمية مما يعطي لها قيمة دلالية ثلاثية الأبعاد في قيمة الحدث ، والثبوت ، وعمق الحدث[٣]. ومن صور تقديم الصفة أيضاً قوله[٤] :

وتأملت في وجوه الضحايا وزواكي الدماء منها تسيلُ

فمجيء الصفة على وزن من أوزان جموع الكثرة لا يخلو من مبالغة في صفتها المعنوية ، مانحاً بذلك طاقة إيحائية للمتلقي يستشف من خلالها صفة الدماء المذكورة لكونها ليست من جنس دماء البشر العاديين وإنما هي (دماء زواكٍ) ، فدواعي التقديم هي دواع نفسية بالدرجة الأولى ، إذ أراد الشاعر أن تكون الصفة أسبق إلى الذهن من الموصوف ، على سبيل الاستئناس بها دون موصوفها، فطبيعة الدماء ورؤيتها أمر

(١) ينظر : البلاغة العربية (قراءة أخرى) : ٢٣٦.
(٢) ينظر : معاني الأبنية في العربية : ٧٤ وما بعدها .
(٣) ينظر : علم الصرف الصوتي : ٢٨٦– ٢٨٧.
(٤) الديوان : ١٢١.

مُقرف ومقزّز بالنسبة للإنسان ، ومثلما يكون تقديم الصفة لغايات الجذب ، فإن تقديمها قد يكون لغاية الدفع والتنفير ، من ذلك مثلاً قوله[١] :

إن نهج الحقد نتن ريحهُ وشذا رائحة الحب ونفحُ

فالنتن في اللغة ضد الفوح ، يقال : نتن – نتانة ، وأنتن فهو مُنتن[٢] ويبدوأن الشاعر حاول أن يجري تناغماً حسياً والموضوع الأصلي للنص ، وذلك من خلال مجموعة التقابلات التي تعد رابطاً للعناصرالفاعلة في النص ونسيجه المتناغم بين الألفاظ (النتن– الشذا)،و(الحقد – الحب) ، فقيمة التضاد الأسلوبي إنما تكمن في نظام العلاقات الذي يوفره العنصران المتقابلان ، مما يؤدي إلى خلق بنية مثمرة من ناحية الدلالة ، ومؤشراً أسلوبياً واضحاً[٣] فتقديم الصفة أبقى على فاعلية ذلك التقابل المحموم بين الرموز المذكورة في البيت ، فكلاهما مشحون بكثافة دلالية عالية تمكّنه من دعم حركة البيان الشعري[٤] وتقديم الصفتين (النتن – الشذا) جاء تحقيقاً لعملية النفور من الحقد ، والجذب بالنسبة لرائحة الحب التي تقدمت صفتها مما أعطى لتقديم الصفة منبهاً أسلوبياً أسهم في شحن الخطاب وتأنيقه.

هـ/ تقديم جواب الشرط على فعل الشرط

الشرط أسلوب من أساليب العربية البارزة ، ويقصد به : تعليق شيء بشيء بحيث إذا وجد الأول وجد الثاني[٥] فحقيقة الشرط وجوابه تكمن في اعتبار الأول سبباً في الثاني والأخير مسبباً عنه[٦] وهذا المفهوم هو الأصل في الشرط عند علماء العربية[٧]

(١) الديوان : ٣٨٧.
(٢) ينظر : القاموس المحيط (مادة – النتن) : ١١٣٩.
(٣) ينظر : علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته) : ٢٥٦ – ٢٥٧.
(٤) ينظر : ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل : ٧٥.
(٥) ينظر : التعريفات (الشريف الجرجاني) : ١٦٥.
(٦) الخصائص : ٣ / ٧٥٠ ، في النحو العربي نقد وتوجيه : ٢٨٤ ، التراكيب اللغوية : ١٧٦.

العربية[١] ، لذلك نجد (الجرجاني)(٤٧١هـ) يقول بأن الشرط واقع باحتساب الجملتين لا بالتفريق بينهما ولا في واحدة دون الأخرى ، وذلك يفضي بنا إلى وجود جزاءين والحال أنه جزاء واحد[٢] بمعنى أن الشرط ينفرد عن باقي التراكيب النحوية في أن أجزاءه مفصولة مبنى موصولة معنى .

ولجملة الشرط نظام خاص يغلب اتباعه ، ذلك بأن تتصدر الأداة جملة الشرط فتليها عبارة المسبب للشرط ، ثم عبارة الجواب[٣] وهذا ما عليه أكثر النحويين[٤] إلا أنّ هذا النظام غير ممتنع التغيير مع إمكانية تقدم عبارة الجواب على أداة الشرط ، وبقاء دلالة التركيب الشرطي ، وهو ما عليه مذهب الكوفيين[٥].

ويورد (المخزومي) _في هذا الصدد_ أدلة من القرآن الكريم ، كقوله تعالى ((فذكّر إن نفعت الذكرى))(الأعلى : ٩) وغيرها من الآيات ..معضداً رأيه بالقرآن فهوأبلغ حجة وأصدق قيلاً للتدليل على التقديم المذكور[٦] ولا حاجة – عندئذ – لتقدير جواب محذوف مع بقاء دلالة الشرط والجزاء سواء تقدم أم تأخر[٧].

ومن بين من أجاز تقديم الجواب على الشرط (أبو حيان الأندلسي) إذ أبدى استحسانه رأي من نقل عنهم من الكوفيين بقوله: ((ومذهب أبي العباس وأبي زيد الأنصاري والكوفيين جواز تقديم جواب الشرط عليه وهذا النقل هو الصحيح))[٨] ، وأجاز(الآلوسي) ذلك أيضاً[٩] ويضع (ابن السرّاج) تخريجاً لهذا التقديم ، ويخصّ به الشعراء ، إذ يرى أن هذا الاستعمال جائز للشعراء باعتبار الضرورة[١٠] أي إن لِلغة الشعر خصوصية لا تتسبّب في إحداث خلل في التركيب ، لذا فإن ما ذهب إليه (تمّام

(١) الكتاب : ٢/ ٢٥٧ وما بعدها ، والمقتضب : ٢ / ١٦، معاني النحو : ٤ / ٤٥.
(٢) ينظر : دلائل الإعجاز : ٢٤٦.
(٣) ينظر : في النحو العربي (نقد وتوجيه) ٢٨٦.
(٤) ينظر : الكتاب : ٢ / ٢٥٩ ، المقتضب : ٢/ ١٧.
(٥) ينظر : شرح الأشموني : ٤ / ١٥ ، في النحو العربي (نقد وتوجيه) : ٢٨٩.
(٦) ينظر : في النحو العربي (نقد وتوجيه) : ٢٩٠.
(٧) ينظر : المصدر نفسه : ٢٩٠.
(٨) البحر المحيط : ٤ / ٤٥٤.
(٩) ينظر : تفسير روح المعاني للآلوسي : ١٩ / ٨٠ – ٨١.
(١٠) ينظر : الأصول في النحو : ٢ / ١٩٦.

حسّان) من أن جملة الشرط تقع ضمن الرتب المحفوظة ، مسألة لا ينبغي أن تأخذ حكماً عاماً ، فبلحاظ الخصوصية التي تتمتع بها لغة الشعر فإن جملة الشرط فيها غير داخلة في حكم الرتب المحفوظة – بحسب (تمام حسان) – التي إنْ انتهكت تسببت بخلل في التركيب[١].

من هنا يمكن القول بعد استقراء الآراء ، أن الكلام الإبداعي هو استثناء عن القاعدة المعيارية ، والكلام الشعري هو استثناء الاستثناء .

ومن صور هذا النوع من التقديم في شعر (الوائلي) قوله[٢] :

أأبا تراب وللتراب تفاخر إن كان من أمشاجه لك طينُ

فتقدّم الجواب في قوله (للتراب تفاخر) مع وجود قرينة دالة عليه في الضمير المتصل العائد عليه في قوله (أمشاجه) ، وبطبيعة الحال فإن لكل نص خصائصه التركيبية التي تتفاعل داخله وتتناغم مع معطياته[٣] ، كما ((أن الشعراء المجيدين لا يُقدمون على شيء دون أن تكون له دلالة خاصة))[٤] فالتقديم الوارد في البيت السابق مرتبط دلالياً بالثيمة المركزية للنص برمته ، وهذا ما يجعل مفردات البيت تتداعى لتعطي ملمحاً أسلوبياً دالاً على أن الشاعر يتلذّذ بالتكرار ، فحرص على أن يخلق متتالية لسانية لا يفارقها ، مما استدعى أن يزحلق الجواب ليلصقه بالمنادى (أبا تراب) فضلاً عن دواعي الإثارة والترقب التي تحيّثت في النص من خلال اقتران لفظ (التراب) بلفظ (تفاخر) واضعاً المتلقي في منطقة أسلوبية حرجة تبعث على التوتر المتنامي لحين البوح بالشرط ، وقد ساعد على ذلك مختارات الشاعر صرفياً ومعجمياً، فكلمة (تفاخر) – وهي على وزن (تفاعل)– منحت الجواب المتقدم طاقة إيحائية

(١) ينظر : اللغة العربية معناها ومبناها : ٢٠٧.
(٢) الديوان : ٨٢.
(٣) ينظر : الجملة في الشعر العربي : ٦١.
(٤) المصدر نفسه : ٢١٦.

مضاعفة مع وجود سابقة التاء الزائدة وإقحام لاحقة الألف المديّة، فاستحالت مصدراً للفعل الخماسي (تفاخر)[١] ، فهذه الزيادة موجبة لزيادة المعنى ، إذ ما كان لأحد أن يجعل في مباني كلامه زيادة إلا لحادث متجدد[٢] له غايته الإبلاغية ، و قيمته التحويلية،فـ((الصيغة الصرفية هي وسيلة التوليد والارتجال في اللغة))[٣] ، ومما ورد في هذا الباب قوله[٤] :

لا تلمني إن الملام تجنّي وأعنّي إن استطعت أعنّي
ماسوى الحزن في الوجود فلا تُكثر لومي إن صرت مدمن حزن

إذ يعكس هذا النص قيماً فنية وأسلوبية فعّلها تقدم الجواب على شرطه ، فالشعر قائم على الانفعالات ؛ لأن لغته لغة الفن والصنعة[٥] إذ يطرأ عليها الانزياح عن المعيار بشكل عفوي ، لذلك عدّ الأخير مقوماً من مقومات الشعرية[٦] ومظهراً من مظاهر الأسلوبية[٧] فالشاعر من خلال لحظة التمرد الدلالي تلك استطاع أن يجعل منها مثيراً أسلوبياً موجهاً النتائج المترتبة على الشرط المتأخر ، وقد أبدى الشاعر في النص المتقدم عدم اكتراثه للمخاطب ، مصوّباً إلى خلق منطقة توتر ينفعل ويتفاعل معها المتلقي ، وذلك في قوله (إن استطعت) وتأويلها (لا تستطيع إعانتي) وإنه بلا جدوى _كما يوحي له التركيب_ ، وكذلك في قوله (إن صرت مدمن حزن) وتأويلها (لا جدوى من ملامتي فأنا مدمن حزن) فالتقديم جاء لتأكيد حالة التأزم والاضطراب التي يعاني منها الشاعر ، ولذلك فهو يطلب العون بدل اللوم ، فعلاقات الإسناد تدور في فضاء تجسيدي وتشخيص لحالة المنشئ عن طريق تآزرها مع بعضها البعض غير

(١) ينظر : دلالة اللواحق التصريفية في اللغة العربية : ٧٥ ، الصرف الوافي : ٧١.
(٢) ينظر : الخصائص : ٣ / ٨١٣.
(٣) اللغة العربية معناها ومبناها : ١٥١.
(٤) الديوان : ٣٢١.
(٥) ينظر : بنية اللغة الشعرية (جان كوهين) : ٤٦.
(٦) ينظر : مقومات عمود الشعر الأسلوبية : ٣٣.
(٧) ينظر : الخلاصة النحوية : ٨٣.

غافل عن دور التكرار لصيغة الفعل (أعنّي) ،التي حرفت بوصلة الدلالة نحو الذات بدل الحدث ، ولكن يبقى أن نقول بأن الشاعر يريد أن لا ينفصل عن مجتمعه ، بل يتماهى معه ، ويشعره بكل ما يستكنّ في نفسه من خيالات وأحاسيس .

ومن مصاديق تقديم الجواب أيضاً قوله[١] :

ألف قرح عبر دهر مسّنا إن يكن مسّكم بالأمس قرحُ

فالإثارة والشد والجذب نحو الجواب ، كان سبباً في تقديمه ؛ لهوان الشرط، وعظم الجواب وتهويله ، لذلك نجده قد عرّف القرح الذي مسّ المتكلم وأهله ، وعظّمه بإضافته للعدد (ألف) ونكّر القرح الذي مس المخاطب ، تحقيراً وتصغيراً له ، فالنص ينتدب الانزياح خدمة للإرتكاز الشعري فيه ، وعبر احتشاد الخروقات الصوتية والتركيبية والدلالية نلمس شعرية النص بالأثر الوضعي لبواعث الحياة فيه ، مما يجعل الانزياح جوهر الفعل الشعري وقلبه النابض[٢]

(١) الديوان : ٣٨٩.

(٢) ينظر : الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي : ٢٨٣.

المبحث الثاني

الوظيفة الإبلاغية لأسلوبية الحذف

مدخل

تتجلى مستويات الأداء التركيبي في الكلام المنطوق (الذكر) وغير المنطوق(الحذف)[١] فكلاهما يسهم في تفخيم المعنى وتقويته ، ويعد الحذف عاملاً مهماً وفعالاً في تشغيل المدارك العقلية ، سعياً لاكتناه المعنى والوقوف على الأسرار الجمالية الناتجة عنه من خلال الوقوف على علة خفائها[٢] إذ يقوم الحذف على مبدأ الاختزال في تقليص ظاهرة النص بدلالة الطرح ؛ لرفع كفاءة التوصيل فهو – بحسب(سيبويه)(١٨٠هـ) – عارض يعرض في الكلام ، إذ الأصل فيه أن يرد بلا حذف[٣] وهذا يعني أن الحذف هو عدول عن الأصل المعياري للكلام فهواصطلاحا: ((إسقاط جزء من الكلام))[٤] وشرطه التقدير ، فهو ليس ايجازاً أو اختصاراً أو إضماراً[٥] بل استتار خلف قرائن القول ، مع زيادة توحي بها قصدية الحذف في مواضعها ، نظير فعل الزيادة أو التقديم و التأخير في عناصر السياق ، فكلا الأمرين (الزيادة أوالحذف) يعدان من عوامل التحويل في النحو التوليدي .

ويرى (العلوي)(٧٤٩هـ) أن الحذف يحمل معنى الايجاز إذ يدلّ على ((اندراج المعاني المتكاثرة تحت اللفظ القليل))[٦] وعلى الرغم من عدّ الحذف من عوارض التركيب في الكلام ،إلا أنه في الوقت نفسه واحد من عوامل التماسك النصي ، لوقوعه في الصوت ، والحرف ، والكلمة ، والجملة ، كل بحسبه ، وفقاً لمقتضيات المقام ، وتحقيقاً للمكاسب الأسلوبية .

لذلك نجد (الجرجاني)في دلائله ينعت الحذف بأنه ((لطيف المأخذ عجيب الأمر ، شبيه بالسحر))[٧] بل يعدّ الفصاحة كامنة فيه والكلام معه أبلغ ، والمتكلم

(١) ينظر : النحو والدلالة (محمد حماسة عبد اللطيف) : ١٣٢.
(٢) ينظر : أسلوب الدعاء في القرآن الكريم(رسالة ماجستير) : ١٦٨.
(٣) ينظر : الكتاب : ١ / ٣٦٠.
(٤) البرهان في علوم القرآن : ٣ / ١١٥.
(٥) ينظر : المصدر نفسه : ٣ / ١١٥.
(٦) الطراز : ٢ / ٤٩.
(٧) دلائل الإعجاز : ١٤٦.

((أنطق ما يكون إذا لم ينطق))[١] والمنشئ أو المبدع لا بد أن يكون قد أبقى دليلاً يدل على ما ألقى ، فالحذف لا يكون مؤدياً لغرضه الإبلاغي ما لم يتوفر معه واحد من قرائنه المعروفة ، كالقرينة المقامية ، والقرينة المقالية ، اللتين ترتبطان بالدليل التأويلي (السياقي) وغيرها من القرائن[٢] ، وما سقط من الكلام يتكفل بإظهاره السياق[٣].

إن عملية استدراج المتلقي ، وتحفيز قدرته الانفعالية في تلقي النص ، من أساسيات الوظيفة الفنية[٤] فالمنشئ عادة ما يُضمّن نصه – بأسلوبية خاصة – بنى مسكوت عنها يشير باللمح بها إلى دلالات مخبّأة ،فيحظى المتلقي بسبق الاكتشاف ، ويكون ذلك أفضل طريق للإسقاطات الذاتية على النص ، ((فالمتلقي هو_إلى حد ما_ المبدع المشارك لا للنص نفسه بل لمعناه وأهميته وقيمته))[٥] .

والحذف في العمل الأدبي غالباً ما يكون مقصوداً من المنشئ ، وهذه القصدية هي التي تمكنه من تحقيق غرضه الإبلاغي ، فالمعنى المقصود إذا ورد في الكلام مبهماً ، سيكون أبلغ في التعبير، كما أنه ((لو ظهر المحذوف لنزل قدر الكلام عن علو بلاغته))[٦] وبهذا يكون الحذف مظهراً من مظاهر التكثيف التركيبي[٧] ولا يمكن أن يعد الحذف جهداً جمالياً ما لم يحقق المسكوت عنه إضافة دلالةٍ هامشية تفوق دلالة ظاهر النص ؛ لترفع من طاقته التعبيرية والإيحائية في الذهن ، مع شرط عدم الإخلال بالفهم وتوفير القرائن الكافية لذلك،فـ((في الذاكرة الإنسانية قصور يتطلب الإلحاح عليها بالقرائن للإبقاء على ما اختزنته هذه الذاكرة))[٨] .

ولكي تتضح جماليات الحذف ، وتبرز سمته الأسلوبية ، فلا بد من استجلاء ذلك من توظيف الشاعر له ، ومدى حصوله على المكاسب الأسلوبية بمباني التقسيم في نحو

---

(١) المصدر السابق: ١٤٦.

(٢) ينظر : معاني القرآن (الفراء) ١/ ٣٥٢ ، الخصائص ٢ / ٥٤٤ ، مغني اللبيب : ٢ / ٦٩٢.

(٣) ينظر : الدلالة السياقية عند اللغويين : ١٠٧.

(٤) ينظر : الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية) : ١٣٧.

(٥) المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك) ،عالم المعرفة، ع ٢٣٢ : ٣٢٣.

(٦) الطراز : ٢ / ٥١.

(٧) ينظر : التراكيب اللغوية (هادي نهر) ١٣٦.

(٨) البيان في روائع القرآن : ١ / ٣٩٦ .

الجملة ، بعدّها الوحدة المحورية لبنية النص، ابتداءً من أصغر مكوناتها وبحسب ما يستدعيه كل مكون من البحث والمعالجة.

أولاً- الحذف الحرفي(*)

١- حرف صوت الهمزة

اتخذ (الوائلي) من الحذف أسلوبا تعبوياً في رفع كفاءة الأداء لنصوصه الشعرية ، وذلك حينما لا تقتضي سلامة الوزن ذلك الحذف ، فهو مع صوت الهمزة ، يخفف مرة ويحذف أخرى كما أنه يبقي على ذلك الصوت إذا لم يجد قيمة أو فائدة لحذفه أو تخفيفه .

من ذلك قوله[١] :

لكن من وُلِدوا بالنار ليس بهِم خوف من الجمر إن أومى بتهديدِ

فلفظة (أومى) صيغة فعلية ماضوية ، الأصل فيها (أومأ - يومئ – ايماءً) من الفعل الرباعي على وزن (أفعل) مهموز العجز(مثال) ، وهو يعني أشرت[٢] فالهمزة من أصل الفعل ، وأي حذف أو تخفيف يعد انزياحاً عن الأصل ، ولوعي الشاعر بالدور الذي يؤديه المبنى الصرفي في توجيه الدلالة ، فقد عمد إلى التخلص من الهمزة ، مفسحاً المجال أمام صوت الألف بماياناسب به فعل التهديد ، فارتفاع الصوت مع هذا الفعل واقعة تلازمية فرضتها القرينة المقامية ،أو باصطلاح الأصوليين(داخل تخصصاً)ويعدّ حينها مصداقاً من مصاديق الجرأة ، ويكون الحذف قد أدى وظيفته الإبلاغية ، ولا سيما أن ((شرف اللفظة يكمن في إطالة الصوت مع الألف))[٣] ، وهو حكم لا نراه مطلقاً أو قطعيّاً ، وإنما هو حكم نسبي ، يتطابق دلالياً مع بعض

(*) ملاك الحرفية هنا هو أن يكون لحاظه على نحو الآلية،فتكون أولاً وبالذات حروفاً،وثانياً وبالعرض أصواتاً.

(١) الديوان :٦٤

(٢) ينظر : ديوان الأدب (الفارابي) : ٨٨٤.

(٣) مدخل إلى دراسة الصرف العربي : ٤٦.

الألفاظ ، لذا يمكن تحقيق الاستفادة القصوى مما تضمره اللغة من قدرة إيحائية على المستوى الصوتي والتركيبي والدلالي إذا أُحسن الاختيار في عملية الصياغة .

ومنه أيضاً قوله[١] :

وبكاسي صبابة هي خير من غدير ما نلته بجهودِ
وتساءلت والشكوك تدير ال راس مني بالجزم والترديدِ

فحذف الهمزة تخفيفاً في لفظتي (الكاس والراس)، يفتح أمام أصوات اللين ممارسة دورها الإيقاعي[٢] وأساساً فإن تخفيفها في هذا المورد يعد من الوسائل التي لجأ إليها قرّاء القرآن الكريم ، في توجيه بعض دلالات النص القرآني ، فأسقطوها من الكلام واستعاضوا عنها بإطالة صوت اللين قبلها[٣] فضلاً عن إن أصوات اللين يطول صوتها ، وتتمكن مدّتها إذا وقعت بعدها الهمزة[٤] فإذا خففت ((برز صوت الحرف الذي تُرسم عليه الهمزة))[٥] .

ومنه أيضاً[٦] :

وأنت حياة لا تموت على المدى تولّد في خلق وتنشي وتبدعُ

نخلص مما تقدم إلى أن الشاعر ميّال إلى السهولة ، وإكساب نصوصه الشعرية خفّة وسلاسة ، وفي هذا السبيل نجده يسعى لإسقاط أشد الأصوات نطقاً وأحوجها للجهد العضلي(الهمزة).

(١) الديوان : ٢٣٣.
(٢) ينظر : التصريف الملوكي : ١٧٦.
(٣) ينظر : الأصوات اللغوية : ٨٨.
(٤) ينظر : الخصائص : ٣ / ٧١٦.
(٥) أسلوبية البناء الشعري (دراسة في شعر أبي تمام) : ١١٠.
(٦) الديوان : ٩٧.

٢- حذف همزة الاسم الممدود

ويُصطلح عليه بـــ(قصر الممدود) وهو أمر لا خلاف عليـــه[١] فالممـــدود يقصربمعنى أن تقتطع الهمزة من آخره للضروة،إلاّ أن(ابن عصفور)(٦٦٩هـــ) جعله من ضرائر الشعرعلى الرغم من إجماع النحويين على جوازه[٢] ، ومـــن أمثلته ، قول (الوائلي)[٣] :

وكون وضعك ضمن البيت منقبة وقد حبتك السما فيها بتأييدِ

حيث أسقط الهمزة من (السماء) ليحيله إلى (السما) وهو نوع من التحـــول في البناء الصرفي للأسماء ، فقد أكسبت الإسم دلالة جديدة أوحى بها صـــوت المد الذي شغل مؤخر الإسم بلا منازع ، وإطلاق الصوت معه ، فأعطى بذلك معنى الرفعة والعظمة والسمو، حيث الارتباط بالمكان الغيبي.

والمصداق الحسي لذلك لفظ (السماء) إذ ما كان للمعنى المتقدّم أن يظهر في ما لو بقي صوت الهمزة.ومنه أيضاً(٤):

تناسى مع الأيام عشقك والهوى وراح بعيداً يعشق البيض والشـــقرا
معاذ الشذى والرافدين ولمعـــة على الحقل تزجيها سنابلك الصفـــرا
بأن يصطبيني غير نخلك باسقاً وشطّيك والناعور والرملة السمـــرا

فالكلمات (الصفرا- السمرا) متتاليتا الشاعر اللسانية التي أوجد عن طريقهما وحـــدة إيقاعية ناتجة عن إسقاط همزتهما ، فظهر بذلك صوت الألف الذي حـــرص الشـــاعر على ترديده في روي النص كله ،والإبقاء على الإيحاء بدلالة الفخر والاعتداد بـــالنفس

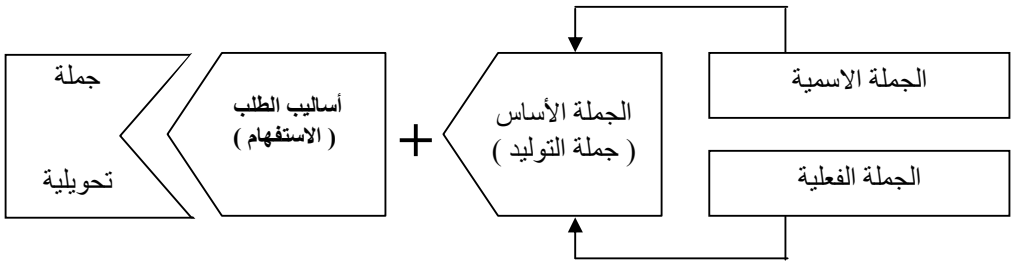
(١) ينظر : شرح ألفية ابن مالك (ابن الناظم) : ٢٩١ ، شرح ابن عقيل : ٢ / ٤٠٤.
(٢) ينظر : ضرائر الشعر (لابن عصفور الاشبيلي) : ١١٦.
(٣) الديوان : ٦٤.
(٤) المصدر السابق :٢٥٧.

بواسطة تجسيم الكلمة للمعنى الذي يناسب الامتداد والقوة مع الطبيعة الخطابية للنص[١].

٣- حذف همزة الاستفهام

الاستفهام واحد من الأساليب الطلبية ، ويتميز بأنه يستلزم نبرة عالية في الأداء ، بوصفه أحد أساليب التعبير[٢] ، وقد مرّ في حذف الهمزة – كصوت – أنه يزيد من الطاقة الإيحائية للنص[٣] ، أما في هذا المقام فإن الشاعر يتعامل مع حرف من حروف المعاني التي يرجى من خلالها طلب الفهم والتصور والتصديق[٤].

وهمزة الاستفهام – كما يرى اللغويون– هي أم الباب وأصله[٥] وقد أكثر الشعراء من استعمالها ، لما تتمتع به من مرونة في التعبير عن المعاني المتعددة[٦] كالاستفهام عن الجملة الفعلية ، والاسمية على السواء... ولعل الميزة الأبرز_ كما يبدو – هي امكانية حذفها من الكلام ، ناهيك بالتحول المعنوي للتركيب ، وقد فطن علم اللغة الحديث إلى أسلوب الاستفهام بوصفه واحداً من الأساليب التي تحيل الجملة من أصلها التوليدي (الجملة الأساس) إلى جملة تحمل معنى تحويلياً ، تكون الأداة عنصره الفاعل، وربما تحذف لدواع أسلوبية[٧] ويمكن توضيح ذلك بالمخطط الآتي :



(١) ينظر : العدول في القرآن الكريم على وفق نظرية التلقي (أطروحة دكتوراه) : ٥٤.
(٢) ينظر : لغة الشعر عند الجواهري : ٨٥.
(٣) ينظر : العدول في القرآن الكريم على وفق نظرية التلقي (أطروحة) : ٥٣.
(٤) ينظر : مغني اللبيب : ١٤ / ١٩ ، الحروف والأدوات وتأثيرها على الأسماء والأفعال : ١٦.
(٥) ينظر : الكتاب : ١/ ٩٨ ، مغني اللبيب : ١/ ٢١.
(٦) ينظر : لغة الشعر عند الجواهري : ١١٥.
(٧) ينظر : في التحليل اللغوي (خليل عمايرة) : ١١٥.

ويرى أحد الباحثين أن الاستفهام معنىً يُؤدى بطرائق يبيحها الاستعمال ، فيؤدى بأداة ، ويؤدى بفعل ، ويؤدّى بنغمة صوتية ، وهذه الأخيرة تعدّ أصلاً في اللغة المنطوقة التي هي أصل اللغة[١] ،أي إن النغمة الصوتية تعدّ منبّهاً للمتلقي على الأداة المحذوفة.

وقد تجلى الحذف لهمزة الاستفهام في شعر الوائلي ضمن سياقات عدة ، من ذلك قوله[٢] :

وسواء كنتُ المميَّز أم كا نوا فقد بان نجدهم عن نجودي

فمعنى التسوية واضح بوجود لفظ (سواء) مع (أم) المعادلة ، إلاّ أن المعنى الكامن هو ما أظهره حذف الأداة، والاستعاضة عنها بالنغمة الصوتية(*) الدالة على الاستفهام ، إذ الأصل (وسواء أكنت المميز ام كانوا..) ولذا فإن الاستفهام قد كوّن عنصراً تحويلياً نقل المعنى من التسوية بين الأمرين المذكورين إلى معنى التقليل من شأنية هذه الموازنة أو التسوية الواقعة في السياق الإنشائي ، ويختلف المعنى مع حذف الأداة إذا وقعت في سياق آخر ، كما في قوله[٣] :

وتبيت الزهراء غرثى ويُغذى من جناها مروان والبُغَضاءُ

إذ تقدمت البيت واو العطف،إيصالاً له بالبيت السابق، والأصل فيه(أتبيت الزهراء) فحذف همزة الإستفهام لدلالة وجودها في البيت السابق ،وإحرازاً لوظيفة التخفيف والإيجاز ، إذ ((إن العرب تحذف لسعة الكلام))[٤] ، وعتمداً على التنغيم لإبراز

(١) ينظر : المصدر السابق : ١٤٨.

(*) يستند البحث في مثل هذه الأدلة على الإرشيف المسموع بصوت الشيخ الوائلي والذي حصلنا عليه من أحد المقربين من الشيخ الوائلي(رحمه الله).

(٢) الديوان : ٢٣٣.

(٣) المصدر نفسه : ٩٠.

(٤) التعليل اللغوي في كتاب سيبويه : ٢٧٦.

الدلالة المتوخاة ، فضلاً عن ذلك فأن سياق البيت حافل بمعاني الإنكار والتعجب مما أغنى بدلالته عن ذكر الهمزة الواردة في قوله[١] :

أَيُذاد السبطان عن بُلغة العيـ يش ويُعطى تراثه البعداءُ

فحذفُ الهمزة داخل في خلق مواشجة أسلوبية بين المعنى الذي خرج إليه الإستفهام وهو الإنكار والاستغراب[٢] وبين الحالة الانفعالية التي يقتضيها موضوع النص ، بما يستلزم عدم الإطالة والإيحاء بأن الفاعل لهذه المظلوميات أو الجهة الفاعلة واحدة ، وقد عزز الشاعر معنى التوبيخ من خلال اختياره لصيغة البناء للمجهول في قوله (يُذاد – يُغذى)مُشعراً بمدى استهجانه وامتعاضه .

٤ / حذف حرف النداء

للخطاب وسائل بارزة للتعبير في اللغة العربية ، ولعل من أبرزها (النداء) الذي يعد من أساليب الطلب المهمة ، ويعني في اللغة : رفع الصوت وظهوره ، فيقال رجل ندي الصوت ، أي بعيده ، وفلان أندى صوتاً من فلان ، أي أرفع صوتاً[٣] أما في الاصطلاح ، فهو يعني : تنبيه المخاطب (المدعو) وحمله على الالتفات إليك[٤] على أن يكون ذلك بأداة تؤدي معنى النداء ظاهرة أو مقدرة[٥] ، وبالرغم من الخلاف الحاصل حول إمكانية تقدير حرف النداء بفعل، بيد أن النداء لا يكون إلا بصيغته التي تأتلف مع المنادى بوصفه فعلاً كلامياً يقدر بـ(أنادي) ، وأشهر هذه الصيغ استعمالاً هي (يا) لذا ، نجد أن الاستعمال القرآني قد اقتصر عليها[٦] وتشير الأبحاث في هذا المجال تمتّع تلك الصيغة بقيمة صوتية تصاحبها دلالة جديدة ، فحرف النداء هو عامل

(١) الديوان : ٩٠.
(٢) ينظر: دلائل الإعجاز : ١١٤، مغني اللبيب : ١ / ٢٤ ، معاني النحو : ٤ / ٢١١ ، التراكيب اللغوية :١٥
(٣) ينظر : لسان العرب (مادة : ندى) : ٢ / ٢٨٧ ، شرح الأشموني على ألفية ابن مالك : ٢ / ١٣٥.
(٤) ينظر : شرح المفصل (ابن يعيش): ٨ / ٢٢ ، الطراز : ٣ / ٢٩٣ ، في النحو العربي قواعد وتطبيق: ١٧.
(٥) ينظر : معاني النحو : ٤ / ٢٧٥.
(٦) ينظر : المصدر نفسه :٤/٢٧٥.

تحويلي أزاح المعنى عن دلالته الأصلية ؛ لأن الجملة الخبرية التي يدخل عليها النداء ، سيخلق ثيمة نصّية جديدة يقابلها انفعال جديد من المتلقي لم يكن حاضراً في ذهنه مع الجملة الخبرية المجردة ، فتغيير بوصلة دلالة الجملة أمر موكول إلى المدخلات الأسلوبية لنحصل على المخرجات التحويلية ، فالشكل اللغوي يتغير ويُعدل عنه إلى شكل آخر عندما تتغير أساليب التفكير[١] أما بالنسبة للقيمة الصوتية ، فإن حرف النداء (يا) يضطلع بسمته الصوتية ؛ لاشتماله على صوت مد طويل ، ما يعني إمكانية رفع الصوت معه ومده تنبيهاً للمخاطب[٢] فإن حذفت الأداة لزم عندئذ أن يرافق ذلك الحذف دواعٍ بلاغية[٣] في مواطن جواز الحذف ، و ((الاكتفاء بتضمن المنادى معنى الخطاب))[٤] وقد تحذف الأداة* فيفهم المعنى من السياق[٥].

ومن مواطن الحذف في هذا المورد قول (الوائلي)[٦] :

أبا حسن من روحك الطهر هب لنا شعاعاً فركب الشعب ظلّ بِهاديه

إن صدارة الخطاب بالمنادى (أبا حسن) دون ذكر حرف النداء ، أعطى انطباعاً عن قرب المخاطب من المتكلم ،فالشاعر أراد بهذا الحذف أن يختزل المسافة ويقلصها مع مخاطَبه ، محاولاً إلغاءها ، مما يوحي بانتفاء الحاجة إلى الواسطة بينهما[٧] .

وقد شاع هذا اللون من الحذف في كل شعره تقريباً[٨] مع التباين الواضح في نوع المنادى ، فقد يكون المنادى موجهاً للخالق سبحانه ، وقد يكون نداء الذات ، أو افتراض

---

(١) ينظر : اللغة في الأدب الحديث (جاكوب كورك) : ١٦٢.

(٢) ينظر : في النحو العربي (نقد وتوجيه) : ٣٠٣.

(٣) ينظر : معاني النحو : ٤/ ٢٧٦.

(٤) شرح ألفية ابن مالك (ابن الناظم) : ٢١٦.

* يقصد بالأداة (ما يرادف مفهوم المصرف القواعدي الحر وعادة ما تكون الأداة اسماً أو حرفاً) ، ينظر : وصف اللغة العربية دلالياً :٣٠٠

(٥) ينظر : الكشاف : ٢ / ٧٢٤.

(٦) الديوان : ٨١.

(٧) ينظر : معاني النحو : ٤ / ٢٧٨.

(٨) ينظر : الديوان في الصفحات : ١١٤ ، ١٢٥ ، ١٨٧ ، ٢١٠ ، ٢٣٣، ٢٨٧ ، ٢٩١، ٤٥٣.

مخاطبين معينين أو نداء مخاطب صريح ، على سبيل المدح أو الشكوى كما في نـــداء الرسول وأهل بيته (ع) ، وقد أكسبت هذه الهيمنة لبنية النداء في شعر (الـــوائلي) سمة أسلوبية وشاهداً على النزعة الخطابية التي انماز بها شعره ، ومن مواطن الحذف لأداة النداء أيضاً[١] :

سيدي كلما تلبّد أفق وتمادى بعتمه الديجورُ

وقوله[٢] :

سيدي إنني إليك انتماء ولو أني لا أبلغ الانتماءا

وقد تكون دواعي الحذف بحسب المقام ، فيفترض مخاطباً معيناً يحاول ان يجري معه حواراً يحمل نزعة درامية في الأغلب،
كقوله[٣] :

سنيّ ليحززني وإن يك مؤلمي أن تغتدي عني وأنت رفيقي

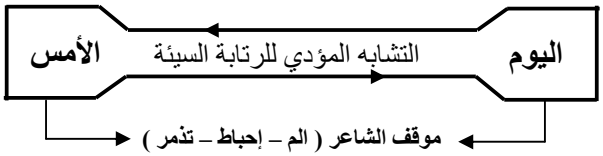
والأصل فيها (ياسني) وقد استغنى عن الأداة لقرب المنادى مـــن جهـــة ، ومراعـــاة لمقتضيات المقام الداعي إلى التعجّل والإسراع بقصد الفراغ من الكلام بسرعة[٤] مـــن جهة أخرى.

وقد تتسبب حالة الإحباط بالاشتغال عن ذكر أداة النداء فيحذفها ، فيكون المتفجـــع عليه أسبق شيء لذهن المتلقي، كقوله[٥] :

بغداد يومك لا يزال كأمسه صور على طرفي نقيضٍ تجمعُ

(١) المصدر السابق : ٧٤.
(٢) المصدر نفسه : ١٣٠.
(٣) المصدر نفسه : ١٨٦.
(٤) ينظر : معاني النحو ٢٧٦/٤ .
(٥) الديوان :٣٣٠ .

فدواعي الإحباط هي حالة الرتابة التي أبدى الشاعر تذمره واستياءه منها ، ويمكن توضيح ذلك بمخططٍ مبسطٍ :



ومن تجليات حذف حرف النداء أيضاً ما نراه في نداء الخالق سبحانه ، فالشاعر يحاول بهذا النوع من النداء أن يصف شعوراً وجدانياً لا ينفك عن بنية الجملة الدعائية ، فالداعي لا يقلص المسافة بينه وبين ربه وحسب ، وإنما يستأنس بحذف الأداة الندائية لاستشعاره بالقرب من ساحة الفيض الإلهي ، فتصبح الأداة لا معنى لوجودها وإنما المعنى يكون بحذفها ؛ للإيحاء بمعنى الدعاء والمناجاة ، كما في قوله[١] :

ربِّ والكون مبدأً ومعاداً وهو من فيض مبدئ ومعيدِ
ربِّ فارحم عبداً ألحّ عليه الضرّ وأرفق بناحلٍ مثل عودِ

وبهذا تكون بنية النداء قد استحوذت على أغلب النصوص الشعرية متخذة أشكالاً متعددة منحتها هذه السعة والاستحواذ ، ولا سيما أن الشاعر ((يخلق الذات التي يخاطبها بحيث يرتهن وجودها بالنداء ...))[٢] .

ثانياً / حذف العمدة

في سياقات العمل الأدبي ، يلجأ المنشئ – أحياناً– إلى إسقاط كلمة من التركيب بحسب المقتضى الدلالي ، سعياً منه إلى رفع كفاءة العملية التواصلية ، وتنشيطاً للجنبة

(١) المصدر السابق : ٥٥.
(٢) أقنعة النص : ٥٤.

البلاغية في الكلام ، لذلك عدّ الحذف من البحوث البينية التي تجمع بين النحو والبلاغة من حيث نوع المحذوف وحكمه وغرضه[١].

أما في علم اللسانيات ، فإنه يَعدّ الحذف من الوسائل المساهمة في تماسك النص[٢]، فالمبدع أو المنشئ يسعى لتكثيف الدلالة وتركيزها، بتسليط قوّة ضاغطة على الألفاظ في عملية إختزالية[٣] الأمر الذي يستدعي تأويل الكلمة المحذوفة من خلال قرائن الحذف المعروفة[٤] فالمعنى في حال الذكر هو غيره في حال الحذف ، ولذلك عد الحذف عامل عدول أو انزياح في النحو التوليدي[٥] .

وقد اتخذ (الوائلي) من تلك الظاهرة عنصراً جمالياً يعزّز قصدية التعبير في داخل الجملة الشعرية .

١/ حذف المبتدأ (المسند إليه)

حذف المبتدأ مظهر لغوي اعتُمد كثيراً للإفصاح عن معانٍ باطنية لا تظهر بظهوره ، فالعلاقة بين ظهور المعنى وذكر المسند إليه (المبتدأ) هي علاقة عكسية ، وقد ينطبق هذا الحال على أغلب المحذوفات في سياق العمل الأدبي ، ومن شواهد ذلك في شعر (الوائلي) قوله[٦] :

من أبوها وبعلها وبنوها صفوة ما لمثلهم قرناءُ

والتقدير هم (صفوة)، وقد أورد المسند(صفوة) بصيغة جمع القلة على وزن (فعلة) ؛ ليناسب الأسماء المشار إليها في (أب + بعل + أبناء) فيكون الخبر حينها أسبق شيء لذهن المتلقي ،

(١) ينظر : علم لغة النص (النظرية والتطبيق) : ١٦٦.
(٢) ينظر : المصدر نفسه : ١٦٩.
(٣) ينظر : أدبية النص القرآني (أطروحة) : ٨٢.
(٤) ينظر : مغني اللبيب : ٢ / ٦٩٠ وما بعدها .
(٥) ينظر : في التحليل اللغوي (خليل عمايرة) : ٩٣.
(٦) الديوان : ٧٩.

فتأويل التركيب يكون (إن أباها وبعلها وبنيها صفوة) فتقدير المحذوف (المسند إليه) وتأويل الكلام بعد الحذف بيّنٌ يدل على قصدية الخطاب وتوحيد الصفة للمخاطبين ، وهو ما أسماه (الزركشي) بـ ((الاكتفاء))[١] مع وجود قرينة المقام ، فالشاعر ليس بصدد الاستفهام وإنما الإخبار. ومما تجدر الإشارة إليه أن الوائلي أخفق في أجراء توافق صرفي بين صيغة (فعلة) الدالة على القلّة ، والأسماء المشار إليها، إذ يبلغ مجموع (أبوها+ بعلها+ بنوها) ثلاثة عشر معصوماً لذا ناسب أن يقول: (أصفياء) بدلالة الكثرة .

ومنه أيضاً قوله[٢] :

هائم فيك غبت عن هذه الـــ دنيا بما في رؤاك من أشباحِ

فالقرينة الحالية دلّت بوضوح على إفادة الخبر بيان حال الشاعر ، تلك الحالة الثانية التي دلّت على صيغة اسم الفاعل (هائم) فكان حذفه لضمير المتكلم (المبتدأ) معبّراً عن أزلية الهيام ، واستشرائها في كل أبعاده وهو يخاطب ممدوحه ، ما يجعل المتلقي ينسى وجود المبتدأ في الكلام ويتفادى ذكره[٣] ومن ناحية أخرى فإن الشاعر يريد أن يستأنف القول لمعنى آخر ، ليميز بين المعاني في متتالياته اللسانية[٤] موحياً بمشاعر الحنين واللّهفة وما يقتضيهما من إخفاء لبعض مستلزمات القول ؛ حياءً وتذللاً .

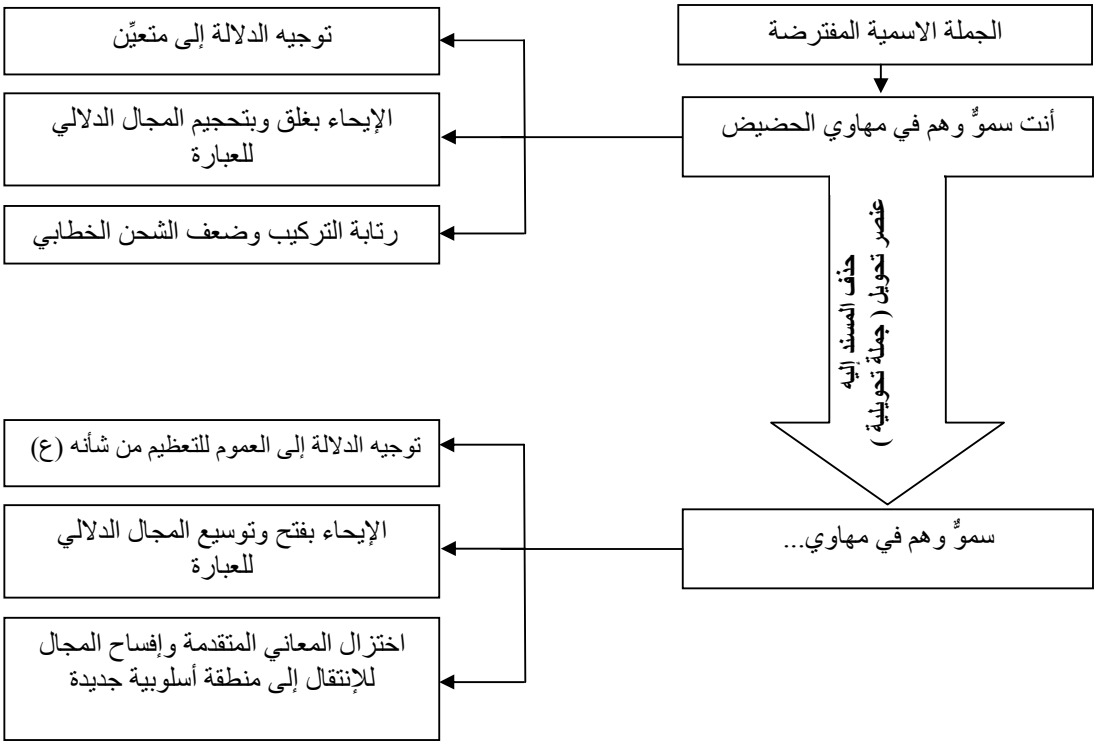
وتبرز أسلوبية حذف المسند إليه عند بلوغ الحالة الإنفعالية لدى الشاعر حدّ التأزم ، فيكون الحذف أنجع طريقة إبلاغية للتعبير عنها ، ومن أمثلة ذلك قوله[٥] :

سموٌّ وهم في مهاوي الحضيض وعزٌّ وهم عند عيش وبي

(١) ينظر : البرهان في علوم القرآن : ٣ / ١٣٣.
(٢) الديوان : ٧٢.
(٣) ينظر : دلائل الإعجاز : ١٥١ ، وعلم المعاني (دراسة بلاغية نقدية) : ٧٨.
(٤) ينظر : علم المعاني (دراسة بلاغية نقدية) : ٨٠.
(٥) الديوان : ١٠١.

فالخبر في هذا المورد ما هو إلاّ نتيجة متولّدة عن أخبار متقدمة، أججت من حِدّة الانفعال ، وتوسيع رقعة الأثر الدلالي في عبارة مُختزلة عقد الشاعر بموجبها مقابلة دلالية بين الحسين(ع) وما يمثّله من السمو من جهة، وأعداءه وما يمثلونه من جهة أخرى الأمر الذي منح النص جمالية تعبيرية أوجدها التركيب الفاقد لأحد طرفي الإسناد.

ويمكن توضيح الأثر التحويلي لحذف المبتدأ في المثال السابق بالمخطط الآتي:



٢/ حذف الخبر (المسند)

ينقسم الخبر إلى أنواع ، فهو إمّا أن يكون مفرداً ، أو جملة بنوعيها ، أو قد يكون شبه جملة ، ويقسّمه (عبد القاهر الجرجاني) إلى قسمين ، أحدهما : يعدّه جزءاً من الجملة وبه تتم الفائدة ، والآخر لا يراه كذلك[١] وبحسب الظاهر فإن القسم الأول هو ما يهم البحث في هذا المورد ، والمقصود به خبر المبتدأ ، للإفادة منه في إثراء عناصر

(١) ينظر : دلائل الإعجاز : ١٧٣.

التركيب في السياق الإسنادي وإطالة الجملة وتنوع دلالتها[١] فإذا ما حذف الطرف الثاني من الجملة الإسنادية ، فإن ذلك يمثل عدولاً عن إطار توليدي في الجملة الاسمية[٢] ؛ لأن الحذف سيسهم في تغيير النسق التركيبي الذي عليه الجملة الاسمية وهو :

مبتدأ معرفة + خبر نكرة = مسند إليه + مسند

أو خبر شبه جملة + مبتدأ نكرة = مسند + مسند إليه = جملة توليدية (اسمية)

وعلى الرغم من القول بتقسيم الخبر المحذوف إلى واجب الحذف وجائزه ، غير أن الدكتور (تمام حسان) لا يرى استقامة القول بالوجوب ؛ لعدم جواز ذكره بخلاف الجائز منه ، ورأى أن الأَوْلى هو تسميته بـ (الإضمار) في قبال (الإظهار)[٣] .

ومن موارد حذف الخبر أو إضماره قول (الوائلي)[٤] :

حسّون لولا أنت في عالمي وإخوة أهفو لهم زغّبُ

فموضع الخبرواقع بعد مبتدأ (لولا) وتقديره (موجود) إذ أعطى بذلك الحذف حتمية التحقق وامتناع غيره ، فصارت قوة القصد مبرراً أسلوبياً لحذف الخبر ، وقد يرد الحذف للخبر في سياق القسم ، كما في قوله[٥] :

لعمرك إنّما العلماء حقاً مصابيح الهدى في الحالكاتِ

وتقديره (قسمي أو يميني) ، فدلالة استغناء المقسم عن الخبر (قسمي) ترجع إلى أن الكلام في سياق إنشائي ، وهو إجراء يفضي عدم جدوى ذكر الخبر دلالياً.

(١) ينظر : بناء الجملة العربية : ٧٠ وما بعدها.

(٢) ينظر : في التحليل اللغوي (خليل عمايرة) : ١٥٦ ، في نحو اللغة وتراكيبها (خليل عمايرة) : ٢١٦.

(٣) ينظر : الخلاصة النحوية : ١٠٨.

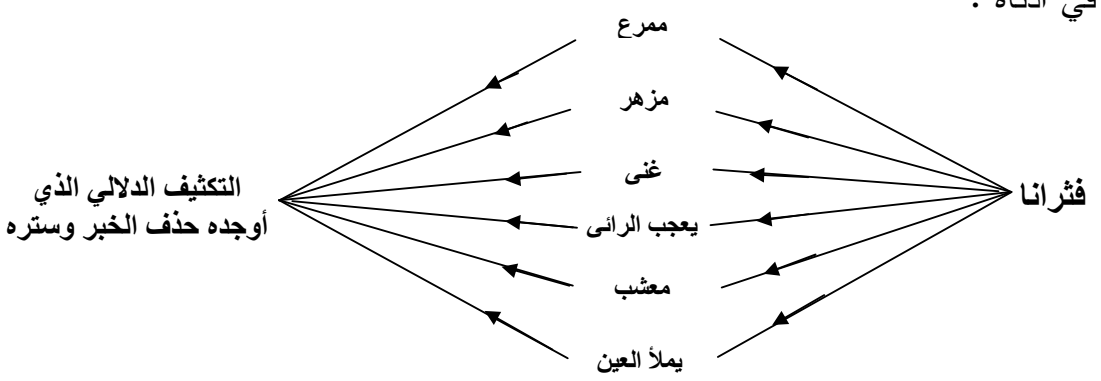
(٤) الديوان : ٣١٣ ، وللإطلاع على أمثلة مشابهة كشواهد تطبيقية ، ينظر : الصفحات من الديوان (٢١١ – ٢٦٨ – ٤٧٨).

(٥) المصدر نفسه : ٤٩٢.

أما بالنسبة لحذف الخبر الجائز ، فله عدة صور ، ومنها قوله[١] :

فثرانـــا بسهلـــه وربـــاه كلُّ ما فيه من عطاك استمدّا

إذ أقدم الشاعر على حذف الخبر، وتقديره (ممرع) وكأنه أراد أن يحقق انفتاحاً دلالياً يثري به النص ويجعله يعجّ بالتأويلات التي ستتبادر لذهن المتلقي ، وتشكيل جملة من الأخبار التي يمكن أن تنسجم مع أجواء النص ، ومن ثمّ يكون أكثـــر انســـجاماً مـــع الحيثيات المفترضة من جبل وسهل وما شابه ، بقرينة قوله (كل ما فيه) ، وكما مبيّن في أدناه :



٣/ حذف الفعل

الفعل ركن مهم من أركان الجملة ، بل عدّه (المخزومي) من أهم أركانها ،فهـــو لا يقتصر على الحدث وحسب ، بل يتعدّاه إلى وظيفة الإخبار عمّا فعله الفاعل[٢] ويحذف الفعل مع وجود قرينة تدل عليه ،ولعل أهم هذه القرائن هي((الاستلزام وسبق الذكر))[٣]

وقد يفسر المحذوف بفعل سابق له ودالٍ عليه ، إلا إنه في هذه الحالة لا يعـــدو أن يكون حذفاً((لطلب الخفة..اختصاراً أو اقتصاراً))[٤]،فـــ(الوائلي)_ وبحســـب مـــا

(١) الديوان : ١٨٣.
(٢) ينظر : في النحو العربي (نقد وتوجيه) : ٢٠٧ .
(٣) بناء الجملة العربية : ٢٦١.
(٤) البيان في روائع القرآن : ١٤٤– ١٤٥.

تقتضيه طبيعة النص الشعري – لا يحذف الفعل لأكثر من فاعل أو اثنين ، من ذلك قوله[١] :

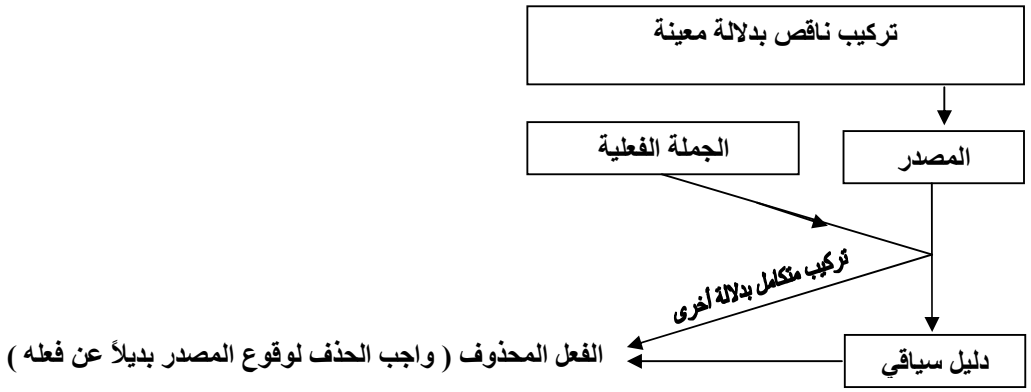
ذهبت روعة الصباح وسحر الـ ليل وارتدّ للسكون النزوعُ

فتشريك الواو بين معنيين متناظرين قد دلّ على الفعل (ذهب) الذي حذفه اختصاراً ومراعاة لنسق الصياغة .

وهذا النوع من الحذف لا يطّرد في ديوان الشاعر ؛ نظراً للتداخل الموضوعي في النص الواحد مما جعله ملزماً بتنويع الأفعال،لتتضح قصدية النص، وسيتجلي غرضه ، وقد تكون هناك قرينة سياقية تغني عن ذكر الفعل اختصاراً، وطلباً لتحقيق القرب المكاني، والملازمة بين اسمين يجمعهما سياق واحد ومناسبة واحدة ، كقوله[٢] :

فبحيث تجتمع الورود فراشة وبحيث ليلى يوجد المجنونُ

فـ (الورود والفراشة) اسمان متلازمان ، وقد عزّز حذف الفعل تلازمهما والتصاقهما ببعض ، وقد يتضمن السياق دلالة الحدث المعجمية من خلال إحدى صوره الاشتقاقية ، فيدل المصدر – مثلاً – على الفعل المحذوف وكما موضح في المخطط :



(١) الديوان : ١٦٠.

(٢) المصدر نفسه : ٨٤.

ومن أمثلة ذلك قوله[١] :

رشحة من عطائك الغمر يارب فمنك العطاء محض الجودِ

والتقدير (إرشح) إذ ناب المصدر عن فعله، وقد أنّثه فقال (رشحة) ليوحي بقلة ما يطلبه من ربه بخلاف ما لو قال (رشحاً) فيكون التقدير (رشحاً كثيراً) ، فتبدو اختياراته لألفاظه تحاكي تواضعه، ونكرانه لذاته التي يراها غير مستحقة إلاّ للقليل . وقد يأتي هذا النوع من الحذف لتوجيه النص نحو دلالة الزمن المطلق ماضيه وحاضره ، كما في قوله[٢] :

فيالك عمرٌ في دموع وفي دمٍ أناخت عليه ملحفات الغوارمُ

فحذف الفعل ، وتقديره (مضى في دموع ...)، تحقيقاً لهيمنة واقعٍ مُتأزّم عاشه الإمام السجاد(ع) في ماضيه وحاضره، فشمل بذلك الحذف كل أبعاد عصر الإمام وحياته ، فالشاعر لوذكر الفعل لحدّد الحدث وقيَّده في زمن دون آخر ، فشكّل الحذف صورة شعرية اختزلت واقع الأئمة المعصومين(ع) يطل عليها المتلقي من نافذة النص .

وقد يُحذف الفعل لإفادة غرض الاستدراك على الكلام المتقدم ، والعودة إلى التقليل من شأنية نفسه ، ومنه[٣] :

مهلاً فما مدح اللباب بقشره والسيف يبني المجد وهو مجرّدُ

(١) المصدر السابق : ٥٥.

(٢) البيت مأخوذ من تسجيل صوتي للشيخ الوائلي وهو يلقي قصيدته (في مدرسة الإمام السجاد) وهو غير مطبوع في ديوان الشاعر . ينظر: الديوان:١٤٩ ــ١٥٠ .

(٣) المصدر نفسه : ٩٦.

فحذف الفعل (تمهّل) وأبقى محلّه اسم فعل الأمر (مهلاً) لقرينة مقامية محاولاً أن يحدث بذلك هزة عنيفة للذهن تستدرك على الكلام المتقدم ، وتقطع على المتلقي إطلاق العنان لخياله.

٤ / حذف الفاعل

يعرّف الفاعل بأنه ((الاسم المسند إليه فعل على طريقة (فَعَلَ)أو شبهه))[١] ، أو يسند إليه فعل تام ، أصلي الصيغة أو مؤوّل به[٢] ، وعلى الرغم من صعوبة حذفه،_بوصفه عمدة في الكلام_[٣] ، إلاّ أنّ المقاصد الدلالية تستدعي أحياناً حذفه من التركيب ، فضلاً عن تضافر القرائن الدالة على المحذوف في سياقات خاصة ، فقد يكون الفاعل معروفاً جداً ، وإذا ما حذف في مثل هذه الحالة ، فإنه يطرح مكسباً أسلوبياً بفضل الطاقة الجمالية الموحية بعظمة الفاعل وشرف مقامه ، كما في قوله[٤] :

أطلّ والكون والأيام مجدبة فبرعم النبت حتى في الجلاميدِ

ففاعل الفعل (أطل) هو الإمام علي (ع) ولو ذُكر لحرم النص من متعة الخفاء الموحية بالجلال والعظمة ، ومنه أيضاً[٥] :

وترقّ حتى قيل فيك دعابةٌ وتفحُّ حتى يفزعُ التنين

إذ أن الفاعل شديد المعروفية وهو علي (ع) فاستدعى ذلك حذفه ، فضلاً عن إفادة معنى من معاني التعظيم .

---

(١) شرح ابن عقيل : ١ / ٤٢٠.
(٢) ينظر : معاني النحو : ٢/ ٣٩.
(٣) ينظر : الحذف والتقديم والتأخير في ديوان النابغة : ١٣٩.
(٤) الديوان : ٦٣.
(٥) المصدر نفسه : ٨٤ .

وقد يحذف الفاعل بغية صرف الذهن عنه إلى جزء آخر من التركيب ، كما في قوله[١] :

لك بالنفوس إمامة فيهون لو عصفت بك الشورى أو التعيينُ

والتقدير (يهون الخطب) فحذَفَ الفاعل ،قاصداً صرف الذهن عن هذا الأمرالهيّن إلى العظيم وهو الجملة الأسمية المتقدمة في قوله (لك بالنفوس إمامة).

إن حذف هذا النوع من العُمَد يتناغم عادة مع مسمى دلالي تتحرك به جميع مفاصل النص ، فيستحيل إلى عامل يفتح فضاء التشكيل واسعاً أمام الذهن في تلقيه للمعنى[٢] .

ومن صور حذف الفاعل وجوباً صياغة فعله صرفياً لدلالة المفعول(البناء للمجهول) وإخفاء الفاعل أو حذفه مع هذه الصيغة الفعلية له مسوّغاته ، فيكون الفاعل مجهولاً لغايات متنوعة منها دلالةالهيمنة والقدرة،وقد يكون تحقيراً للفاعل واستصغاره ، من ذلك قوله[٣] :

تُستردّ الديون من خفراتٍ وعليل مقيّد مغلول

فغياب الفاعل مع الفعل (تُسترد) أوحى بحقارته ، فاسترداد الدَين هنا على سبيل المجاز ؛ لأنها عبارة عن ثارات وأحقاد على النبي (ص) جعلتهم يستردونها من رهطه وعياله ، وهو تعبير مستوحىً من كلام المعنيين أنفسهم ، حين قال قائلهم : ((يوم بيوم بدر)).

(١) المصدر السابق : ٨٢.

(٢) ينظر : أدبية النص القرآني (أطروحة دكتوراه) : ٩٢ –٩٣ .

(٣) الديوان : ١٤٤.

٥/ حذف الجملة

بات من المعروف أن الأساليب المتاحة في اللغة غالباً ما يستعملها الأدباء ؛ لإمكانية التعويل عليها في إحداث تماسك نصي بحسب الدرس اللغوي الحديث[١]، وقد أكّد(فانديك) أن تصور التماسك الكلي من خلال البنية الكبرى (النص) لا تتضح إلاّ بالنظرة إلى البنية الصغرى لتكتمل فكرة التماسك الجزئي بين المتواليات الجملية[٢] ، ويرى علماء النص أن التماسك اللازم لأي نص أدبي هو ذو طبيعة دلالية مهما تدخلت فيه العمليات التداولية ، وهو تماسك يتميز بخاصية علائقية بين الوحدات التعبيرية المتجاورة[٣] مما يجعل سرّ وجوده كامناً في إمكانية تأويل وتفسير كل جملة (المذكور منها والمحذوف) في خط داخلي ضمن المتتالية اللسانية[٤] من هنا يتضح أن الحذف – بوصفه سلوكاً لغوياً – يقوم بتحويل الجزء المحذوف في إطار المتتالية النصية إلى حيّز الدلالة ، وهو ما يدعى بـ (التقدير) من هنا فإن عملية ربط النص بدلالات مستترة (محذوفة) سيسهم في إثراء النص ، وتحقيق المتعة الجمالية ، وهو ما يسمى بـ (الإضمار على شريطة التفسير)[٥] ، وقد ورد هذا النوع من المحذوف في أكثر من مورد من ذلك قوله : [٦]

قسماً بسحر رؤاك وهي أليّة ما مثلها فيما أخال يمين

إذ عدل الشاعر عن ذكر جملة القسم بطرفيها الظاهر والمضمر(أقسم) ، تحقيقاً للتقريرية المباشرة، وتوجيه الدلالة نحو المخاطب بهيأة المثول والحضور الحقيقي ، لا

(١) ينظر : علم لغة النص (النظرية والتطبيق) : ١٦٩.

(٢) ينظر : علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات) : ١٤٤.

(٣) ينظر : بلاغة الخطاب وعلم النص (صلاح فضل) : ٣٢٩ .

(٤) ينظر :المصدر نفسه:٣٢٩

(٥) دلائل الإعجاز : ١٦٣

(٦) الديوان : ٨٤

الغياب أو الاحتجاب ، بشكل يضبط الامتداد الدلالي نحو بؤرة النص بعد تغيير المجال الدلالي المحذوف.[١]

إن تمكن الشاعر من أن يكوّن معنىً معجمياً يتضمن إيحاء لأشياء يجمعها حقل دلالي واحد ، يعبّر عنه أو يدلّ عليه ذلك المعنى[٢] ،فيُحدث علاقة مواشجةٍ نصيةٍ ، فمن ذلك مثلاً ما يستغني به عن الإطالة ويكتفي بالإيحاء والتلميح ، وإفادة سمة التعميم في الألفاظ ذات دلالة الإطلاق مع لفظ (كل) فيحذف من الجزئيات ويحيط بالكليات كما في قوله[٣] :

حملت لبناتي وكل رجائي إلى بابك الحاني على الفقراء

وقوله :

ولو كان قلبي يعدل الهدي سقته إلى الله هدياً دون كل فداء

وقوله أيضاً[٤] :

كل شيء ثغر يناجيك بالكو ن بلحن التسبيح والتحميد

وهذا كله _ كما تقدم _ مختص بالحديث مع الخالق سبحانه ، وقد يكون مع الممدوح من صنف الأولياء كما في قوله[٥] :

فأعدني على رحابك يا من يحمل النُبل كلّه والوفاءا

وهناك نوع من الحذف الإسنادي الذي تكشفه القرينة الحالية ، كما في قوله[٦]:

(١) ينظر : بنية اللغة الشعرية : ١٣٤ .
(٢)ينظر : مباديء اللسانيات : ٣٠٢ .
(٣) الديوان : ٤٣و٤٧ .
(٤) المصدر نفسه : ٥٥ .
(٥) المصدر نفسه : ١٣١ .
(٦) المصدر نفسه : ٣٧٩ .

وإذا ما نفضت كفيَ قالوا تنسف المنشآت بالألغام

فاحتجاج الشاعر على حال معينة ، كشف اللثام عن المحذوف ، بتقديرفعلٍ كلامي (تريد أن تنسف ...) فالفعل (تريد) فيه إيحاء لوقوف حدث مفتعل مستقبلاً ، وبحذفه مع متعلقات الإسناد الأخرى المضمرة فيه ، تتحقّق سرعة الإنجاز وفوريته ، وذلك في حال الاقتصار على الفعل الحقيقي ، وأما المحذوف فيمكن أن نصطلح عليه بـ (الفعل الواسطة) كما لوقلت:أأكل تفاحة (بدون فعل الواسطة)

أريد أن أأكل تفاحة (بواسطة الإرادة) فالهم بفعل الشيء يستلزم حركة إرادية قصدية تصدر أولاً لتكون مقدمة لوقوع الفعل ، فدلالة التركيب في الجملة الأولى الصق بتحقق الفعل من الثانية ، أي أن حذف الفعل حقق آنية وقوع الحدث .

ومن صور حذف الجملة عند (الوائلي) أيضاً قوله[١]:

أيها الحاكمون شيء من النور فإن الظلام تيةٌ أكيد

وتقديرها : (إمنحونا) أي (أمنحونا شيئاً من النور) فمن مقاصد الحذف في هذا المورد هو النأي بالمتلقي عن أسلوب الطلب المباشر الذي قد يوحي بحرية المطالبة من الحاكم ، لذا قام بتحويل الإيحاء إلى عنصري الطغيان والظلم ،اللذين جعلا الإنسان يطالب بحقه بأسلوب غير مباشر ، فجاء الحذف مطابقاً لمقتضى الحال ، ومفضياً إلى المقصود بتحويل الجملة من الإنشاء إلى الإخبار بالواقع المرير ، فالحذف ((جزءٌ لا ينجزئ من عملية فهم النص وتفسيره ، من خلال تفاعل النص مع طرفي الإنتاج والتلقي))[٢] .

(١) الديوان : ٢٠٤ .

(٢) علم لغة النص (النظرية والتطبيق) : ١٧٤ .

ثالثاً/ حذف الفضلة (المفعول به)

يضطلع الحذف بدور مهم في تنشيط ذاكرة المتلقي وخياله إذا وقع في مفصل من مفاصل التركيب ، على فرض أن هذه المفردة أو تلك قد تكون فاعلاً ولكنها في سياق أخر ترد مفعولاً ، ويكتسب الاسم دلالة مختلفة إذا تغير موقعه في التركيب ، فالاختلاف في الترتيب يؤدي – بلا شك – إلى اختلاف في الرصيد الدلالي[١] فبالنسبة للمفعول به فإن دلالته تختلف عن دلالة غيره بوصفه العنصر المتأثر بفعله أو الذي وقع عليه أثر فاعله[٢] حسب علاقة الفاعل بالفعل (فحال الفعل مع المفعول الذي يتعدى إليه ، حاله مع الفاعل)[٣] ، وقد بدت ظاهرة حذف المفعول واضحة في كثير النصوص الشعرية ، أظهر الوائلي من خلالها رغبة في أن يستشرف المستقبل الدلالي للتركيب ، وقد توزع ذلك الحذف بحسب ما يقتضيه المقام الحالي والسياقي ، لكونه من متطلبات الفن الشعري[٤] فنجده مثلاً يحذف المفعول به بغية تصعيد الطاقة الانفعالية ، وذلك بحسب الموقف الوجداني المولد للنص ، ففي مقام التواضع لله ، يبدي الشاعر إنسيابية تتداعى مع طبيعة الحدث مع الخالق سبحانه، وطلب الحوائج منه فيقول[٥]:

طرحت وآمالي طوامح جمّة ثقال فما أكدت بباب كداء

والتقدير(طرحت خطاي) بدلالة ما قبله،وقرينة السياق،إذ أفاد من الضمير المقيد للإحالة بتوحيد الفعل بفاعله .

وقد يوحي حذف المفعول بمشاعر التحسّر على ما آل إليه الحال في سياق مغاير للسابق، فتكون القرينة حالية وهو يتحدث عن عملية قلع ضرسه ، فيقول[٦]:

(١) ينظر : الجملة في الشعر العربي : ٦١ .
(٢) ينظر : شرح المفصل (أبن يعيش): ١٢٤/١ .
(٣) دلائل الإعجاز : ١٥٣ .
(٤) ينظر : اتجاهات الشعرية الحديثة : ٤٥ .
(٥) الديوان :٤٤ .
(٦) المصدر نفسه : ١٨٧ .

طردتك منه الكلبتان وأجلست بمكانك الشرعي غير خليق

أي (أجلست ضرساً) فحذف المفعول به (ضرساً) تعبيراً عن احتقاره للضرس الصناعي إذ لا يجد له استحقاقاً في أن يكون بديلاً عن السابق ، ولا هو اهل لحمل هذا الاسم، فعزف عن ذكره ،وهذان المعنيان تحققا بحذف المفعول به ، معززاً ذلك بالبيت اللاحق :

فتركت عرشك للمزيف فاعتلى من دون حذرٍ شأن كل لصيق

وقد يحذف المفعول به بغية تحقيق الانفتاح الدلالي ، وإضفاء معنى الشمولية والعموم والإطلاق، وشحن طاقة الفعل بقوة إنجازية يكتسبها بهذا الحذف ، من ذلك قوله[١]:

تكسو وأنت قطيفة مرقوعة وتموت من جوع وأنت بطين

فحذف المفعول مع الفعل (تكسو) ،أكسبت التركيب انفتاحاً دلالياً لم يقتصر أثر الفعل فيه على الأيتام ، بل منحه شمولية العطاء ، فاستوعب بذلك الأيتام وغيرهم ، ومنه أيضاً قوله [٢]:

وأعظم ما يشجي زغاليل كالقطا تذعّرن والقلب الصغير وديع

فحذف المفعول هنا منح النص دلالة انسحبت على كل من بلغه الخبر ، فلو قدّرنا المفعول المحذوف بـ (يشجى الغيور) فإن حذفه تسبّب بتشريك غيره،وجعله مشمولاً وداخلاً تحت تأثير ذلك الشجى والألم ،محدثاً إحالة نصية إلى عدة أجناس،بعد أن رفع الحذف قيد التشريك،داعماً حجّته بقرينة عقلية، تتيح للمتلقي الوقوف على فداحة الفعل

(١) المصدر السابق : ٨٤ .

(٢) المصدر نفسه :١٢٥ .

وقد تستغني بعض السياقات النصية عن ذكر المفاعيل ، الأمر الذي يتيح للمتلقي لذة أكتشافها ومنه[1] :

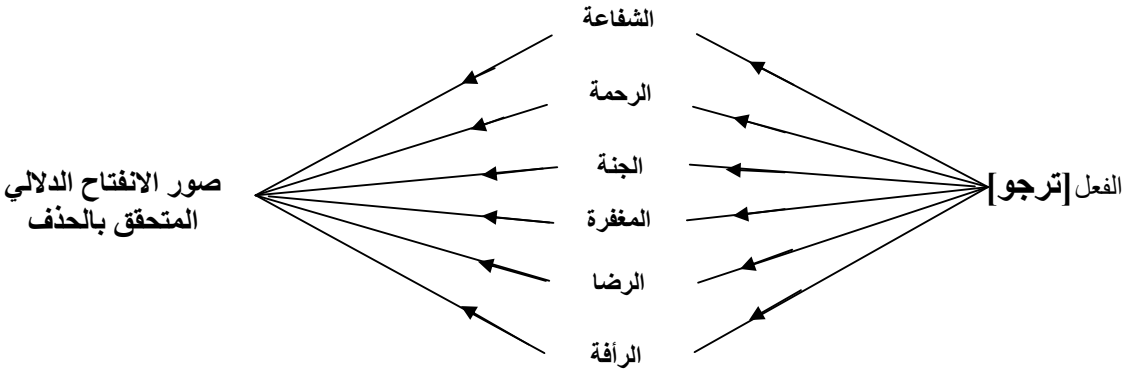
أسلمتني للأمس أسبرُ ما مضى وأعبّ منه وأحتسي وأطيل

حيث يمكن استنطاق النص ، والبوح بالمفاعيل المحذوفة فيكون تأويلها : (أعبّ الدمع – أحتسي الألم – أطيل البكاء) فالسياق المتقدم يوحي بحالة من الكبت وعدم البوح بسرائر النفس .

ومن صور حذف المفعول المفضي للانفتاح دلالياً في داخل البنية التركيبية قوله[٢]:

سيدي يا أبا تراب ويا من تربه للخدود فرشٌ وثير
هجعت حوله الملايين ترجو وهو في منتهى الرجاء جدير

إن المقام الذي وضع الشاعر فيه الفعل (ترجو) جعله قابلاً لاستيعاب مفاعيل متعددة يمكن أن تتبادر للذهن بشرط الاعتقاد ، مما يمنح التركيب انفتاحاً دلالياً ثرّاً ، وقيمة أسلوبية وجمالية رحبة ، ويمكن توضيح ذلك بالآتي :



(١) الديوان : ٤٧١ .

(٢) المصدر نفسه : ٧٧ .

رابعاً / **حذف المتلازمات**

١. حذف المضاف

يقع بين المتضايفين قيد لفظي ، ونسبة معنوية ، فنسبة المضاف للمضاف إليه هي نسبة معنوية ، تشير إلى مبدأ لغوي صحيح ، (مسند إلى استقراء المخفوضات في العربية)[١] ، لذلك كان الخفض علم الإضافة[٢] ، وبالرغم من أن الارتباط بين المتضايفين على نحوٍ لا يُعبّر عن فكرة تامة ، وإنما يضاف الأول إلى الثاني فيكونا شيئاً واحداً[٣] ، إلاّ إن حذف أيٍّ منهما في سياق العمل الأدبي ينتج دلالات أخرى تظهر مع عارض الحذف ، ففي قول (الوائلي)[٤]:

وباتت بيوتٌ تنصب القدر فارغاً على النار كي تغري الصبيَّ وتلهيه

يظهر عارض الحذف للمضاف من خلال القرينة الإعرابية ، حيث استحوذ المضاف إليه على حركة المضاف والتقدير (أهل بيوت) وهو استعمال شائع ، له نظير في القرآن الكريم وذلك في قوله تعالى ((واسأل القرية التي كنا فيها ...))(يوسف٨٢) أي أهل القرية[٥] ولا يخلو الحذف في مثل هذه الحالة من أغراض بلاغية وأسلوبية ، لعل أبرزها الإيحاء بكثرة البيوت الجائعة التي لا يجد أهلها ما يسدّ رمقهم ، وقد تمكنت صيغة جمع الكثرة التي صاغ عليها الشاعر كلمة (بيوت) من الإيحاء بذلك ، فالمضاف في هذا المورد يفسد المعنى المذكور، إذ قد يقلّل من دلالة الكثرة التي عناها الشاعر ويتسبّب بفتور التعبير من جهة ، ومن جهة أخرى فإن ذكر المضاف قد يبعد النص عن التجسيم الذي أجراه الشاعر على البيوت ، وما خلعه عليها من صفات إنسانية تحمل قابلية التأثير وتأجيج الانفعال .

---

(١) معاني النحو : ٣/ ١٢٢ .

(٢) ينظر : في النحو العربي (نقد وتوجيه) : ٧٦ .

(٣) ينظر : المصدر نفسه : ٧٦ .

(٤) الديوان : ٨٠ .

(٥) ينظر : معاني النحو : ١٢٤/٣ .

ولصحة الحذف شرط وفاء السياق بعد الحذف، بدلالة المحذوف، مع زيادة هي المعنى المستفاد من ذلك الإجراء الأسلوبي ، فقد يُستغنى بالمضاف إليه عن المضاف المحذوف فتكون القرينة مقالية[١] ، كما في قوله[٢] :

دمشق كنوز وحقّ السماء صبا بردى والوجوه الوضاء

والتقدير (نسيم صبا بردى) فالصبا هو النسيم القادم من جهة الشرق(*)فدل وجود الصبا على النسيم ، مضافاً إلى الأثر الجمالي الذي يترك أثر إيقاعه على النفس بكلمة (صبا) مجردة عن المضاف ، ومنه أيضاً قوله[٣] :

يتغشّاني الشباب بها عندما بالأمس أتّصلُ

والتقدير (بخيال الأمس) حيث استترت لفظة المضاف بين حرف الجر ومجروره ، وفي ذلك محاولة تصويرية للماضي بصورة الحاضر ، وكأن الأمس هو واقع لا يريد الشاعر مفارقته ، وهذا يعني عدولاً وانزياحاً زمنياً رافق حذف المضاف بوصفه من عناصر التحويل .

٢. حذف المضاف إليه

يرتبط المضاف إليه بالمضاف ارتباطاً يوحي بعلاقة تكميلية بينهما ، حتى عدّا كالكلمة الواحدة[٤] فإذا ما بادر المنشئ بحذف احدهما فإن ثمة مطلباً أسلوبياً يكمن وراء ذلك ، وحذف المضاف إليه كسابقه ، إذ يجعل الطرف الثاني (المضاف) ينفرد بموقعه بيد أن ذلك قد يصاحبه تغيير في بنيته

(١) ينظر : المصدر نفسه : ٣ /١٢٤ .

(٢) الديوان : ١٩٧ .

(*) ينظر:تعليق المحقق في الهامش من الصفحة نفسها من الديوان.

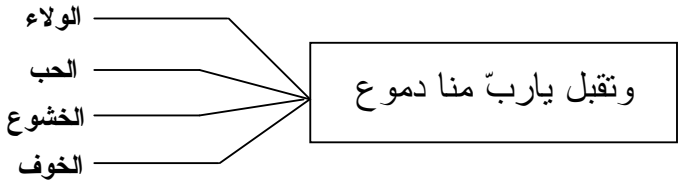
(٣) المصدر نفسه : ٤٩٥ .

(٤) ينظر : اللغة العربية معناها ومبناها : ٢٠٣ .

الصرفية ، فيكون منوّناً ؛ إيحاء بالتعميم أو الإطلاق ، أو الاستقلال والانقطاع ، كما في قوله[١] :

وتقبل يارب منّا دموعاً عند أزكى فرع لخير أصول

فصورة الإنفتاح الدلالي ظهرت مع حذف المضاف إليه ، فأصبح حاضراً في الـذهن أن ثمة أسماء متعددة يمكن أن يتكامل بها معنى الدموع وصفتها وكما مبين :



وبهذا يكون الحذف قد أعطى للمضاف إليه قيمـة أسـلوبية ، وطاقـة تصـويرية وتعبيرية للمعاني المتعددة ، وقد يُقدم الشاعر على حذف المضاف إليه ، وذلك عنـدما يغني السياق القبلي والبعدي بمعناه ،بشكل لا يتطلّب عناءً وجهداً لتفسيره أو البحث عنه ، من ذلك قوله [٢]:

من ثغور معبّآت بذكر وثغور تعبّأت بالشمول

فالعلاقات المتقابلة بين الإيمان والإلحاد كشفت استتار المضاف إليـه (المحـذوف) والتقدير (بذكر الله) ؛ لأن السياق القولي في البيت المتقدم كشف عن ذلك وهو قوله:

قد سمعت الإيمان عند رعيل وسمعت الإلحاد عند رعيل

(١) الديوان : ١٤٥ .

(٢) المصدر نفسه : ١٤٤ .

فوافق أن يكون مفهوم الإيمان مع ذكر الله ، ومفهوم الإلحاد مع الشمول (الخمر) .
ومنه أيضاً قوله[١]:

ورعابيب لوّعتها سياط فاشتكت أضلع وضجّت زنود

فالأصل المثالي لهذا التركيب هو (سياط الأعداء) ولكنه حذف المضاف إليه (الأعداء) منه للقرينة اللفظية(السياط) ، فوجد أنها ليست بحاجة إلى تعريف بالإضافة ،إذ لا يوجد إبهام يحتاج إزالته ، فعلى القطع إنها لا تكون بأيدي غير الأعداء .

فلفظ السياط بعد تجريده من المضاف إليه ، أوحى بحقارة الفعل ، مما دعاه إلى أن يكنّي عن المضروبين تقديساً لهم ، فعمد لحذف المضاف إليه مرة أخرى إبقاءً على روحية الخطاب ورونق التعبير وذلك في قوله (أضلع – زنود) والتقدير(أضلع اليتامى – وزنود الأيامى) مما يترك بصمة أسلوبية للشاعر وهو يتناول تلك الموضوعات ذات العلاقة بمظلومية أهل البيت (ع).

٣. حذف الصفة

يعرفها (ابن جنّي)(٣٩٢ هـ) أنها((لفظ يتبع الاسم الموصوف تحلية له، وتخصيصاً..))[٢] ، ويرى آخر أنها ((التابع المكمّل متبوعه ببيان صفة من صفاته))[٣] لذلك فإن دلالته تتعدّد بحسب المتبوع ، فتأتي للمدح ، والذم، والتخصيص والترّحم والتأكيد ، وهذه كلها من مقتضيات المطابقة مع الموصوف[٤] .

وترد الصفة على ضربين ، فهي ((إما للتخليص والتخصيص، أو للمدح والثناء ، وكلاهما من مقامات الإسهاب والإطناب))[٥] .

(١) الديوان : ١٣٤ .
(٢) اللمع في العربية : ١٣٨.
(٣) شرح ابن عقيل : ٢/ ١٧٨.
(٤) ينظر : المصدر نفسه : ٢ / ١٧٨.
(٥) الخصائص : ٢ / ٥٤٨.

وللصفات بشكل عام قيمة إبلاغية في العمل الأدبي ،إذ تؤدي وظيفتين مهمتين هما : التحديد ، والمساهمة في إكمال معنى ما[١] فإذا ما حذفت من الكلام ، فإن المعنى سيتغير[٢] ما لم يكن هنالك إشارات سياقية أو مقامية يُهتدى بها إلى الصفة المحذوفة ، ويكون الموصوف طرفاً فيها .

ومن أمثلة ذلك قول (الوائلي)[٣] :

وكيان بناه أحمد خلقاً ورعتْه خديجة الغرّاءُ

إذ حذف صفة الكيان وتقديرها (شامخ) ؛ لأن دلالة الشموخ بيّنة تُعرف بمعرفة الباني وهو النبي (ص) ، فاستغنى بوظيفة الموصوف عن ذكر الصفة لتمام العلم بها مع القرائن .

وقد يقع مفهوم الصفة المحذوفة تحت تأثير القرينة الصوتية ، لأنها تؤثر في إيضاح المحذوف[٤] مما يتولد عنها معنى التشويق المصاحب للقرينة الكاشفة عنها ، ومنه قوله[٥]

وإذا الروابي الجرد روض يزدهي بجنائن وسنابل شقراءِ

فيلاحظ أن النص مُبتدئٌ بـ (إذا الفجائية) المختصة بالدخول على الجمل الأسمية[٦] سعياً لإجراء مواشجة دلالية بين قصدية (إذا) في الجملة ، وغرض التشويق المترتّب على حذف الصفة ، فالحذف في هذا المورد يثير فضول المتلقي وينشطه فكرياً لتقدير المحذوف ، بمساعدة قرينة الجنس الماهوي للموصوف المعطوف على الجنائن وهو (السنابل) ، فقد وردت صفتها اللونية التي ربما تتسبب بتجريء المتلقي على وصف

(١) ينظر : بنية اللغة الشعرية : ١٣٣.
(٢) ينظر : المصدر نفسه : ١٣٣.
(٣) الديوان : ٨٩.
(٤) ينظر : معاني النحو : ٣ / ١٧٥.
(٥) الديوان : ٢٨٨.
(٦) ينظر : مغني اللبيب : ١/ ١٠٢.

الجنائن بمثل ذلك، فيكون تقدير الصفة المحذوفة (خضراء – صفراء ..الخ) مطابقاً للوصف المذكور مع السنابل بآلية التداعي المقامي[١] مما رفع من طاقة الموصوف التعبيرية في سياق التقديرات الممكنة، واختزال المعنى فيه بعد الانصراف عن ذكر الصفة[٢] .

٤/ حذف الموصوف

يمثل الموصوف أحد طرفي المعادلة في التركيب الوصفي ، فهو المجال الذي تتوجه الصفة نحوه بدلالتها، والهيكل الذي تلبسه من حللها، إذ بها يتم الإشارة إليه،وبوجودها قد لا يعوّل كثيراً عليه، مما يعطي مسوّغاً لإمكانية حذفه ، وإقامة الصفة مقامه ، وذلك ما يكثر في اللغة العربية[٣] من هنا فإن حذف الموصوف في نطاق العمل الأدبي يكون مثرياً للصفة، ومحمِّلاً إياها دلالته ، وهذا من شانه أن يكسب التركيب قوة تصويرية وتخييليّة ، بشكل يجعل الصفة تتماهى بموصوفها ، من ذلك قوله[٤]:

وأغضّ من طرفي أمام شوامخٍ وقع الزمان وأُسّهن متين

أي (أمام رجال شوامخ) وقد يحتمل التركيب تعبيراً كنائياً للموصوف، فيكون التقدير تبعاً لذلك بـ (الجبال) بدل (رجال) كناية عن الصلابة، وارتفاع المقام ، والحال أن التعظيم سمة دلّت عليها صيغة الجمع التي خاطب الشاعر بها ممدوحه أو مُخاطبه وهو على ما يبدو شخص واحد ، ولكن جرت العادة في العربية أن الخطاب بضمير الجماعة مع المفرد دليل على تعظيمه ، ومنه أيضاً قوله[٥]:

(١) ينظر : اللغة العليا (دراسات نقدية في لغة الشعر) : ١٠٤.
(٢) ينظر : بنية اللغة الشعرية : ١٤٦.
(٣) ينظر : الخصائص : ٥٤٨/٢.
(٤) الديوان : ٨٢ .
(١) المصدر نفسه :٣٤٠

وما برح الساح أحلامه تهدهدها الضُمّر السُبّق

فقوله (الضُمّر والسُبّق) صفتان للفرس ، تحملان معنى البطولة في المعارك ، وعند اشتباك الأسنّة ، والصفة المذكورة قد أشبعت المساحة الدلالية التي يفترض أن يشغلها الموصوف ، ولكن الشاعر استغنى بها عن ذكره بعد أن ملأ بها الفراغ ، ورسّخ مقاصده الدلالية حينما أحسن الانتقاء في مبنى الصفات.

وكثيراً ما يستغني الشاعر عن ذكر الموصوف بالاعتماد على السياق في كشف المعنى ، من ذلك قوله[١]:

وقصير سبحكم في محنةٍ ولنا طال على المحنة سبحُ

والتقدير (وقت قصير ..) ولكن عندما كان السياق مكتفياً بذاته عن دور الموصوف، حذفه وأبقى الصفة لتقوم بالدور الدلالي الذي يمكن استجلاؤه من خلال النسق التقابلي الوارد في قوله من الشطر الثاني (ولنا طال) فالقصر والطول الموزعان بين المتكلم والمخاطب بَيّن قصديّة الخطاب من الناحية الزمانية .

يتضح مما سبق من معالجات أسلوبية ، أن الشاعر ينأى بنفسه عن التعقيد والتقعر ، ويميل إلى السلاسة والوضوح ؛ بغية أن يكون شعره لصيقاً بأكثر شرائح المجتمع موظفاً إياه لغاية رسالية،ومستفيداً مما توفره اللغة الشعرية من إمكانات تفعّل شحن الخطاب أثناء الانزياح عن أفق المواضعة لأسلوب اللغة المثالية بطريقة أدبية مشحونة بالقيم الإنسانية لتحقيق التواصل ، فـ((نقطة البدء ترتكز على الجزئيات وصولاً إلى كلية العمل الأدبي))[٢].

(١) الديوان : ٣٨٩ .

(٢) البلاغة والأسلوبية : ١٤٥ .

المبحث الثالث

أسلوبية العدول الصيغي والتركيبي

أولاً / العدول في الصيغ الصرفية

١/العدول في المشتقات

تتآزر البنى اللغوية فيما بينها، فتؤدي وظائف ودلالات على نحو من القصدية التي يؤمِّلها المنشئ في إطار نصه الإبداعي ، وتظهر قيمة كل بنية من خلال الإمكانية المتاحة لها داخل البنية النصيّة،فالعلاقة القارّة بين الوحدات البنائية هي علاقة تكامل،لذا فإن ((من [يريد] معرفة النحو وقضاياه ، لابد من أن يعرج على المسائل الصرفية ذات العلاقة بالتراكيب المراد تحليلها ...))[١] ، كما إن وجود بنية عميقة في قبال البنية الظاهرية (بنية السطح)، يعني أن هناك قوانين تحكم عملية التحوّل ، سواء كان هذا التحول رتبي (في بنية التقديم والتأخير)، أو في حدود الذكر والحذف ، أو في إطار العدول من صيغة إلى أخرى[٢] ، فالعدول إذن هو عملية تحوّل وتغيّر، والعناصر القابلة للتحول في اللغة العربية، هي العناصر ذات الطبيعة الاشتقاقية في الغالب[٣] ، فالعربية بطبيعتها لغة اشتقاقية ، فهي تصوغ للمعاني المتعددة أبنية متنوعة قد ترجع إلى جذر واحد[٤] ، ومن يتتبّع المباحث الأسلوبية، يدرك أن أهمّها هو ما عُدل به من الكلام عن النسق العادي إلى النسق الإبداعي،أو بتعبير(كوهين)(الانتهاك)[٥]، وبهذه الكيفية يتم الانتقال من اللغة النفعية إلى اللغة الانفعالية(٦) ، فالعدول سواء في الصيغة الصرفية أم في التركيب،يمثّل((الطاقات الإيحائية في الأسلوب))(٧).

أمّا في البنية التركيبية،فيأتي العدول تبعاً لمقتضيات المقام وخصوصياته،بقصد تكثيف الدلالة في العمل الأدبي، وشحن الخطاب بالمثيرات الذهنية التي تتمتّع بها كلّ صيغة، ولا سيما في المجال الشعري، حيث يكون الكلام معه أكثر تأثيراً في تصوير المواقف

---

(١) علم الصرف الصوتي : ٣٠ .

(٢) ينظر : النحو العربي والدرس الحديث : ١٥٤ ، وما بعدها .

(٣) ينظر : اللغة العربية معناها ومبناها : ١٥١ .

(٤) ينظر : علم الصرف الصوتي : ٣٧ .

(٥) ينظر : بنية اللغة الشعرية (جان كوهن) : ١٩ وما بعدها ، والبلاغة والأسلوبية (محمد عبد المطلب) : ١٨

(٦) ينظر :البلاغة والأسلوبية(محمد عبد المطلب):٢٤٨

(٧) المصدر نفسه :١٩٩

الانفعالية ذات العلاقة بمنشئ النص، وتفاعله مع واقع معين، وإمكانية ربط المتلقي وتأثّره بذلك الواقع ، مما يؤذن باستمرار العملية التواصلية بفضل اختيارات المنشئ وحسن توزيعها بالشكل الذي يبعث جذوة الانتباه لدى السامع ويجعله لا ينصرف عن متابعة المرسلة الفنية ، واستشعاره القيم الجمالية الكامنة في النص ((فالانزياح التركيبي لا يحصل إلا لأجل إثارة الانزياح الاستبدالي))[١] .

ويظهر من خلال البحث أن أبرز أساليب العدول الصيغي يقع على صيغ المشتقات ؛ لطواعيتها في الاستجابة للمقتضى المقالي والمقامي ، ومنها صيغ المبالغة ، إذ تتعدد هذه الصيغ تبعاً للمعاني الدلالية لكل منها ، فإذا ما حدث عدول من صيغة لأخرى فإنه بالنتيجة عدول في الدلالة ، من ذلك قول (الوائلي) :

لا تذرني وأنت أهلي بعيداً إنني للندى الوهوب فقيرُ

ففي قوله : (الوهوب) عدول عن معنى (فاعل) إلى (فعول) بفتح الفاء وضمّ العين ، حيث دلت على المبالغة ، فضلاً عن إفادتها ديمومة الفعل ، ومن كثر منه الفعل[٢] ، فهذا العدول اكسب قوة لفعل الكلام الكامن في النص ، فصورة أسم الفاعل لو لم يعدل عنها، لكان ذلك أغمض للدلالة المرجوّة[٣]، وقد يقتضي المقام أن يكون العكس ، أي من صيغة المبالغة إلى اسم الفاعل ، كما في قوله[٤]:

ونبيل في نبعه فسواء شاكر عبَّ صفوه أو جحود

فعدل عن صيغة (فعول) في قوله (شكور)،إلى صيغة(فاعل)،وكان يجدر أن يقابل الصيغة بمثيلتها الواردة في قوله (جحود)، وزناً ومعنىً ، ولكنه جعل الشكر على زنة

(١) بنية اللغة الشعرية : ٢٠٥ .
(٢) ينظر : معاني الأبنية في العربية : ١٤٤ .
(٣) ينظر : نظرية أفعال الكلام العامة : ١٥٧ .
(٤) الديوان : ١١٦ .

(فاعل) لإفادة أقصى درجات الثبات للوصف[١] . وقد تدل صيغتان أو أكثر على المبالغة ، غير إن عملية اختيار أيٍ منها خاضعة لمبدع النص وما يراه مناسباً لتحقيق قصدية الخطاب ، كما في قوله[٢]:

إنه نبض أُمّة أدّها الطغيان وما اهتز فيه عرق عنودُ

فصيغة (فعول) الواردة في البيت هي لمن دام منه الفعل[٣] ، أما الصيغة المعدول عنها (فعيل) فإنها قد توقع المتلقي في اللبس ؛ لاشتراك الصفة المشبهة بهذا الوزن ، فهي لا تدل على دوام الفعل ، وإنما لمن صار منه كالطبيعة[٤] ، ومن صور العدول في الصيغ الاشتقاقية ، عدول الشاعر عن صيغة اسم المكان (مَفعَل) بفتح الميم والعين ، إلى بنية اسم الفاعل كقوله[٥]:

يا ابن بيت به هابط جبريل ومحراب سيد الأنبياء

فقد أوجد هذا العدول قيمة دلالية صاحبها تغير في المعنى الوظيفي والصرفي[٦] بما ينسجم وسياق القول لأفعال الكلام ، إذ حقق هذا العدول انزياحاً معنوياً عن مكان الهبوط إلى فعل الهبوط وثباته وديمومته المتحققة بصيغة اسم الفاعل ، وعلى صعيد آخر فأن المتعة والحيوية في الخطاب قد تستدعيان عدولاً ينأى بالذهن إلى أبعد من المتعارف ، كقوله[٧]:

(١) ينظر : معاني الأبنية في العربية : ٤٦ – ٤٧ .
(٢) الديوان : ١١٦ .
(٣) ينظر : ديوان الأدب (للفارابي) : ٢٠٥ ، ومعاني الأبنية : ١١٤ .
(٤) ينظر : معاني الأبنية في العربية : ١١٧ .
(٥) الديوان : ١٥٣ .
(٦) ينظر : مدخل إلى دراسة الصرف العربي : ١٣ .
(٧) الديوان : ١٧٥ .

طلعت فلاح الفكر والمقول الحر ولحت فهلّت في مفاتنها مصر

إذ عدل عن صيغة اسم الفاعل إلى اسم الآلة على وزن (مفعل) بكسر الميم وسكون الفاء ، وهي صيغة تحمل دلالة ما وقع الفعل بواسطته[١]، فدلّت الصيغة على الأداة المؤدى بها الفعل[٢] موجداً بذلك انزياحاً مفهومياً على مستوى فعل الكلام ، في مبالغة واضحة تصف المخاطب بأنه لا يقول الحق وحسب ، بل جعله بهذه الصياغة الصرفية أساساً وآلة لقول الحق والكلام الحر ،ولعل سابقة الميم مع الصيغة المذكورة أمارة على دلالتها[٣] . ومن صور العدول في باب الاشتقاق الصرفي أيضاً قوله[٤]

مسّي الثرى وأنا الضمين بأنه سيرفّ في زهر وفي إعشاب

ففي قوله: (الضمين)، عدول من صيغة اسم الفاعل (الضامن) إلى صيغة المبالغة في إشارة واضحة إلى تفعيل إنجازية الفعل الكلامي في التعبير[٥] إذ يلجأ بعض الكتاب والمبدعين أحياناً للإشارة إلى المقصد الإنجازي بهذا الأسلوب ، فالصيغة المعدول إليها وفّرت ثراءً أسلوبياً في الدلالة على المبالغة في الأداء،وهو ما أطلق عليه(جون سيرل) بـ ((وسائل الإشارة للفعل الإنجازي))[٦] ومن جهة أخرى، فإن الشاعر قد يلجأ إلى الاستعانة ببعض أجزاء المتتالية اللسانية لتدخل في اختياراته استكمالاً للمشهد ، من ذلك قوله[٧]:

(١) ينظر: الدلالة الإيحائية (صفية مطهري) : ٢٠٤ .
(٢) ينظر : شذا العرف : ٩٧ ، الصرف الوافي : ١٢٥ .
(٣) ينظر : مدخل إلى دراسة الصرف العربي : ٥٤ .
(٤) الديوان : ٢٢٢ ، وينظر : ٣٣٢ ، ٣٦٢ .
(٥) ينظر : علم لغة النص (النظرية والتطبيق) : ٢٩ .
(٦) علم لغة النص (النظرية والتطبيق): ٣٠ .
(٧) الديوان : ٢٠٤.

ودبيب السراق في صخب الأنـــ واء والليل ظلمة ورعودُ

فاختيار الشاعر لصيغة (فعول) في (رعود) جعل دلالة البيت متنامية بشكل تصاعدي إشارة لأجواء الرعب ، على الرغم من إمكانية استعماله صيغة (فعيل) الداخلة في إطار الصفة المشبهة ، ولكنّ استحواذ أجواء الرعب والخوف المستوحى من الكلمات (صخب – الأنواء – ظلمة الليل) جعلت الشاعر في اختياره يميل إلى أكثر الأوزان وأقربها لتصوير هذا المشهد المخيف ، ولفظ (رعود) قادر على القيام بهذا الدور، وجعل الصورة ماثلة في الذهن ؛ لاحتوائه على صوت الواو الموحي بأصوات الرياح المخيفة ، لاسيما وأن للصوت قيمة أسلوبية في توجيه الدلالة نحو مقصدية الخطاب .

ومن صور العدول في الصيغ الاشتقاقية قوله أيضاً[١]:

إيه يا قادة السفين أما آ ن بأن ينطق الكلام الصُراح

فـ (الصُراح) لفظ جاء على وزن (فُعال) وهي صيغة صرفية معدول بها عن أصلها (فعيل) إذ الأصل بالكلام أن يقول (صريح) وقد أشار (ابن جني) إلى طبيعة العدول لغرض المبالغة، لكون الصيغة المعدول إليها أبلغ وصفاً ، فالعدول إلى (فعال) يضارع (فعّالا) والمعنى الجامع بينهما هو الخروج عن الأصل ، فأما(فعّال) فبالزيادة ، وأما (فُعال) فبالانحراف عن (فعيل)[٢]، هذا فضلاً عن القيمة الصوتية للألف المدية في (صراح) إذ جعل الكلمة حاملة للمعنى، وموحية به من خلال متطلبات النطق ، وارتفاع الصوت معه ؛ لأن الدلالة الصوتية للألف بارزة ، إذ هو بطبيعته يحكي المد نحو الأعلى[٣] .

(١) الديوان : ٣٥٣ .

(٢) ينظر : الخصائص : ٨١٣/٣ .

(٣) ينظر : الموسيقى الكبير : ١٠٧٣ .

٢/العدول في البنية المصدرية

يجري على البنية المصدرية ما يجري على غيرها في نطاق العمل الأدبي ، حيث تخضع لمتغيرات الصياغة بحسب الاستعمال ، وبحسب اختيارات الشاعر وما يراه مناسباً لتحقيق أغراضه الإبلاغية ، من ذلك قوله[١]:

إنها عزمة النبوات تمشي ولو الدرب فيه جهد جهيدُ

فالمصدر الواقع خبر إن (عزمة)– وهومن باب ((فَعْلَةٌ – فَعْله))[٢]– قد عُدل به عن صيغته (فعيلة) ؛لأن الشاعر أراد أن يدلّل على فرادة وخصوصية الأنبياء موظفاً الإنزياح المذكور لهذا الغرض ، فالمصدر الذي على (فعلة) إنما يدل على المرة الواحدة التي لا تتكرر كما لو قلت : شربت شربة[٣] أما العزيمة فإنها لا تعطي خصوصية للأنبياء أو الأوصياء ،فهو أمر يشترك فيه جميع البشر .

ومن صور العدول بالبنية المصدرية ما يوجب الدلالة على تقليل فاعلية الحدث ، كقوله[٤]:

أنا بقيا ضعفٍ وأنت اقتدار وأنا واحد وأنت جموعُ

فالشاعر عمد إلى تقليل المبنى الصرفي للصيغة المصدرية (بقيا) ؛ ليقل بذلك معناها وفاعليتها ، للتدليل والإيحاء بالضآلة والقلة والصغر مشيراً بها لذاته ، وقد حمله على ذلك ، الشعور بالخضوع والتواضع أمام المخاطب .

(١) الديوان : ١١٥ .
(٢) ينظر : إصلاح المنطق : ١١٦ .
(٣) ينظر : ديوان الأدب : ٧٨ .
(٤) الديوان : ١٦٠ .

٣/العدول في صيغ الجمع

يقتضي كل عمل أدبيٍ جملة من الانعطافات التي من خلالها يتم الحكم على أدبية ذلك العمل وأسلوبيته ، ونعني بالانعطاف هنا الانحراف أو الانزياح عن مثالية اللغة في مغايرة مقصودة، تصاحب إنجازية الأثر، وقد تقتضي المغايرة الأسلوبية نمطاً يبتعد عن الأصل الصيغي في التعبير ، إفراداً وجمعاً ، تذكيراً وتأنيثاً .. وهكذا .

ويتخذ مورفيم الجمع وظيفة معنوية لا تنفك عن سياقها ومقامها ، مما يدفع بالمنشئ إلى اختيار انسب الصيغ وأكثرها ملاءمة لتأدية تلك الوظيفة ، من ذلك قول الشاعر[١]:

يا أبا الطف يا نجيعاً إلى الآن تهاوى على شذاه الرمولُ

حيث جمع (رمل) على (رمول) بصيغة (فعول) الدالة على الكثرة ، وتّطّردُ في الاسم الثلاثي ساكن العين[٢] ويبدو من السياق الموسيقي للنص أن الشاعر قد ألجأه الوزن وفقاً لانسيابية النص الموسيقي مع صوت ما قبل الروي ،إذ ألزم الشاعر نفسه معه بين (الواو) مرة و(الياء) أخرى* ، فعدل عن (الرمال) إلى (الرمول) ،حفاظاً على موسيقية النص وإيقاعه .

وقد يكون العدول لغاية دلالية ، كالدلالة على المبالغة القصوى في سياق المدح ، من ذلك قوله[٣]:

حلفاء المحراب أتراب سيفٍ صبّر في اللقا إذ القوم ريعوا

(١) الديوان : ١١٩ .

(٢) ينظر: شذا العرف : ١١٩ .

(*) ينظر النص كاملاً في الديوان : ١١٩ .

(٣) المصدر نفسه : ١٦١ .

فكلمة (صبّر)، معدول بها عن(صُبُر) التي على وزن (فُعُل) ؛لأن صيغة (فعّل) مشددة العين تدل على الحركة الظاهرة ، فضلاً عن دلالتها على المبالغة وتكثير القيام بالفعل[١] كما أن تشديد الباء – ذلك الصوت الانفجاري المجهور – أوحى بقوة المعنى في الصبر والجلادة وشدة البأس .

إن تقسيم الصرفيين لأوزان جمع الأسماء إلى جموع قلة وجموع كثرة ، يعطي مسوِّغاً لاستعمال كل صيغة ،من حيث الدلالة العددية ،فتحددت أوزان القلّة بين الثلاثة إلى العشرة كحد أعلى ، وأما الكثرة فهي أوزان اختصت بالأعداد التالية للعدد عشرة إلى ما لانهاية[٢] لذلك فإنه ((قد يؤتى بأوزان القلة والكثرة للمغايرة بين معنيين وضعاً أو تخصيصاً))[٣] بما يناسب السياق ، ومن ذلك قوله[٤]:

فمضت بنا أفواهها ونيوبها تلتذّ بالممضوغ والملعوق

إذ تحقق عنصر المغايرة والعدول من صيغة جمع القلة (أفعال) إلى الكثرة (فعول) بضمتين في قوله (نيوب) ، حيث تكمن قصدية العدول بلحاظ الدلالة السياقية ومتطلباتها، فالمجاز العقلي الوارد ذكره في البيت السابق لهذا البيت (سني عليك تتلمذت أيامنا...) دلّ به على عملية السحق التي مورست ضد الأحرار – في تداخل موضوعي بين الثيمة المركزية (الاجتماعية)، والسياسية (العرضية أو الهامشية) – فاقتضى ذلك أن يعبر عن كثرة الظلم بصيغة جمع الكثرة .

وقد يرد الاستعمال معكوساً، فيكون العدول من الكثرة إلى القلة ، بحسب مقتضى الحال وما تستلزمه الدلالة ، كقوله[٥]:

يترشّفن أرؤساً ووجوهاً أمطرتها الشفاه بالتقبيل

(١) ينظر : معاني الأبنية في العربية : ١٥٢ .
(٢) ينظر الصرف الوافي : ١٦٣ – ١٦٤ .
(٣) معاني الأبنية في العربية : ١٤٠ .
(٤) الديوان : ١٨٩ .
(٥) المصدر نفسه : ١٤٣ .

إذ يطّرد الجمع مع صيغة (فَعْل) بـــ (فُعُول) بضمتين[١] ، ولكن (الوائلي) عدل إلى وزن (أفعُل) الدال على القلة ، موحياً بقلة الرؤوس ،كإشارة لرؤوس الأيتام، وهم الثلة الباقية من عائلة النبي (ص) بعد أن قتل أكثرهم في واقعة الطف ، وبهذا يكتمل المشهد الدرامي المؤلم الذي يصوّره النص بصورة صغار القطا وهي تنظـــر للســـيدة زينب(ع) .

ومن تجليات الاختيار الأسلوبي لصيغ الجمع قوله[٢] :

قد كنت أشبع من نوم وأنت إلى جنب السرير عيون كلّها سهرُ

حيث أدخل الشاعر لفظ (عين) في سياق جمع الكثرة،إشارة إلى طبيعة الأم الحانية وهي ترقب وليدها ، ناظرة إلى كل ما يحيط به ، وكأن لها عيونـــاً كثيـــرةً ، فدلالـــة المبالغة والتكثير المقصودة في تجسيد وتصوير مراقبة الأم لولدها، ورصد مـــا حولـــه تتطلب من الشاعر أن يعدل إلى صيغ الجمع مع امكانية استعمال صيغة الإفـــراد دون أي خلل في الوزن ، إذ إن الفعل أو الاسم إذ أريد به المبالغة أو التكثيـــر فـــي معنـــاه ((أخرج عن معهود حاله بالخروج عن معهود لفظه ... من التصرف))[٣] .

(١) ينظر : الكتاب : ٣ / ٥٦٧ ، شذا العرف : ١١٩ .

(٢) الديوان : ٢٠٨.

(٣) الخصائص : ٣ / ٦٦٣.

ثانياً / العدول بالدلالة الزمنية للأفعال

يشكل وجود الأفعال في داخل التركيب أهم ركن من أركانه[١] ؛ لدلالته المميزة على الحدث والزمن في آن ، ويرى الدكتور (المخزومي) أن الفعل في العربية لم يعهد غير صيغتي (فَعَل) و (يَفعَل)، وبها يُعبّر عن الأزمنة المختلفة[٢] فالصيغة الماضوية (فعل) قد يستشرف المنشئ من خلالها الحاضر ، أو قد يتطلع بها إلى المستقبل[٣] ، وهما دلالتان هامشيتان طارئتان على الدلالة المركزية (الماضوية) بمعنى إمكانية العدول بالصيغة زمنياً إلى غير مقتضى الظاهر ، فالأفعال ((هي أكثر عناصر اللغة مطاوعة بقدر ما يعني المعنى ؛ لأنها تغير معناها بسلاسة تبعاً للاسم الذي تستعمل معه ...))[٤] .

إن هذا التغاير في دلالة الأفعال يأتي ضمن سلسلة العدول والانزياح في المنظومة الصرفية للنص الشعري ، مما يلقى بظلاله على دلالة التركيب ، فيمنح صيغة الفعل أمكانية نشر أهدابه الزمنية بين الماضي والحاضر والمستقبل ؛ لرفع الطاقة الإيحائية للصيغة الفعلية ،والمساهمة في الارتقاء بالنص إلى مستوى الأدبية[٥] ، لذا يصح أن يكون هذا العدول ميزة أسلوبية ؛ وذلك لاشتماله على الانزياح في القصدية الزمانية للأفعال ، فضلاً عن قدرته على ايجاد ((طاقة توليدية لحركة التداعي والاستدعاءوالتحول والتفاعل ، وما يرافق ذلك من انبثاقات دلالية))[٦] وما يصاحب ذلك من قيم جمالية ، لا على مستوى السطح وحسب ، بل على مستوى العمق أيضاً[٧] أيضاً[٧] والجدول الإحصائي الآتي يوضّح نماذج مختارة من الأفعال مع دلالتها :

(١) ينظر : في النحو العربي (نقد وتوجيه) : ١٤١.
(٢) ينظر : المصدر نفسه : ١٤٨.
(٣) ينظر : معاني النحو : ٣ / ٢٦٧ وما يعدها .
(٤) التشبيه والاستعارة (منظور مستأنف) : ١٥٢.
(٥) ينظر : البلاغة العربية (قراءة أخرى) : ١٢٦.
(٦) مسار التحولات :١٤٥
(٧) ينظر : البلاغة العربية (قراءة أخرى) : ١٢٦.

الصيغة	محل الشاهد	الصفحة	الدلالة الزمنية
فَعَلَ	١.ركضت خلفك القلوب وسرنا...وانتهى إليك المسير	٧٣	الزمن العام من الماضي القريب إلى المستقبل
	٢. هزني أنني المنوم في دنياك .. حتى يفيق مني الشعور	٧٣	الزمن العام من الماضي القريب إلى المستقبل
	٣. فإذا الحزن مسه مس روحي .. وأصلي ليعتريه السرور	٧٧	الزمن العام من الماضي القريب إلى المستقبل
	٤. وضعت منذ قتلت الشرك في قفص .. ومن أحبك موضوع على القود	٦٤	الأول للماضي والثاني للحاضر
باب(فَعَل – يفعَل و فَعّل – وأفعَل)	١. اليوم عادت هموم الناس يحكمها ...	١٨١	الحاضر (بقرينة لفظية – اليوم)
	٢.خفف الله عنك يا أعصابي ..	٢٤١	الحاضر (دلالة أمرية)
	٣. أمي رعى الله حجراً ضمني زمناً ... ولف جنحي	٢٠٩	الماضي (بدلالة قرينة سياقية)
	٤ .كرم الله مثواه وأكرمه .. ورشه الأرج .. والمطر	٢٠٩	الزمن العام (من الماضي القريب إلى المستقبل القريب)
	٥. وحول الرحمات الغر وارفة ..	٢٠٩	الماضي (دلالة سياقية)
أفْعَلَ	١. أسرف الدهر في عدائك ...	٧١	الزمن العام المتجدد من الماضي البعيد إلى الحاضر
	٢. قد أورثت شلوه مجداً وأورثها عارا ..	١٦٨	الزمن المستقبل (قرينة لفظية)
فاعَلَ – تفعّلَ	١. ولقد لاحقت سفينك بالأنواء ...	٧٠	الماضي البعيد
	٢.وتجنى على مواليك بالتكفير ...	٧١	الحاضر (قرينة لفظية)
	٣. وتجنت صحائف حطَّ منها الحقد ..	٧١	الحاضر (قرينة سياقية)
أفتَعلَ	١. تخذتك زاداً في المعاد	١٥٢	الاستقبال (قرينة لفظية)
تَفْعَل – يفعَل – أفعل	١.إن تكن تأسر المشاعر...	٧٣	الزمن العام من الماضي البعيد إلى المستقبل البعيد
	٢.لتصلي مشاعري عند محراب...	٧٣	الزمن العام من الماضي البعيد إلى المستقبل البعيد
	٣.بين أسرى تقسو السياط عليها ...	١٤٣	دلالة الماضي (بقرينة سياقية)
	٤.ذقت الحياة معي تعب بحلوها ...	١٨٧	الزمن الماضي (في موضع الحال)
	٥. ترضَّب يومي ... وأمل أن يسقى ...	١٨٧	الزمن الحاضر (بقرينة لفظية)
	٦.أيام يسكرُني الشباب فأحتسي ...	١٨٧	الزمن الماضي (بقرينة سياقية)

وسيتضح ذلك من خلال العرض والتحليل .

وتتجه الدراسات النحوية إلى تقسيم الأفعال بحسب مقصديتها، إلى ماضٍ ومضارع وأمر[١] ، ويدلَّ الفعل على اقتران أمرين : أحدهما الحدث الذي تعبر عنه الحروف الأصلية المكونة له ، والثاني : الزمن الذي تدل عليه صيغة الفعل وهي بحقيقتها دلالة صرفية ؛ لأن الصيغة بمفردها مفهوم صرفي بحت[٢]، حتى إذا دخلت في سياق معين من الجملة فإن هذا الزمن لا يبقى على دلالته الصرفية ، إنما ينشأ في بيئته زمن يطلق عليه بالزمن النحوي[٣] الذي لا يشترط فيه المطابقة مع الدلالة الصرفية ، وفي هذا السبيل تنشأ المغايرة لمقتضى الظاهر من الأفعال ، إذ قد يُعبَّر عن الماضي بالمضارع ،وعن المضارع بالماضي لأغراض تتعلق بشد انتباه المتلقي وتنشيط مدركاته العقلية .

(١) ينظر : معاني النحو : ٣/ ٢٦٧ .

(٢) ينظر : الخلاصة النحوية : ٦١ .

(٣) ينظر : المصدر نفسه : ٦١ .

أ) صيغ الماضي :

للفعل الماضي صيغ عدة ، منها (فَعَلَ – تَفعَّلَ – أفعَل – فاعل)، موزعة بحسب أقسام الفعل من حيث مبناه الصرفي إلى ماضٍ ثلاثي، وآخر رباعي[١] وقد ورد ذلك في نصوص متعددة ، منها قوله[٢]:

لا ألوم الزمان إن ضاق عمّا ... أنت فيه من الحجوم الفساح
ولقد لاحقت سفينك بالأن ... واء والموج عاتيات الرياح
أسرف الدهر في عدائك حتى ... ليس بين الاثنين من إصلاح
وتجنى على مواليك بالتكفير ... والظلم والدعاوى الوقاح
حزّ أوداجهم وأسرف حتى ... مَلّت الذبح شفرة الذبّاح
وأخاف النفوس وأصطلم الأجـ ... ساد وأفتنّ في أذى واجتياح

فالأفعال (ضاق – أسرف – تجنى – حز – ملت – أخاف – أفتن) هي أفعال ماضوية من حيث المبنى الصرفي ، ولكنها وردت في سياقات متنوعة تجمعها وحدة موضوع ، فكانت دلالتها متنوعة بحسب تلك السياقات ومنها :

١. الماضي القريب في قوله (ولقد لا حقت) لتصدُّر الفعل بـ (قد)، مما أفاد القرب من الحال[٣] .
٢. الزمن العام الذي يكون الفعل فيه قد وقع في الماضي واستمر إلى الحال ، مما يدل على أن صيغة الماضي أفادت استغراق الفعل واستمراره، كما في السياقات الواردة مع الأفعال (ضاق – أسرف – تجنى – حز – أخاف ...) إذ إن لهذه الأفعال مصاديق في الواقع الحالي ، وكذا الحال مع الفعل (مَلَّ) المشدد ، إذ

(١) ينظر : الدلالة الإيحائية (صفية مطهري) : ١٦٨ .
(٢) الديوان : ٧٠ – ٧١ .
(٣) ينظر : معاني النحو : ٢٦٨/٣ .

دلّ على زمن عام يمتد ليشمل الحال ، فضلاً عن دلالة المبالغة والتكثير المشار إليها بالتشديد، فالملل لا يحصل إلاّ بعد الإكثار من عمل ما[١]

٣. الدلالة على الاستقبال : تتحرك دلالة الفعل الماضي نحو الاستقبال وذلك إذا سُبِق بأداة شرط ،تتسبب بالعدول عن الدلالة الأصلية[٢] ، من ذلك قوله[٣]:

رَبّنا لو دعوت كل أناس بإمام لهم فهذا مراحي

فالسياق يقود إلى دلالة (تدعو) بدلاً من (دعوتَ) ؛ لأن الأمر يتعلق بيوم القيامة وهو زمن مستقبلي لم يقع بعد* .

فالشاعر لم يشأ أن يفارق القاعدة النحوية، فعبَّر بصيغة الماضي على نحو التوكيد ،وقطعية وقوع الفعل[٤] . ومنه أيضاً[٥]:

تخذتك زاداً في المعاد وفي الدُنا غرامي لا وادي الغضا ورِبابُ

فالفعل (تخذتك) من الافتعال ،وهو من أفعال التحويل والتصيير[٦] أوردهُ الشاعر في سياق جعله دالاً على الاستقبال ، لارتباطه بعوالم مستقبلية أيضاً .

وقد تتدخل القرائن اللفظية في توجيه الدلالة الزمانية كما في قوله[٧]:

(١) ينظر : الصرف الوافي : ٢١٨ ، وسنن العربية في الدلالة على المبالغة : ٣٤ .

(٢) ينظر :معاني النحو : ٢٦٨/٣ ، والدلالة الإيحائية (صفية مطهري) : ١٦٩ .

(٣) الديوان : ٧١ .

* في البيت اقتباس قرآني واضح سنعرض له في الفصل الثالث من هذا البحث .

(٤) ينظر : معاني النحو : ٢٧٢/٣ .

(٥) الديوان : ١٥٢ .

(٦) ينظر : معاني النحو : ٢٦/٢ .

(٧) الديوان : ١٨١ .

واليوم عادت هموم الناس يحكمها ما غيّر الشكل والأهداف والطرقا

إذ كان للفظة (اليوم) دور في توجيه دلالة الفعل زمانياً، والعدول بها إلى الحال بالرغم من مبناها الصرفي الدال على الماضي ، فالفعل (عاد) يشير إلى أمر كان موجوداً في الماضي، ومقطوعاً بحصوله ، وغاب لفترة ثم عاد من جديد ، وبهذا الإيحاء يكون الشاعر قد حقق متعة التواصل بين الماضي والحاضر .

٤. الدلالة على الدعاء:

يتجرد الفعل الماضي عن دلالته الصرفية الدالة على الماضي ، وذلك بدخوله في سياقات تفرض عليه ذلك ، ومنها السياق الدعائي ، وفيها يقترب الفعل من الدلالة على الاستقبال ، ففي فنون القول الدعائي يخرج الخبر إلى الإنشاء ، فالطلب بطبيعته، صيغة إنشائية تحمل دلالة حدث دون زمن[١] ؛ لأن زمنه على فرض الاستقبال منوط بإنجاز المخاطب له[٢] ، لذلك يقول في احد نصوصه[٣]:

خفّف الله عنك يا أعصابي ولو أن الاعباء فوق النّصاب

فخرجت العبارة إلى الإنشاء بتأويل فعل كلامي، يُقدّر(اللهم خفف عليّ بلاءك) ومنه أيضاً[٤]:

وكرّم الله مثواه وأكرمه ورشّه الأرج المطلول والمطر

(١) ينظر : الفعل زمانه وأبنيته :٢١١ .

(٢) ينظر : المصدر نفسه : ٢١١ ، وينظر : معاني النحو : ٢٧٨/٣ .

(٣) الديوان : ٢٤١ .

(٤) المصدر نفسه : ٢٠٩ .

إذ دلّت الأفعال الماضوية (كرم) و (أكرم) و (رش) على الاستقبال بتأويل الصيغة الدعائية الإنشائية (اللهم كرم مثواه ، ورشه بالأرج والمطر) فصيغة الدعاء لابد أن تكون معبرة عن الذات في الأفعال، تحقيقاً لقوة الإنجاز في الخطاب، وهنا تبرز الطاقة الفنية والأسلوبية في اختيار الظروف الملائمة لإنجاح المنطوق الأدائي[١] .

ب) صيغ الفعل المضارع

يؤتى بصيغة المضارع للدلالة على الحال والاستقبال ، كما يأتي لإفادة الدلالة الماضوية ، ولكل منهما سياقاته الخاصة .

١-الدلالة على الماضي :

تمتاز صيغة المضارعة بإحدى اللواصق التصريفية الخاصة بها ، ولكل منها دلالتها بوصفها، مورفيمات مقيدة (bound morphemes) تتكون من مقاطع قصيرة ، تتصل بالمورفيمات الحرة (فَعَلَ)[٢] ، غير أن الدلالة الزمنية للصيغة غالباً ما توكل إلى سياقها المقامي الذي وضعت فيه ، لأن علم الدلالة الوصفية يرتكز على فكرة المقام بشكل أساس[٣] وقد دلت صيغة المضارع على الماضي في مواضع عدة من شعر الوائلي ، ومنها قوله[٤]:

بين أسرى تقسو السياط عليها وزغاليل رُوِّعت وعليل

فالقرينة الدالة هنا هي قرينة سياقية ، إذ أن الفعل (تقسو) واقع في سياق له دلالة متجذرة وقعت في زمن مضى ، ولكن الشاعر عدل عن صيغة الماضي في (قست)

(١) ينظر : التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد : ١٤٠ و ١٤١ .
(٢) ينظر : دلالة اللواصق التصريفية في العربية : ١٣٨ .
(٣) ينظر : اللغة العربية معناها ومبناها : ٣٢٧ .
(٤) الديوان : ١٤٣ .

إلى المضارعة ؛ موحياً بالأثر المعنوي لذلك الفعل، من تأثر أو تفجع من ناحية، ومن ناحية أخرى ، قابلية الصيغة المضارعة على تصوير استمرارية الفعل وطول مدة التعرض لألم السياط، فناسبت تلك الصيغة هذه الدلالة .

ومن الموارد التي غالباً ما تتكرر عند الشاعر، وهي تذكُّر الزمن الماضي بصيغة الحاضر، في محاولة منه للتسلية والاستئناس ببعض الذكريات التي تركت بصماتها على قلبه، فيذكرها بأسلوب لا أخال انه يخلو من التفجّع والتحسّر ، فيقول[1]:

أيام يسكرني الشباب فأحتسي في كل ماءٍ خمرة بعروقي

فاستوجب المعنى المتقدم أن يكون الحدث بصيغة المضارعة الدالة على غير ما وضعت له .

٢/الدلالة على الاستقبال:

من الموارد التي ترد فيها صيغة المضارع دالة على الاستقبال ، وقوعها في حال النصب ، لكون الناصب يصرف الفعل إلى الاستقبال[2] ومن أمثلته قول الشاعر(٣):

ترضب يومي نبعكم فارتوى به وآمل أن يسقى بحوضكم الغد

فالصيغة المضارعة أوحت بذلك الجذب الذهني المرتبط بالغيبيات ، فسياق الحديث عن المستقبل اختزله الشاعر في أثناء التركيب مع وفرة القرائن اللفظية ، كلفظ (الغد) الدال على الاستقبال بذاته ، كما أن وجود الفعل (آمل) الذي أصله (أأمل) على

(١) المصدر السابق : ١٥٧ .

(٢) ينظر : شرح ألفية ابن مالك لأبن الناظم : ٢٥٦ ، وما بعدها ، ومعاني النحو : ٣ / ٢٨١ .

(٣) الديوان : ١٥٧ .

وزن أفعل – وهو ما يعبر عنه بالتحول الصيغي[١] ، قد دل على الاستقبال ، فالأمل وبحسب التصور العام له، هو ترقّب وقوع شيء في المستقبل لم يقع بعد ، فالشاعر حريص على عدم تشتيت تصورات المتلقي حول النص ، ليحقق قصدية الخطاب النفعية والجمالية في آن واحد .

ومنه قوله[٢]:

فمت مرة كي لا تمت ألف موتة تموت بها في قبضة الحقراء

وقوله[٣]:

رُدّ هذي الحقول والزرع للفلاح كي تمرع الربا والهضاب

فالحرف الناصب (كي) يعني السببية ، لارتباط ما بعده بالإنجاز[٤] ومجيء الفعل المضارع بعده أوحى بدلالة المستقبل ، إذ قد سبقته (لا الناهية) التي أراد بها التحذير من أمر مستقبلي ، وقد بيّن(الراغب)(٤٢٥هـ) في مثل هذا المورد دور(لا الناهية) في أنها تنهى عن تعاطي أمر ما ، يمكن أن يؤدي إلى حدوث شيء في المستقبل[٥] وتجدر الإشارة في هذا المورد إلى ضرورة اضطرّت الشاعر إلى الوقوع في خطأ نحوي ، إذ جزم بموجبه الفعل (تموت) وكان حقه النصب ، بيد أنه نجح في توجيه بوصلة الدلالة إلى حث مخاطبه على موت العزة ، مفضلاً ذلك على العيش تحت مظلة الطغاة، التي تورث الذلّ والهوان، وهو ما عبر عنه بقوله : (ألف موتة)، فالأحرار في ظل عيش الذل، يموتون كل يوم موتة. وقد تدخل (لن) الناصبة ،

(١) ينظر : مدخل إلى دراسة الصرف العربي : ٤٥ .

(٢) الديوان : ٤٧٨ .

(٣) المصدر نفسه : ٣٦٤ .

(٤) ينظر : معاني النحو : ٣٠٤/٣ .

(٥) ينظر : مفردات ألفاظ القرآن الكريم : ٢٣١ .

فتصرف الفعل للاستقبال مع نفي وقوعه في الزمن المذكور نفياً مؤكـدأ[١] كمـا فـي قوله[٢]:

ويموت الرسول جسماً ولكن في الرسالات لن يموت الرسولُ

فالفعل (يموت) قد منح في سياق النص دلالتين ، الأولى دلالة المـوت الجسـدي المادي وهي دلالة الفعل في أول البيت ، والثانية هي دلالة الموت المعنوي المشار به إلى موت العقيدة، بقرينة شبه الجملة (في الرسالات)، فالفكر لا يمكن أن يعتريه الفناء مهما تقادم الزمن، وامتدت العصور، ولذلك قدّم للفعل بالأداة المؤكدة لنفي وقوعه فـي المستقبل .

ثالثاً / أسلوبية العدول إلى صيغة البناء للمجهول

في العربية استعمالات للفعل من حيث بناؤه :

الأول : البناء للمعلوم ، وهو البناء المثالي لصيغة الفعل الاعتيادي، إذ يكون فيه الفعل مصاحباً لفاعله سواء أكان صريحاً أو مضمراً ، ظاهراً أو مستتراً .

الثاني : هو البناء للمجهول ، الذي يحذف بموجبه فاعل، فيناب عنه بغيره[٣] .

وتستعمل العربية لذلك صيغة (فُعِل) للماضي ، وصيغة (يُفعـل) للمضـارع بضم ياء المضارعة وفتح العين ، لكونها لغة تميل إلى التخصص[٤] ، ويسمى البنـاء للمجهول أيضاً بـ ((ظاهرة الاستغناء عن الفاعل))[٥] ،أو بناء الفعل لما لـم يسـمَّ

(١) ينظر : معاني النحو : ٣١٠/٣ .
(٢) الديوان : ١٢٠ .
(٣) ينظر : الصرف الوافي : ٢٢٥ .
(٤) ينظر : معاني النحو : ٧٣/٢ .
(٥) من أسرار العربية في البيان القرآني : ٥٣ .

فاعله[١] ، ومن المعلوم أن استعمال صيغة صرفية دون أخرى أو الانتقال من صيغة إلى أخرى، يتبعه مقصد ودلالة ، فتغير المباني يترتب عليه تغير في المعاني .

وتعد ظاهرة العدول عن ذكر الفاعل (البناء المجهول) ، من الظواهر الأسلوبية اللافتة للنظر في النص الشعري ، حيث تتجلى في هذا البناء ظاهرة التحول الداخلي في الحركات داخل مادة الكلمة[٢] ،ويدخل هذا التحول ضمن ما يسمى بـ (مورفيم المغايرة) أي التغير في الصيغة الصرفية ،بحيث يؤدي إلى إحداث تحول على مستوى الصوت والصرف والنحو والدلالة .

وقد استعمل الشاعر هذه الإمكانية لتحقيق مقاصده الدلالية ، من ذلك قوله[٣]:

إن تكن تؤسر المشاعر قهراً ما هو العدل أن يلام الأسير
لا تعاب البدور إن لم يُحطها هالة بل تظلّ وهي بدور

إذ عدل لصيغة البناء للمجهول في الفعلين (يلام – تعاب)، فصاحبهما ارتفاع بالنغمة الصوتية مع الألف المدّية ، لتعزيز الإيحاء بالامتعاض عن فعل اللوم والعيب ،أما من ناحية التركيب ــ فإن عدول الشاعر إلى البناء للمجهول كان بقصد الإنجاز الدلالي الموحي باحتقاره وإهماله للفاعل فعدل عن ذكره ، لينصرف الذهن إلى الفعل لا إلى الفاعل، بعد الوقوف على مقاصد التركيب الإبلاغية. وقد تكون دواعي العدول إلى البناء للمجهول متعلقة بالإيحاء بغيبية الفاعل واستتاره، فيتوزع الفعل الإنجازي بين الفاعل الحقيقي وهو الله تعالى، والفاعل المجازي أو الفاعل الواسطة – لو جاز التعبير – وهو (الإمام الرضا) (ع) ،فيكون قد شملهما معاً في صيغة واحدة، إذ يستتران خلفها كما في قوله[٤]:

(١) ينظر : شرح إلفية ابن مالك (أبن ناظم) : ٩٠
(٢) ينظر : المنهج الصوتي للبنية العربية : ٩٤ .
(٣) الديوان : ٧٣.
(٤) المصدر نفسه : ١٥٣.

حملتني الآمال نحوك أرجو أن تذاد الضراء بالسراء

فعبر عن الفاعل الواسطة بكاف الخطاب الواردة في السطر الأول ، ثم اخفاه في الشطر الثاني تحقيقاً لشمولية الخطاب من جهة ، وخوفاً من اتهامه بالشرك من جهة أخرى .

ومن مواطن عدول الشاعر عن صيغة البناء للمعلوم إلى المجهول، ما نراه في الخطاب ذي الطابع الحماسي ، والنزعة الخطابية المتّشحة بالألم ، والمشعرة بالامتعاض وهو ما نراه بارزاً في كثير من نصوصه الحماسية ، بشكل يبدو فيه التحفظ والحذر في بعض الاحيان ، ولكنه كثيراً ما يعول على صيغة البناء للمجهول، وينيط بها مهمة إيصال الشيفرة الدلالية إلى المتلقين، وكأنه يريد أن يقول:(الحر تكفيه الإشارة) ومن الجدير بالذكر أن المتلقي مع صيغة البناء للمجهول ((يدرك تحول الحركة المتولدة عن الفعل من الخصوص إلى العموم)).[1]

من ذلك قوله[2]:

بغداد يومك لا يزال كأمسه صور على طرفي نقيض تجمع
يطغى النعيم بجانب وبجانب يطغى الشقا فمرفّه ومُضيَّع
ويد تُكبَّل وهي مما يفتدى ويد تُقبَّل وهي مما يُقطَع
وبراءة بيد الطغاة مهانة ودناءة بيد المُبرّر تُصنَع
ويُصان ذاك لأنه من معشر ويُضام ذاك لأنه لا يركع

فالشاعر يسعى لرفع قيمة الفعل الإنجازي، وتسليط الأضواء عليه دون الفاعل ، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن النزعة الخطابية كانت مسيطرة على نَفَس النص بالشكل الذي يلهب المشاعر ويؤججها، بأسلوب تقابلي يحث السامع على الموازنة بين

(١) جماليات المعنى الشعري (التشكيل والتأويل) : ١٠٢
(٢) الديوان : ٣٢٨ .

الدلالتين المتقابلتين ، مما يُؤمّن استحضار السياق الخارجي والداخلي بعنصري الإثارة والتأمل[١] .

رابعاً / أسلوبية التعريف والتنكير

مدخل إلى دراسة التعريف والتنكير :

التعريف والتنكير ((سمتان تداوليتان تحددهما العلاقة القائمة بين المخاطب والمحال عليه من حيث معرفته له أو عدمها))[٢] ، ويرتبط معنى التعريف والتنكير بإدراكنا للتصور المرسوم في الذهن لعلاقة الإسناد، بلحاظ قدرتها على تأدية دور دلالي لتأليف البنية اللغوية ، فإذا كان التصور العام للتعريف بأنه: الاسم الذي يحمل دلالة لمحدد ، والتنكير بعكسه يحمل دلالة لشيء غير محدد[٣] ، فإنهما في الحقيقة ((جزءان من مقولة صرفية يدخلان في عناصر الأنظمة الدلالية لصيغ الكلمات))[٤] ، ويتداخل علم الصرف بعلم النحو في أكثر من مورد ، ولاسيما في موضوع التعريف والتنكير ؛ وذلك للاعتقاد السائد في أوساط اللغويين بأن التصريف مقدمة هامة لعلم النحو ، فكتب النحو عند كثير من النحويين منذ (سيبويه) (ت١٨٠هـ) تناولت النحو والصرف معاً ، لذلك نجدهم قد أدرجوا المعرفة والنكرة ضمن أبواب التركيب (النحو) بالرغم من علمهم أنه موضوع صرفي[٥] ويرى الدكتور (كمال بشر) أن للتعريف فاعلية على تغيير المعنى لصالح الجملة والسياق، لذلك يعدّه من الأبحاث الصرفية المحضة[٦] ،وهو أمر يتفق به مع الدكتور تمام حسان، إذ يرى بأن التعريف والتنكير من مباني

(١) ينظر : البلاغة العربية (قراءة أخرى) : ٢٤٣ .
(٢) الخطاب وخصائص اللغة العربية : ٩١ .
(٣) ينظر : معاني النحو : ٣٨/١ ، وأساليب المعاني في القرآن : ٢٦٥ .
(٤) أدوات التعريف والتنكير وقضايا النحو العربي : ١٣١ .
(٥) ينظر : فقه اللغة في الكتب العربية (عبده الراجي) : ١٤٤– ١٤٥ .
(٦) ينظر : مفهوم علم الصرف (كمال بشر) : ١١١ .

التصريف[١] باعتبار أن الصيغة الصرفية هي ((وسيلة التوليد والإرتجال في اللغة))[٢].

وينفرد كل من التعريف والتنكير بمدلول ذهني خاص ، فالتنكير مدلول ذهني غير محدد، يتم يُعيَّن في العالم الواقعي من خلال القضايا الحسية كمصداق حسي يبرهن خلاله عليه ، ولتركيز النحو العربي على الجملة، بوصفها أصغر تركيب إسنادي يشير إلى الاتجاه من التنكير إلى التعريف ، وتدل نظرية (أكثر تعريفاً وأكثر تنكيراً) على وجود مستويات متدرجة من التخصص والتعميم في النحو[٣] ، إذ تتفاوت النكرات في مراتب التنكير في تناسب طردي[٤] ما دامت النكرة تحمل مدلولاً خارجياً على إرادة الوحدة وإرادة الجنس[٥] ،فإن تعريف الجنس يعني تخصيصه وتعيينه ، فيصرف بذلك تصور الاشتراك مع أبناء الجنس الواحد .

وتقسم المعارف إلى : الضمير (وهو أعرفها)[٦] ، والعلم ، واسم الإشارة ، والمعرف بأل ، والأسم الموصول ، والمضاف إلى المعرفة ، والمعرف بالنداء[٧] وتمثل بعض هذه المعارف صيغاً صرفية في ذاتها ، كالضمير والاسم الموصول ... أما التعريف بـ (أل) أو المسبوق بحرف النداء ، ففيها سوابق إشارية تفيد التنبيه والتخصيص ، لذا فإن دخول التعريف والتنكير في البنية الدلالية لكثير من الأبواب النحوية في الجملة العربية أمر وارد[٨] ،ما يمنح النص المشتمل عليها قيمة أسلوبية بارزة ،يلتحم تكوينها الجوهري بالتحليل بنيوياً.

(١) ينظر : اللغة العربية معناها ومبناها : ١٣٣.
(٢) المصدر نفسه : ١٥١ .
(٣) ينظر : النحو الوافي : ١٩١/١ .
(٤) ينظر : أساليب المعاني في القرآن : ٢٦٦ .
(٥) ينظر : معاني النحو : ٣٦/١ .
(٦) ينظر : المصدر نفسه : ١/ ٣٨ ، وأساليب المعاني في القرآن : ٢٦٦ .
(٧) ينظر : معاني النحو : ٣٨/١ .
(٨) ينظر : نظرية أدوات التعريف والتنكير : ٩٣-٩٤ ، وينظر : خصائص التراكيب : ٢٢٨ .

تعريف المسند إليه

أشار البحث فيما تقدم أن الضمير هو أعرف أنواع المعارف ، لذلك ستكون البداية معه :

١) تعريف المسند إليه بالضمير:

ذكر البلاغيون أن((الأصل في ضمير الخطاب أن يكون لمعين))[١] ، إلا أن الضمير الشخصي يملك قيمة تعريفية رفيعة تبرز على بقية الأنواع ، لذلك يبرز دوره في التركيب الإسنادي لا الوصفي[٢] ،على أن دخوله لتأدية وظيفته التعريفية إنما تكون داخل السياق في إطار البعد الصياغي السطحي[٣] ، ويبرز دور الضمير التعريفي في مقامات عدة ؛ لمهمته الدلالية في واحد من المقامات الثلاثة(التكلم – الخطاب – الغيبة) ففي مقام التكلم يقول[٤]:

أنا عميد به أشدو هواه وهل مرّ الغرام بقلب غير معمود

فالمعمود هو : من هده العشق ، فتقدم الضمير (أنا) في موقع المسند إليه ،مقـــرراً لتلك الحالة ومؤكداً لها على نفسه ، وقد لوحظ أن (الوائلي) يكثر من استعمال ضـــمير التكلم في تعريف المسند إليه، وذلك في النصوص التابعة للقسم الديني ، وكأنه وجد فيه ما يعبّرعن قربه من هذا المورد، وهيامه بحب أهل البيت ،جاعلاً منهم محوراً رئيساً لأغلب قصائد القسم المذكور ، ومنه قوله[٥]:

أنا فيما ينمى إليك وماتـــر ويه عن وجهك الرؤى مسحور
أنا ما غبت عنك يوماً ولكن لمسة العشـــق شأنها التخديـــر

(١) خصائص التراكيب : ٢٢٨ .
(٢) ينظر : نظرية أدوات التعريف والتنكير : ١٥٣ .
(٣) ينظر : البلاغة العربية (قراءة أخرى) : ٢٢٨ .
(٤) الديوان : ٦٧ .
(٥) المصدر نفسه : ٧٣ .

ومن جهة أُخرى ، فإن الشاعر يحاول أن يبرز روح الافتخار وعزة النفس ، إذ لـــيس شيء يؤدي ذلك الغرض أبلغ من ضمير التكلم ، كما في قوله[١]:

أنا إن يحاربني الزمان مجاهداً فلأننـــي من طالبي العلياء

وقوله[٢]:

أنا لا أرتضي الشموس بمنٍّ عن سراج أسرجتـــه من وقـــودي
أنا وحدي دربي هدىً ودرو ب الناس جمعاً إلى الضلالة تودي

وتبرز أسلوبية التعريف بالضمير، حين يستعمله الشاعر في سياق التخاطب ضـــمن المتتالية اللسانية ، فيوحي من خلالها بقرب مخاطبه ، إذ الأصل في الخطاب أن يكون للمعين المشاهد[٣] ،فالشاعر ينزل غير المشاهد منزلة المشاهد، إيحاء بقربه منه، وفـــي ذلك عدول بوظيفة الضمير عن أصله المتعارف ،أي أن التعريف بالضمير هو مـــن أعلى درجات التعريف الحضوري ، كما في قوله[٤]:

وأنت عطاء كلما اجتاحت الدنا إلـــى مكسب منـــه تولّـــد مكسب
وأنت طمـــوح نـــال كلّ ممنع ولم يرضه من غارب النجم منكب
وأنت شموخ في النوائب مرقل علـــى عزمـــات كلـــهنَّ توثـــّب

٢) تعريف المسند إليه بالعلمية

يتجاوز التعريف بالعلمية المقام الصياغي المعمول به مع الضـــمير ، استحضـــاراً للمسند إليه ابتداءً في الذهن[٥] ،فالمسند إليه حين يأتي علماً، فإنه يستقطب التخصـــيص

(١) المصدر السابق : ١٢٧ .
(٢) المصدر نفسه : ٢٣٣.
(٣) ينظر : علم المعاني (دراسة بلاغية نقدية) : ٩٠ .
(٤) الديوان : ٥٩ .
(٥) ينظر : البلاغة العربية (قراءة أخرى) : ٢٢٩ .

الدلالي في علاقة الإسناد ، ويكون (موضوعاً)، تحمل عليه عناصر السياق، وعلى قدر طاقته التعريفية يكتسب المسند تعريفاً،ولذلك يكون التعريف بالعلمية تالياً للتعريف بالضمير من حيث قوته . وقد وردت نصوص عديدة بهذا اللون من التعريف من ذلك قوله(١):

كل مالا يفيد يمضي جفاءً والبديهي أن يعيش المفيد

فقوله: (المفيد)، يعني بها الشيخ المفيد ، وقد صدّر الجملة بقوله: (البديهي) إيحاء بمكانة المسند إليه ، وقد استقطب التركيب معنيين في آن واحد ، الأول هو العلمية المشار إليها ، والثاني هو معنى الوصف، على اعتبار أن اللفظة تكررت في سياق تقابلي بين (مالا يفيد ⇔ المفيد)، وهو معنى مستوحى من النص القرآني* ، اقتبسه الشاعر لإغناء السياق ومنه قوله(٢):

وعليٌ سقى بعيلات نخلٍ وأتى أهله بأجر زهيد
وتعدّ الزهراء من ادم الطا ئف فرشاً وخيشة للقعود

فمجيء المسند إليه معرَّفاً بالعلمية في (علي – الزهراء)،أضفى سمة التقديس لهما، وأشاد بمكانة هاتين الشخصيتين في مناط اهتمام وعناية . وقد يلجأ الشاعر إلى التعريف بالخصم تعريضاً به ، كما في قوله(٣):

فكوخ به عشت استطال إلى الثرى وقصر به عاش الرشيد خراب

(١) الديوان : ٤١٧ .
* يوجد في البيت المذكور اقتباس قرآني له دلالة قارة في طبيعة تركيبه ، يراجع الفصل الثالث من هذا البحث .
(٢) المصدر نفسه : ٥٤ .
(٣) المصدر نفسه : ١٥١ .

فالمسند إليه (الرشيد) ذُكر بالاسم،تعريضاً به ،في حين لم يذكر في قباله الإمـــام الكاظم (ع) وفقاً لما يمليه المقتضى الدلالي،فهو((الجانب الذي يهم الأسلوبية))[١]

٣) تعريف المسند إليه بالإشارة

لاسم الإشارة طبيعة دلالية، تفيد تحديد المراد منـــه تحديـــداً ظـــاهراً[٢] ،وتعـــد الإشارات من عنا صر التنبيه والتعريف ، بوصفها من إشارات اللغة الإبداعية[٣] مـــن ذلك قوله[٤]:

هذا رقيمك خطّته هموم فتى عن كهفك الشامخ القدسي مصدود

حيث أفاد التعريف ها هنا في مقام الإشارة إلى النص بكامله، المعبر عنه بـــ (الرقيم) ، كما إنه لا يخلو من إشارة قرآنية مستوحاة من ســـورة الكهـــف ، ولكنـــه اســـتعمل المفردات في سياق التضرع والشكوى ، وقد يشير إلى النص كاملاً من خلال المســـند إليه المعرف باسم الإشارة مانحاً إياه طاقة تفسيرية لما قبله ، كما في قوله[٥]:

هذا النعيم من الدنيا بأجمعها وما عدا ذاك حتى صفوها كدر

ويظهر الغرض الدلالي لاسم الإشارة في توجيه مقاصد التركيب، ما يعبّـــر بـــه عـــن القرب أو البعد من الاسم المشار إليه ؛ لخلق أجواء من الواقع الحضـــوري الملمـــوس بتعابير مجازية[٦] ،

(١) الأسلوبية (جورج مولينيه) : ١١٢ .
(٢) ينظر : علم المعاني (دراسة بلاغية نقدية) : ٩٨ .
(٣) ينظر : العربية الفصحى نحو بناء لغوي جديد : ٦٩ .
(٤) الديوان : ٦٧ .
(٥) المصدر نفسه : ٢٠٧ .
(٦) ينظر : البلاغة العربية (قراءة أخرى) : ٢٣١ .

ومنه أيضاً[١]:

هذي جهنم تشوينا بجاحمها وانتم بالجنان الخضر يا عرب

فدلالة الإشارة إلى جهنم هي دلالة حضورية لواقع معاش، جاء التعبير عنه مجازياً ليعكس في ذهن المتلقي عبرها صورة مأساوية يمر بها الشعب الفلسطيني ، وقد عزز المنشئ ذلك الشعور، من خلال ضمير جماعة المتكلمين، عادّاً نفسه منهم ، وهو نوع من صدق الانتماء ،أو بحسب ما يمليه التكليف .

٤) تعريف المسند إليه بالموصولية.

تسمى الأسماء الموصولة بهذا الاسم ، ((لأنها توصل بكلام بعدها هو من تمام معناها ، فهي أسماء ناقصة الدلالة لا يتضح معناها إلا إذا وصلت بالصلة ...))[٢] ، ويعرّف المسند إليه بالموصولية ((متى صحّ إحضاره في ذهن السامع بوساطة ذكر جملة معلومة الإنتساب إلى مشار إليه واتصل بإحضاره بهذا الوجه غرض))[٣] وما دامت الموصولية وسيلة للإتساع في الأخبار ، فإن ارتباطها بالمسند أكثر ، أما المسند إليه فيكون تعريفه بالموصولية؛ لزيادة تقرير الغرض المسوق إليه الكلام تأكيداً وتثبيتاً وإثراء لنسق سابق ، فهو في الغالب يكون معرفة[٤] من ذلك قوله[٥]:

وبأنّ الذي روو لك شيء فوق حجم العقول والأرواح
فامتط النجم مغرقاً في صعود ودع الأرجل التي في كساح

(١) الديوان : ٣٩٠ .
(٢) معاني النحو : ١/ ١١٠ .
(٣) مفتاح العلوم : ٢٧٣ .
(٤) ينظر : أساليب المعاني في القرآن : ٢٧٤ ، وما بعدها .
(٥) الديوان : ٧٠.

إذ أراد أن يُعرّض بذكر الصلة ويؤكدها ، ومنه أيضاً قوله[١]:

ولو أن ما تبغونه من ورائها خفيٌّ لقلنا عابث سوف يقلع

فقد ورد الموصول في سياق شرطي مشتمل على العموم والإبهام الدلالي ، وهو ما يعبّر عن إمكانية تعريفية تتناسب وسعة صلتها ، ما يجعلها عنصراً أسلوبياً ثريّ الدلالة ، ومنه كذلك[٢]:

أهاب به الحق السليب فجلجلت على صفحات الكون تُرهب من فيه
ففي الشعب إرهاق وفي المال إثرة وفي الحكم إرهاب وفي الدين ما فيه

ففي الاسم الموصول إبهام أفاد من خلاله التهويل والتفخيم[٣] . ويتحقق معنى التعظيم مع التعريف بالموصولية، لما فيه من الإبهام المطلوب والمناسب لمثل هذا الغرض ، كقوله[٤]:

مثال الكفاح التي آزرتك على عبء نهضتك المصعب
ومن وقفت تكشف السر عن جهادك في منطق معرب
ومن هي في السبي لكنّها تُمرّغ من جبهة المستبي

مما تقدم يتضح أن آليات التحليل الأسلوبي تحيل إلى ((وصف نصي أكثر أدماجاً))[٥]))[٥] مع سياقات العمل الشعري.

(١) المصدر السابق : ٩٩ .
(٢) المصدر نفسه : ٨٠ .
(٣) ينظر : البلاغة العربية (قراءة أخرى) : ٢٣٠ .
(٤) الديوان : ١٠٢ .
(٥) العلاماتية وعلم النص : ١٤٢ .

٥) تعريف المسند إليه بـــ(أل التعريف)

يعرف المسند إليه بأداة التعريف (أل) حسب دلالته في سياقه ، فقد تأتي للعهد ، وهي الداخلة على واحد من أفراد الجنس بعينه ، ويكون معروفاً لدى المخاطب[١] وهو على أنواع ، منه : العهد الذكري ، والعهد الذهني ، والعهد الحضوري[٢] .

فمن أمثلة العهد الذكري قوله[٣]:

ندبٌ توزّع للسجاحة والتقى والندب بين صَلاتِه وصِلاتِهِ

وقوله أيضاً[٤]:

ضمئ المجد فاستجاب نجيع يا بنفسي ذاك النجيع الطهور

حيث تقدم ذكر مدخولها صراحة في قوله (ندب) و (نجيع)، فجيء به معرّفاً بعد ذلك في قوله (الندب) و (النجيع)، فأعطى بذلك التعريف قيمة توكيدية يستدعيها المقام ، أما بالنسبة للمعهود الذهني فقد ورد في عدة مواضع منها قوله[٥]:

غنّيت باسمك فاهتز الوجود إلى دنيا يمتع فيها السمع والبصر

(١) ينظر : معاني النحو : ١/ ١٠٥ .
(٢) ينظر : المصدر نفسه : ١/١٠٦ .
(٣) الديوان : ٤٩٠ .
(٤) المصدر نفسه : ٧٥ .
(٥) المصدر نفسه : ١٠٦ .

فنجده قد عرف المسند إليه (الوجود) لعلم المخاطب به ، إذ لم يكن يقصد به على نحو الظرفية المكانية ، وإنما يقصد به كل من شغل حيزاً في الوجود ، ومنه أيضاً قوله([1]):

ويقيني أن الممات نعيم جنب دنيا يقودها الأنصاب

فـ (الممات) معهود ذهني جرى تعريفه دون الحاجة للإشارة ؛ لأن معرفتها ذات قيمة تداولية[٢] .

أما بالنسبة للعهد الحضوري ، فقد ورد في عدة موارد ، منها قوله[٣]:

إن يك النهج ما لفظت فماذا أنت يا فلتةً روتها الدهور

في إشارة لنهج البلاغة ، حيث كان مدخول اللام فيها حاضراً مع استحضار المخاطب.

أما بالنسبة لـ (أل) الجنسية ، فترد عندما ((يكون مدخولها موضوعاً للحقيقة والماهية))[٤] ،إذ لا يراد بها واحد معين ، كما هو الحال في (أل العهدية) ، وإنما يراد بها عموم الجنس ، فترد لإفادة قصدية الاستغراق لأفراد الجنس، مع تقدير (كل) قبلها[٥]

كما في قوله[٦]:

أن كان نحن الناس فلتشمخ الجيفة وليُقدّس الثعلب

(١) المصدر السابق : ٣٦٠ .
(٢) ينظر : أساليب المعاني في القرآن : ٢٨٦ .
(٣) الديوان : ٨٧ .
(٤) أساليب المعاني في القرآن : ٢٨٨ .
(٥) ينظر : معاني النحو : ١/ ١٠٦ – ١٠٧ .
(٦) الديوان : ٣١٣ .

أي؛ إنجاز استغراقٍ لجنس الجيفة ككل ، واستغراق لكل جنس الثعالب .
أما الاستغراق لخصائص الجنس ، فترد في سياقات متعددة بحسب تباين الأجناس المذكورة ، ومنها قوله[١]:

أن كل الرياح جنس ولكن عد منها الصبا ومنها الدبور

فـ (الصبا والدبور) داخلان في هذا النوع من التعريف ، إذ يستغرق خصائص الرياح ، فإذا ((أريد بالمسند إليه نفس الحقيقة))[٢] دون أن تخلفها (كل) ، فإن التعريف يكون باللام دلالة على حقيقة الجنس المذكور ، وليس استغراق كل الجنس كقوله[٣]:

فصبَرنَا لها وقد وهن العظ مُ بلأوائها ورقّ الإهاب

فتعريف (العظم) في سياقه الحالي دل به على حقيقة العظام من خلال اللام المعرفة لها .

٦) تعريف المسند إليه بالإضافة :

يصار إلى تعريف المسند إليه بالإضافة ، عندما لا يكون للمتكلم طريقة أكثر اختصاراً لإحضاره في ذهن المتلقي[٤] ، وذلك يعد اقتران المتضايفين وامتزاجهما بالشكل الذي يكسب احدهما التعريف للآخر[٥] وخلافاً للنظرة القديمة الضيّقة ، فإن ((اعتبار الجملة جزءاً من كل ، تتصل به اتصالاً عضوياً ، وتتفاعل معه في عمليات

(١) المصدر نفسه : ٨٨ .
(٢) مفتاح العلوم : ٢٧٨ .
(٣) الديوان : ٣٦١ .
(٤) ينظر : خصائص التراكيب : ٢٤٧ ، والبلاغة العربية (قراءة أخرى) : ٢٣٢ .
(٥) ينظر : شرح الرضي على الكافية : ٢ / ٢٠٥ .

مقصودة ، إنما تكشف عن نظام النص في بناء عباراته وخصائصه التركيبية))[١] ،بشكل يتناسب دائماً مع المفهوم الحدسي للنص، الذي يحيل بدوره إلى غايات مقصودة من التعريف[٢] ، وتتضح بشكل متفاوت. لهذا فإن العلاقة بين المتضايفين علاقة واسعة لارتباطها بعمليات الكشف والإبانة ، فإن ((أدنى ملابسة واختصاص يكفي في الإضافة))[٣] ، وقد أورد الشاعر هذا النوع من التعريف في شعره برجاء السعة أو الاختصاص أو الكشف والتعريف، من ذلك قوله[٤]:

وأوحشها فقد الأحبة فانتهت إلى منزل قفر الفناء خواء

وقوله أيضاً[٥]:

شرعة الله سوف تبقى معيناً ودماً نابضاً بكل وريد

فالتعريف واقع في (فقد الأحبة) و (وشرعة الله) بإضافة الاسمين النكرتين إلى معرفتين اكتسبتا منهما سمة التعريف ، فتغيرت بذلك رتبتهما الدلالية بعملية الإضافة تلك ، وقد ظهرت قوة المضاف إليه بعملية الإضافة هذه ، وكأنه جنس يندرج المضاف تحته ، أما الإضافة إلى مبنىً، فقد جاء من أمثلتها إضافة لفظ نكرة دال على العموم إلى اسم إشارة، كقوله[٦]:

كل هذا عبد المحمد ذخر أنت فيه على المدى تتجدد

(١) البلاغة والأسلوبية : ٢٦٥ – ٢٦٦ .
(٢) ينظر : العلاماتية وعلم النص : ١٤٤ .
(٣) شرح الرضي على الكافية : ٢/ ٢٠٧ .
(٤) الديوان : ٤٦ .
(٥) المصدر نفسه : ٥٢ .
(٦) المصدر نفسه : ٤٣١ .

إذ أضاف لفظ (كل) بدلالته ولفظه إلى اسم الإشارة (هذا) وقد أشار به إلى متقدم ، فاختزل ما أُحيل عليه قبله- إشارياً- ، فحمل دلالة التعريف لما وقع ذكره قبل التعريف المشار إليه في النص* ،أو لنقل أن التعريف بالإحالات المتقدمة أصبحت دليلاً حضورياً على نسبتها إلى صاحبها .

أسلوبية التنكير

يكاد يتداخل المفهوم السياقي لتنكير المسند إليه مع سياقات تعريفه ، باستثناء بعض خصوصيات التنكير التي يكون التعريف مفارقاً لها،(١) وللسياق فضل في كشف الأغراض البلاغية والإبلاغية للتنكير ، وذلك من خلال الوصف لدلالة التعريف والتنكير – كما ألمعنا – ، فـ ((دلالة الكلمة مرتبطة بسياقها الذي يوحي بمعناها ، إذ تتحدد تلويناتها الدلالية عبر تداعيات مفهومية متميزة))(٢) فتدخل في قيد الإسناد ، وتتنوع مع المقاصد، مما يجعلها أعظم إثراء لأساليب القول ، ولا سيما أن ((النكرة أشد تمكناً من المعرفة))(٣) وذلك لـ ((اندراج كل معرفة تحت كل نكرة من غير عكس ، وانحصار المعرفة بالاستقراء))(٤) ، وتبرز أسلوبية تنكير المسند إليه من خلال استيضاح أغراضه في النص الشعري :

١. قد يؤتى بالمسند إليه نكرة ، وذلك تعظيماً له ، ويزيد من عظمته حينما يكون في سياق تقابلي مع مسند إليه نكرة ، ولكن ليس لغرض تعظيمه هو ،وإنما لرفع طاقة الانفعال مع تنكير (تعظيم) المسند إليه الأول ، كما في قوله(٥):

* يراجع النص بالكامل للوقوف على دلالة هذا اللون من التعريف .

(١) ينظر : البلاغة العربية (قراءة أخرى) : ٢٣٣ .

(٢) الدلالة الإيحائية (صفية مطهري) : ٣٢.

(٣) النحو العربي والدرس الحديث (عبده الراجحي) : ١٤٥ .

(٤) شرح ألفية ابن مالك : ٢٣ .

(٥) الديوان : ١١٧ .

وإلى جنبها عليل على الشارف شُدّت بســـاعديـــه قيـــود

فالمسند إليه (عليل) جاء بصيغة النكرة، تعظيماً لشخصه أولاً، وتعظيماً وتهـــويلاً للموقف الذي هو فيه ، ثم جاء بلفظ نائب الفاعل (قيود) نكرة، لتتناغم الدلالتان بشكل متنامٍ؛ لرفع طاقة الإنجاز لعملية التنكير الثانية، التي يستهدف بواسطتها الإشارة لكثرة القيود ، وهي تُسلَّط على عليل لا حول له ، بل إن التنكير جعلت نقلت المتلقـــي إلـــى مشهدٍ مُروِّع ومصاديقه (عليل ⟺ قيود) .

٢. وقد يأتي في سياق التقليل ، كما في قوله[١]:

فتهاوى الصرح شاهقه فتبقّـــى بعـــده طللُ

فكلمة (طلل) الواردة في موقع الاسناد الفعلي (المسند إليه)، قلَّلت المُتَصوَّر الذهني للصرح الشاهق ، بعد أن تهاوى ، موحياً بدلالة الاندثار والفناء ، بفاعلية التنكير .

٣. ومن صور تنكير المسند إليه ، مجيؤه في سياق إرادة الجنس ، كقوله[٢]:

وانفعال الذوق طبيعي إذا ما مرّ في أجوائه حسنٌ وقبحُ

٤. ومن المقاصد الدلالية للتنكير ، التعبير عن التكثير بـــ (كم) الخبرية ، من ذلك قوله[٣]:

حسون كم عندك من جنة عيني من خيراتهـــا تنهب
وكم حضيض قد خدعناه إذ قلنا تطـــاول إنك الكوكب

(١) المصدر السابق : ٤٩٥ .
(٢) المصدر نفسه : ٣٨٦ .
(٣) المصدر نفسه : ٣١١ – ٣١٢ .

كم برأت من غدرنـــا حية واستنكفت من فعلنا عقرب

فقد اظهر التنكير مع الكلمات (جنة – حية – عقرب – حضيض) كثرة ما عنـــد المخاطب ، ثم يلتفت عن ذلك – وفق آليات أسلوب الالتفات – إلى سياق التكلم ولكـــن بنفس الغرض ،فيُبرِز صورة المعاودة في الفعل ، ففي كل مرة يتبرّأ صـــاحب الفعـــل حقيقة، موحياً بذلك الأسلوب إلى كثرة الغدر والخديعة التي تلف الحياة ، ويتعامل بهـــا الكبار ،فهو يحاول أن يجري عملية مزواجة ، أشبه ما تكون بالمقارنة بـــين عـــالمين متباينين هما: عالم الصغار المتمثل بالمخاطب (ولده الصغير الحسن) وعالم الكبـــار وهو صورة مصغرة يحاول استجلاءها من الواقع ، فهي مقارنة بين البراءة وعدمها ، ومنه أيضاً[١] :

كم زرعنا من التفاؤل دنياً أجدبت حولنا وضاقت رحابا

٥. ويأتي تنكير المسند إليه في سياق التخصيص[٢] وهو من الكثرة بمكـــان ، لـــذا سنقتصر على مثال منها وهو قوله[٣]:

لُعِنت في فعلها فئةٌ تخلق البلوى وتعتزل

فالنكرة وأن كانت عامة في قوله (فئة) ، غير أن المقصـــود هنـــا التخصـــيص ، بقرينة الفعل اللاحق (تخلق) .

٦. قد تتحول دلالة التنكير إلى دلالة التعظيم والاطلاق والعموم في سياق المناديات النكرة غير المقصودة ، لكون المنادى المذكور يكون منصوب ودلالته نداء غير المتعين من ذلك قوله[١]:

(١) المصدر السابق : ٤٤٩ .

(٢) ينظر : معاني النحو : ٣٧/١

(٣) الديوان : ٤٩٧ .

فيا واهباً أعطى وأرضى بجانحي خشوع على اعتابك الشم يركع

وقوله[٢]:

ويا أملاً في كل قلب معذب ويا بسمة في أعين التعساء
أيا واحداً في كل نعت وقدرة تنزّه معنـــاه عن الشُرَكـــاء

بهذا نخلص إلى القول بأن الشاعر قد اتخذ من التعريف والتنكير وسـيلتين قصـديتين لأسلبة نصه الشعري ، وشحنه بالإيحاءات الدلالية بحسب الملاءمـة الموضـوعية ، والمواءمة النصية ، بلغة انفعالية تنسجم مع سياقاتها التي وضعت فيها ، سـعياً منـه لإنجاح العملية التواصلية للعمل الأدبي بينه وبين المتلقي ، وقد تعرض البحـث فيمـا سبق إلى المكونات القاعدية للنصوص ، لنقف على مدى التزام المنشئ بضوابط القاعدة اللغوية ، ومن جهة أخرى فإن وسيلة وصف الجمل والوقوف علـى دلالاتهـا كانـت مدخلاً لوصف النصوص،ومن ثمّ يتسنى لنا قياس درجة الانزياح ومدى تأثيره في خلق اللغة الانفعالية في فضاء النص الشعري[٣].

(١) المصدر السابق : ١٠٠ .
(٢) المصدر نفسه : ٤٨ .
(٣) ينظر : العلاماتية وعلم النص : ١٤٧ .

الفصل الثالث

البـنيـة الدلاليــة

المبحث الأول : جماليات الصورة التعبيرية

المبحث الثاني : دلالة التوظيف النصي في الاق والتضمين

المبحث الثالث : بنية التضاد الأسلوبي

المبحث الرابع : الاختيار والتوزيع وفاعلية الإلتفات

المبحث الأول

جماليات الصورة التعبيرية

مدخل:

أسلوبية التعبير في السياق التداولي

يوجه الباحثون عنايتهم لدراسة اللغة، بوصفها سلوكاً فردياً مجرّداً عن كل مزج بالعلوم الأخرى، فهي تحوي نظاماً منسجماً، يفضي إلى مقاصد ذاتية ،وتتحدد فاعليتها بتوافر عنصرين الأول:نظام اللغة ذاتها،وما تمنحه من إمكانات اختيارية للمتكلم في بناء حدثه الكلامي. أما الثاني ،فطريقة هذا المتكلم في إخضاع الإمكانات المتعددة إلى التحولات السياقية التي ينتج على ضوئها المعنى إنتاجاً تواصلياً تأثيرياً، وهذا ما يجعل اللغة تتنفس برئة منتجها ، وهو ما يتحكّم بتفاوت نسب جودة الأسلوب وجماله .

وفي مجال النص الأدبي فإن اللغة تؤدي وظيفتها الإبلاغية مرتبطة بمنشئ النص وغاياته ، الأمر الذي جعل اللسانيين الغربيين يضعون لكل بنية من بنيات النص وظيفةً ، إذ ((ليس هناك بنية إلا ولها وظيفة إما مصطنعة لغرض معيّن ، أو تكون موجودة دون سابق تدخل من الإنسان))[١] ،أي أن الوظيفة الدلالية للفظة ما ، قد لا تحتاج من المبدع إلا أن يضعها في السياق الملائم لمقتضى الحال ، فالمعاني الكامنة في العلاقات لا يمكن أن تظهر إلا عبر الدلالة على مستوى المفردات والتراكيب ، كما يمكن أن تظهر علاقة كل بنية من بنيات النص بمستعمليها، من خلال وظيفتها في مجال التداول كوسيلة تواصلية بين الذوات في سياق استعمالي معيّن ، ولعل هذا ما جعل (فان دايك) يذهب إلى ضرورة التعامل مع البنيات الفعلية والممكنة للغة بوصفها ((أقوالاً لغوية في مقامات تواصلية))[٢] ، فالنص الأدبي يفرض على الإجراءات البحثية طريقة تختلف عن تلك التي يخضع لها الخطاب الذي قيل في موقف كلامي محدد، إذ إن ((النصية لا تعمل بالمنطق نفسه الذي تعمل به القواعد ..لارتباطها بالفرضية التوليدية))[٣] ، وهذه الطريقة المتبعة تنظر إلى قصدية المبدع ابتداءً من العنوان وصولاً إلى بنية النص العميقة ، ويتضح أسلوب كل مبدع بوصفه ((الطريقة في

(١) مفاهيم في علم اللسان : ١٠٦.

(٢) لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب) : ٢٨.

(٣) العلاماتية وعلم النص : ١٢٥.

الإدراك كما هو طريقة في الإنشاء))[١] بالجمع بين عنصري الكيف والمناسبة ؛ أي ما يمكن توخيه من الدقة في القول ، ومناسبة المقصد لسياق الحال[٢] ، فاستعمال المبدع للصورة في بلاغة التشبيه أو الاستعارة أو الكناية، هو في الحقيقة استعمال للعلامة اللغوية في سياق تداولي ، والاستفادة منها في حيّز استعمال قصدي ، مما يرسم أمام الأفعال القولية خارطة وقائع تداولية، لانتمائها إلى مقامات التواصل[٣] .ويبقى هذا المقام التواصلي في إطار الثوابت التي يشير إليها مضمون النص، والذي عادة ما يعبِّر عنه المبدع بصورة متغيرة ، وهذه المتغيرات الأسلوبية هي التي تمنحه فرادة في بناء نصه فيكون مرغوباً فيه أو لا يكون ، ولهذا عدّ (فان دايك) المتغيرات الأسلوبية عناصر تداولية عندما تتمكن من أن تكون تعبيراً عن السياق الاجتماعي والنفسي ؛ لارتباطها بما يسميه بـــ(البنى البلاغية للنص)[٤] ، وهذا ما سيحاول البحث تقصّيه ، والكشف عن الطاقة الإنجازية للدلالة التداولية .

جماليات الصورة التعبيرية

يعرّف (الجاحظ) (٢٥٥هـــ) الشعر بأنه : ((صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير))[٥] ، بمعنى أن الكلمات إذا دخلت في إطار الشعر فإنها ترسل إلى الأذهان صورة تولّد التواصل والانفعال ، فالصورة ؛ تمثيل وتجسيد لمفاهيم يعيها العقل ، وتُنقل إلى الإدراك الحسّي[٦] ، بوصفها الوسيلة التي يحاول المبدع من خلالها نقل فكرته وعاطفته معاً إلى المتلقي[٧] ، فالتجربة الشعورية تتضح من خلال الصورة التي يقدّمها المنشئ ، فهو لا يفصح عن مكنونات نفسه ومراميه بشكل مباشر ، وإنما يبحث عن زاوية يقف عندها لإعطاء بعض الإشارات القولية المؤطرة بإطار فني يمكن أن

(١) السيمياء والتأويل : ٢٨.
(٢) ينظر : التداولية اليوم : ٨٣.
(٣) ينظر : العلاماتية وعلم النص : ١٣٤
(٤) ينظر : المصدر نفسه : ١٦٧ –١٦٨.
(٥) الحيوان : ٣ / ١٣٢.
(٦) ينظر : دلائل الإعجاز : ٥٠٨.
(٧) ينظر : أصول النقد الأدبي (أحمد الشايب) : ٢٤٢.

نختزله بمفهوم (الصورة)، فتكون الرمز الناطق عن الإحساس الداخلي ، وقد يتخطى بها آفاقه النفسية والذاتية، فيجعلها قادرة على الاستجابة لمتطلبات الواقع ، حينما تعرض لمركب عقلي أو عاطفي في لحظة زمنية[١] ؛ وذلك لأنها تفترض وجود معنى وظيفي يمثل حيوية بنيتها اللغوية. وتبدو تمظهرات الصورة في النص الشعري بارزة في أشكال التعبير البياني المترابطة ،إيحاءً بالمعنى المُختزل ، فالشعر – وبحسب (كوليردج) – يصيبه الجمود إن جُرّد عن رونق المجاز ، فالصورة طاقة تمد الشعر بالحياة[٢] من خلال تجلياتها المتعددة ، وما تقوم به من نشاط لغوي يعدّ غير مفارق للتركيب ،إذ تقوم عناصره بنشاط تصويري[٣] قادر على استنفار حدس التوقعات في شعور استثنائي لدى المتلقي، يجعله يستعذب جمالية الصورة، فينتقل معها ((من ظاهر المجاز إلى حقيقته ، ومن ظاهر الاستعارة إلى أصلها ، ومن المشبّه به إلى المشبّه ، ومن المضمون الحسي المباشر للكناية إلى معناها الأصلي المجرّد ، ويتم ذلك كله خلال نوع من الاستدلال))[٤] ، وبتعبير آخر فإن الصورة هي ((منظومة انعكاسات متبادلة))[٥] بين الخفاء والتجلي ، لذا فإنها تتدرج ضمن ما يسمى بـــ(الانزياح الاستبدالي)[٦]، الذي يتكامل مع الانزياح السياقي في داخل النص في حركة ينتجها استخدام اللغة((بطريقة تخلق في كل لفظ بعداً يوحي بأنها تتناسخ في ألفاظ عديدة))[٧]))[٧] ويبدو أن هناك كيفية يتحقق فيها الخلق الجمالي للصورة التعبيرية داخل النص ، وهذه الكيفية تستلزم الاستعانة بتقنيات اللغة من تشبيه واستعارة وكناية وغير ذلك مما يتصل بمفهوم الانزياح الاستبدالي الذي يعدل المنشئ خلاله عن التصريح بالمعنى إلى

(١) ينظر : الصورة الفنية في النقد الشعري : ١٩٤.
(٢) ينظر : جماليات النص الأدبي (دراسات في البنية والدلالة) : ٨١.
(٣) ينظر : مدخل إلى علم الجمال الأدبي : ١٢٧.
(٤) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ٣٦٣.
(٥) موسوعة نظرية الأدب :١/ ١٦٦.
(٦) ينظر : بنية اللغة الشعرية : ١٠٨ وما بعدها ، وشعرية الانزياح : ٣١.
(٧) الدلالة الوظيفية في بنية الجملة الشعرية (رسالة ماجستير) : ١٣٣.

الإيماء والإشارة له، تحقيقاً للجمالية النصية[١] ،التي تتحدد بها درجة الجذب أو الدفع للمتلقي .

من هنا فإن البحث يعوّل على دراسة أسلوب الشاعر من خلال بنية الصورة التعبيرية، بوصفها طاقة لغوية أوجدها الشاعر في نتاجه الشعري تلبية للمقتضى الدلالي في سياقه التداولي .

أولاً / فاعلية الصورة الاستعارية

تتسيد الاستعارة حيز الدراسات الجمالية ؛ لكونها ((ألمع الصور البيانية نظراً لقيمتها التعبيرية المكثفة.. وباعتبارها موضوع تفكير فلسفي ولغوي وجمالي ونفسي))[٢] ،وتكمن فضيلة الاستعارة أسلوبياً في أنها ((أمد ميداناً ، وأشد افتناناً ، ... وأعجب حسناً وإحساناً ، وأوسع سعة وابعد غوراً ... فمن الفضيلة الجامعة فيها أنها تبرز البيان أبداً في صورة مستجدة تزيد قدره نبلاً))[٣] ،ويصفها العلوي بأنها ((تصييرك الشيء الشيء وليس به ، وجعلك الشيء للشيء وليس له بحيث لا يلحظ فيه معنى التشبيه صورة ولا حكماً))[٤] مما يستدعي بها ، الخروج من الدلالة الحرفية إلى إلى الدلالة الإيحائية ؛ للتعبير عن مقومات جوهرية بين طرفين من خلال مقوماتهما العرضية الموجودة بالقوة[٥] ، بمعنى إلغاء علاقة (التشابه) واعتماد المنشئ على رؤيته الخاصة وانطباعه عما رآه هو في (المستعار منه) من صفات مشتركة مزعومة بينه وبين المستعار له أو بتعبير (الجرجاني)((ادعاء معنى الاسم للشيء))[٦]))[٦] ، ومبدأ (الادعاء) أو (التصيير) في بناء الصورة الاستعارية يتيح للمنشئ الحرية في تشكيل تراكيب استعارية لا حصر لها ؛ لأنه قد يلغي علاقة (المماثلة

(١) ينظر : اللغة العليا (دراسات نقدية في لغة الشعر) : ١٧٧.

(٢) السيميائية وفلسفة اللغة (أمبرتو أيكو) : ٢٣٣.

(٣) أسرار البلاغة : ٣٠ .

(٤) الطراز : ١ / ١٠٦ .

(٥) ينظر : تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) : ٩٤ .

(٦) دلائل الإعجاز : ٤٣٧ .

الجزئية) أو (الكلية) التي تؤدي دوراً حيوياً في الربط بين الأشياء[١] ولكن تبقى فاعلية الوظائف الأساسية للصورة الاستعارية مترابطة وهي : الإفهام والتغريب ، والمتعة بحسب أجناس الخطاب ومقامات التواصل[٢] ومن المهم في هذا المقام التنبيه على أن تجاوز وجود العلاقة التماثلية الجزئية أو الكلية بين جزأي الاستعارة على وفق مفهوم المناطقة ، لا يعني الفوضى في بناء الصورة الاستعارية، ذلك أن الإبداع الحقيقي إنما يقاس بمدى قدرة الخيال على الجمع بين المتناقضات، وعرضها في صورة منسجمة أمام المتلقي بصورة حسية ، إذ إن ((لب أنظمتنا المفهومية يعتمد بشكل مباشر على الإدراك الحسي والحركة الجسمية والتجربة المادية والاجتماعية))[٣] وعند التأويل فإن الاستعارة لا يمكن تأويلها حرفياً ؛ لأنها ((عبارة ما حرفية ... إلى حد أنها لو وقع فهمها بصفة حرفية لتعطل الخطاب ، وذلك باستخدام قفزة تشاكل دلالي غير قابلة للتفسير))[٤] أي أننا لا بد أن نتعامل مع الاستعارة بقيد أنها صورة ذات أبعاد محسوبة تحمل إشارة سيميائية (بنية سطحية) نحو الدال أو (البنية العميقة) ، بمعنى أن ثمة انزياحاً من جهة الإبداع ومن جهة التأويل ، فالانزياح التركيبي لم يحصل إلاّ لأجل إثارة الانزياح الاستبدالي، وبموجب ذلك يتم الانتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي[٥] ،وهذا المعنى يشكل نقطة مائزة وعلامة فارقة بين المبدعين ،فهي البؤرة التي يتفاعل فيها وعي الإنسان مع محيطه ، فتتدخل قصديته في إسقاط عالمه الداخلي على العالم الخارجي ، فـــ((المقصدية بمعناها التداولي هي التي تحدد نوعيتها))[٦] وبهذا فإن المنشئ سيعطي للصورة إمكانية أن تنزع عن نفسها الأغلفة الفكرية ، وأن تولد فكرة مفهومية دون أن تفقد صلتها بغيرها من الأشكال الأخرى للنشاط الروحي عند الإنسان[٧] ، وقد سخّر (الوائلي) في شعره تلك

(١) ينظر : مجهول البيان : (محمد مفتاح) : ٥٤ .
(٢) ينظر : اللغة والخطاب : ١٢٦ .
(٣) التشبيه والاستعارة (منظور مستأنف) : ٢٣٦ .
(٤) السيمائية وفلسفة اللغة (إمبرتو أيكو) : ٣٨٣ .
(٥) ينظر : بنية اللغة الشعرية (جان كوهين) : ٢٠٥.
(٦) تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) : ٩٤ .
(٧) ينظر : موسوعة نظرية الأدب : ١ / ١٩٣ .

الإمكانات الرحبة للصورة الاستعارية بقصد التكثيف الدلالي الداعم للعملية الإبداعية ، ومن الصور الاستعارية التي شكّلت إشارة سيميائية في شعره قوله[١] :

توحدهم دنيـــا الفـــداء فيســـتوي بهـــا طـــاعن في سنّه ورضيعُ
غرست بهم أرض الطفوف فهاهمُ وقد برعم الرمل الجديب زروعُ

فقد أوجد تكثيفاً مبتسراً في شدّة الفعل وحدّته الصوتية ، و(الغرس) ، يعني تثبيت الشجر في الأرض ، ولكنه أسقط مصداق الغراس على قتلى الطف ، والباء المتصلة بالضمير (هم) إما أن تكون لوساطة فيكون الضمير آلة الغرس، أو للتعدية فيكون منصوباً على المفعولية ، ومهما يكن من أمر فقد أفاد إقحام فعل الغراس في سياق الاستعارة التصريحية مفهوماً ذات دلالة إيحائية خرجت بالفعل من ميدانه الظاهر إلى عالمه المجازي الخفي بعد أن جعل قتلى الطفوف زرعاً ملأ به الأرض، على سبيل المبالغة ، فالشاعر جعل انعكاسات الفعل الإنجازي للصورة متغلغلاً في سياق العالم الخارجي بعد إسقاط عالمه الداخلي عليه ، كما أن الشاعر عدل بالصورة من الفعل (ملأ) إلى الفعل(غرس) لما فيه من إثارة وتأمل ، وتبرز فاعلية الصورة الاستعارية في إحلال المشبّه به محل المشبّه على نحو التماهي والاقتران الحسّي ، كما في قوله[٢]

عندي برأسي ذهب طائر أروع حتى من خيوط الأصيلِ

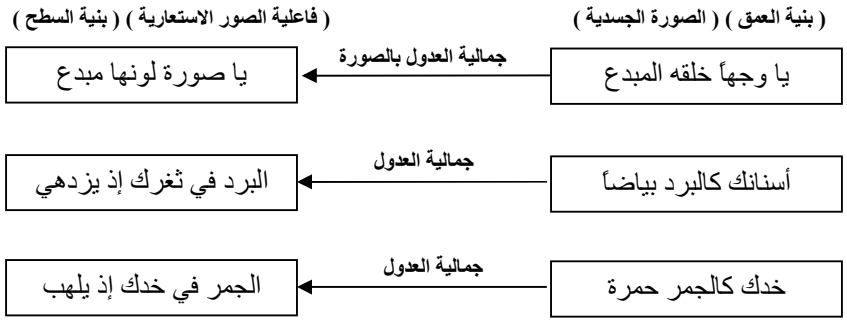
يقدم الشاعر هذه اللوحة الاستعارية المبنية على حسن الاختيار لعنصر الإثارة وهو (الذهب) الذي جسّد به لون الشعر وحسنه حتى كأنه هو ، وبذلك يكون قد ألغى المشبّه من سياق القول لتبقى صورة المشبّه به عالقة في الذهن حتى يتوهم بوقوعه ، وهو ما أسماه (الجرجاني) بـــ (النقل والإدعاء) ، الذي يقيم من خلاله الشاعر ((هيكلاً

(١) الديوان :١٢٣-١٢٤ .
(٢) المصدر السابق : ٢١٩.

لغوياً جديداً يفقد فيه اللفظ وضعيته الجامدة))[١] ، ومنه أيضاً قوله مخاطباً ولده الحسن[٢] :

يـــا صورة لوّنهـــا مبدع فما بهـــا إلا الذي يطربُ
البرد في ثغرك إذ يزدهي والجمر في خدّك إذ يلهبُ

إذ حملت الصورة الاستعارية في هذين البيتين دلالات تداولية متمثلة بالوصف اللوني ، فبياض البرد أوجد معادلاً موضوعياً لبياض الأسنان ،وكذا الحال بالنسبة لاحمرار الجمر ، وهي صورة استعملها كثير من الشعراء ولمقاصد متعددة ، أما الجملة الندائية في قوله (ياصورة) فإن توظيف الشاعر للاستعارة فيها هو بقصد استبدال الصفات الجسدية بأخرى تغايرها بالمواضعة النوعية، مستفيداً من فاعلية الإنجاز فيها ؛ لينتقل بالمتلقي إلى مشهد له أثره في الإنفعال ، ويمكن توضيح ذلك بالآتي :



وهو ما عبّر عنه(ريتشاردز) بـــ(بخلق العوالم) ضمن فكرة التحوّل[٣] فينقل لنا إحساسه تجاه ولده الصغير في هذه الممارسة الأدبية .ومن صوره الاستعارية أيضاً[٤] :

مضغوا بعده الهوان وصاح الـــ ويل في قلب بيتهم والثبور

(١) فلسفة البلاغة : ٤٠٥.
(٢) الديوان : ٣١١.
(٣) ينظر : فلسفة اللغة (ريتشاردز) : ١٣٠.
(٤) الديوان : ٧٤.

إذ يستلزم البحث عن دلالتها في سياقها الموضوعي ، إذ أن الفعل (مضغ) يستدعي قابلية القابل على المضغ ، والهوان ليس من جنس ما يمضغ ، لذا فإن وضوح الدلالة يعتمد على السياق ، لتتضح قصدية التعبير بالاستعارة التجريدية التبعية ، لمجيئها بصيغة الفعل الذي أعطى إمكانية استبداله بدل الفعل (تجرّع) ، بغية تجسيد حقيقة المعاناة وطول مدتها حاضر في الذهن ،إذ تستدعي عملية المضغ مدّة أطول من الذوق لذا وقع اختيار الشاعر عليها بخلاف الذوق الذي ورد في قوله تعالى ((فاذاقها الله لباس الجوع والخوف)) (سورة النحل:١١٢) فالمضغ والذوق – في ملاك واحد – وقد أعطى للصورتين إضاءة حسيّة ؛ لأنه ((أبلغ في الإحساس وأدخل في الإيلام))[١] غير أن التوجيه الدلالي يحتكم إلى الصفات الذاتية للفظة ، وأما الصفات الحسية فإنها تُبقي للصورة فاعليتها من التأثير والتواصل ، والذي يعطيها ذلك ليس حيويتها كصورة ، وإنما الفاعلية تكون بميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعياً بالإحساس[٢] وتبدو الاستعارة المكنية بغزارة في شعر (الوائلي) ، إذ تظهر إسقاطات الشاعر للمدركات الحسيّة على الظواهر الطبيعية في تشكيل استعاراته ، وذلك بتطويعه البنى اللغوية في تصوير المفاهيم المجردة في السياق التخاطبي ، كما في قوله[٣] :

يا شهاباً والليل داجٍ يلفُّ الـــ رعب أبعاده وتعوي الرياحُ

فالرعب مثّل انعكاساً لحالة مستبدة استحوذت على الظرف الزماني، بالرغم من أنه إحساس نفسي معنوي ، إلا أن الشاعر قرنه بالفعل (يلف) وهو اقتران مادي يلائم جنس الماديات كالرداء أو الثوب أو ماشابه ، فتأتي جمالية الصورة من تطويع الفعل لهذا الأمر المعنوي،ويوقفنا على أبعاد الصورة المغلقة التي سدّ الرعب أبعادها كما يفعل الستار المادي ذلك ، وهي صورة مخيفة لمشهد درامي ممنتج له أبعاده الحسيّة

(١) الطراز : ١/ ١٢٢.

(٢) ينظر : نظرية الأدب (أوستن وارين–ورينيه ويلك) : ٢٤١.

(٣) الديوان : ٣٥٢.

المرئية والمسموعة أيضاً، وذلك في قوله (تعوي الرياح) التي أكملت المشهد المخيف بالصوت والصورة ،فالاستعارة المكنية ألبست (الليل والرياح) – وهما ظاهرتان طبيعيتان –ثوباً حسيّاً مصحوباً برمزية تداولية تبعث على الخوف والترقب ،الأمر الذي جعل دلالة اللفظ تسير بشكل طولي مع السياق.

وقد يلجأ الشاعر في استعاراته إلى أن يستعير لوازم بعض المسميات تخييلاً ؛ ليكوّن منها إشارة سيميائية دالة على بنية النص العميقة ، من ذلك قوله[1] :

أتذكر يـــا شاطئ التيمس ملاعب سوطك في الأرؤسِ
وأنت بأجســـادنـــا مخلب سوى العنق الحر لم يغرسِ

يبدو الخطاب في هذا النص وكأنه محاكمة لشاطئ التيمس ، ولكنه في الحقيقة يتخذ من النهر رمزاً لأسياد الدولة البريطانية وحكامها ، فالمحكمة هي لهؤلاء ، ولكنه كنّى عنهم به ، ثم ينفتح النص على دلالات متعددة بوساطة التركيب اللغوي ، إذ إن استعمال الضمير (أنت) يصوّر محاكمة حقيقية للمخاطب في سياق الجملة الاسمية، وشبه الجملة (بأجسادنا)، حدّدت البعد المكاني للصورة الاستعارية الكنائية الترشيحية والممثلة في قوله (أنت .. مخلب)، إذ جعل منهم (الحكام) وحوشاً مفترسة ، وقد أشار لذلك بلازمة (المخلب) الذي لم ينالوا به إلا من الأحرار والمجاهدين الذين كنّى عنهم بـــ (العنق الحر) .فالصورة إذن غيّرت مسار الدلالة بشكل يتوارى خلف البنية السطحية، لذا نراه قد عدل بمجرى الخطاب بحسب أسلوب الالتفات من الخطاب المباشر إلى الغيبة بقوله (لم يغرس) بدل قوله (لم تغرس) لينتقل بالأذهان من خطاب الموجود غير الإحساسي – وهو النهر – إلى خطاب المخلوق أو الموجود الإحساسي ،لذا فإن ((أهم ما يمكن أن تشكله الاستعارات من علاقات تركيبية – بحسب (رولان بارت) – هي تلك التمظهرات الاستبدالية لتشكل علاقة استبدالية

(١) المصدر السابق : ٣٥٨.

تتسق مع المناخ السياقي لتأدية الغرض الإبلاغي في إطار أنساق العلاقات الدالة))[١] ، ومن صوره أيضاً[٢] :

أيها السادرون هل بظلام الـــ ليل عن أنجم السما من بديلِ
إن هذا الزمـــان لا بدّ يصحو ذات يوم من بعد نـــوم ثقيلِ

فالشاعر يتجه في مخيلته في البيت الثاني إلى التزويق الخارجي باستعماله الجناس الناقص اللاحق في قوله: (يوم) و (نوم) ، كما أنه استعمل الطباق بين الفعل (يصحو) ولفظ (النوم)، لجلب دلالة الثورة التي تتلاءم مع دلالة الصحو ، تاركاً للنوم دلالة الخمول والسكون وعدم الحركة، وهي دوال حسية تصدر عن الإنسان بوصفه كائناً إحساسياً، ولكنه وظفها للزمان مما أسهم في تفعيل دينامية الصورة الاستعارية وتمثيل فاعليتها، وذلك بالانتقال بها من التجريد إلى الدلالة الحسيّة بقصد الإثارة والتنبيه، بلحاظ أن الاستعارة ((وسيلة يحدد بها الإنسان واقعه وكل مظاهر حياته ، فهو يشخص المعنويات لإدراكها ، ويخلق واقعاً جديداً عن طريق الاستعارة الابتداعية))[٣] ،فالاستعمال الاستعاري يحوي قدرة ابتكارية ((تتجاوز المواضعات المألوفة إلى خلق مواضعات جديدة))[٤] .

وقد يرمي إشعاع الصورة الاستعارية ضوءه باتجاهات تفوق التصور البشري على سبيل التخييل والتمثيل ، مما يستدعي فتح المجال للتأويل والتعليل ،فـــ ((عندما تبدأ عملية توليد الدلالة يصعب تحديد أين ينتهي التأويل الاستعاري ، وإنما يتوقف ذلك على السياق))[٥]، إذ يعد هذا الأخير ((الناتج الفني الكلي لمجموع القيم الإبداعية للجنس الأدبي))[٦] فبمجرد دخول الشيفرة الدلالية المتمثلة بالاستعارة داخل سياق معين فإنه

(١) السيميائيات العامة (أسسها ومفاهيمها) : ٢٦.
(٢) الديوان : ١٤٢.
(٣) التشبيه والاستعارة (منظور مستأنف) : ٢٤٧.
(٤) البلاغة والأسلوبية : ١٤٥.
(٥) السيميائية وفلسفة اللغة (إمبرتو ايكو) : ٣٠٤.
(٦) تشريح النص : ٩٦.

سيحدد هويتها بوصفها الخاصية الأسلوبية المميزة لخالقها ،فضلاً عن إن معظم الوحدات الكلامية اللغوية ((تعتمد في تفسيراتها على السياق الذي تستخدم فيه))[١]، وبهذا فإن أي تحول في السياق يمكن أن يصاحبه تحوّل في دلالة الاستعارة، لتشكل بذلك عنصراً مباغتاً يرتبط بالماورائيات ، ولا بد من الإشارة إجمالاً إلى أن ((كل علامة مهما كان حجمها إنما تكون دلالتها دلالة سياقية نسقية))[٢] ، من ذلك قوله[٣] :

وللشباب أضاليل وأخيلة وأمنيات تدوس النجم بالقدمِ

يلاحظ على بعض استعارات الشاعر أنها تتراخى حيناً بالإطناب المتحقق في أحيان كثيرة بالمعطوفات كما في المثال أعلاه ، إذ أورد ثلاثة أسماء متعاطفة أرخت التركيز في توجيه القصد الاستعاري ، وهي (أضاليل – أخيلة – أمنيات) ،ويمكن توجيه الدلالة لهذه الاستعارة التخييلية التبعية والتي ضمّنت في قوله (تدوس النجم)، عبر آلية القرب والبعد عن فاعلية التركيب (تدوس)، فهي على ما يبدو ملتصقة دلالياً بالأمنيات دون بقية الأسماء المعطوفة ، وهو أمر يفسّره السياق ، الذي يتحدث عن الطموح المتصاعد بلا حدود، وعلوّ الهمّة ، فالاستعارة التخييلية جاءت لتفعيل ذلك الطموح بهيئة حسيّة متخيلة ، فالتمني هو أمر غير متوقع الحصول ولكنه يبقى رغبة في النفس ، فكأن الشاعر أراد أن يصور مديات هذه الرغبة وطموحها الجامح ، ليحقق إنجازاً ذا دلالة ، يحث ويشجع الشباب على مواصلة جهودهم على فرض أنها ارتبطت بهم مع وجود لام التمليك بقوله (للشباب) ، ومنه أيضاً[٤] :

ويا لذيذ الطعم أشتاق أن أشربك الساعة لو تُشربُ

(١) اللغة والمعنى والسياق (جون لاينز) : ١٤.
(٢) أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية : ١ /٣٤.
(٣) الديوان : ١٩٦.
(٤) المصدر نفسه : ٣١١.

إن وجود الأسلوب الندائي مع الاستعارة قد يتسبب بتراخي السياق الوجداني الحاضن لها ، ولكن الشاعر أشرك المنادى في سياق الاستعارة ، فقوله (يا لذيذ الطعم) خطاب يوجّهه إلى ولده ، الذي كنّى عنه بعبارة (لذيذ الطعم) تعبيراً عن شدة حبه له ، لذا فإن عملية تشريك المفردات في توليد الصورة الاستعارية كان غاية تهدف إلى إلغاء التراخي الذي يمكن أن يتسبب به التركيب الندائي ، فاستعار عملية الشرب تخييلاً عن طريق الفعل الإنجازي (أشربك) على سبيل الاستعارة التخييلية الترشيحية المقصودة ، لذلك اعتُبِرت القصدية شرطاً لتحقيق الاستعارة في خلق مثل هذا المفعول الشعوري[١] ، ومنه أيضاً قوله[٢] :

ركضت خلفك القلوب وسرنا خلفها وانتهى إليك المسيرُ

إذ تبدو الصورة متحركة ،ممتلئة بالحيوية والتفاعل مع المخاطب وهو الإمام علي(ع)، جمع الشاعر فيها بين حركة حسيّة وهو (الركض) ثم أسندها لفاعل لا يمتلك قابلية الإنجاز إلا تخييلاً، وهنا تكمن براعة التوظيف في تطويع ما هو حسّي وصهره في بودقة ما هو معنوي مجرد ، فالقلوب لا تركض ولكن الشاعر جعلها كذلك ؛ بغية إيجاد صورة تعبر عن قوة الاتباع والانقياد للإمام علي (ع)، لذلك فإن القلوب بلحاظ الاستعارة التخييلية تكون أسبق من الجسد ، وهي طريقة تعبيرية ، القصد منها تقوية الفحوى الخطابي لدلالة النص في بنيته الكبرى[٣] ، أما الظرف المكاني (خلفك) ففيه إشارة سيميائية واضحة عبّر بها عن مكان المأموم من الإمام في خطوة كاشفة عن الأنساق التراتبية لعناصر المتوالية اللسانية.

مما سبق تتضح الحقيقة القائلة بأن ((الاستعارة هي الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بوساطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل وذلك لأجل

(١) ينظر : علم الدلالة (فايز الدايه) : ٣٩١.

(٢) الديوان : ٧٣.

(٣) ينظر : الخطاب وخصائص اللغة العربية : ١٥٨ .

التأثير في المواقف والدوافع))[١] على اعتبار أن توظيف إمكانات اللغة في بناء صورة فاعلة يأتي عبر تأثير جماليات التعبير المتضافرة في نقل نسق صوري محمّل بشحنة إنجاز قادرة على التأثير في المتلقي .

ثانياً / فاعليةالصورة التشبيهية في الإنجاز الدلالي .

تأتي الصورة التشبيهية في منطقة الدلالة الحسية التي يمكن رصدها في شعر الوائلي،فهي ((تعامل مع الواقع المحسوس بأبعاده ، ومع الجوانب التجريدية الفكرية، ومع أعماق الإحساس النفسي الداخلي))[٢] ولكي نستشرف الأبعاد الدلالية للصورة التشبيهية، لا بد من تتبعها بحسب التوظيف الأسلوبي الذي وضعت في سياقه ، وهو في الغالب توظيف حسّي، تتجذر فيه تقنية الترميز الحسّي، إذ إن ((أصل الفنون هو في مران الحواس ونموها وترتيبها))[٣]، فالإيحاء الحسي يقرّب التجربة الشعورية إلى الأذهان، ويكسبها قدرة وانفعالاً ، فالمتلقي مدعو للولوج إلى ما ورائيات الأشياء عبر أشكال الصورة التعبيرية ومنها التشبيهية ، وتعدّ بنية التشبيه- في مستواها العميق- ((بنية مقصودة لذاتها ، وليست وسيلة انتفاعية سطحية))[٤] ، فإذا ما دخلت ضمن السياقات النصية، فإنها تتحول وتتجدد ((ويكون فيها اللفظ غير اللفظ، والمعنى غير المعنى ، فهو الانتقال من الجمود إلى الحركة، ومن سكون الدلالة إلى فاعلية المعنى))[٥] ،وهذا ما جعل الصورة التشبيهية تخضع للتأويل العقلي المانع من إرادة الدلالة التطابقية، لتكون من مصاديق الانزياح الدلالي .

١ / إنجازية الصورة البصرية :

(١) مبادئ النقد الأدبي(ريتشاردز) : ٣١٠ .
(٢) جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي) : ٧٢.
(٣) النقد الأدبي الحديث (محمد غنيمي هلال) : ٣١٥.
(٤) أسلوبية البيان العربي (رحمن غركان) : ٦٩.
(٥) المصدر نفسه : ٧٠-٧١.

يتحدد مفهوم الصورة البصرية بأنه ((التشكيل الفني الذي يُظهر الهيئات في المقام الأول ، فيظهر الأبعاد والحجوم والمساحات والألوان والحركة وكل ما يمكن إدراكه بحاسة البصر))[١]، ويشكل التلقي البصري أعظم نوافذ استقاء الدلالات ، لذلك يحقق المنشئ نسقاً تعبيرياً لأبعاد صوره، بإحرازه مدى تفاعلها في سياقها التواصلي[٢] من ذلك قوله[٣]:

وهي فوق الفراش نضو من الأســـ قام كالغصن جفّ عنه الماء

يتضمن هذا الشكل البنيوي من التشبيه المرسل، صورة بصرية تحمل تمثيلاً حسياً مُجسّداً ، استمدّ أثره التعبيري من مجال الطبيعة الحسية ، فالجملة الحالية الواصفة (وهي نضو من الإسقام) ما كان لها أن تنقل حيثيات المشبه من التجريد إلى التجسيد لولا تلك المثيرات التي جاءت مستنفرة حدس المتلقي، ليستحضر حال المُتحدَّث عنها ، (الزهراء)(ع)، وكأنه يبصر حالها من خلال التقريب الذهني الذي أنجزته فاعلية الصورة التشبيهية في قوله (كالغصن جف عنه الماء)، حيث انتقل من إنجازية الصورة الحالية إلى فاعلية الصورة الحسية ،تاركاً معها بصمة أسلوبية شدّت من أزر المعنى وقَوَّته ، فضلاً عن شحن النص بعاطفة مضاعفة توحي بالانكسار والأسى لهذا المشهد ، ومنه أيضاً[٤] :

وتلك النهود بتلك الصدور فيالق هادرة بالحداء
تشيل لأعلى ككفي سقيـــمٍ ألح على ربه بالدعاء

(١) الصورة الفنية في المفضليات : ١/ ٢٠٣ .
(٢) ينظر : لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب) : ٤٧ ، في نظرية الأدب وعلم النص : ٣٠٣ .
(٣) الديوان : ٩٠ .
(٤) المصدر نفسه : ١٩٧ .

فالتجسيد الحسي للموصوف (النهود)، كان بطريقة مهذبة تتلاءم مع طبيعة الشاعر ومنطلقاته الفكرية والثقافية ، والجديد فيها أن تصف الطبيعة الجسدية لموضع معين من جسد المرأة بهيئة سقيم يدعو ربه ، فالمشهد التصويري يجعل المتلقي يستحضر صورة السقيم وهو يرفع كفيه بضعف فتلتصقان على صدره ، وقد عبّر الشاعر عن حال الداعي (المشبه) بالفعل الماضي (ألحّ) ،مراعياً منطقية الحدث بلحاظ أن السقم أمر عرضي لا يدوم .

ومن الجدير بالذكر أن موضوع النص لم يكن موضوعاً غزلياً واصفاً للمرأة ومحاسنها ، ولكنها إشارات استفزاز ؛ لتنبيه المجتمع الشامي إلى حالتين ، الأولى : المظاهر الحسية التي تعكس تأثر المجتمع الشرقي بالمجتمع الغربي ، والثاني : التذكير بحضارتهم الإسلامية التي ينبغي لهم الالتصاق بها ، وهو ما أورده في النصف الثاني من النص(*) ومنه أيضاً(١) :

والمرء دون أحبة ومواطنٍ يبدو بلا معنى كمشط الأقرع

فالكاف التشبيهية كان وجودها تفسيرياً للمعنى الذي سبقها (يبدو بلا معنى)، وعلى الرغم من ورود التشبيه تاماً في هذه الصورة ، وهو أمر تصاحبه الركة،فتتضاءل فيه الروح الفنية (٢) إلا إن الشاعر منحه روحاً جديدة، بجعل المشبه به مثلاً متداولاً (مشط الأقرع)، فكان لهذه الصورة أثر في إيقاظ الانتباه، بإيجادها مرادفاً للا معنى وبتعبيرآخر فإنها تعدّ سالبة بانتفاء موضوعها . وقوله (٣)

فانقضّ مثل الصقر شام فريسة وجلا الصفوف وجال في الأرجاءِ
حتى إذا دفع العــدى عن شبلهِ آوى إليــه بلــوعة وبكـــــاءِ

(*) للإطلاع يراجع الديوان في صفحة (١٩٧ – ١٩٨) .
(١) المصدر نفسه : ٣١٨ .
(٢) ينظر :البلاغة العربية(قراءة أخرى) : ٤٢.
(٣) الديوان : ١٢٩ .

فالصورة التشبيهية مزدوجة الدلالة ، إذ تعكس نكال وقعة الإمام الحسين(ع) ، وشدّة وطأته وشجاعته ، عند اشتباك الأسنّة من جانب ، ومن جانب آخر ينتقل الشاعر من مشهد السرعة ــ التي شبهها بالصقر لحظة انقضاضه على فريسته ــ،إلى مشهد البُطء في حالة الدفع للأعداء وما يتطلبه ذلك من مدّة زمنية ،تنسجم مع طبيعة الأسد بقرينة شبه الجملة (عن شبله) وهو يتعامل مع هكذا موقف بكل ثقة ، وهو ما اختزله الشاعر باختياره للفعل (آوى)، في منطقة أسلوبية تصف الإمام الحسين (ع) مع ولده المقتول الشهيد(ع).

وتبرز انتقالات الشاعر بالصورة من حيز التجريد إلى حيز التجسيد ؛ فيشحذ قوة التخييل عند المتلقي، وإشراكه في تأمل الصورة عبر آليات التشبيه ، كالحرف المشبه بالفعل (كأن) كما في قوله[١] :

والنخل من ذهب الأصيل كأنه حورية في مطرف عُنّابي
والموج يحضنه الشعــاع كأنه جسد تلوى في شفيف ثياب

فالمشبه به في المثاليين الآنفين قد وقعا خبرين للحرف (كأن) ؛لاتصاله بضمير يعود للمشبه المتقدم في قوله (النخل – الموج)، وبهذا يكون قد قدم لوحتين منفصلتين يعيش المتلقي لحظات التخييل مع صورة التشبيه المرئي، بعد أن أوجد لنفسه فضاءً يتسع لذكر تفصيلات المشبه به؛ لتحقيق لذة متابعة المشهد والتأمل فيه ، فالأبعاد المشخصة في صورته، مشتملة على تغييب لمعالم المشبه، وإحلال معالم المشبه به مفصلة ؛ فترسخ في الذهن حتى كأننا نراه باللون والصورة ، أما في البيت الآخر فقد كان لدلالة الاستمرارية التي أوجدها الفعل المضارع (يحضنه) أثر في جعل الصورة متحركة وغير جامدة، وهو وجه مستحسن مستعذب ويعني ((إخراج ما لا قوة له في الصفة على ماله قوة فيها ... فهو الغاية والجودة))[٢] .

(١) المصدر السابق : ٢٢١ .
(٢) كتاب الصناعتين : ٢١٥ .

٢/ إنجازية الصورة السمعية

تأتي الصورة السمعية في إطار بنية التشبيه ، ويتخذها (الوائلي) – من حيث البناء الأسلوبي– وسيلة لها القدرة على توضيح المعنى وإيصاله للمتلقي،[١] وذلك عبر تفعيل الطاقة التعبيرية للغة داخل النص ، فينقلها((من الاستعمال الوظيفي إلى التعبير الجمالي))[٢] ،فعدوله عن الاستعمال الحقيقي للصورة وفقاً لمنظومة التحول ،أوجد رديفاً أسلوبياً فعّل قابليات الإنجاز ، كما في قوله[٣] :

دجّنونا فنحن صوت ابن آوى بعد أصداء من زئير الأسود

فالنص مشتمل على صورة قبلية مرتبطة بالماضي ، يمثلها قوله (أصداء زئير الأسود)، وأخرى حالية أوحى لها بقوله:(دجّنونا) فأعطى معنى الصيرورة والتغيير، أو لنقل (التدجين) .

والدجن في اللغة يعني : الأُلف ، وهو يطلق على الحمام والشاة وغيرهما إذا ألفت البيوت؛ أي صارت تألف المكان[٤] وقد أسند ضمير جماعة المتكلمين إلى الفعل،مانحاً دلالة الشمول والاتساع في القصد التعبيري ، في إشارة واضحة لحال الأمة مع من قام باستغلالها، أو كما عبر عنه بفعل (التدجين) وهي كناية عن الخضوع والإذعان ، ولاشك أن اختياره كان لغايات موضوعية أكثر منها فنية ، فلعله كان يريد به كسر عنفوان المخدوعين والمضللين و إيقاظهم من سبات الغفلة ، ممهداً بذلك التركيب إلى مفاجأة المتلقي– في حالة من الترقّب– إلى طبيعة الصيرورة والتحول من خلال صورة تجمع بين السخرية والامتعاض ، وقد زاد من بلاغتها وجزالة معناها أن حذف أداة التشبيه التي هي ((اللفظة الدالة على المماثلة والمشاركة))[٥]،وكان بالإمكان أن يقول

(١) ينظر : علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته) : ٣٢٧ .
(٢) نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال) : ٢٦٩ .
(٣) الديوان : ٥٣ .
(٤) ينظر : القاموس المحيط (مادة دجن) : ١١٠١ .
(٥) فنون بلاغية (البيان – البديع) : ٤٧ .

(فصوتنا كصوت ابن آوى) ولكنه عدل عن ذكرها ،تحقيقاً لأقصى معاني الاندماج والتماهي والتماسخ بين المشبه والمشبه به، بتأويل فعل كلامي تقديره (فصرنا بضعفنا وخوفنا كابن آوى)، ومما زاد من فاعلية الإنجاز للصورة السمعية، مقابلتها بصورة (زئير الأسود) التي كنّى بها عن أحوال الماضين في الشجاعة ورفض الخضوع ، وهو أسلوب من شأنه أن يوقظ الشعور بالبحث عن دلالة المنجز بالصورة السمعية من خلال المعادِلات الموضوعية الواردة في النص .

ومنه أيضاً[١] :

تعود بي الذكرى لطفل بمهده إليه شمـــوخ من غد يتطلّع
كأن علـــى كفَّيه همس تمائم من الجزع أنغام الفتوح توقَّع

والتمائم جمع تميمة ، تقال لخرزة رقطاء تنظم في السير ، ثم يعقد في العنق[٢] ، وقد اتخذ الشاعر منها رمزاً حسياً ، ليحقق به المنجز الاشاري في سياقه التداولي فجعل من همس التمائم– التي افترض وجودها على كتف الحسين(ع) في صغره – أصواتاً يستوحي منها قرع طبول الحرب ، الأمر الذي يُخرج الصوت المسموع من حيِّز العفوية، إلى الحركة الإيحائية المقصودة ، فكانت الصورة التشبيهية بمثابة جسراً رمزياً لاستشراف المستقبل؛ لأن ((الرمز بالنسبة للمتلقي ... يكون حافزاً على إعطاء قراءته بعداً جديداً))[٣] ، وتبدو الصور التشبيهية المستقاة من الطبيعة الحسية،أكثر حضوراً قياساً بالرمزية المعقدة،توخّياً للمحافظة على الموضوعية، التي حرص على وجودها في كل نصوصه تقريباً،حينها تتضح للمتلقي قصدية التوظيف للصور التعبيرية بسهولة ويسر ، وهذا من شأنه أن يجعل فاعلية الإنجاز آنية وليست مؤجَّلة لما بعد التحليل والمعالجة . ومن الصور السمعية أيضاً قوله[٤] :

وعـــاد يزأر في النادي الوديع فتى مُفـــيهَق صوتـــه كالصخر ينحدر

(١) الديوان : ٩٧ .
(٢) ينظر : القاموس المحيط (مادة : تمَّ) : ١٠٠٠ .
(٣) النص وإشكالية المعنى : ١١٨ .
(٤) الديوان : ١٠٧ – ١٠٨.

يحكي البطولات للصبيان إن ركبوا عصيـــّهم حسبـــوها الخيـــل تبتدرُ
أيـــام لا نحن في سلم فيمنعنـــــا ولا بـــحرب فندري كـــيف نعتجرُ
حتـــى تداركنـــا كالرعد منطلقـــاً صوت الفتاوى على أفواه من زأروا

إذ تجتمع في هذا النص مجموعة من الصور المشحونة بالطاقة التعبيرية اللازمة لمتطلبات السياق ، محطّماً بها الحقيقة الواقعية المعاشة ، ليقيم بدلا عنها حقيقة شعرية أعلى منها وأكمل ، فيسمي الأشياء بغير اسمها[١] بحثاً عن انماط لغوية جديدة تشع بالمعاني الجميلة .

وعلى الرغم من أن الشاعر لا يخرج في استخداماته التصويرية عن النمط المألوف والواضح –كما أسلفنا – بيد أنه يوجِد الصورة في المجال الذي يجعلها تشعُّ وتنمو،وتتعالق مفردات التركيب مع الصورة التعبيرية،فتنبجس مواشجة أسلوبية تعود مرجعيتها إلى جنس الفعل وموقعه،فالفعل(يزأر)– الذي أكثر الشاعر من ذكره– يمتلك قيمة صوتية ودلالية، قادرة على اجتلاب المعنى الباطني في سياقه الخبري ، فـــ(الزئير)– في هذا المورد– سلبي الدلالة ؛ لأنه يعبر عن صوت الحاكم ، ولكي يعزز صورة الضوضاء وحالة الصخب الصادرة من شعارات ومطالب هؤلاء المتسلطين ، جاء دور الصورة التشبيهية لتقوية المنجز الدلالي ، فكلمة (مفيهق) تعبير اشتقاقي معناه في اللغة ((التنطع والتوسع بالكلام وكأنه يملأ به فمه))[٢] .

وتتواشج الصورة السابقة مع الصورة الحسية المتحركة في قوله: (يحكي البطولات كالصبيان إن ركبوا عصيّهم) وهي صورة مستقاة من الفلكلور الشعبي تعبيراً عن الأمنيات الجوفاء والساذجة التي يحفّها الوهم والخداع والتضليل،وبها يكتمل المشهد الأول،مع حالة من التأزّم وعدم الاستقرار الفكري وكأنه يهيئ الأذهان للمشهد الثاني المرتقب، فيأتي البيت الآخر مباغتاً للسامع، بعد أن وضعه الشاعر بصورة الواقع السابق ، فكانت الانتقالة مفتتحة بـــ(حتى) الحرف الدال على انتهاء الغاية[٣] وذلك

(١) ينظر : الأسلوبية والأسلوب (عبد السلام المسدي) : ١١٥ – ١١٦.
(٢) القاموس المحيط : (فهق) : ٨٤٨.
(٣) ينظر : مغني اللبيب : ١/ ١٤١.

ضمن عملية إجرائية تستهدف المقابلة التصويرية بين زئير الباطل من جهة، وزئير الحق الرادع له من جهة أخرى ، لذلك نجد بأن إنجازية الصورة التشبيهية وجماليتها تكمن في استحضار قوة صوت الرعد الذي يفزع منه الإنسان، وتخرس دونه الاصوات إذ وُظِّفت توظيفاً ازدواجياً،ولّد بؤرة نصية بالصوت والصورة،فـ ((الإشارة اللسانية لا توحِّد بين اسم وشيء ، ولكنها توحِّد بين مفهوم وصورة سمعية))[١] على فرض أن الصورة علامة سيميائية ينتقل بها الشاعر من التجريد إلى التجسيد لغرض التوظيف الأسلوبي .

٣/ إنجازية الصورة الشميّة

تجري تشبيهات الشاعر في إطار الحاسة الشمّية ، في سياقات متعددة على سبيل الوصف ، ولم يسجل البحث أي خروج عن المتعارف ، الأمر الذي بدت فيه الصورة وقد أصابها الفتور ، إذ تقتصر فاعلية الإنجاز على الدلالة السياقية ولم يكن دورها إلا للتوكيد في الغالب ، كما في قوله[٢] :

سلب الوجد حسّها فتساوى عندها لاعج الجوى والسرور
شأن من سُدّ أنفه بزكـــام فاستوى النّتن عنده والعطـــور

فالصورة المستعملة في النص إنما هي توكيد للخلق الفني المنجز في البيت الأول من جرّاء علاقة اقترانية بين السلب والإيجاب ، تدفع الناقد إلى حالة من التأمّل تدفعه إليها مكنونات الصورة ومجسّاتها ، فتصبح صورة شم (المزكوم) شاهد توكيدي على دلالة السياق المتقدّم عليها .

وقد تأتي الصورة في سياق الوصف لصاحب الحال كما في قوله[٣] :

تخضرّ في الجمر ما هذي النقائض في دنياك تجمع بين الجمر والخضرِ

(١) علم الدلالة : (بيير جيرو) : ٣٩.
(٢) الديوان : ٤٤٧ .
(٣) المصدر نفسه : ٣٠٤ .

كالعــود في النـــار عطر فـــي تلهُّبها فيـــا لمحترق فـــي نـــاره عطر

فالبيتان ينتميان لنص بعنوان (حوار مع القلب) ويلتزم فيه الشاعر إجراء حوار معه إلى أن يصل لهذا المقطع الكاشف عن صورة واقعة في سياق الوصف لصاحب الحال (القلب) والتقدير (وحاله كحال العود في النار)، فانبعاث العطر من العود صورة مألوفة ، ولكن الشاعر حاول جاهداً في أن يوجد من خلالها معادلاً للاخضرار في الجمر بجامع الحسن والجمال بينهما، وهي كناية عن الأمل والنماء ونشوة الشباب التي تظهر بالرغم من ألم الحياة، فيجمع بذلك (الاخضرار والجمر) ، وهذا دليل على أن الشاعر لم يعتمد على الصورة التشبيهية في التأثير ،فالأثرالدلالي ليس أحادي التأثير، وإنما ملتحم ومتواشج مع الصور الأخرى (الكنائية أو الاستعارية) .

٤/ إنجازية الصورة الذوقية

من المهم في أسلوبية التشبيه ، الإشارة الفاعلة أو الوظيفة المعنوية للقيام بالدور الدلالي في إيصال المعنى، سواء كان هذا التوصيل تقريرياً مباشراً، أو إيحائياً (غير مباشر) ، أي أنها قد توصل المعنى ببنيتها السطحية، أو ببنيتها العميقة التي لا بد من خضوعها للتأويل[١] فـــ((المعنى الشعري الباعث على التأويل، يتخلق في أسلوب مجازي سهل البنية ولكنه عميق الأداء))[٢]، والصورة الذوقية- كغيرها- لا يمكن أن توصل المعنى إلاّ إيحاءً، خصوصاً إذا كانت واقعة في إطار النص الشعري* ، أي أنها

(١) ينظر : جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر) : ٢١ .

(٢) أسلوبية البيان العربي (من أفق القواعد المعيارية إلى آفاق النص الإبداعي) : ١٤٣ .

* نتفق مع (جان كوهين) في أن الشعر إيحاء ، ولكن نختلف معه في أنه يعد الشاعر خالق كلمات وليس خالق أفكار ، والحال أنه من الممكن أن يكون خالق أفكار أيضاً ، ينظر : بنية اللغة الشعرية : ٤٠ وما بعدها .

تحتاج إلى التأويل ؛ لأنها تعيد بناء المفاهيم بطبيعة أخرى، فتراعي الأثر الانفعالي . ومن الصورة الذوقية في شعر (الوائلي) قوله[١] :

لقد ملّهـــا وحش الفلا وتجشّأت بطون الرمال السمر من كثرة الشرب
تعبُّونهـــا كالشهد تستمرئونهـــا فيـــا بئس من شهد ويا بئس من عبٍّ

فالصورة الذوقية متحققة بلازمة الفعل (عبَّ) الدال على الشرب ، وهو معنى يرتبط بالنص كـــ(بنية كبرى)؛ لكونه بني على أساس مخاطبة ما أسماهم بـــ(سماسرة الحرب) ، فالصورة أوجدت معادلاً موضوعياً بسمته المعنوية ،إذ إن قياس الدم بالشهد هو قياس مع الفارق، وفي هذه الحالة ((يتكشف المعنى لا من خلال المفهوم ،بل بوساطة اللغة الفنية الخاصة بالتفاعل المتبادل))[٢] ، فتبرز الصورة بوصفها عنصرَ إثارة ، يقرِّب مفهوم استعذاب القتل والالتذاذ بدماء الناس ، ومن جهة أخرى فإن هذا النوع من الصور قد يأتي في سياق معنوي صرف كما في قوله[٣] :

تكاد تشرب من خديك قبلتها كضامئٍ عبَّ في علٍّ وفي نهل

فالفعل (تشرب) الوارد في سياق النص، هو في الحقيقة شرب معنوي مستوحى من حالة شعورية مرتبطة بحاجة بايولوجية تجذب الإنسان بنِسَب ودرجات متفاوتة ، فالشاعر أراد أن يوظّف قوة الجذب للماء في حال العطش وفق آلية إجراء التناسب الطردي في تصوير قوة الانجذاب العاطفي والمعنوي المتمثل بالأثر الوضعي لمحور الصورة (القُبلة) والتي هي شعور نفسي مرتبط بغريزة العاطفة ، ولكن الشاعر بدا وهو ينظر إلى حالة الشوق والاندماج للقيام بهذا الفعل العاطفي المنجز بصورة الظاميء المستعذب لحلاوة الماء ، فيتشكل منها معادلٌ موضوعي لفعل التقبيل ؛ لأن وحدة الملاك تكمن في الآلة الممارِسة للفعل وهي (الشفتان) .

(١) الديوان : ٢١٥ .
(٢) موسوعة نظرية الأدب :١/ ١٦١ .
(٣) الديوان : ٣٠٨ .

٥/ إنجازية الصورة اللمسية :

تمتد جسور التواصل القيمي والدلالي بين المنشيء والمتلقي،عبر آليات عدة،ومنها الصور التعبيرية،ويلحظ أن (الوائلي) كان يتخذ منها وسيلة تواصلية من خلال المشاهد الحسية أو المُدركة بالحس،ومن الممكن أن تُظهِر كل صورة استقلاليتها عن الأخرى ماخلا الصورة اللمسية،إذ يندر أن تأتي بمفردها ، إذ تكون في الغالب مترافقة مع صور الحواس الأخرى ؛ لأن المُنشئ خلال عملية الإبداع الشعري، يتعامل مع مجموعة المؤثرات الحسية، لبلورة المعنى المترسِّخ في منطقة اللاوعي، وترجمته عبر قوة الإنجاز للغة الشعرية ، ويلحظ أن بنية التشبيه مع تلك الصورة كانت من النوع التماثلي في الأعم الأغلب ، مما يعني اشتراك حواس أخرى في إنتاج الصورة؛ كحاسة البصر على سبيل التمثيل لا الحصر. كقوله يصف حال رقية بنت الحسين (ع)[١]:

فأتوها بالرأس أذبل خديه هجيــر ونحره منحـــــور
فهوت فوقه وأغفت كمـــا أغفى على دفئ أمه عصفور

يعيش المتلقي– وهو يمر على هذه الصورة – حال تلك اليتيمة التي هدأت من فزعها لمجرد أن لامست بخدها خد أبيها الشهيد وفق آلية خاصة تستدعي صورة الموت بسماتٍ ترتفع معها فاعلية الخطاب في مشهد عاطفي مؤثر، وهنا يأتي دور الصورة التشبيهية التي خلع الشاعر عليها طبيعة الشعور الوجداني بين البنوة والأبوة ، وبما أن الصورة اللمسية ((مشتقة من التقمّص الوجداني))[٢]، لذا كان المعنى قريباً من الشعور ، ففاعلية الإنجازالدلالي للصورة ركزت مركز الثقل في العنصر الأول المحدد (المشبه) ، ثم شغلت حيزاً أسهم في إكمال النصاب الدلالي للنص متمثلاً في عنصر

(١) المصدر السابق : ١٦٧ .
(٢) نظرية الأدب (أوستن وارين – ورينيه ويلك) : ٢٤٠ .

(المشبه به) [١]، لذلك يصف احد الباحثين التشبيه بأنه ((ظاهرة أسلوبية لا تنفصل بحال عن سائر الظواهر الفنية الأسلوبية))[٢] .

ومن الصور اللمسية التي استعملها الشاعر ، تلك التي يقتضيها المقام ، فيتجه بالنص إلى إيجاد معادل موضوعي لحالة معنوية، كما في قوله[٣]:

بني يُلذِّعُـــنـــي بعدكـــم كما يلذع الجرح بالمبضع

فألم البعد والفراق شيء معنوي يقاسيه من فارق عزيزاً ، ويتراءى من خلال السياق أن فراق الشاعر لأحبته مستمر، وقد أشار له بصيغة الفعل المضارع (يلذعني) الدال على استمرارية الحدث وتجدده، ولكي تكون التجربة الشعورية حاضرة في الذهن بقصد مشاركته ذلك الشعور، فلا بد من اختيار الصورة التي تنسجم مع أقصى معاني الألم الحسي الذي يمكن استشعاره وقياسه، فصوّر أَلَمَه أروع تصوير من خلال ما يشعر به المجروح حال ملامسة الآلة الحادة لجرحه ، وقد اكتسبت الصورة جمالية الأداء بفضل السياق الذي وضعت فيه ، إذ أن القدرة التعبيرية للصورة ، تنشأ من فاعليتها في الإبانة عن الرمز في وظيفته الإنسانية ، فيكون سر نجاحها في ((تحويل المعاني المجردة إلى هيئات وأشكال تنتقل بالحواس))[٤] .

ثالثاً / جمالية الطاقة الإنجازية في الصورة الكنائية

(١) ينظر : موسوعة نظرية الأدب : ١٥٩/١ .

(٢) التعبير البياني (رؤية بلاغية نقدية) : ٨٣ .

(٣) الديوان : ٢٩٤ .

(٤) الصورة الفنية في النقد الشعري : ٨٦ .

يحتفظ النص الشعري بجانب جمالي خاص يتجلى بالأسلوب الكنائي ، الذي هو فن وأسلوب في آن واحد ؛ لكونه لا يؤدي المعاني الموضوعية إلاّ من خلال الأداء الفني الباعث على التأويل وبالطرق الإجرائية[١] .

وقد أشبع البلاغيون هذا الموضوع بحثاً وتمحيصاً، كاشفين عن فنيته في الأداء من خلال بيان مقصدية التعبير ، فالأسلوب الكنائي يعني أن المتكلم ((يريد إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود ، فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه))[٢] .

وينفرد الأسلوب الكنائي بخاصيتين ، هما : عدم منافاته لإرادة الحقيقة ، والثاني : أن مبناه يقضي بالانتقال من اللازم إلى الملزوم، وهو ما نراه معكوساً في المجاز ، مما أعطى (للسكاكي)(٦٢٦هـ) سبباً للتفريق بينهما[٣] ، ويرى الدكتور محمد عبد المطلب، أن الكناية ((بنية محايدة بين الحقيقة والمجاز))[٤] ،فهي مظهر لغوي شبيه بالاستعارة[٥] ،ولكنها وبحسب الأبحاث الأسلوبية والبنيوية المعاصرة، أصبحت تشكل ((بنية مجازية ذات إيحاء فني خالص أكثر من كونها بنية محايدة))[٦]، إذ إنها تتصف تتصف بخصائص أسلوبية ((يضمرها السياق ويجلّيها في الوقت نفسه))[٧] فهي تنطلق من معايير الأداء النصي ، فلا تتكشف إلاّ من خلال القراءة النقدية المعتمدة على مبدأ التأويل ؛ لكونها ((تعبير لا يراد منه الدلالة الحرفية للألفاظ في فرعها اللغوي وإنما هي دلالات يفهم المقصود منها بطريق غير مباشر إما بطريق التلازم أو بطريق المفهوم أو بطريق السياق))[٨] ،أي أن التوصل إلى المعنى المراد إبلاغه يكون عبر وسائط ينتقل من خلالها الذهن لكي يدرك ما أراد المنشئ إيصاله، فلا يعمد إلى التعبير

(١) ينظر : أسلوبية البيان العربي : ٢٣٢.
(٢) دلائل الإعجاز : ٦٦
(٣) ينظر : مفتاح العلوم : ٥١٣.
(٤) البلاغة العربية (قراءة أخرى) : ١٨٦.
(٥) ينظر : تحليل الخطاب (إستراتيجية التناص) : ١١١.
(٦) أسلوبية البيان العربي : ٢٢٨.
(٧) المصدر نفسه : ٢٣١.
(٨) الأصول الفنية للأدب : ٢٠٣.

عنه مباشرة بل يذكر ألفاظاً ذات دلالات تتضمن معنى يكون واسطة وممهداً للمعنى الحقيقي ، مما يستدعي القول بأن الأسلوب الكنائي هو منجز قصدي وحركة فعل كلامي يستدل به على المعنى الحقيقي ، ولاسيما أنه مكوّن من بنية ثنائية الإنتاج[١] لها قيمتها الأسلوبية،إذ تحمل طاقة تعبيرية، و ((إخبار عن كيفية تطلع المتكلم إلى الواقع الإرجاعي بطريقته الخاصة))[٢]

وسائط المنجز الدلالي في أسلوبية الكناية

تقسم الكناية بحسب الإجراء وبحسب الوسائط والسياق[٣] ؛فأما الإجراء فتقسم بموجبه إلى كناية عن صفة وعن موصوف وعن نسبة ، وأما ما يتعلق بالسياق أو بحسب الوسائط فهي التعريض، والإيحاء، والإشارة، والرمز، والتلويح التي هي آليات الدلالة على المتعدد عبر القرائن السياقية .

وسنحاول تجلية المضامين الأسلوبية من خلال المتوفر من تقسيمات الكناية في شعر (الوائلي) ، على أن الملاحظ أن نمط التعريض كان بارزاً في شعره وذلك((متى كانت الكناية عرضية))[٤] مما يعكس درجة ونوع الانفعال النفسي والعاطفي لديه ، ولعل هذا النمط الأسلوبي كان واضحاً عند الشاعر حتى في أسلوبه الخطابي- بالنسبة للخطاب الديني- ، إذ يفضل التلميح والإشارة والتعريض دون التصريح إنطلاقاً من قاعدة (الحر تكفيه الإشارة) ، ويمكن أن نقسم أنماطها في شعره بحسب الإجراء إلى عدة محاور لتتضح طاقة المنجز الدلالي في الأسلوب الكنائي .

- **العدول المضموني في المبنى الكنائي**

(١) ينظر : البلاغة العربية (قراءة أخرى) : ١٨٦.
(٢) دليل الدراسات الأسلوبية (جوزيف ميشال) : ٧٦.
(٣) ينظر : أسلوبية البيان العربي : ٢٣٢.
(٤) مفتاح العلوم : ١١٠ .

تظهر طاقة الكناية في بناء الصورة ،عبر الفعل الإنجازي الذي تريد إخفاءه طلباً للتواصل؛لأن سيمياء الاتصال تجعل ((اعتبار وجود العبارة شرطاً لوجود المعنى))[١] ، لذا فهو يعدل بالمضمون ليكمل إنجاز الصورة كما في قوله[٢] :

رُبَّ عيش قلامة الظفر أغلى منه والعمر في مداه سرابُ
وإذا عادت النخاسة والعهـــ ـر مناخاً يستوحش المحرابُ

فكناية السراب تتجه نحو الموصوف (العمر) في سياق أفقي ، للدلالة على الخداع المقتضي للانتقال إلى اللازمة الثانية الكاشفة عن سبب الخداع الذي تشاءم منه ، فتبعها بمضمون كنائي، وبأسلوب شرطي ، فسّر به سبب تفاهة الحياة ، وذلك بقوله (إذا عادت النخاسة والعهر مناخاً) فيكون بذلك العدول قد هيّأ للذهن استحضار فعل كلامي بتأويل (لايعيش الأحرار تحت حكم الباطل) فاستثمر المضمون الثاني لتوضيح المضمون الأول ، باعتبار أن قوة الفعل الكلامي تبرز بشكل مشخّص حين يكون السياق هو المحرّك لمجرى الأحداث[٣] ، وقد يأتي الاستعمال بالكناية عن الموصوف لا بدلالة التوبيخ أو التعريض،وإنما بدلالة الشكوى وفق المقتضى السياقي للنص ، كقوله[٤] :

الحَصَـــان العفّ البتولة من حُوّل بالعهر بيتهـــا مطروقـــا
والأنوف الشم اللواتي عرفنا كيف سيمت من الهوان نشوقا

فكنّى بالأنوف الشم عن الأحرار الذين لا يخضعون ولا يرضون بالهوان كبرياءً وعزةً لتظهر قيمة الاستفهام التعجبي الذي ألحقه بالكناية ، وبذا يكون قد أكسب الصورة طاقة إنجازية عالية مستفيداً من إمكانية تأويل الفعل الكلامي الدال على الشكوى بتقدير

(١) مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية : ٦٦.
(٢) الديوان :٣٦٠.
(٣) ينظر : النص والسياق :٢٦٦ .
(٤) الديوان : ٤٠٥.

(أرأيت ذلك الهوان) موحياً به إلى الإنكسار والإهتظام في تراصف طولي مع المبنى الحكائي. أما البيت الآخر، فإن الكناية كامنة في قوله (بيتها مطروقاً) ، والبيت المطروق هي في الواقع كناية عن نسبة ينتقل خلالها الذهن إنتقالاً استدلالياً ، لبلوغ المعنى المراد في مضمون البنية العميقة ، ويلاحظ أن الشاعر ينتقي صيغه الفعلية أو الإسمية بحسب المقتضى الدلالي في سياقه التداولي؛ لتسهيل مهمة الوصول إلى البنية الماورائية، وهذا يستدعي منه أن يختار الأفعال الملائمة لذلك القصد في إطار ما يسمى بـــ (قاعدة الإستبدال)[١] ، وقد تبنى الصور الكنائية من فعل التداعي الذي تمارسه العوامل الخارجية للنص تجسيماً وتجسيداً ، فتعمل الصور – بوصفها علامات سيميائية – على تأدية الوظيفة الجمالية والإبلاغية الفاعلة داخل النص كما في قوله[٢] :

وتوقع وذو الفقار مدين أن يلاقيك كل يوم هرير

إذ أوجدت(أن المصدرية) والفعل (يلاقي) حالة من الترقب ارتبطت بالسياق ، ممهداً عبرها إلى إيجاد العنصر الكنائي (كناية عن صفة) الذي وجد في منطقة من السياق تطلّب تغيير المضمون والعدول عن حقيقته ؛ ليبقى الذهن في حركة مستمرة نحو توليد سيل من التوقعات ، فالكناية جاءت لتتحدث عن مضمون الحقد الأعمى الذي ورثته نتائج الحروب التي خاضها الإمام علي (ع) فأصبح مديناً بسببها ، وقد عدل عن ذلك المضمون لسعته من جهة، ولتسببه بفتور قوة الإنفعال التي يتطلبها النص الشعري ، لذلك اختزله في الصورة الكنائية .

فدلالة الإنجاز للكناية أجملت أسباب تعرض علي (ع) وأتباعه للقمع والمضايقة واختزلتها بلفظ (الهرير) وهي صورة واضحة لقمة التأزم المصاحب للنسق القولي على نحو الإثبات ، فالكناية بالأصل هي ((عملية إثبات وتقرير))[٣]،وفي المورد

(١) ينظر : البلاغة والأسلوبية : ٦٣.

(٢) الديوان : ٧٥ .

(٣) البلاغة العربية (قراءة أخرى) : ١٨٨ .

المذكور جعلت الغرض التداولي يحيل للإنجاز فعلاً كلامياً يمكن تأويله بـــ (ستدفع ثمن جهادك) .

ومن الصور الكنائية التي وردت من نوع الكناية عن نسبه قوله[١]:

أبا الطف ما جئنا لنبني بلفظنا لمعناك صرحاً إن معناك أمنع
متى بنت الألفاظ صرحاً وإنما الصروح بمقدود الجماجم ترفع
ألا إن بُرداً من جـــراح لبسته بنى لك مجداً من جراحك يصنع

وتبدو هذه الصور متلاحقة الدلالة، في مواشجة نصية تنزع عن التعقيد لارتباطها بالمفهوم السردي فهي ((تواصل وجودها الافتراضي مستعدة للظهور بأقل جهد))[٢] سواء كان جهداً عقلياً أو وجدانياً ، فيعمد إلى صنع جدلية النفي والإثبات ، ثم يتجاوز ذلك بفنية تنم عن ذوق وإحساس خاص ((لرسم شبكة تصويرية علائقية فيها تشكيلات خطابية))[٣] ،فالشاعر فيما تقدم قد اعتمد في بناء صوره على (نفي المجاز) لإظهار الحقيقة المؤكدة وإثباتها في قوله (إن معناك أمنع)، ثم يعيد النفي مرة أخرى بأداة الإستفهام التي خرجت لمعنى النفي،ثم يعود لتأكيد المعنى الحقيقي بأداة الحصر (إنما) ليرسخ في الذهن فعلاً إنجازياً يفسره السياق ، وتأويله (جهادك بنى مجدك) فالعدول اللفظي لم يبتعد به عن المضمون المعنوي ، أو بتعبير آخر فإن الشاعر قد عدل عن المضمون المستكن في بنية العمق إلى المضمون السطحي الذي ظهرت عليه الصورة الكنائية الكاشفة عن المعنى الأصلي لسياق المبنى الكنائي .

- **الصورة الكنائية بحسب الوسائط**

تتضح قيمة الصورة الكنائية في إنجاز الدلالة ، من خلال إثارة التفاعل الوجداني لدى المتلقي ، وذلك بتشريكه في داخل السياق الكلامي عبر آليات التواصل ، وقد هيمن – كما يبدو – أسلوب التعريض والتلميح على استعمالات الشاعر الكنائية ، حتى

(١) الديوان : ٩٨ .
(٢) مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية : ١٤٥ .
(٣) المصدر نفسه : ١٤٥ .

بدت وكأنها ثورة كلامية نأى من خلالها عن التصريح ، مراعاة لجمالية النسق الأدبي ، من ذلك قوله[١]:

أقادتنا يا رفات الرجال ويا جِيَفاً نتنها يخنق

إذ تبدو الصورة حاملة لمعنى قد يفوق طبيعة الإنجاز الدلالي لبنية الكناية ، ولكنها في الواقع تراكيب متراكمة وفّرت شحنة دلالية ذات مقاصد معلومة ، فالإشارة التخاطبية المتمثلة ببنية النداء كانت إشارة موجهة إلى جهة معلومة لدى الشاعر والمتلقي ، لذلك نرى أن الشاعر حمّل الصورة الكنائية رموزاً إيحائية تحمل قساوة في التعبير ، ليؤدي بها غرضه بتوبيخ المنادى على عدم التحرك، والصمت حيال القضايا المصيرية التي تخص الأمة والسكوت عن نصرة المظلومين ، كل ذلك دفع بالشاعر إلى أن يكني عنهم بقوله (رفات الرجال)و(جيفاً) وكلتا الصورتين تصفان الأموات ، فالصفات المجردة بحسب الاقتضاء التداولي للأسلوب الكنائي يكون مجسداً للمعنى،بلحاظ أن الكناية تمر بمرحلتين لأداء دورها الدلالي، وهما: التصور البصري، والاستدعاء الذهني[٢] وللمتلقي حينها أن يستحضر في ذهنه صفات هؤلاء الحكام ، وكأنه يرى رفاتهم ، ويستقذر رائحتهم ، وهو أسلوب يراد منه إشراك الحواس في تجسيد المعنى ، ناظراً إلى عمق الدلالة لا إلى سطحها ، وهذا التحول والعدول عكس التصور الباطني للشاعر عن هؤلاء الحكام عادّاً ذلك مدخلاً للتعريض بهم .

ومن أنماط الكناية بحسب الوسائط قوله[٣] :

والنياشين تركب الكتف التا فه زوراً وتسرق الألقابا

(١) الديوان : ٣٤٣ .

(٢) ينظر : علم اللغة المعاصرة (مقدمات وتطبيق) : ١٠٩ .

(٣) الديوان : ٤٥٠ .

(فالكتف التافه) هو تعبير كنائي، جاء به الشاعر للتعريض بالقادة والزعماء ، ويبدي البناء التركيبي للكناية أنها مكونه من مفعول به موصوف بصفة (تافه)،تنويهاً باحتقاره لهم .

وإذا أعدنا النظر مرة أخرى في النص فسنجد أن قوله (النياشين) هي رمز كنائي هدفه الإشارة إلى المناصب التي أبدى الشاعر امتعاضه من استحواذ بعضهم عليها بلا ملاك موضوعي أو استحقاق ، لذلك عمد إلى تعريف النياشين بالألف واللام ، أما (الكتف) فإنه أوضح مضمونه الباطني (العميق) بالصفة التي تابعت الأسم (الكتف) الذي احتل موقع المفعولية من التركيب الكنائي ، ومنه أيضاً[1] :

عذرتكم لو أن مـــا تنبشـــونه عظام ولكن جيفة وهي أبشعُ
ولكنه الكرسي مهما برعتم الـــ خداع يغطي رأسه ثم يطلع
فيا بـــاعثيهـــا نعرة جـــاهلية محمد واراها التراب تورعوا

يبدو الحاح الشاعر في سياق التعريض على بعض القيم انه يعطي نتيجة مأساوية ونظرة سلبية عن المعرّض بهم ، ولكي ترتفع قيمة المنجز الدلالي في النص فإنه عدل عن التصريح بهم إلى التعريض وإعطاء الإشارات المعبرة كقوله (الكرسي) في البيت السابق ، ويكرر لفظة (جيف أو جيفة) وهي كناية تعكس نظرة الشاعر للمخاطب والنظر لما حوله ، وكذلك في قوله (محمد واراها التراب) وهي كناية عن دفن الفتنة ووأدها ، ومن هذه الصورة ينتقل الشاعر فيها من الملزوم المؤول بفعل كلامي يناسب السياق وتأويله بـــ (محمد أمات ذكره فتورعوا) ولكنه عدل عن ذلك إلى اللازم وهو الأسلوب الكنائي .

وقد تحيل العملية الكنائية ، العلامة اللغوية من دلالة جمل في خطاب إلى دلالة نص في موقف لاستخراج بناء أسلوبي يجعل الغرض التداولي هو إنجاز تعميم

(١) المصدر نفسه : ٩٩.

للخطاب ، وتخصيص للمخاطبة ، وهو ما يوظف الرمز كعلامة سيميائية تفيد العموم وتعزز المخصص بالخطاب ، كما في قوله[١]:

أحبتــنا عــند الثرى من جســومكم فتوح وعنــدي من كرائمـــــكم غمرُ
أرى الموت يحيكم وبعض الألى مشوا على الأرض لو فكرت يمشي بهم قبرُ

فإعطاء قابلية الإحياء للموت أمر يثير انفعالاً متوهجاً لدى المتلقي ، للبحث عن قصدية التعبير الرمزي للموت ، فالأمر يرتبط بما يراه الشاعر لا بما تقبله المشاعر ، فالوجدان لا يحتمل ذلك مطلقاً ، ولكي تتضح دلالة التعبير لا بد من إيجاد عنصر رمزي آخر في النص ؛ ليفك الإشكال ويزيد الانفعال وهذا ما أورده بقوله: (يمشي بهم قبر) في مقابلة واضحة بين أموات يبعثون الحياة وأحياء يبدون أمواتاً في نظر الشاعر على الأقل ، فالمؤدى التعبيري للصورة الكنائية إنما وقعت في الجمع بين النقائض ،فالموت الذي مُنح قابلية الإحياء يرتبط بفاعلية الأثر العلمي الذي كان معنياً بالخطاب ،فهو من تكفل بتخليد المخاطب فيكون هو المقصود بعملية الإحياء وليس الموت ، فالعدول بالصورة كان عدولاً عن التصريح بالباعث الحقيقي لحصول الأثر إلى الأثر نفسه ؛ إذ أبدل قوله (أرى العلم يحييكم أو يبقيكم أحياءً) فقال أرى الموت ، ومن وجهة أخرى تبرز قيمة الرمز في الكناية بقوله (يمشي بهم قبر) فالقبر هنا رمز للموت وهو من الرموز التي لا تحتاج إلى معطيات خاصة حتى يخرج القارئ إلى دلالة الفقر العلمي ، فهو أسلوب ذو دلالة تداولية ذكرت في الحديث النبوي الشريف ((طالب العلم بين الجهال كالحي بين الأموات))[٢] وهو ذات المعنى الذي ذكره أحد الأدباء بقوله (الناس موتى وأهل العلم أحياء) ، وبذلك تتضح جمالية الكناية الرمزية في سياقها التناظري .

(١) المصدر السابق : ٤٨٢ .
(٢) نهج الفصاحة : ٢ / ٦٦٨ .

ومن استعمالاته للرمز في السياق التداولي ، توظيفه اللون كعلامة سيميائية لا تحيل على اللون بما هو هو ، إلا في اللحظة الأولى لتلقي النص ، وفي الثانية ((يصبح اللون دالاً لمدلول ثانٍ له طبيعة انفعالية))[١] ، كما في قوله[٢]:

كم تنسمتم هواءً أصفراً فيه مما أوقد الشيطان فحُّ

فكنّى بالهواء الأصفر عن مزاج الأحقاد الذي اتخذه المخاطب – وهم جماعة من العرب كان قد وجه خطابه إليهم ، فدل برمز اللون – الذي احتل موقع النعت للهواء – على شمولية ظاهرة الحقد وتغلغلها في نفوسهم ، فالفعل (تنسم) يدل على أنهم عاشوا على نغمة الأحقاد وهوائها منذ مدّة طويلة دلت عليها (كم) الخبرية التي وقعت مفعولاً للفعل (تنسم) في سياق حمل معنى الكثرة[٣] .

يظهر مما تقدم أن الشاعر غالباً ما يوجد انفعالاً بين اللغة المتداولة والمتلقي والمتمثلة بالخرق والانزياح بالصور التعبيرية الموحية للمعنى[٤] بقصد التواصل المصاحب للتذوق الجمالي ، فاستعمال الصورة التعبيرية في نظر النقد الحديث يعد ((وسيلة لتغريب المعنى أو توسيع أبعاده وخلق رؤية جديدة واستدعاء أفكار وخواطر وإحساسات غير محدودة))[٥] وبهذا المقدار تظهر جمالية الصورة وقيمتها في المنجز الدلالي .

أسلوبية التراسل الحسّي

(١) بنية اللغة الشعرية (جان كوهين) : ٢٠٦ .
(٢) الديوان : ٣٨٧ .
(٣) ينظر : مغني اللبيب : ١ / ٢٠٧ .
(٤) ينظر : بنية اللغة الشعرية : ١٨٩.
(٥) اللغة العليا (دراسات نقدية في لغة الشعر) : ١٩٦.

تتمتع الصورة الأدبية بامتلاكها طاقة تعبيرية تنشأ من طبيعتها على تحريك الانفعال لدى المتلقين ، وذلك بقدرتها على تصيير المعاني المجردة شكلاً تنقله الحواس وفق تكافؤ بين الصورة والعاطفة ، وتراسل الحواس شكل من أشكال بناء الصورة ، ويعتمد على نقل مدركات حاسة من الحواس إلى مدركات حاسة أخرى* ، وهو إبداع يلجأ إليه الشاعر تحت تأثير التجربة التي يمر بها رغبة منه في تكوين صور جديدة تكون أكثر ايحاءً للمعنى واسترعاءً للانتباه(١) ؛ لارتباطها بالخيال بوصفه ((القوة الوحيدة* التي تخلق الشاعر))(٢) ، وتراسل الحواس بأبسط صورة هو أن يجعل الحواس تتقمص أدوار بعضها البعض ، فيعطي لحاسة السمع القدرة على النظر ، ولحاسة النظر القدرة على اللمس وهكذا ، وبتعبير آخر فإن تراسل الحواس هو عملية إعادة تشكيل الحواس في الصياغة الشعرية فتتبادل كل حاسة دور الأخرى حتى تتماهى ببعضها فلا يشعر المتلقي حينها إلاّ بلذة التعبير وروعة التصوير.

وقد بدت تراسلات (الوائلي) متأثرة بشكل واضح بالعوامل النفسية التي ألقت بظلالها على الحالة الشعورية المتوترة التي أحدثتها أجواء الغربة والحنين إلى الأهل والأوطان ، فصار سمعه يبصر وبصره يذوق وغير ذلك من انصهار المعاني والأفكار المختلجة في داخله التي يترجمها بهذه الصورة سعياً منه لإشراك المتلقي (قارئاً أو مستمعاً) في ما يشعر به ، وجعله يتفاعل مع النص كلوحة فنية ناقلة لكوامن الشاعر الداخلية ، فتتحدد وظيفتها تبعاً لعلاقة النص بجنسه الأدبي من جهة ، وعلاقة المتلقي بالمنشئ من جهة أخرى(٣) ويمكن توضيح ذلك بالمخطط الآتي :

---

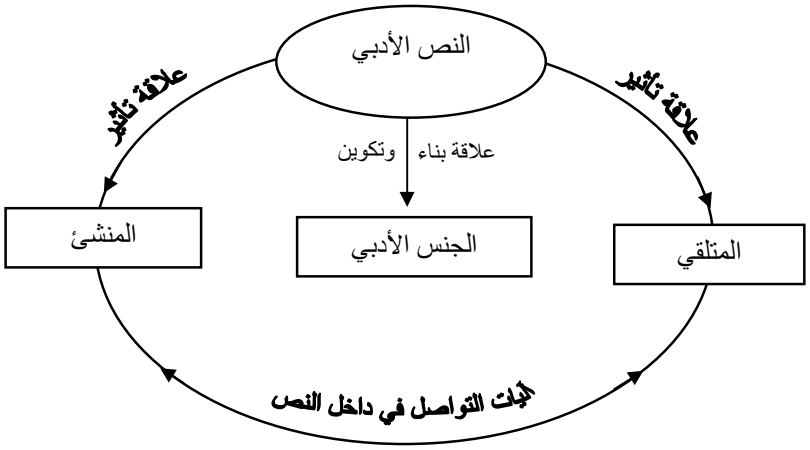
* يرى (فندريس) أن هذه الحواس عرضة للتبادل لأنها عمليات عقلية يتعامل بها بعض من الشعوب كالإغريق وهو أمر لا نراه يتفق مع ما يجري في ميدان اللغة الشعرية لأنها تخضع لانفعالات خاصة وليس لعمليات عقلية ، ينظر : اللغة (لفندريس) : ٢٦١.

(١) ينظر : تراسل الحواس في الشعر العربي القديم : ١٥.

* لا يمكن أن نقصر الإبداع الشعري على الخيال ؛ لأن قدرة الشاعر إنما تكمن في اقتران خياله مع حسن الصياغة اللغوية في الاختيار والتوزيع.

(٢) المصدر السابق :٨.

(٣) ينظر : نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال : ٦٨.



أنعكاسات التأثير بصورة استرجاع

ويرى الدكتور (محمد غنيمي هلال) أن لجوء الشاعر لمثل هذه الوسائل البيانية ، يثري لغة النص الوجداني وتمكنه من التعبير عما يستعصي التعبير عنه[١] .

من هنا فإن التراسل أسلوب فني تنزاح فيه الحواس عن تأدية أدوارها الحقيقية إلى أدوار أخرى بصورة قصدية ، يراد منها شحن الخطاب بعناصر حسية فتكون أكثر إثارة في استرعاء الانتباه ، وإيقاظ الإحساس لدى المتلقي وإشعاره بجمال الصورة ، وبتعبير آخر فإن مبنى التراسل متعلق بمعطيات الوضع النفسي ، إذ يؤول لدى الرمزيين إلى سايكولوجية الإدراك الحسي ، إذ تقع الصورة عبر الإدراك المألوف للعالم ، وهو ما أطلق عليه العرفانيون بـــ ((اتحاد الصفات))[٢] .

ويبدو أن أسلوب التراسل هو أمر قد تعارف عليه الشعراء قديماً وحديثاً [٣] .

أما بالنسبة (للوائلي) فقد برزت هذه الظاهرة في شعره جزءاً متمّماً لجمالية الصورة التعبيرية ، وسنكتفي بذكر نماذج مما ورد في شعره من تراسلات ؛ طلباً للاختصار ، من ذلك قوله[٤] :

---

(١) ينظر : النقد الأدبي الحديث :٤١٨.

(٢) الخيال (مفهوماته ووظائفه) : ٢٦٥ .

(٣) ينظر : تراسل الحواس في الشعر العربي القديم : ١٤ .

(٤) الديوان : ٤٧٥ .

وفم ما رأيته غيره بسا م بمـــر يعب أم معسولِ
وحديث تكاد تشربه الأذ ن كأن الكلام من سلسبيلِ

فقد تواشجت الصورة الكنائية (فم بسام) مع الصورة التشبيهية كاشفة عن مناقب المرثي ، فتدافعت المعاني وتداخلت حاسة الذوق بحاسة السمع فجعل المسموع ممكناً شربه وتذوقه ، لأنه يشبه السلسبيل ، فالانزياح بالصورة تمثل بجعل الأذن – وهي أداة للسمع – حاسة ذوقية ، وهذه العملية الناقلة للإحساس توفر انعكاساً ذهنياً يرفع من أثر الانفعال ، ويقرب الشعور بعذوبة الكلام الموصوف بالسلسبيل وهو كلام المرثي، فأراد أن يثبت بطريق التراسل مدى انتفاع الناس من حديث ذلك العالم ، ومنه أيضاً قوله[١]:

وإن اشتد الظما بفمي جئت للأصداء أنتهل

فالنهل من الانتهال ، وتأتي بمعنى الشرب الأول ، أو ما أُكل من الطعام[٢] وهي قضية حسيَّة نقلها السياق إلى ما هو ذهني مجرّد ، فيقال: فلان ينهل علماً ، فأشرك ذلك الإحساس بحاسة الذوق بقوله (إن اشتد الظما بفمي) ليثبت معنى من معاني طلب العلم ، ومنه قوله[٣]:

وليس كالنغم المحزون يعزفه جرح فتشربه الأسماع في نهم

وقد يجعل الشاعر من الأمور العقلية أو المعنوية مما يأكل أو يشرب وهي مسألة استقاها من المألوف المتداول ، فيقول[٤]:

وفؤاداً يقتات من ذكريات عشن فيه صبابة وخفوقا

وهو تعبير يشعر بالانشغال التام والانصراف عن كل شيء سوى التأمل في ذكريات الماضي التي كانت محطة يلجأ إليها الشاعر في غربته فأصبحت غذاءه ، فنقل

(١) المصدر نفسه : ٤٩٦ .
(٢) ينظر : القاموس المحيط : مادة (نهل) : ٩٨٣ .
(٣) الديوان : ١٩٤ .
(٤) المصدر نفسه : ٤٠٣ .

الإحساس استلزم منه نقل التصورات العقلية إلى الميدان الحسي وإن تباعدا في المفهوم.فالصورة المبدعة تنشأ ((من الجمع بين واقعين بعيدين إلى حد ما عن بعضهما وكلما بعدت المسافة ، كانت العلاقات أكثر تلاؤماً بين الواقعين المجتمعين على هذا النحو ، ستزداد الصورة قوة وستكون لها قدرة دافعة كبرى وواقع شعري أكبر))[1] .

(١) الشعر والرسم (فرانكلين وروجرز) : ١٣٢ .

المبحث الثانـي

دلالـة التوظيف النصي في الاقتباس والتضمين

يأتي مصطلح الاقتباس بمفهومه اللغوي من القبس ، وهي الشعلة من النار[١] يقال قبست منه ناراً ، واقتبس قبساً ، أي طلب الاقتباس واقتباسها أي الأخذ منها[٢] ويأتي على نحو الاستعارة بقصد طلب العلم والهداية[٣] أي أن عملية الاقتباس تقتضي تعالقاً نصياً طرفينياً يكون الطرف الأول مانحاً ، والطرف الثاني هو الآخذ ، بصرف النظر عن نسبة الأخذ والإعطاء ، فالأصل في ذلك هو الاستفادة ، وقولنا ((اقتبس منه علماً أي استفاده))[٤] .

وانطلاقاً من هذا المعنى عدّ الاقتباس اصطلاحاً ((تضمين النص الشعري أو النثري بشيء من القرآن الكريم أو الحديث الشريف من غير دلالة على أنه منهما ، ويجوز أن يغير في الأثر المقتبس قليلاً.....))[٥] ويأتي ذلك الاقتباس على نوعين أحدهما : ((ما لم ينقل فيه المقتبس عن معناه الأصلي ، والثاني خلافه ؛ أي ما نقل فيه المقتبس عن معناه الأصلي))[٦] بمعنى أن وجود نص سابق متداخل بنص لاحق يفضي بالنتيجة إلى إحداث وحدة علائقية متفاعلة بين النص الضيف والآخر المضيف[٧] وإن درج آية ، أو كلمة من القرآن الكريم أو غيره في النص إنما يكون لغاية جمالية مفادها تحسين نظامه ، وتفخيم شأنه[٨] .

ويشترك التضمين مع الاقتباس في الغاية المتحققة من جراء عمليتي الأخذ والإعطاء بين النصين المتضايفين ، وقد أكد (الزركشي) على ذلك عاداً إدراج كلام غيرالمنشئ في نصه ، إنما يكون لتأكيد المعنى وترتيب النظم[٩] فالتضمين في اللغة

---

(١) ينظر : الصحاح (الجوهري) : ٣/ ٩٦ ، وينظر : لسان العرب : ٦ / ١٦٧ ، القاموس المحيط : ٥٢٢.

(٢) ينظر : لسان العرب : ٦ ١٦٧.

(٣) ينظر : مفردات ألفاظ القرآن (مادة : قبس) : ٦٥٢.

(٤) القاموس المحيط (مادة القبس) : ٥٢٢.

(٥) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها (أحمد مطلوب) : ٢ / ٢٦٤ ، البلاغة الواضحة (البيان – المعاني – البديع) : ٤٨.

(٦) مختصر المعاني (للتفتازاني) : ٢٢١.

(٧) ينظر : اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي : ١٢٤.

(٨) ينظر : مختصر المعاني : ٢٢١ .

(٩) ينظر : البرهان في علوم القرآن : ٣ / ٣٩٤ .

مأخوذ من مادة ضمن : وتعني كفل والتزم بأن يؤدي عن ...[١] وضمّن الشيء بالشيء ، أي أودعه إياه كما تودع المتاع والميّت القبر[٢] ويقال ضمّنت الشيء تضميناً ، أي جعلته في وعاء ، وتضمّنه أي اشتمل عليه[٣] .

أما في الاصطلاح فيعني أن يستحضر الشاعر نصاً أدبياً غائباً بلفظه ومعناه[٤] ، وقد عبّر بعض الباحثين عن هذه المضامين بـــ(الصورة الإشارية)[٥] .

وقد توغّل مفهوم التضمين في علم اللغة الحديث من خلال التمظهرات النصية للسابق في اللاحق[٦] أو كما اصطلح عليها (الغذامي) بـــ(النصوص المتداخلة)[٧] ، غير أن هذا الاصطلاح تسبب في سلب استقلالية المبدع وتجاهل تفرده ، فالنص – بحسب (رولان بارت) – هو ((نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة ، وكل ما في متناول الكاتب هو أن يزاوج فيما بين الكتابات ، وأن يوجه بعضها ببعض دون أن يستند إلى إحداها))[٨] ، وقد نتج عن تباين الآراء في هذا الموضوع صراع فكري أحال قضية فهم النص وتأويله إلى القارئ ، فالرأي السابق ربما يمس الحقيقة ولكن بطرف خفي ، ويجافيها من عدة أطراف ، إذ إن الإقرار كلياً بصحته يجرّد الكاتب عن ثقافته الخاصة وعقيدته المعرفية ،فالإرث المعرفي بين الناس أمر لا بد أن نقبل به كواقع ، وفي بعض كلام لأمير المؤمنين (ع) في نهج البلاغة ما مضمونه أن الناس لو تكلموا بكلام غير مكرر لنفد الكلام ، أي أن الناس يتكلمون برجع القول وإن اختلفت الصياغة ، فاللغة برموزها التعبيرية توفر منبعاً يغترف منه الكتّاب والمبدعون ، ومن ثمّ فإن الأخذ من الأجناس الأدبية لا يعد عيباً طالما أن الهدف هو رفع الكفاءة الإنجازية للنص الحاضر وإغنائه.

(١) ينظر : المعجم الوسيط : ١ / ٥٤٤ .
(٢) ينظر : لسان العرب (مادة : ضمن) : ١٣/ ٢٥٧
(٣) ينظر : القاموس المحيط (مادة ضمن) : ١١١٧.
(٤) ينظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : ٢/ ٢٦٣.
(٥) ينظر : اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي : ٩٦.
(٦) ينظر : اللغة والمعنى والسياق (جون لاينز) : ٢٢٩.
(٧) ينظر : الخطيئة والتكفير :٣٢٠.
(٨) محاضرات في النقد الأدبي : ٨٨.

فقيمة النص النقدية والأدبية تكمن في التأثير بالمتلقي، بصرف النظر عن نسبة النص المقتبس ، فإنها تعد عملية انبثاق لما سبق من نصوص قد تتماثل وقد تتخالف في جنس النص الأدبي بحسب السياق الجديد[١] إلا أن التواصل غير القصدي بين الناس يبقى بوصفه أمراً لا مناص منه بفعل الإرث المعرفي والثقافي في أوساط المجتمع ، أما بالنسبة للمنشئين والمبدعين فعلى فرض التواصل القصدي بينهم عبر صياغات محددة قد تصل إلى درجة التنصيص ، فإنه يظهر على مستويين : أولهما الموروث الديني والعقدي ، وثانيهما التلاقح الفكري والثقافي بين النصوص الإنسانية على مستوى التعالق على اختلاف الكيفيات[٢] ومن ثمّ يتآزر هذان المستويان في توفير زاد جمالي ومعرفي يكسب النص الحاضن سمات التميز والتفرد ، ولعل الارتقاء بلغة النص من الناحية الجمالية إلى جانب صقل البنية اللفظية ، وحشد الدوال النصية لتفجير الطاقة الدلالية في إطارها الإنجازي ، هي أبرز الدواعي المطروقة في ذهن المنشئ ، الأمر الذي يجعل مفهوم التضمين والاقتباس – من هذه الناحية على الأقل – يقترب كثيراً من مصطلح الإحالات النصية (التناص)[٣] ؛ لأن التفاعل والتداخل من مرتكزات الاقتباس والتضمين فـــ((الخطاب الذي لا يستحضر أساليب في القول سابقة ، خطاب أحادي القيمة ... أما الخطاب الذي يقوم بهذا الاستحضار بشكل صريح نسبياً فنسميه خطاباً متعدد القيمة))[٤] ، لذلك فإن عملية الاقتباس تعد – إلى حد ما – طريقةً من طرائق الإنتاج الدلالي ، فالإبداع الفني غالباً ما يحدث بفعل المشاركة ، مما ينفي عنه العزلة أو العمل الانفرادي ، فهو نتاج متفاعل وممتد لنسبة معينة من النصوص المختزلة في ذهنية منشئه ، فيجعله ((يستند إلى استرجاعية النص وفق آليات الاقتباس والتضمين ، بينما ينتج عنهما عودة المبدع ورجوعه إلى نتاجات مبدعين من قبله

(١) ينظر : لذة النص (رولان بارت) : ٣٥.

(٢) ينظر : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) : ١٢٢.

(٣) ينظر : التناص وإشاريات العمل الأدبي ، صبري حافظ ، مجلة ألف ، ع٤ ، ١٩٨٤ :٢٧.

(٤) الشعرية (تودوروف) : ٤٠.

ويشركهم في نصه ، ويجعله نابضاً حيوياً بما يحتويه من استحضارات مباشرة وغير مباشرة))[1] .

لذا فإن (الوائلي) – من كل ما تقدم – يقوم بعميلة قصدية لا تعني استلاب أفكار الآخرين ، وإنما هي عملية توظيف أفكار ومعانٍ ، تدعم فكرته وتحسنها ، معولاً في ذلك على ما يمتلكه من خزين ثقافي ومعرفي ، فكان النص القرآني حاضراً في أغلب نصوصه ، فضلاً عن تضمينه للأثر الديني والأدبي في شعره ، مؤدياً دوراً مغايراً ومنزاحاً عن نسقية النص الغائب ، والتي شكل معها النص الحاضر مبنى أسلوبياً ودلالياً.

أولاً : أسلوبية التوظيف للنص القرآني

يتجلى العطاء القرآني في كثير من النصوص الأدبية ، فيكسبها قيمة دلالية ومعنوية ، يكون المائز فيها ذلك النص المقدس ، وتختلف نسبة الاقتباس القرآني وطبيعته بحسب الأفق الثقافي للمنشئ والمتلقي على حد سواء، فقد يشكل الاقتباس الأدبي في النص المرجعي عملية احتواء بالكامل ، وبطبيعة الحال فإن القرآن الكريم ، كان بالنسبة (للوائلي) مصدراً مهماً ورافداً ثرّاً قد اعتمد عليه في إشراب نصوصه من رحيق القرآن وبجرعات تتناسب وطبيعة كل نص ، وفق المقتضى الكلامي كمّاً وكيفاً ، وهذا ما جعل الشاعر يتخذ لاقتباسه أشكالاً تتراوح بين الاجتزاء النصي ، والمضموني (الإشاري) ، فالألفاظ القرآنية بلحاظ انتمائها لأعلى الأجناس الأدبية فإن اللفظة منه – بالنص أو بالمضمون – تمتلك طاقة إيحائية عالية ، ترسل من خلالها إشارات مكثفة إذا ما وضعت في سياقها الجديد .

فجاء توظيف (الوائلي) لأدبية النص القرآني ، رافعاً كفاءة المؤدى الدلالي للنص الشعري ، وقد أجملنا ذلك في ثلاثة مستويات :

(١) الاقتباس والتضمين في نهج البلاغة (دراسة أسلوبية) – اطروحة دكتوراه : ١١.

١-مستوى التوظيف المباشر.

٢-مستوى التوظيف غير المباشر (الإشاري)* .

٣-مستوى التوظيف التراكمي للنص القرآني .

١- مستوى التوظيف المباشر :

ونعني به ((اجتزاء قطعة من النص أو النصوص السابقة ووضعها في النص الجديد بعد توطئة لها مناسبة تجعلها تتلاءم مع الموقف الاتصالي الجديد وموضوع النص))[١] ، ويأتي استلهام النص الشعري للعطاء القرآني بصورته المباشرة وذلك في إطار الدلالة المقصودة كما يظهر ذلك في قوله[٢] :

أتينا بليلٍ ليس من جنس ليلة يقال لها بالذكر سبحان من أسرى

فاستضافة الآية الأولى من سورة الإسراء واضحة في آخر البيت وهو نص ما ورد في قوله تعالى : ((سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً....))[٣] إلا إنه أجرى عملية استبدال للإسم الموصول (الذي) بـــ(من) ليحتفظ بالنسق الصوتي للوزن ، أما توظيفه للآية فكان توظيفاً كنائياً عبّر من خلاله عن قداسة بيت المقدس وعظمته ، وقد استوحى ذلك من الاقتران النصي بصاحب الإسراء ، وهو النبي (ص) .

* يقف البحث على حقيقة تلازم النص الشعري ، وهي أن لوازم الوزن والقافية تحرم النص الشعري في الأعم الأغلب من اقتباس آية أو جملة قرآنية كاملة ، مما يُلجئ الشعراء إلى اجتزاء النص بتقديم وتأخير مع المحافظة على المضمون ، لذلك فإن المستوى الثاني كان أكثر حضوراً في شعر (الوائلي) .

(١) علم لغة النص (النظرية والتطبيق) : ٧٩.

(٢) الديوان : ٢٥٢.

(٣) سورة الإسراء : الآية : (١).

وقد يقتضي النص الشعري عدولاً سياقياً يفضي إلى التحول الدلالي من الوصف إلى ما يوحي بأسلوب الدعاء ، كقوله[١] :

ربّنا لو دعوت كل أناس بإمام لهم فهذا مراحي

فتصدير البيت بالمنادى (ربنا) بعد حذف أداته ، دلّل على لهفة الداعي ، الذي من شأنه أن يوجِّه المتلقي إلى استحضار حالة الدعاء بتأويل فعل كلامي هو (اجعلني مع إمامي) في تداعٍ محموم ينبئ عن أسلوبية أفعال الكلام الكامنة في التركيب المقتبس من قوله تعالى : ((يوم ندعو كل أناس بإمامهم))[٢] .

ومن الجدير بالذكر أن الشاعر قد عدل عن السياق الإخباري إلى سياق إنشائي طلبي تضمّن معنى الدعاء ، كما أن إدخال الآية في سياق الشرط والجزاء أوحى باطمئنان المتكلم في حالة تحقق هذا المنجز الشرطي ، وذلك في قوله (..فهذا مراحي) ، ويأتي توظيف الشاعر للنص القرآني ؛ لرفع درجة الإنفعال لدى المتلقي في السياق الإنشائي للنص الشعري والمرتبط بأحوال الآخرة المستلزم لأقصى درجات التضرّع والشعور بالانكسار وطلب الرحمة بأسلوب الدعاء ، كما في قوله[٣] :

وكن عدّتي في يوم لا ولد به ولا مال مما يجمع المرء ينفعُ

فالبيت – وإن كان مصاغاً بأسلوب إنشائي (دعائي) ولكنه يحيلنا إلى الآية القرآنية : ((يوم لا ينفع مال ولا بنون))[٤] ، التي وظفت بنقل صيغة الإحالة بعد تصديرها بالصيغة الطلبية (كن عدّتي) فكان النص الغائب ظرفاً لاحتواء المضمون الدعائي .

(١) الديوان : ٧١.
(٢) سورة الإسراء : الآية (٧١).
(٣) الديوان : ١٠٠.
(٤) سورة الشعراء : الآية (٨٨).

ويتضمّن الاقتباس تلاؤماً وتناسباً عبر انسياقه لدلالات مقصودة ، يأتي بها المنشئ فيخلع على نصه نكاتاً دلالية بالإبقاء على حركية النص وفاعليته ، كما في قوله[١] :

ألف قرح عبر دهر مسّنا إن يكن مسّكم بالأمس قرحُ

فالنص يحيل إلى الآية القرآنية : ((إن يمسسكم قرح فقد مسّ القوم قرح مثله))[٢] التي جاءت في سياق شرطي ، ولكن الشاعر أراد من الآية أموراً عدة لدعم مقاصده الدلالية ، موظفاً اياها في سياق الاستدلال المنطقي بشكل الاقتران ، فعلاقة الشرط لا تحدّ بباب السبب والمسبّب[٣] وإنما هي علاقة تنضوي تحت مبدأ الاقتضاء[٤] ، لذا فإن الشرطية الواردة في البيت والتي أفادها من الشرط الواقع في الآية ، إنما توحي بفداحة الجزاء المتقدم على شرطه ، وذلك بفعل العدول عن المثلية الوارد ذكرها في القرآن وتجاوزها بترجيح الجزاء على الشرط نحو المبالغة ، من خلال إضافة لفظ (ألف) إلى القرح الأول ليقابل به قرحاً واحداً في مقايضة غير متكافئة لتدعيم الأسلوب الحِجاجي للنص ، والذي يبغي من ورائه التنبيه إلى مقابلة غير متكافئة بين القرح القديم بقرينة قوله (عبر دهر)، والقرح اللاحق له بالنسبة للمخاطب .

ومن استعمالاته القرآنية ، أنه يتّجه أحياناً لإقامة علائق نصية أثناء استدعائه للنص الغائب فيكون النص الحاضر مفسراً ومبيّناً لحقيقة مضمون النص الغائب ، ومن ذلك قوله[٥] :

كلّما نـــــالت الكروش من الأ كل تنادت تقول : هل من مزيدِ

(١) الديوان : ٣٨٩.
(٢) آل عمران : الآية (١٤٠).
(٣) ينظر : معاني النحو : ٤ /٤٥.
(٤) ينظر : مشكلة العامل النحوي ونظرية الإقتضاء : ١١٩.
(٥) الديوان : ٢٣٢.

فالشاعر اجتزأ ذيل الآية الكريمة : ((يوم نقول لجهنم هل امتلأت وتقول هل من مزيد))[١] ، جاعلاً منها معادلاً موضوعياً مع (الكروش التي يراد ملؤها) في سياق تشبيهي يضع من خلاله تلك الكروش في وحدة ملاك مع (جهنم) التي تنادي (هل من مزيد) ، إلا أن تباين السياقين جعل الاقتباس يأخذ منحى كنائياً يعبّر به عن اللاهثين وراء الدنيا وحب الجاه ، وقد أوكل مهمة التعبير عن هؤلاء لكلام الله تعالى مستفيداً من روعة الأسلوب القرآني وقوته التعبيرية، وكذلك هو استلهام لمعنى أكل أموال الناس ظلماً ، وما يتبع ذلك من تجسيد للعمل ، فهم يأكلون في بطونهم ناراً .

وللسياق قيمة دلالية في تحديد المحتوى لكثير من القضايا بإمارات معيّنة من نقوش الكلام[٢] وعلى المبدع تقع مسؤولية التوفيق بين سياقات النصوص المتداخلة ، لئلا يطغى أحدهما على الآخر ، فتضيع المقاصد الدلالية ، ولا سيما في مستوى الاقتباس المباشر ، فالألفاظ القرآنية الواصفة غالباً ما تكون موجهة نحو سياقات خاصة ، كألفاظ العذاب وألفاظ النعيم ، والرضا الإلهي ، والألفاظ التصويرية لمشاهد الجنة والنار ... وغيرها ، لذا فإن توظيف أي منها يقتضي الحذر في أثناء اجتزائها من النص الأصلي قبل وضعها في سياقها الجديد ، وهذا ما بدا واضحاً في توظيفات (الوائلي) للاقتباس القرآني فيقول[٣] :

فصبرنا لها وقد وهن العظـــ م بلأوائها ورقّ الإهابُ

فقوله (وقد وهن العظم) تركيب مجتزأ من قوله تعالى : ((قال ربّ إني وهن العظم مني واشتعل الرأس شيباً))[٤] أفاد فيه الشاعر – بعد إحالته للاعتمال الشعري الجديد – في ترسيخ الدلالة على طول المدة التي استغرقها الصبر ، فأدخل (قد)لإفادة

(١) سورة ق : الآية (٣٠).
(٢) ينظر : اللغة والمعنى والسياق (جون لاينز) : ٢٢٣.
(٣) الديوان : ٣٦١.
(٤) سورة مريم : الآية (٤) .

التحقيق والتوكيد[١] وموحياً إلى طول مدة الصبر على الظلم واستلاب الحقوق ، فهذه الانعكاسات النفسية على دلالة النص ولّدت عند الشاعر رغبة في الاستفادة من الأسلوب القرآني ، لوحدة الملاك في دلالة النص ، إذ ((كلما ازدادت العبارة شبهاً بالمعنى ، كانت أدل عليه وأشهد بالغرض فيه))[٢] وما ذاك إلا نتيجة لسلامة الذوق في تحقيق الانسجام بين النصين ، ومنه أيضاً[٣] :

فتسامى الإبداع في نطفة أمشاج أهدت للكون أهل الكساءِ

فالشاعر في هذا النص ، أراد أن يقف على أعمق نقطة ينقدح منها الوجود الإنساني ، فيجعل منها منطلقاً يمدح من خلاله أهل البيت (ع) ، فكان التعبير القرآني عن ذلك المنطلق هو المجال الأرحب الذي يمكن توظيفه لاحتواء مظنة المدح في هذا البعد الدلالي ، وهو ما اجتزأه من قوله تعالى : ((إنّا خلقنا الإنسان من نطفة أمشاج نبتليه ...))[٤] ، ويلاحظ على الشاعر في أثناء استدعاء العبارة القرآنية ونقلها أنه يتصرف وفقاً للمقتضى الدلالي ، ففي المورد السابق ، تطلّب منه العدول عن حرفية (من) الدالة على بيان الجنس[٥] إلى (في) الظرفية المكانية[٦] وذلك لاستباقها بالفعل(تسامى) بالفعل(تسامى) لوجود ظرف يكون لها محلاً لهذا التجلي .

(١) ينظر : مغني اللبيب : ١ /١٩٥.
(٢) الخصائص : ٢ / ٤٠٨.
(٣) الديوان : ١٥٣.
(٤) سورة الإنسان : الآية (٢).
(٥) ينظر : معاني النحو : ٣ / ٦٨.
(٦) ينظر : المصدر نفسه : ٣ /٥٠.

٢- مستوى التوظيف غير المباشر (الإشاري)

يظهر في نصوص (الوائلي) الشعرية ، إشارات قرآنية ، وملامح تحيل إلى مضامين قرآنية لم تنقل نصيّاً ، وإنما بشكل إشاري ، فالتلميح – في موارد خاصة – يكون أبلغ من التصريح ، بل أكثر تأثيراً في بعض الأحيان ، ويبدو أن الشاعر قد أوجد هيمنة لهذا المستوى من الاقتباس القرآني في شعره ، مكوّناً لنفسه معجماً ثرّاً فسح المجال أمامه لاختيار ما يناسبه من المضامين المودعة في الألفاظ القرآنية ، التي لا يعتريها الخمول ولا الاستهلاك ، بل إنها تتجدد مع كل سياق ، وتوحي بدلالات جديدة تبعاً للصياغات النصية التي تحويها ، بمعنى أن القيد النصي الذي وجدناه في المستوى الأول ، يزول في المستوى الإشاري ، لإمكانية العدول بالنص ، والتحكم بجزئياته وكلياته ، فلا يذكر منه إلا ما يحتاجه ولو بإشارة صغيرة ، مع الإبقاء على الخواص الذاتية والاحتفاظ بوجودها الضمني الذي يمكن متابعته في أنواع التعقيد الدلالي[١] ، فإمكانية التحكم بالدوال بالنسبة للشعراء في هذا المستوى أمر أقرّه العلماء الأوائل ، فينقل (القرطاجنّي) قول (الخليل) (١٧٥هـ) بأن: ((الشعراء أمراء الكلام يصرّفونه أنّى شاءوا ، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده من تعريف اللفظ وتعقيده))[٢] ونحسب أن هذا الأمر لا يشمل التراكيب النحوية أو الصياغات الصرفية وحسب ، وإنما يتعداه ليشمل الاختيارات النصية وما يتعلق بالاقتباس والتضمين وفقاً لقاعدة الاختيار والتوزيع ، وبلحاظ أن الاقتباس هو ((عملية تفاعل معقدة غالباً وغير ظاهرة إلا بإمعان النظر))[٣] فإنه يظهر عند (الوائلي) بمستواه الإشاري ، موظفاً إيّاه بشكل غير مباشر ؛ لتدعيم أكثر نصوصه الشعرية دلالياً ، من ذلك قوله[٤] :

(١) ينظر : البلاغة العربية (قراءة أخرى) : ١٠٨.

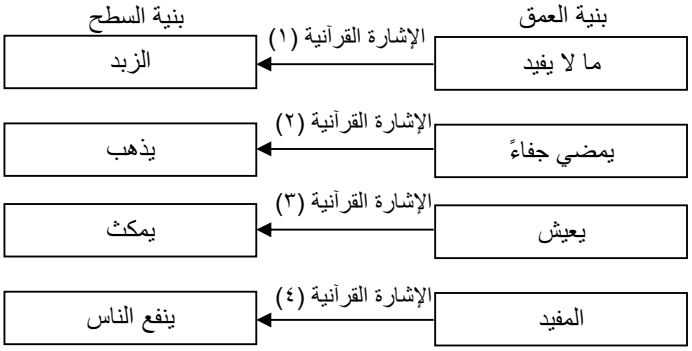
(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ١٤٣.

(٣) اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي : ١٢٦.

(٤) الديوان : ٤١٧.

كل ما لا يفيد يمضي جفاءً والبديهي أن يعيش المفيدُ

وهو إشارة لقوله تعالى : ((فأما الزبد فيذهب جفاءً وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض))[1] حيث بدت الصياغة الشعرية الآنفة مشربة بالنص القرآني بصورة ترادفية بين بنية العمق (دلالة النص الأصلي) وبنية السطح التي تمثلها الإشارات القرآنية ، وكما موضح في المخطط الآتي :



فجملة صلة الموصول (ما لا يفيد) تولدت في النص من كلمة (الزبد) الواردة في الآية على سبيل التأويل ، وأما قوله (يمضي جفاءً) فيرتبط بموصول اسمي يحيل إلى فاعل ورد في القرآن بصورته الكنائية وهو (الزبد) إذ كنّى به عن الشيء الذي لا فائدة منه وسرعان ما يضمحل ويتلاشى.

فالنص المتقدم وظّف المضامين القرآنية بشكل ترادفي ، مع التركيب القرآني بالمعنى ، فالفعل (يمكث) الذي استعمله القرآن قد وظّف معناه الدلالي فتولد عنه الفعل (يعيش) كإشارة إلى حياة العلماء التي يفنونها لمنفعة الناس وخدمتهم ، فضلاً

(١) سورة الرعد : الآية (١٧) .

عن عدم خلو الفعل من الإيحاء بالدلالة المكانية المتوفرة في الفعل (يمكث) إذ إن الشاعر امتص هذا المعنى في نصه ؛ ليؤمن دلالة البقاء لأثر هؤلاء العلماء في القلوب والوجدان ، ثم يستمر في عملية امتصاص الإشارات القرآنية الواردة في الآية إلى أن يصل إلى ذروة الخطاب وهي قوله (والبديهي أن يعيش المفيد) ، فقد حمّل لفظ (المفيد) دلالتين في آن واحد ، الأولى هي الصورة المرادفة لقوله تعالى : ((ما ينفع الناس)) بجامع المنفعة بين التعبيرين ، ولذلك فقد جاءت صياغته للاسم على صيغة اسم الفاعل وذلك بقوله (المفيد) ، أما الدلالة الثانية فهي الإشارة إلى الشيخ (المفيد).

ولما كان الانفتاح على النصوص القرآنية أمراً فعالاً في رفع كفاءة الأداء الجمالي ، فقد حاول الشاعر أن يطرق أكثر الموضوعات حساسية وأكثرها التصاقاً بالواقع مستفيداً من الدلالة القرآنية بإشارات خفية يكون بينهما – في الأغلب – قرينة مقامية أو سياقية ((فالقرائن هي التي تحدد غرض المتكلم وبها يكون البيان أن المراد غير الحقيقة))[١] ، كما نرى ذلك في قوله[٢] :

لقد بعتم قدس الدماء وطهرها ببخس من الأثمان يا أخوة الذئبِ

وألقيتم من أجل دنيا خسيسة وحفنة نفط ألف يوسف في الجّبِّ

فالتعالق النصي من حيث العلاقات الدلالية المطروقة تحيل إلى بعض المضامين الدرامية لقصة نبي الله (يوسف) (ع) ، فالقرينة المقامية في النص تلتصق ببنيته العميقة التي ارتفعت قصدية التعبير فيها بعد إجراء عملية امتصاص لبعض المضامين القرآنية ، فبيع الدماء قد يكون أمراً اعتيادياً فيما لو ذكر مجرداً ولكن الشاعر عطفها على لفظة (الطهر) وأضافها للفظة (القدس) فصارت الدماء طاهرة ومقدسة ليرادف بها الإشارة القرآنية المتمثلة بقدسية النبي (يوسف) وطهره ، وبذلك تتحقق الوحدة

(١) فن الإستعارة (دراسة تحليلية في البلاغة والنقد) : ١٩٠.

(٢) الديوان : ٢٦١.

الموضوعية بين النص الغائب والحاضر ، وهنا يأتي الدور الدلالي الذي أراد الشاعر من وراء توظيفه للإشارة القرآنية ، وهي صورة مؤسفة مستوحاة من قصة مأساوية مرّت (بيوسف) الصديق (ع) قد أوردها للتعبير عن منطق الغاب والتسلط على الرقاب من قبل من أصابهم حب الدنيا وغرورها الشيطاني وهو مرض اجتماعي تغيب أمامه القيم السماوية والأخلاقية فلا يعار معها أدنى اعتبار للمقدسات ومنها حرمة الإنسان المؤمن ، ولتهويل العمل وتعظيمه على سبيل المبالغة ، أضاف الصيغة العددية (ألف) لكلمة (يوسف) ليحمّل التركيب الإضافي بما يؤدي إلى دلالة النص الرئيسة ، وحتى يفصل بين الدلالة القرآنية والحدث المعبَّر عنه في السياق المقامي للنص لذا عُدَّ التمظهر اللغوي للنص الغائب – بصرف النظر عن نسبة وجوده هو عملية إرسال رمزية إسهاماً في الإثراء الدلالي[١] ،وهو ما استمد دلالة نصه من سورة يوسف في قوله تعالى : ((وشروه بثمن بخس دراهم معدودة وكانوا فيه من الزاهدين))[٢] ، وقوله : ((قال قائل منهم لا تقتلوا يوسف وألقوه في غيابة الجب))[٣] .

والحال أنه لم يأخذ من كل ذلك إلا رموزاً أغنت دلالة النص الحاضر ، إذ ينزاح بسبب ذلك عن سياقاته الأصلية بعد امتصاص مضامين النص الضيف بما يجعل بوصلة النص تتجه نحو مقاصد المنشئ وليس مقاصد النص المقتبس ، ومنه أيضاً قوله[٤]:

أيا واحداً في كل نعت وقدرة تنزه معناه عن الشركاء

إذ يوظف الشاعر المضمون النصي لسورة الإخلاص في قوله تعالى : ((قل هو الله أحد))[٥] فيرتفع بقصدية الوعي عبر الاقتباس الإشاري من خلال التوسل بصفة

(١) ينظر : مدخل إلى جامع النص : ٩٠.
(٢) سورة يوسف : الآية (٢٠) .
(٣) سورة يوسف : الآية (٤٨) .
(٤) الديوان : ٤٨ .
(٥) سورة التوحيد(الإخلاص) : الآية (١) .

الواحدية التي اشتملت عليه الآية ، فالشاعر لا يريد بقوله (يا واحد) وصف الذات الإلهية بهذه الصفة ، وإنما هو أسلوب الضراعة المستلزم للتعقيب بطلب الحاجة ، لذلك ابتعد عن النفي المستعمل في السورة وعدل عنه إلى الإثبات ، ليبقي على انسيابية المدح المشتملة على تنزيه ساحة الفيض الإلهي من جهة ، ومن جهة أخرى فإن جملة النداء في النص حولت دلالة الوصف في السورة المباركة إلى دلالة الطلب والدعاء مستفيداً من الإشارات القرآنية في توفير أجواء الضراعة والدعاء .

ونظير ذلك نجده في قوله[١]:

وكلهم قد مسّه الضر والأسى وبات على قيد مع الأُسراءِ

إذ أُشرب البيت فحوى قوله تعالى : ((وأيوب إذ نادى ربه إني مسني الضر وأنت أرحم الراحمين))[٢] فلو أعدنا قراءة البيت مرة أخرى غير مقطوع عن سياقه ، لرأينا أن النص عبارة عن قطعة دعائية تفيض ضراعة وتوسلاً بالحق تعالى ، وقد أفاد الشاعر من المضمون القرآني الدال على الدعاء بسبب وحدة الملاك في الدلالة على الشكوى .

وقد يتطلب المعنى استدعاء للأدوار التي قامت بها شخصيات ورد ذكرها في القرآن الكريم واستحضار أدوارها في ذاكرة المتلقي ، كما في قوله[٣]:

فإذ حطَّ إبراهيم هاجر وابنها على وجل في وحشـــة وعراءِ

وسعتهما من رحمة وكرامتـــه ونبعين من مهوى القلوب وماءِ

(١) الديوان : ٤٩.

(٢) سورة الأنبياء : الآية (٨٣) .

(٣) الديوان : ٤٤ .

ويمكن أن نلخص الإشارات القرآنية بما يأتي :

١) قوله تعالى : ((ربنا إني أسكنت من ذريتي بواد غير ذي زرع عند بيتك المحرم))[١] وهو ما أشار إليه الشاعر بقوله (فإذ حط إبراهيم ... في وحشة وعراء) .

٢) قوله تعالى : ((فاجعل أفئدة من الناس تهوي إليهم وارزقهم من الثمرات ...))[٢] وهو ما أشار إليه في العمود الثاني (وسعتهما من رحمة وكرامة .... ومهوى القلوب وماء) ، فالآية بمضامينها الدعائية وظفت لتدخل في سياقها الخبري من خلال الفعلين الماضيين (حط – وسع) ليجعل منها وثيقة محاججة قياسية ممهدة لطلبه اللاحق في قوله[٣]:

فيا ربِّ عندي ألف هاجر وابنها وأهل وشعب غارق بشقاءِ

فالنص وإن حمل تعبيراً كنائياً في قوله (ألف هاجر وابنها) إلا أن الإشارات القرآنية المتقدمة وظِّفت كمادة للتوسل والاحتجاج بها بين يدي الخالق سبحانه ، وإعادة تشكيل الموقف من خلال تقمص الأدوار توخياً للحضور المقدس لشخصية إبراهيم (ع) مظنة لاستجابة الدعاء .

لقد جاءت آلية الاستدعاء المتقدمة ، مواكبة لغرض الشاعر الدلالي ، ومعبئاً وجود تلك الشخصية وما واجهته من محن كمثال يحقق انفعالاً لدى المتلقي لقدسية الشخصية وشهرتها ، ومن ثم فهو يستشف دور النص في شعرنة الموقف بغية استعطاف المتلقي وانفعاله ، ويؤكد علم النفس المعرفي أن ((تأويل الأقوال يقوم على استدلالات تستند إلى السياق وتفضي إلى نتائج بحيث يكون القول مناسباً ، كلما كان الجهد المبذول في تأويله أقل ، والنتائج التي تتوصل إليها أكثر وتضعف درجة المناسبة

(١) سورة إبراهيم : الآية (٣٧) .
(٢) سورة إبراهيم : الآية (٣٧) .
(٣) الديوان : ٤٤

كلما كان جهد التأويل كبيراً))[١] ، لذلك فإن النص الشعري يحقق أثره المطلوب باعتماده التلطف في طلب الحوائج بأسلوب حجاجي في بعض الأحيان ، متخذاً منه وسيلة (ذريعة) تنطلق غاياتها من واقع الإنسان المتوجه لربه بالدعاء ولن يجد ذريعة تبيح له أسلوب الحجاج أفضل من النص المقدس[٢] لأنها بالنتيجة لا تخضع في أثناء تأويلها لقيود نحوية ، ولكنها تخضع لقيد دلالي يتعلق بتطابق الخصائص الدلالية بين النصين المتداخلين[٣] الأمر الذي ينتج تأثيراً جمالياً تمارسه الفعالية البرهانية[٤] ، فتبرز الوظيفة الرمزية للغة المصوغة في إطار التفاعلات النصية مع الوسط المادي والفكري[٥].

إن هذا البناء البرهاني هو إجراء أسلوبي يعتمد المذهب الكلامي في تقديم مقدمات صحيحة ، تصبح مهاداً لاستنباط دليل يوفر حجة للمتكلم بصيغة من الصيغ الطلبية فيبرز شكل الخطاب وبناءه التركيبي أسلوباً من أساليب الحجاج ، تضمنته بنى منطقية في سياق عاطفي وجداني.

وتوخياً لعدم الإطالة وطلباً للاختصار سنكتفي بمثال أو اثنين لكل صورة حجاجية.

أ) في سياق الاستثناء ، كقوله[٦]:

فمالي أهل غير آل محمد ومالي لغير الصادقين رجوعُ

(١) التداولية اليوم (علم جديد في التواصل) : ٢٧٤ .
(٢) ينظر : بلاغة الخطاب وعلم النص : ١٠٠ .
(٣) ينظر : لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب) : ١٧ .
(٤) ينظر : بلاغة الخطاب وعلم النص : ٩٧ .
(٥) ينظر : اللغة والخطاب (عمر أوكان) : ٢٤ .
(٦) الديوان : ١٢٦ .

فالإشارة القرآنية المقتبسة تشير إلى قوله تعالى : ((يا أيها الذين آمنوا اتقوا الله وكونوا مع الصادقين))[١] ، وقد بنى الشاعر جملته الاستثنائية على النفي بـــ (ما) التي هي عنصر تحويل ، ثم تبعه بكلمة (غير) الدالة على المغايرة ذاتاً أو صفة[٢] وبتآزر هذين العنصرين المتقدمين يتأكد المعنى المتأخر في قوله(مالي لغير الصادقين رجوع) وهو مرادف لعبارة (آل محمد) المتقدمة ، فالنفي المذكور إذن يشمل كل أحد غير الصادقين ليحقق مصداق الآية في الكينونة مع الصادقين ؛ أي ملازمتهم ، فالاستثناء يؤدي مهمته الإنتاجية في منطقة الإسناد سواء أكانت منطقة إسناد فعلي أو اسمي في الحضور والغياب والإثبات والنفي[٣] ، ومنه قوله[٤]:

فسمار السراء لا تتأتى دون أن يحتسي الفتى الضرّاءا

ب)في سياق البناء الشرطي

توصف علاقة الشرط بأنها علاقة اقتران ، تبين الشرط وجوابه الذي يسمى أحياناً بـــ (الجزاء) فهي علاقة تنضوي تحت مبدأ الاقتضاء[٥] ، لذلك فهي تفهم في كثير من النصوص بوصفها استدلالاً منطقياً[٦] في شكل اقتران ، وقد برز الاقتباس الاشاري الاشاري في صور الاستعطاف باستحضار الأفعال الإلهية في قوله[٧]:

فما ضر لو أرسلت منك إرادة لتنهي احتكام القيد بالأُسراءِ

(١) سورة التوبة : الآية (١١٩) .
(٢) ينظر : معاني النحو : ٢ / ٢٢٦ .
(٣) ينظر : البلاغة العربية (قراءة أخرى) : ٢٦١ .
(٤) الديوان : ١٣٠ .
(٥) ينظر : مشكلة العامل النحوي ونظرية الاقتضاء : ١١٩ .
(٦) ينظر : مدخل في اللسانيات : ١٥٧ .
(٧) الديوان : ٤٩ .

فالنص مشتمل على شرط أخفى الشاعر معالمه تأدباً مع المخاطب ، إذ يمكن إظهاره بإعادة صياغته مع تأويل أفعال الكلام التي تتوارى خلف بنية السطح الثابت وتقديرها (لو أرسلت إرادتك لأنهيت احتكام القيد ...) وفي ذلك إشارة لقوله تعالى : ((إنما قولنا لشيء إذا أردناه أن نقول له كن فيكون))[١] فالشاعر في- سياق النص – يستلهم من الآية قيمة الفعل الكلامي بتأويل (اللهم أرسل إرادتك) فكانت الإرادة هي ذريعة الشاعر للدخول في سياق الدعاء .

ج) في سياق الاستفهام

وقد ورد ذلك في عدة نصوص منها قوله[٢]:

قالوا ذروا ذكر من راحوا فما رجعوا يوماً وما نفع زرع غير محصودِ
وللخلافـــــة عهد راح واختـــلفت رؤىً فما لخليــل أو لنمـــــرودِ

فالشاعر ومن خلال الأسلوب الاستفهامي ينكر تذرع بعض المغفلين بالآية الكريمة : ((تلك أمة قد خلت لها ما كسبت ولكم ما كسبتم ولا تسألون عما كانوا يعملون))[٣] ، فهو هنا لا يتذرع وإنما ينكر من يتذرع ويحتج بالآية القرآنية ، لذا فإن توظيفه للآية كان لدعم الأسلوب الحجاجي وفق الدلالة السياقية لبنية النص الكبرى ، وكأنه بصدد تفنيد الذرائع ورد الشبهات الصادرة عن بعض الناس فأشار إليهم بالفعل (قالوا) .

٣- مستوى التوظيف التراكمي للنص القرآني

يتخذ (الوائلي) لنفسه من القرآن الكريم منبعاً ثراً يستمد من خلاله شواهد تدخل في عملية التكوين الأدبي ، ويتموضع النص القرآني في شعر (الوائلي) بأشكال متنوعة تكاد تستوعب أغلب آليات الاقتباس وعلاقاته المتداولة ، ويأتي ذلك في إطار

(١) سورة النمل : الآية (٤٠) .
(٢) الديوان : ٦٦.
(٣) سورة البقرة : الآية (١٤١) .

تفعيل سلطة الخطاب الديني على الخطاب الأدبي[١] وتوظيفه بالشكل الذي يرتقي بالخطاب الأدبي إلى مستوى الإقناع العقلي والتأثير الوجداني ، لذا يلجأ الشاعر أحياناً إلى تكثيف الإشارات القرآنية بشكل تراكمي ، فيشبع بذلك حاجة النص دون اللجوء إلى الإطالة والإسهاب من ذلك قوله[٢]:

تصليكم النار من ألف وما نضجت جلودكم من شواظ النار والحممِ

فاستعمال الشاعر للإشارة القرآنية كان – على ما يبدو – استعمالا كنائياً مقتبساً من قوله تعالى : ((إن الذين كفروا بآياتنا سوف نصليهم ناراً كلما نضجت جلودهم بدلناهم جلوداً غيرها ....))[٣] وهي صورة عقابية تصف حال الكافرين ، ولكن (الوائلي) وظفها للتعبير عن حجم العذاب والأذى الذي لحق الأمة تعبيراً ينسجم والواقع المأساوي الموصوف في سياق النص الغائب ، ولرفع كفاءة الانفعال والتأزم في الموقف عمد إلى استدعاء إشارات قرآنية أخرى تتماهى بسياق الاقتباس الأول ، وذلك ما نجده في آخر البيت إشارة لقوله تعالى : ((يرسل عليكما شواظ من نار ونحاس فلا تنتصران))[٤] ، ومنه أيضاً قوله[٥]:

سيدي إنـــــــــي إليــك انتماء ولو أني لا أبلغ الانتماءا
فطموحات الطين والحمأ المسنون هيهات تبلغ الجـــــوزاءا

إذ أراد الشاعر أن يعلل استحالة الانتماء التي قدم لها في البيت الأول ، تاركاً المتلقي أن يولد تساؤلاً آنياً فيأتيه الجواب بعد ذلك من القرآن ، الذي أورده بشكل متراكم ، محيلاً إلى آيتين من القرآن الكريم ، الأولى ، قوله تعالى : ((ولقد خلقنا

(١) ينظر : التناص (دراسة في الخطاب النقدي العربي) : ١٤٧ .
(٢) الديوان : ١٩٥ .
(٣) سورة النساء : الآية (٥٦) .
(٤) سورة الرحمن : الآية (٣٥) .
(٥) الديوان : ١٣٠ .

الإنسان من صلصال من حمأ مسنون))[١] ، والثانية قوله تعالى : ((وإذ قال ربك للملائكة إني خالق بشراً من طين))[٢] ، فاستحالة الانتماء لأهل البيت جوابها في هاتين الآيتين المشار إليهما في النص الشعري ، فالمنشئ أراد أن يتمرد على الارتباط السببي والنَسَبي فأحال قضية الانتماء إلى ابعد من ذلك ، أي إلى أصل الخلق ، وبأن الاختلاف بين أهل البيت وغيرهم هو اختلاف تكويني* ، ومن أمثلته أيضاً ما ورد في سياق التوسل واستعطاف المخاطب ، كقوله[٣]:

مدداً يا أعز من فتية الكهــ ف أفيضوا فكلبكم بالوصيدِ

إذ قدّم لهذا الاستعطاف بجملة النداء (يا أعز) الواردة بصيغة التفضيل تاركاً للإشارة القرآنية التحدث عنه بطريقة يشعر معها القارئ بتواضع الشاعر أمام المخاطب ، موظفاً الأسلوب القرآني في ذلك والذي يحيل إلى آيتين قرآنيتين الأولى قوله تعالى : ((وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد ....))[٤] والثانية قوله تعالى : ((ونادى أصحاب النار أصحاب الجنة أن أفيضوا علينا من الماء أو مما رزقكم الله))[٥] فالآيتان وإن اختلفتا في السياق ولكنهما قد استعملتا إشارياً في أمرين : الأول إشارة لكلب أصحاب الكهف وهي تعبير عن نكران الذات وتواضعها ، والإشارة الثانية إشارة طلبية من خلال الفعل (أفيضوا) مما يوجد إمكانية تأويل فعل كلامي يتمخض عن السياق العام للنص ، وتقديره (أمدوني بفيض عطائكم) لأن القيمة الدلالية لآلية الاقتباس ((تتجلى

(١) سورة الحجر : الآية (٢٦) .

(٢) سورة ص : الآية (٧١) .

* وردت أحاديث على أنهم خلقوا من نور واحد ، يراجع في ذلك (الرياض النظرة) للمحب الطبري : ج٢ / ١٤ ، وفضائل الخمسة من الصحاح الستة : ١/ ١٩٣ .

(٣) الديوان : ٥٤ .

(٤) سورة الكهف : الآية (١٨) .

(٥) سورة الأعراف : الآية (٥٠) .

أساساً عبر فعل إيحائي متبادل بين النصين المتناصين ، فالنص الأول يوحي إلى النص الثاني عبر تحميله بقيم دلالية إضافية))[١] .

ثانياً : التضمين بنصوص المعصومين (ع)

يختزل (الوائلي) في نصه الشعري مضامين نصية ، يستقيها من معجمه الخاص الذي كونته ثقافته الدينية ، مستفيداً من ذلك في صقل نتاجه الشعري ، فالنص على الأغلب يتحول من تجربة محددة إلى تجربة ناضجة متكاملة ، بسبب ذلك الترابط والتعانق النصي الناتج عن ((عملية استبدال من نصوص أخرى ...ففي فضاء[النص الغائب] تتقاطع أقوال عدة ، مأخوذة من نصوص أخرى مما يجعل بعضها يقوم بتحديد البعض الآخر ..))[٢] .

١- دلالة التضمين بحديث النبي (ص)

يعتمد (الوائلي) في تضميناته إلى توجيه قوة ضاغطة خفية تدفع المتلقي إلى إيجاد استدعاءات ذهنية متصورة للنص الغائب ، يستوحيها من مجموع العلامات (الإشارات) والتضمينات المتمركزة في بنية النص ، وقد كان للحديث النبوي حضور متواضع في شعره ، ولعل سبب ذلك يعود إلى اقتصار الشاعر في توظيفه للحديث على النص الديني ضمن سياقات محدودة ، ومن ذلك قوله[٣]:

لمعانيك ألف باب وباب يا ترى أين ينتهي مفتاحي

فالنص مضمّن بحديث للنبي (ص) عادّاً اياه رديفاً أسلوبياً ، وحجة نصية أسهمت في إنجاز صورة المدح غير المتكلفة ؛ إذ ترتبط مضامينها بكلام لا يمكن رده وهو قول النبي (ص) : ((أنا مدينة العلم وعلي بابها فمن أراد العلم فليأت الباب))[٤] وقد

(١) السيميائيات العامة (أسسها ومفاهيمها) : ١٨ .
(٢) علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات) : ١١١ .
(٣) الديوان : ٦٨ .
(٤) المستدرك على الصحيحين : ٣ / ١٢٦ ، مجمع الزوائد للهيثمي : ٩ / ١١٤ .

يشرك المضمون الشعري نصاً آخر ورد على لسان الإمام علي (ع) وهو قوله ((علّمني رسول الله ألف باب من العلم ينفتح لي من كل باب ألف باب))[١] ، ومنه أيضاً[٢] :

حسن وزين العابدين وباقــر والصادق البحر الخضم الملبدُ
أولاء هم عدل الكتب ومن بهم نهــج النبي وشرعة تتــجددُ

فالتوظيف الأسلوبي تمثّل بقوله (عِدل الكتاب) بقصد الإبانة والإيضاح للخطاب المتقدّم ، بأسلوب دفاعي حجاجي ، ولا سيما أن الخطاب وارد في سياق الإخبار لا الإنشاء فاحتاج بذلك إلى تدعيم النص ، وتقوية حجّيته ، مستلهماً مضامين قول النبي (ص) : ((إني تارك فيكم الثقلين كتاب الله وعترتي أهل بيتي ... وأنهما لن يفترقا ..))[٣] .

٢- دلالة التضمين بكلام الأئمة المعصومين (ع)

تجري عند (الوائلي) – في هذا المورد – عمليات إستلهام النص الغائب ، آخذاً منه بمقدار ما تتطلبه الدلالة من مضامين ، وتطويع ذلك ؛ لاستيلاد نصه والحصول على عطاء دلالي جديد في نص يحمل نفحات من كلام المعصومين (عليهم السلام)* ، كقوله[٤] :

فأنت حضور عند كل توجّه وأنت بقاء بعد كــــــــل فنــاءِ
وما كان حج قد أمرت بفعله سوى مظهر الإذعان من صلحاءِ
وإلا فأنت الله لا أين أو متى ولا نعت قـــــدّام لـــــه ووراءِ

(١) الفصول المختارة : للشيخ المفيد : ٢ / ١٠٦.
(٢) الديوان : ٩٥.
(٣) سنن الترمذي : ٥ / ٦٦٢ ، أمالي الشيخ الصدوق : ٥٠.
* للاستزادة ، ينظر : الديوان في صفحة (١٩١ ،٢٦١).
(٤) الديوان : ٤٨.

إذ يلاحظ أن الشاعر في هذا النص قد استأنس بسياق الوصف الذي استوحاه من قول الإمام (علي) (ع) ، إذ يقول : ((الحمد لله الأول فلا شيء قبله ، والآخر فلا شيء بعده ، والظاهر فلا شيء فوقه ..))[١] فالتضمين حاصل باستيحاء الدلالات لا بنص العبارات ، فقوله (أنت حضور) تركيب اسمي يحيل إلى النص الغائب في قوله (الظاهر فلا شيء فوقه) وقوله (ولا نعت قدام ووراء) هو إشارة لقول الإمام (ع) (الأول فلا شيء قبله ، والآخر فلا شيء بعده) حيث تتقدم هذه الظرفية المكانية(لا) النافية التي دخلت على الاسم فأفادت نفي الوحدة[٢] فسياق النص بين النفي والإثبات حقق دلالة المدح للخالق سبحانه مستمداً قوة الحجة والبرهان من النص الغائب .

ويستمر الشاعر بربط النص الحاضر بالنصوص الغائبة ، ولا سيما تلك التي وردت عن الأئمة المعصومين (ع) ، ضمن سلسة التضمينات النصية المساهمة في بناء النص الشعري ، ومنها ما ورد من أدعية على لسان الإمام(زين العابدين) (ع) ، إذ لا يخفى ما للدعاء من أثر نفسي على المتلقي وما يتمتع به من صياغة فنية تجعله في مستوى يفوق الأجناس الأدبية الأخرى ، وقد اختار الشاعر منه ما تتطلبه الدلالة مستفيداً من المشتركات السياقية بين النصين ، ومن ذلك قوله[٣] :

لمن كل هذا العفو إن لم تفز به مماليك أمثالي من العتقـــاءِ

وهو المعنى نفسه الذي ورد في الدعاء المعروف بدعاء (أبي حمزة الثمالي) : ((إلهي وسيدي إن كنت لا تغفر إلا لأوليائك وأهل طاعتك فإلى من يفزع المذنبون وقوله[٥] : ((إلهي إن عفوت فمن أولى منك بالعفو)) فالاستفهام الوارد في النص الشعري لم يكن عن مصدر العفو بل استفهام أفاد التعبير عن سعة العفو ، طالباً شموله

(١) نهج البلاغة : الخطبة رقم (١٥٢).
(٢) ينظر : معاني النحو : ١ /٣٣٢ ، وفي التحليل اللغوي (خليل عمايرة) : ١٦٧.
(٣) الديوان : ٤٧.
(٤) مفاتيح الجنان : ٢٦٨.
(٥) المصدر نفسه : ٢٦٦.

به ، ويمكن أن نتأول فعلاً كلامياً من ذلك التعبير تقديره (أعفو عني) فاحتجاج الشاعر لسعة العفو ترتب عليه التوسّل وطلب العفو ، ومنه أيضاً[١] :

كل شيء مسترفد منـــــك ذاتاً فافتقاري إليك معنى وجودي
ومـــحال إذ يسأل النقص نقصاً مثلـــــه أن يمدّه بالمـــــزيدِ

فالنص يشترك بمضامينه مع ما ورد في دعاء الإمام (السجاد) (ع) : ((فقلت سبحان ربي كيف يسأل محتاج محتاجاً ، وأنى يرغب معدم إلى معدم ..))[٢] ، فقوله (محال أن يسأل النقص نقصاً) رادف به قول الإمام (ع) : (كيف يسأل محتاج محتاجاً) فالاستفهام الوارد في نص الدعاء هو استفهام إنكاري ، أي (لا يسأل محتاج) ، فالاحتياج يعني النقص ، والعكس صحيح ، وكلا النصين يشير إلى الإنسان ونقصه ، فبرزت جمالية التضمين وحسن توظيفه في ترجمة معنى الاستفهام الوارد في النص الغائب إلى الامتناع والاستحالة العقلية ، فاستبدل صيغة الاستفهام بلفظة(محال) الدالة على البنية العميقة للاستفهام الإنكاري ، لأن بنية السطح لو بقيت لأدت معنى آخر ، يفيد التشكيك وهذا خلاف ما قصده الشاعر .

إن استعمالات (الوائلي) لكلام الأئمة (ع) كان في موارد محددة أفاد منها بالمقدار الذي ينسجم مع الموضوع ، وقد عكس من خلالها جانباً من ثقافته ، فضلاً عمّا حققه من ثراء أسلوبي بهذا اللون الأدبي الرفيع* .

(١) الديوان : ٥٥.

(٢) الصحيفة السجادية : ٥٨ ، (دعاؤه في طلب الحوائج) .

* لمزيد من الأمثلة ، ينظر : الديوان في الصفحات (٤٧ ، ٤٨ ، ٥٩).

ثالثاً / دلالة التضمين بالشعر

يستحضر الأدباء في نصوصهم الشعرية في الغالب ، شيئاً من التراث الأدبي ، وسبب ذلك هو الانفتاح على الإرث المعرفي والمخزون الأدبي ومدى انعكاس تلك التلاقحات والتعالقات الثقافية على صيرورة العمل الشعري وارتفاعه كأثر يحقق الجمالية بوصفه منطلقاً من منظومة معرفية واحدة من جهة ، ومن جهة أخرى فإن قيمة التعالق النصي (التضمين / الاقتباس) تكمن في مدى قابلية توظيف ما قد اجترح مسبقاً بشكل أكثر أداءً وحرفية ، الأمر الذي يجعل الفكرة تُجتر من جديد بصورة مغايرة عن سابقتها معنوياً ، وكأننا بصدد إعادة إنتاج للنص الغائب .

ويتطلب ذلك إعادة هندسة النص بما ينسجم مع المقاصد الدلالية لمنشئ النص ، و(الوائلي) ينطلق من كونه ينفتح على المنجز الشعري قديمه وحديثه وهو كثيراً ما يدير دفة الاشتغال – في تعالقاته – والمهيمنات الأكثر حضوراً وانتشاراً ، كمهيمنات المتنبي وأبي تمام وغيرهم كمتقدمين ، ولم يغفل بطبيعة الحال مجايليه الذين يشتركون معه في نسق كتابي واحد ، أمثال : الجواهري و الشبيبي وبدوي الجبل وغيرهم ، جاعلاً منهم رافداً يصب في ذهنه[١] ، إلا أنه قد اختط لنفسه أسلوباً خاصاً يتميز به عن هؤلاء بحكم الإختلاف في الزمان والمكان والظرف النفسي والتوجه الفكري الذي يعيشه ، ومهما يكن من أمر فإن عملية الإقتراض هذه تساهم بشكل أو بآخر بعملية الصياغة والإنتاج الإبداعي[٢] لذا عُدَّ التضمين من أبرز الآليات التي يرتبط بها النص مع النصوص السابقة[٣] من خلال التجاوب والتحاور وإعادة الاستنطاق في نسيج جديد يوصل المنشئ إلى توليد بنى ودلالات جديدة ، من خلال توظيف السابق بجرعات متفاوتة وفق فنيات أسلوبية ينتقيها المنشئ بحسب الحاجة بما يحقق التواصل والفهم والتأثير[٤] ، وهو ما جعل (فانديك) يعترف بأن الشعر أكثر تداولية من الأجناس الأدبية الأخرى[٥] .

---

(١) ينظر : الشيخ أحمد الوائلي(حياته–آثاره) : ٤٧.

(٢) ينظر : دور الكلمة في اللغة (ستيفن أولمان) : ١٥٨.

(٣) ينظر : علم لغة النص (النظرية والتطبيق) : ٧٤.

(٤) ينظر : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) : ١٤٠.

(٥) ينظر : المصدر نفسه : ١٤٦.

وتدعو وحدة السياق في أحيان كثيرة إلى الإفادة من النص الغائب في امتصاص جزئي تتطلبه الدلالة ، كما في قول (الوائلي)[١] :

شممت الثرى طيباً وعانقت عفره واضجعت خدي فوق خير وطاءِ

فقد حمل النص مضامين معنوية استقاها من قول الجواهري[٢] :

شممت ثراك فهب النسيـــم نسيم الكرامة من بلقعِ
وعفّرت خدي بحيث استراح خد تفرّى ولم يضرعِ

فالتشاكل السياقي أوجد وحدة موضوعية ، الأمر الذي مكّن الشاعر أن يقترض الدوال التركيبية في قوله (شممت – اضجعت خدي) في سياقها التداولي لرفع قيمة المنجز الدلالي الذي تسمح به وحدة المقام .

وقد برز التضمين الشعري عند (الوائلي) في الغالب بصورة اقتراض المضامين وليس احتواء نص كامل إذ إن في ذلك مغامرة أدبية – لو جاز التعبير – فالشاعر إنما يريد أن يأخذ بالمقدار الذي يشبع حاجة النص ، مستفيداً من ترادف التجربة السابقة مع اللاحقة دلالياً ، لذا عدّ هذا اللون من التضمين بـــ (الائتناس الشعري)[٣] ، ومن ذلك قوله[٤] :

لا ينطق الثغر أو يسترسل القلمُ إذا تكلم في الدنيا الفداء دمُ

وقد استوحى ذلك المعنى من قول الشاعر (عبد الحسن زلزلة)[٥] :

(١) الديوان : ٤٧.
(٢) ديوان الجواهري : ٣/ ٢٣٣.
(٣) نقد الشعر في المنظور النفسي : ٥٢.
(٤) الديوان : ١٦٨.
(٥) ينظر : قصائد خالدات في حب أهل البيت : ١١٦.

هذي دماك على فمي تتكلمُ ماذا يقول الشعر إن نطق الدمُ

فالشاعر في تضمينه عمد إلى تحريف الملفوظ الغائب بما يناسب الملفوظ الحاضر في مكوناته الدلالية ، وإيجاد بدائل تركيبية قادرة على تحقيق الفعل الإنجازي الذي يحدد استعماله علاقياً لتحقيق قصد تواصلي[١] ويلاحظ أن الشاعر قد استوعب مضامين النص الغائب لاحتياجه إليها بلحاظ وحدة الموضوع والسياق ، وتظهر الاستعمالات الاستعارية في النص وذلك من خلال الصيرورة المتخيلة ، فقد جعل من الدماء خطيباً مفهوهاً تخرس أمامه الأفواه والأقلام ، وهو تعبير قد اشترك النصان في احتواء معناه.

ويبدو أن (الوائلي) قد أوجد نوعاً من التفسير أو المكاشفة مع النص الضيف ، وذلك باستعماله لشبه الجملة الظرفية المصاحبة لعملية استنطاق الدماء ، وهو قوله (في دنيا الفداء) بعد أن عدل من الإثبات إلى النفي ، فضلاً عن أنه قد أهمل البنية السطحية للنص الضيف معولاً على دلالة البنية العميقة ، فعدل عن الاستفهام الإنكاري الوارد في (ماذا يقول) إلى دلالته العميقة التي تقدر بـــ (لا يقول) وهو المبنى الذي اعتمده (الوائلي) في نصه إذ قال (لا ينطق) .

ولا يقف الشاعر في تضميناته عند حدود النص المعاصر ، بل يضمّن أشعاره شيئاً يحاكي به ما قيل من شعر متقدم مستفيداً من وحدة النمط الشعري الذي سار عليه ، فالقصيدة العمودية هي أفضل وعاء لاحتواء الأسلوب الحِكمي .

ففي سياق الحكمة – الذي لم يخل منه نص تقريباً – نجد أن الشاعر يوظف أشعاراً تحمل مشتركات فكرية ومضامين حكمية ، من ذلك قوله[٢]:

لكن من أَلِفَ المُرَّ الذعافَ نبا به فمٌ عن لذيذ الطعـــــم يبرودِ
وبالمراض عزوف عن لذائذ ما يجنى ورب عزوف غير مقصودِ

(١) ينظر : الخطاب وخصائص اللغة العربية : ٥٦.
(٢) الديوان : ٦٥ .

فالنص المتقدم يجري في سياق الحكمة ، وقد استوحى مضامينه من قول (أبي الطيب المتنبي)[١] :

ومن يك ذا فمٍ مر مريض يجد مراً به الماء الزلالا

فسياق الجملة الشرطية كان حاضراً في النصين المتعالقين ، مما فسح المجال أمام الشاعر لاستيعاب المعطيات الواردة في النص الغائب ، في عملية إجرائية تستدعي البحث عن عمق البناء الأسلوبي ؛ لأن التمظهرات النصية هي في الحقيقة علامات تحيل إلى القصدية المختزلة في عمق النص والتي ظهرت بصورة الوصف السيميائي[٢]، لذا نجده يسير على وفق منظومة دلالية خاصة يبدأ فيها بطرح قضيته ، ثم معالجتها بالحجج والبراهين المنطقية والعقلية ، وما التضمين إلا واحد من الآليات التي يرتقي المنشئ من خلالها بلغة نصه الشعري ، ومنه أيضاً[٣]:

كفوا عن الخطب العصماء تطربكم فالسيف من بعد ربي خير معتصم

فبنية فعل الأمر (كفوا) المسند لواو الجماعة ، يوحي بأن لاشيء عند الحاكمين سوى الوعود الكاذبة والخطب الرنانة والكلمات المعسولة ، وتكرار هذا الأمر لا يلبي طموحات الأمة نحو التحرر والعيش بسلام ، فالنص ومن خلال معطياته يدعو المخاطبين إلى الخروج من دائرة التنظير السلبي والدخول في دائرة التطبيق العملي ،

(١) ديوان المتنبي : ٣ / ٢٢٨ .

(٢) ينظر : مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية : ٥٧ .

(٣) الديوان : ١٩٦ .

وهو أسلوب يذكرنا بعنف (أبي تمام) في قوله[١]:

السيف أصدق إنباءً من الكتب في حده الحد بين الجد واللعبِ

ومن الجدير بالذكر أن نص (أبي تمام) كان ينطلق من مفهوم عام ، ولكن (الوائلي) أدخله في إطار خاص لتقدم الجملة الفعلية التي حددت المخاطب ، فكان التضمين سانداً للمعنى ومعضداً له في سياقه الجديد ، فشكل السيف علامة تعود عليها الدلالة باستمرار وتغتني هكذا بأصداء جديدة[٢] ؛ لأن الشاعر قد تجاوز الثقافة التقليدية للدال مانحاً النص خصوصية بتخصيص السياق كما يرى (رولان بارت)[٣] تظهر قدرتها على استيعاب المضامين المتعددة ، واختزالها بدافع التكثيف الدلالي ، كما في قوله[٤]:

ومن لقوا إذ ملكنا كل رحمتنا لكنهم حين نالوا الحكم ما رحموا

إن القيمة الدلالية للفعل (ملك) امتدت لتحقيق معطى شاملاً للعلاقة بين الحاكم والمحكوم بتقدير المفعول به المحذوف (الحكم) والمفارقة الدلالية الناشئة عن النسق التركيبي إنما يحددها الضمير المتصل في قوله (ملكنا) وهو ضمير جماعة المتكلمين الذي استحوذ على كل النص في الحضور والغياب ، ولكي يفصل الشاعر بين حكمين مختلفين لزم استعمال (لكن) التي غالباً ما ترد للاستدراك المتضمن مخالفة حكم ما قبلها عما بعدها[٥] ويلاحظ أن الشاعر يتكلم بلسان حال من يشعر بانتمائه إليهم وهم أهل البيت (ع) فالصراع الذي يتحدث عنه هو في الحقيقة بين تيارين متضادين ، يشعر (الوائلي) بانتمائه لأحدهما ، ثم يستدرك بـــ (لكن) لينتقل إلى الجهة المقابلة

(١) ديوان أبي تمام : ١ / ٤٠ .
(٢) ينظر : في أصول الخطاب النقدي الجديد : ٩٣ .
(٣) ينظر : نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال) : ٢٧٢ .
(٤) الديوان : ١٧١ .
(٥) ينظر : معنى اللبيب : ١ / ٣٢٠ .

أو المعاكسة للجهة الأولى ، وهو معنى استقاه الشاعر وأفاده من قول (ابن الصيفي)[١]:

ملكنا فكان العفو منا سجية ولما ملكتم سال بالدم أبطحُ
وحسبكم هذا التفاوت بيننا وكل إناء بالذي فيه ينضحُ

فأراد الشاعر أن يوظف هذا التقابل لإظهار محاسن الأولياء ومساوئ الأعداء في سياق متصل ، كان لموضوع النص سبب في استحضار هذه المعاني وهو مقتل (حجربن عدي) على يد (معاوية بن أبي سفيان) .

إن محاكاة الشاعر للمضامين النصية الواردة في أشعار من سبقه هي وسيلة استعملها للإفادة منها في إغناء نصه وإنضاجه ؛ ((لأن الإرجاع الدلالي لا يستنفذ في الإجابة على الجامع المشترك ، بل يغتني في كل مرة نستمع فيها بطريقة لا نظير لها))[٢] .

(١) ينظر : ترجمة حياة ابن الصيفي المعروف بـــ (حيص بيص) وقصة هذه الأبيات في وفيات الأعيان وأنباء ابناء الزمان : ٢ / ٣٦٢ – ٣٦٥ .

(٢) في أصول الخطاب النقدي الجديد (تود وروف وآخرون) : ٩٣ .

المبحث الثالث

بنية التضاد الأسلوبي

تختلف الدراسات البحثية التي تناولت المقاصد الدلالية لمفهوم التضاد ، فينصرف اللغويون إلى ((دراسة العلاقة بين العجمتين اللتين تدلان على شيئين لا يوجدان معاً في موضع واحد))[١] والتضاد من الضد ، وهو – كما يرى (الراغب) – ((أحد المتقابلات فإن المتقابلين هما الشيئان المختلفان اللذان ... لا يجتمعان في شيء واحد في وقت واحد))[٢] ، ويعني أيضاً المخالفة ، فالسواد ضد البياض ، والموت ضد الحياة ، فضد الشيء خلافه[٣] والضد بالكسر يعني المخالفة ، والمخاصمة ، يقال فلان ضاد فلاناً ، أي خالفه فهما متضادان[٤] فالتضاد هو أن يؤتى بلفظين متعاكسين مختلفين لا يمكن أن يجمع بينهما في آن واحد ، لذا تظهر قابليات الإنسان الإبداعية على مستوى الصياغة المعنوية من خلال قدرته على المزاوجة بين العناصر اللغوية المتقابلة (المتضادة) في اللفظ والمعنى فيأتي بهما في سياق واحد ؛ مظهراً حيثيات أحدهما من خلال ذكر الآخر ، فقد يذكر البياض ويأتي بالسواد ليظهر جمالية الأول في دلالة التخالف ، انسياقاً مع قاعدة (الضد يظهر محاسنه الضد) وهكذا يأتي دور اللغة في الترميز والتمثيل لشتى العلاقات بوصفها مسرحاً للدلالة ، والنص الشعري – بوصفه بنية لغوية – ميدان تتجاذبه المشاعر المضطربة من جهة والسكينة والوقار من جهة أخرى ، فتأتي التراكيب والألفاظ – تبعاً لذلك – حاملة قوة التعبير وروعة التصوير فيعكس المنشئ بها وعيه النفسي من جهة ويؤدي بها الوظيفة التواصلية من جهة أخرى ، فتبدو للمتلقي ((بنية لغوية بلاغية جمالية))[٥] لما فيها من إمتاع لذائقته الأدبية ، وقدرة على تحضير عنصر التوقع والإثارة بحسب ما يتوفر فيها من عناصر لغوية فاعلة وقادرة على أن تثير جدلاً حولها من قبيل التخالف والتضاد وما لذلك من أهمية في ((الدلالة والحركة التي يموج بها التركيب أو النص نتيجة لاحتكاك

(١) وصف اللغة العربية دلالياً : ٣٥٩ ، وينظر : الدلالة السياقية عند اللغويين : ٢٩٨ .

(٢) مفردات ألفاظ القرآن : ٥٠٣.

(٣) ينظر : لسان العرب (مادة : ضد) : ٣ / ٢٦٣ .

(٤) ينظر : القاموس المحيط (مادة : ضأد) : ٢٨١ .

(٥) التقابل الجمالي في النص القرآني : ٧٥ .

المتناقضات))[١] من هنا فإن القيمة الدلالية للتضاد تظهر بشكل جلي في سياقها التداولي ، أي بالنظر إلى علاقة النص بمستعمله[٢] فالسياق التداولي ينشأ من ((كل العوامل النفسية والاجتماعية التي تُحدد نسقياً لكي تلائم أفعال اللسان))[٣] دون الإخلال بالوظيفة التي يؤديها التضاد في زيادة الكفاءة الصياغية للنص بعدّه آلية أسلوبية توحي بمشاركة وحدتين متعاكستين تستبعدان نفسيهما بالتبادل دون الاتفاق على شيء واحد ، بل يسعيان لتقديم خصوصيتين غير متجانستين[٤] تؤدي إلى تحريك الانفعالات الباطنية للمتلقي ، فيرتب الأثر الجمالي بحسب ذلك إذ لا تخرج بنية التضاد عن كونها عملية إجرائية تعود إلى مفارقة وتكثيف مضموني بين جهتي استقطاب الدلالة ، حينها يشعر المتلقي بثراء النص وقوته ، بفضل التماسك النصي الذي أسهمت به بنية التضاد وذلك في شحذ النظام المعرفي عند المتلقي على القيام بعملية ذهنية استدلالية تتناسب مظاهرها مع طبيعة المغايرة الدلالية من تباين وتكامل وغير ذلك مما يستخدم في الغالب كوسيلة من وسائل الربط بين الجمل الواردة في سياق تداولي موحد[٥] كل ذلك بهدف تحقيق غاية اللغة الشعرية من الخلق والإبداع ، فضلاً عن إنها لغة تثير وتحرك وتفاجئ وتدهش وتهز أعماق المتلقي[٦] والمائز فيها تكاثر في المفردات وتنوع في الدلالات .

وبنية التضاد هي إحدى تشكيلات هذه اللغة ، ولها فعالية في إضفاء سمة بنائية تعد من وسائل الاتساق النصي ، لذلك فقد وجد البحث لها حضوراً مميزاً في شعر(الوائلي) ظهر بأشكال مختلفة من القيم المتضادة التي قد يشير بعضها إلى تضاد التقابل أو التكامل وغير ذلك ، فضلاً عن وجود أفعال قد أكسبها موقعها الأسلوبي قدرة على توليد التضاد في داخل التركيب من خلال إثارته لحدس التوقع مما يجعل من

(١) في البنية الدلالية : ٣٥ .
(٢) ينظر : نظرية النص بين بنية المعنى وسيميائية الدال : ١٦٢ .
(٣) القاموس الموسوعي الجديد لعلم اللسان : ٢٥٢ .
(٤) ينظر : علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته) : ١٩٤ –١٩٥.
(٥) ينظر : علم لغة النص (النظرية والتطبيق) : ١٥٣ .
(٦) ينظر : اللغة العليا (دراسة نقدية في لغة الشعر) : ١٤٣.

التضاد البنيوي مُثيراً أسلوبياً يفاجئ المتلقي ويستوقفه ، وهذا ما أكده(د.صلاح فضل) حينما عدّ ((كل واقعة أسلوبية تشمل بالضرورة سياقاً وتضاداً))[١] .

أشكال التضاد بين الاسمية والفعلية

١ / التضاد التقابلي

يأتي استعمال الشاعر لهذه الآلية الفنية والجمالية لربط النسق الكلامي من خلال الجمع بين لفظين متضادين لفظاً ومعنى ، إذ يقع هذا النوع من التضاد بين ضدّين أو أكثر من ذلك[٢] ثم يعمد إلى ترتيبها بحسب المقتضى الدلالي والأسلوبي ؛ لتقوية الحدس في استدعاء الدلالة المضادة وفق مفهوم اللاشعور ، إذ يمثل هذا النوع من التضاد ((آلية الحدس الفني والجمالي والاستدلالي التي تربط الجمالية الفنية بمعادلها النفسي والموضوعي))[٣] للخروج بالنص من رتابة المألوف وإيجاد عنصر مباغت يسترعي الانتباه ، من ذلك قوله[٤] :

ملامح ما غامت بوجه مؤمل ولا أعرضت عن ملحف بدعاءِ
ولا رحّبت في مقبل دون مدبر ولا فرّقت في الأهل والغرباءِ

إذ تحكم أسلوب النفي بتوجيه الدلالة إلى حسن الخلق الذي عكسته صورة التضاد الواردة بصيغة اسم الفاعل (مقبل – مدبر) وهما لفظان متضادان لفظاً ومعنى ، أراد الشاعر أن يجعل من وجودهما كعناصر مساهمة في تكثيف الدلالة على المبالغة في المدح من خلال جمع النقائض ، فضلاً عن وجود اسمين آخرين ، هما : (الأهل والغرباء) ، فكل اسم من هاتين الثنائيتين الآنفتين يثير شعوراً حدسيا يستدعي به الاسم الآخر وفق مفهوم اللاشعور ، ويمكن أن نختزل تلك المتضادات في فعل كلامي يقدر

(١) علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته) : ١٩٥.
(٢) ينظر : مفتاح العلوم : ٥٣٢ –٥٣٣.
(٣) التقابل الجمالي في النص القرآني : ١٥٦.
(٤) الديوان : ٤٣.

بـــ(يتساوى لديه الجميع) ، فالشاعر لم يسند الأفعال (رحّب – غام – أعرض – فرّق) المسبوقة بالنفي إلى النبي (ص) بشكل مباشر ، بل أسندها للملامح ، مما يعني أنه وظّف لغة الجسد في تصوير البعد الأخلاقي لشخصية النبي (ص) ، الأمر الذي يولد للنسق التقابلي ((قدرة هائلة في التأثير والفعل في حال التناظر المعكوس))[١] ، ومنه أيضاً مخاطباً النبي (ﷺ)[٢] :

يذوب بها الأعلى بأدنى ويلتقي بمنظورها الأتباعُ بالرؤساءِ

إذ وفّر الشاعر لنفسه بهذا الأسلوب مؤونة الحديث المسهب عن القيم الإسلامية العليا ، وفق مقتضى العدالة الإلهية ، ومدى تفاعل الجميع مع هذه القيم ، فأورد أسماءً تثير توقعاً حسيّاً في استحضار ما يقابلها من أسماء ؛ لتكوين ثنائيات متضادة في المعنى وتأدية دورها البلاغي والدلالي ((في ثنائية تمثّل السياق والإجراء المضاد له الذي لا ينفصل عنه ، إذ لا يمكن أن يقوم أحدهما مستقلاً عن الآخر))[٣] .

ولا يقتصر في استعماله لهذه الآلية على الصيغ الاسمية أو الاشتقاقية ، فقد يوظّف في سبيل ذلك أفعالاً متضادة ، مستفيداً من الدلالة الفعلية على الحدوث والتجدد ، ومن ذلك قوله مخاطباً ولده الصغير[٤] :

وحيث تبدو فطرة الله في عينيك إذ ترضى وإذ تغضبُ

فإثبات الفطرة التي تتحكم ببراءة الطفولة ، استدعى من الشاعر أن يعبّر عن مفهومين متضادين يتجاذبان الإنسان ، وهما : الرضا والغضب ، وقد صاغ منهما

(١) التقابل الجمالي في النص القرآني : ١٥٤.
(٢) الديوان : ٤٧.
(٣) علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته) : ١٦٩.
(٤) الديوان : ٣١١.

فعلين مضارعين أوحى من خلالهما بملازمة أثر الفطرة وتأثيرها على الطفل بشكل مستمر ، بتأويل فعل كلامي (أراك بريئاً في كل حالاتك).

٢/ التضاد التكاملي

ويأتي هذا النوع من التضاد في إطار الإثبات والتوكيد لبعض المعاني الواردة في السياق ، فالتضاد التكاملي يعني الإتيان بإسمين متضادين بالمفهوم ولكنهما غير منفصلين لاكتمال أحدهما بالآخر ، أو لنقل أن اجتماعهما ينتج عنه شيء معيّن ، كالليل والنهار ، فإن اليوم ناتج عن تعاقبهما ، ولكن الشاعر يستعمله لإثبات متعلق نصي ، من ذلك قوله[١] :

وأزمنـــة مرّت بكل صروفهـــا يشد بهـــا زيد ويدفعـــها عمـــرو
ومن خلق الشطآن أن صخورها جلامد مهما استفحل المدّ والجزرُ

(فالمد والجزر) و(الشدّ والدفع)اسماءٌ يكمّل بعضها البعض الآخر ، أوردها الشاعر في سياق كنائي أثبت من خلاله عظمة الممدوح واحتفاظه بمكانته بالرغم من قوة الشد والدفع ، والمد والجزر اسمان كنّى بهما عن مفهومي الاستخفاف والمغالاة ، وهو تعبير جميل قرّب به إحدى المفاهيم والحقائق العقدية موجداً معادلاً موضوعياً ببنية التضاد أفصحت عن المعنى ، فأعطى بها رشحة أسلوبية تستوقف القارئ وتحرّك إحساسه ، ومنه أيضاً[٢] :

تحية يا رعيل الأمس من نفرٍ عاشوا وماتوا وهم للفضل عنوانُ

(١) المصدر السابق : ١٧٦.
(٢) المصدر نفسه : ٤٣٤.

فهو يحاول أن يطوي الزمن مع المخاطب ليرتب النتائج ، فجاء بتركيبين متضادين بالمفهوم ، بقوله (عاشوا وماتوا) وهذه الثنائية تناظر ثنائية (الموت والحياة) التي تتكامل بهما فلسفة الوجود ، كما قال الله تعالى : ((خلق الموت والحياة ليبلوكم ..))[١] ولكنها بالنسبة للإنسان تعد ثنائية تضاد ، فالحياة شيء والموت شيء آخر .

فالشاعر إنما أراد أن يحتوي الزمن الماضي بكل أبعاده دون الوقوف على ما يسيء للمخاطب ، ولكي يجري الخطاب على سبيل المبالغة ، أورد المضاد الموضوعي للحياة وهو الموت فعبر بجملة الحال (وهم للفضل عنوان) عن مخاطبه ، في حياته وبعد مماته .

٣ / فاعلية السياق في توليد التضاد

من الممكن أن يتحقق معنى التضاد ((من خلال تضافر عاملين رئيسيين ، هما : عناصر المجموعة المفتوحة (معنى الجملة) ، والمجموعة المغلقة ((العناصر القواعدية))[٢] لتحقيق الانسجام الدلالي ، وفي هذا المورد يأتي دور السياق في تشكيل بنية التضاد ، ولاسيما أن وجود بعض الأفعال يعد عاملاً مساعدا في تفعيل دور السياق على إنجاز المعنى .

من ذلك قوله[٣] :

إنها نكبة المقاييـــــــس فينا أن يساوى الخرنوب بالتفاحِ
ليس بين الاثنين وحدة سنخ بين ليلٍ معتّمٍ أو صبـــــاحِ

فالنص مبني على الجمع بين النقائض ، ولكن لا على وجه الحقيقة ، بل على سبيل المجاز (فالخرنوب والتفاح) أو (الليل والصباح) ثنائيتان وظفهما الشاعر توظيفاً كنائياً ، وقد فعّل السياق التداولي للنص طبيعة وشكل التضاد الحاصل بينهما ، فقوله

(١) سورة الملك : الآية (٢).
(٢) ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل : ٤٩.
(٣) الديوان : ٧١.

(نكبة المقاييس) دلّت على خرق لقاعدة تمنع أن يساوى النافع بغير النافع ، كما قال الله تعالى : ((هل يستوي اللذين يعلمون والذين لا يعلمون))[١] أي (لا يستوي) ، وكذا الحال مع قوله (الليل والصباح) اللذين يتضادان في الماهية والنوعية ، فسياق النص يكشف عن وجود أمرين متضادين هما : الحق والباطل ، والنافع وغير النافع ، المؤمن وغير المؤمن ...وهكذا ، ومنه أيضاً قوله[٢] :

يستوي الليل والنهار بعيني وصوت من بلبل أو غرابِ

فالشاعر وبدافع تقريب الصورة المعنوية إلى ذهن السامع فإنه يحرص على استعمال أفعال وتراكيب في سياقات تؤثر بشكل آني ، دون الإغراق في أمثلة قد تستدعي جهداً عقلياً من القارئ ، فضلاً عن حرصه على مفاجأة المتلقي بعبارات لم يعتد على إيرادها في سياق واحد ؛ إبقاءً على فاعلية التواصل المتحقق بهذه السمة الجمالية ((فالجمالية في النص الأدبي ماثلة في نظام التركيب اللغوي للنص ، أي في بنية تركيب الجمل والمفردات كما في بنية الزمان والمكان التي تولّد فضاء النص وتخلق للفعل مسافة ينمو فيها ...))[٣] .

٤ / استدعاء التضاد بالأسماء والصفات

تستثير بعض الأسماء ضديدها اقترانياً ، وهو ما اصطلح عليه بـــ((الإيحاء بالأضداد))[٤] ، فالمنشئ يوحي للمتلقي من خلال طرح بعض الأسماء والصفات بوجود ضديد لها تمكنه من توقعها بمرآة ذاته ، فيجمع بينهما بدلالات متمايزة كاشفة

(١) سورة الزمر : الآية (٩).
(٢) الديوان : ٢٤١ ، وينظر : الصفحات (٤٥ ، ٤٦ ، ١٠٠).
(٣) في معرفة النص (يمنى العيد) : ١٢٧.
(٤) الموسوعة اللغوية : ١ / ١٦٠.

عن تضاد بنيوي ، كما أن ((تداعي المعاني يكون سبباً في نشأة التضاد))[١] أي أن علاقة التضاد تؤدي إلى تداعي المعاني المتقابلة أو ما يسمى بـــ(الاستدعاء)، من ذلك قوله[٢] :

فالناس صنّفهم في عيشهم قدر فمر فيهم على باكٍ ومبتسمِ

فقوله (باكٍ) وهو اسم فاعل ، أوحى بضديده المجانس (مبتسم) وقد دلّ بهما على الحال ، فالذي يعيش حياة البؤس والحرمان لا توصف حاله إلا بما يناسب ذلك ، وهو ما دلّ عليه بقوله (باكٍ) الأمر الذي أوجد انفعالاً لدى المتلقي أثار حدسه في استدعاء ضديد يعبّر عن الصنف الآخر من الناس ، وهو ما عبّر عنه بـــ(مبتسم).
ومنه أيضاً[٣] :

وأقلام هذي الناس كالناس نفسها ففي بعضها رجس وفي بعضها طهرُ

فذكره للـــ(رجس) أثار حافزاً باستحضار ضديد يقابل به مفهوم الرجس ، فكان (الطهر) هو عنصر التوقع الذي أوحى به الاسم الأول .
بذلك يتضح ما قاله (كوهين) بأن ((وظيفة الشعر هي الإيحاء ...وإحداث انفعال...ضمن مقولات الحياة الانفعالية))[٤] ، وهو ما أكده (أوستين) بقوله : إن بعض الكلمات في الشعر تثير معاني كلمات تعارضها أو تقابلها ، ومن ثمّ تتفاعل مع السياق[٥] ، فتتجاوب دلالة الاسم مع ما يقابلها في الاسم الضديد ، وهو شرط يضعه (العلوي) يقضي بضرورة وجود مناسبة وقرب معنوي بين الأسمين المتقابلين[٦] .

(١) الموسوعة اللغوية : ١ /١٦٠.
(٢) الديوان : ١٩٤.
(٣) المصدر نفسه : ١٧٧.
(٤) بنية اللغة الشعرية (جان كوهين) : ١٩٦.
(٥) ينظر : نظرية الأدب : ٢٢٥.
(٦) ينظر : الطراز : ٢ /٢٠١.

التضاد الأسلوبي بحسب ماهيّته

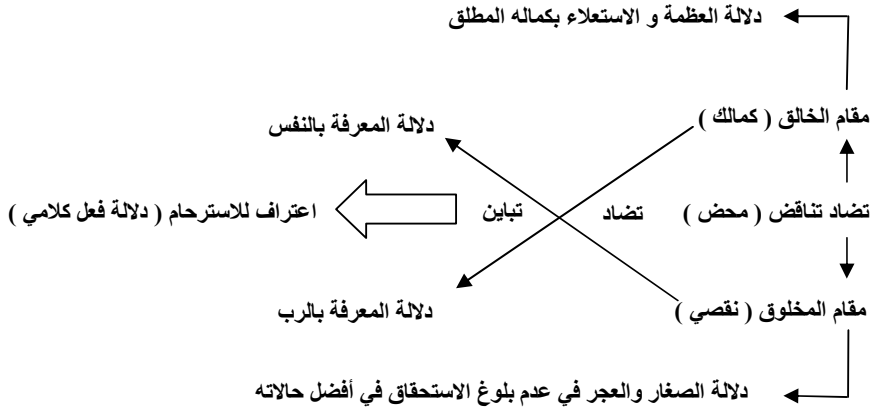
أ / التضاد المحض

اتضح مما سبق أن للتضاد قيمة أسلوبية ، نظراً لما يقوم به من إيقاظ للشعور واسترعاء للانتباه ، وإثراء للسياق القولي أو التعبيري ، بوصفه أسلوباً فنياً يعمل على الموازنة بين شيئين متعاكسين ، سواء في الذوات أو في الماديات أو حتى في المعنويات ، الأمر الذي يبرّز أحدهما على حساب الآخر ، فيعرف الخير بالشر ، والحق بالباطل ، فـــ((من خصائص الأشياء أنها تعرف بأضدادها))[١] ، وقد ظهرت بنية التضاد في شعر (الوائلي) بأشكال وصور متنوعة ، ويرجع سبب ذلك إلى طبيعة التوظيف الأسلوبي لها في داخل النص الشعري ، منه التضاد المحض ، ويكون – في الغالب – بين الألفاظ المفردة على نحو التقابل في سياق الكلام الإخباري[٢] .

من ذلك قوله[٣] :

ويا ربِّ نقصي عن كمالك عاجز ثناه وإن يسمى من الفصحاءِ

أظهر المتكلم قوة المفارقة الضدّية المحضة ، بإضافة ياء المتكلم في قوله (نقصي) في قبال (كمالك) التي أسندت للمخاطب باقترانه بكاف الخطاب ، فأبرز بذلك عظمة الخالق وحقارة المخلوق في سياق المقابلة المحضة ، كما موضح في المخطط الآتي :



(١) تأويل مشكل القرآن : ٥٨.

(٢) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : ٢ / ٦٧٢.

(٣) الديوان : ٤٨.

ومنه أيضاً قوله[١] :

لا تلمني إن خانني التعبيرُ فمتى يحتوي الكبيرَ الصغيرُ

فالاستدعاء الاقتراني بين (الصغير والكبير) أوجد ثنائية تقابلية في سياق النفي ، والتقدير (لا يحتوي الصغيرُ الكبيرَ) وهي مسألة عقلية أراد منها تسويغ التقصير المتقدم في قوله (لا تلمني إن خانني التعبير) ، وقد تآزر التعبيران على الإيحاء بالفعل الكلامي الذي تضمّن الخطاب بتأويل (اعفو عني بعظمتك).

ب / **التضاد الكلي (الازدواجي)**

يرى أحد الباحثين أنه يقع بين مدلول التراكيب ، إذ يمثل البنية الأكبر التي ينضوي تحتها تضاد المفردات[٢]* وللغة الشعر خصوصية في رصف التراكيب وتنظيم علاقاتها مع بعضها البعض ، الأمر الذي يستدعي معه مراعاة وزن الكلمة الصرفي والعروضي ، إلى جانب موقعها من التركيب[٣] فيكتسب الازدواج عبر نسق التبادل أو التناظر أو التشاكل قيمة دلالية ، وقد يكون اشتراك المفردات ، وتداخل المضامين أو الاشتراك والتخالف في السلب والإيجاب ، من مظاهر تلك القيمة الدلالية ، من ذلك قوله[٤] :

فطوراً إلى غرب يمتّ بقوله وطوراً إلى شرق يمتّ وينزعُ

(١) المصدر السابق : ٧٤.

(٢) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : ٢ / ٦٧٤.

* يستعمل صاحب المرشد ، مصطلح الطباق ويريد به التضاد ، ولا نرى ذلك مناسباً ، لذا فقد استعملنا مصطلح التضاد أثناء التصرف بعبارة صاحب الكتاب.

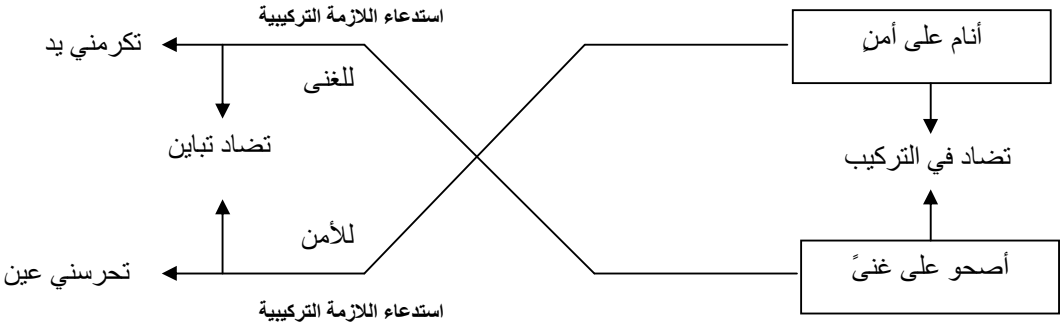
(٣) ينظر : المصدر نفسه : ٢ /٦٧٤.

(٤) الديوان : ١٢٣.

فشبه الجملة المتقابلة بقوله (إلى الشرق) و (إلى غرب) أوجدت معنى التذبذب الفكري والعقدي الذي كان يتصف به المخاطب ، فالشاعر لم يكن يعني بذكر الجهات على وجه الحقيقة ، وإنما وظفها لدعم السياق التداولي في هذا القول الشعري ، من جهة ومن جهة أخرى فإنه كان يراعي النسق العروضي لما يسمّى بالتوازي ، ومنه أيضاً[1] :

أنام على أمن وأصحو على غنى فتحرسني عين وتكرمنـــي يدُ
هبوني ما يبقى من القرب والرضا فكلُّ الذي بالأرض يفنى وينفدُ

فالشاعر أراد أن يبرز بهذه التراكيب المتقابلة جمالية الجمع بين الفعل ولازمه مما أضفى انسجاماً نصيّاً ، بتنوّع الدوال ، الأمر الذي أكسب النص ثراءً أسلوبياً ودلالياً، كما موضح بالمخطط الآتي :



فشبه الجملة الواقعة حالاً هيأت أسباب استحضار لوازمها في الذهن ، بحسب ما يناسب الحالين (أنام على أمن) أو (أصحو على غنى) فالحراسة من لوازم الأمن ، والإكرام من لوازم الغنى في إطار السياق التداولي مما وفّر تداخلاً نصياً بين المفردة

(١) المصدر السابق : ١٥٧.

والتركيب على المستوى الأفقي للنص ولكن وحدة السياق جعلت الدلالة تسير بشكل طولي مع دلالة البنية النصية الكبرى.

وقد يأتي التضاد موزعاً بشكل عمودي في تتابع بيتين متوازيين ، كما في قوله[١] :

أنام على صمت الجراح وصمتها يعبّر عن حر الجوى ويترجمُ
وأصحو على سكب الدموع ونوحها وللدمـــع ثـــغر ربمـــا يتكـــلمُ

إذ تحتشد في النص مجموعة من التراكيب المتقابلة التي كان وجودها – على ما يبدو– معبراً عن طبيعة التأزم والاضطراب النفسي الذي لازم الشاعر في نومه ويقظته ، مما عكس ديمومة هذه الحالة ، ولرفع طاقة الانفعال لدى المتلقي جاء بهذه المتضادات التي يصوغها في الغالب صياغة كنائية لزيادة القابلية التصويرية ، فيكسب النص جمالية تعبيرية منشؤها الجمع بين الثنائيات المتقابلة ، والتنوع في حشد الدوال[٢] ، وقد يكون التخالف بين مدلولين متضادين معجمياً أو صرفياً ؛ لإغناء السياق بتكاثر المفردات التي يترادف وزنها ويتخالف معناها ، ما يضفي على النص سمة بنائية تعد من وسائل الاتساق النصي المؤدي إلى تراصف الجمل والتراكيب وما يترتب عليه من تنوع دلالي وثراء أسلوبي ، من ذلك قوله[٣] :

الذليل المهيـــن يشبع فيهـــا والسريّ الأشم فيها يجوعُ
ومسار الورد الكريم مضيق ومسار الورد اللئيم وسيعُ

إذ استطاع التضاد الفعلي في حركته الأدائية أن ينافس تلك الأنماط التصويرية المألوفة ، وذلك باستحضار المفارقة الإسنادية للفعل (يشبع) و (يجوع) بما يتحقق معه من إيقاظ للشعور ، واسترعاء للانتباه ، فقوله (الذليل المهين) صفات قابل بها

(١) المصدر السابق : ٤٠٨.
(٢) ينظر : قضايا الشعرية (ياكوبسن) : ١٠٦.
(٣) الديوان : ١٦١.

(السري الأشم) ولقد زاد من الانفعال بهما حين أسندها إلى فعلين متضادين دلالياً ((لتكوين حركة داخلية تفجر الدلالات الضدية التي ستقوم بنقض الدلالات الصريحة لهذه السياقات في سطح النص))[١] والذي أوحى بدوره إلى استهجان الشاعر لتلك التحولات في المواقع بين السلب والإيجاب ، واحتراب للمشاعر المتعارضة في ذات المتكلم .

وقد يستعمل الشاعر بعض الصيغ الصرفية الدالة على تجانس الدوال مع تناقض المدلول ، فيحاول في الغالب كسرها ببعض الاستعارات أو الكنايات ، مذكراً القارئ بشدة (أبي تمام) من خلال المحاكاة لأسلوب القدماء ، كما في قوله[٢] :

في الحرب أنت المستحم من الدما والسلم أنت التين والزيتــونُ
والصبح أنت على المنــابر نغمة والليل في المحراب أنت أنينُ
وترقّ حتى قيــل فيك دعـــــابة وتــفحّ حتى يــفزع التنــينُ

فتحتدم في هذا النص قيم يصعب الجمع بينها ، ولكن الشاعر أوردها في سياق واحد ، ومما زاد من حدة الانفعال المترتب على ذكرها أنه صهرها في وصف شخص واحد وهو الإمام علي (ع) ، ليعطي صورة استثنائية في المدح ، ولكي يبقي المتلقي على اتصال بالمخاطب أكثر من ذكر الضمير (أنت) مترجماً الأدوار المتعددة بحشد الصور الكنائية الظرفية ، فقوله (في الحرب) تعبيراً عن الدور السياسي ، وعبّر عن الدورين الإداري بقوله (في الصبح) ، والعبادي (في الليل) ، والحال أن كل من (الحرب والسلم) و (الليل والصبح) أسماء متضادة بماهيتها ، جمع بينها الشاعر في ثنائيات تركيبية لإنعاش النص بالاقترانات المتباينة مع تلك الأسماء المتقابلة .

(١) مسار التحولات : ٢٧٨.
(٢) الديوان :٨٤.

المبحث الرابع

الاختيار والتوزيع وفاعلية الإلتفات

الالتفات فن بديع من فنون الكلام البليغ عند العرب ، ويعني في اللغة الانصراف ، فيقال: ((لفته عن كذا ، صرفه عنه))[١] ويقال : لفت فلان وجهه عن القوم أي صرفه ، وتلفت إلى الشيء والتفت إليه ، بمعنى : صرف وجهه إليه أو صرف وجهه نحوه[٢] وهذا يعني أن ثمة قطعاً في سياق القول ، وعدولاً عن وجهته إلى جهة أخرى ، تؤدي في الغالب إلى مفاجأة القارئ ، فقد تتحد مع السياق الأول الملتفت عنه بلازمة من لوازم الخطاب ، ثم العودة إليه بعد إعطاء الملتفت عنه حقه ، وقد أشار (العسكري) (٣٩٥هـ) إلى ذلك ، جاعلاً الالتفات على ضربين : أحدهما أن يفرغ المتكلم من المعنى الذي ظن أنه قد فرغ منه ، والثاني أن يرجع المتكلم في أثناء حديثه إلى ما قدمه إما تأكيداً أو لإزالة الشك عنه أو أن يذكر سببه[٣] ، ويرى (الزمخشري) (٥٣٨هـ) في الالتفات أنه عدول بالألفاظ لتأدية دور وظيفي معين ، فـ((الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع ، وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد ...))[٤] وإذا ما نظرنا لأسلوب الالتفات نظرة في ضوء العلوم اللسانية الحديثة فإنه يعد انزياحاً عن النسق الكلامي في داخل النص الأدبي ، أي أن أسلوب الالتفات هو عملية قصدية يلجأ إليها المنشئ بتأثير من العوامل الاجتماعية أو النفسية أو الفنية ، مما يولد عنده شعوراً بضرورة توجيه الخطاب إلى مستمع ضمني يحدثه ، أو قد يجري حواره في دائرة ما يعرف بـ(المونولوج الداخلي) ، أو باصطناعه معادلاً موضوعياً ينقل عبره الخطاب ، وهذا الانعطاف بالكلام ((لا يخلو من أن يكون مقصوداً أولاً ، فيذكر الغرض الأول ؛ لأن يستدرج منه إلى الثاني ، وتجعل مآخذ في الكلام في الغرض الأول صالحة مهيأة لأن يقع بعده الغرض الثاني موقعاً لطيفاً ، وينتقل من أحدهما إلى الآخر انتقالاً مستطرفاً ... يسنح للخاطر سنوحاً بديهياً ، فما كان من قبيل هذا القسم ... فإنه يعرف بالالتفات))[٥] ومما تجدر الإشارة

(١) مفردات ألفاظ القرآن : (مادة : لفت) : ٧٤٣ .
(٢) ينظر : لسان العرب : ٢ / ٣٨٩ .
(٣) ينظر : كتاب الصناعتين : ٣٥٨ .
(٤) الكشاف : ١ / ٥٦ .
(٥) منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ٣١٤ .

إليه أن المنشئ يجدد أسلوبه التعبيري بالالتفات ، تحاشياً للتكرار ، وتجديداً لنشاط السامع ، الأمر الذي يجعله يحمل ملمحاً أسلوبياً ، ففي ميدان علم الأسلوب ، يدخل الالتفات في قائمة التحولات البنيوية في لغة الأدب ، فتكشف عن بلاغة وأسلوب تظهر شحناته التأثيرية أو الدلالية على المتلقي[١] نظراً لما يقوم به من خلخلة في التشكيل النصي الذي سينعكس على طبيعة تلقي النص من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإنه يثبت بصمة أسلوبية للمنشئ باعتبار ((أن التأثير الأسلوبي يتلاشى حين يكون الترتيب ... عادياً))[٢] ، ويضطلع أسلوب الالتفات بدوره الدلالي في النص ؛ لارتباطه بالظرف الوظيفي والتعبيري[٣] ؛ لكونه ((من الظواهر التي تتحكم في الأساليب بصيغة الحضور الفاعل والمؤثر ، وكأن الالتفات ... يحقق الاستجابة الطبيعية لنزوع الإنسان إلى التنوع والتجديد في أساليب تعبيره وصيغ كلامه))[٤] فإن لكل مبدع تصوراته الخاصة عن كل موضوع يريد الخوض فيه ، لذا فإن جمالية الالتفات تخضع لعامل الاختيار[٥] ، والتوزيع بالأساليب التي ينتقل عبرها ، فيظهر إبداعه بتلك النقلة الاستبدالية لنسق الخطاب ، بعدّها من الوسائل الفاعلة لإحداث تغيرات غير متوقعة ، ينشّط بها حيّز المتلقي ، ويدعوه من خلالها للنظر إلى عمق النص للتفتيش عن دلالة قد لا تفصح عنها البنية السطحية ، وحينها يمكن إيجاد نوع من التوافق بين القوة الإرسالية وطبيعة التلقي .

وقد ظهر هذا الأسلوب بشكل واضح في شعر (الوائلي) ، متخذاً صوراً عدة ، فيعمد الشاعر إلى توزيع الأدوار بين عناصر التخاطب (التكلم والغيبة والخطاب) بالنسبة للالتفات الضمائري ، وقد يكون التداخل في الموضوعات سبباً في التحول من وإلى ، عبر آلية المفاتيح الدلالية ، ممهداً بها ذهن المتلقي للدخول في مقطع جديد ، فيكون المفتاح الدلالي كالوصلة النغمية التي تلازم ذلك التحول ، وقد يستدعي تكراره

---

(١) ينظر : أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية : ٣٣ .

(٢) بنية اللغة الشعرية : ١٨٨ .

(٣) ينظر : نحو نظرية أسلوبية لسانية : ٤٥ .

(٤) فن الالتفات في مباحث البلاغين ، مجلة آداب المستنصرية ، ع٩ ، (١٩٨٤) : ٦٣ .

(٥) ينظر : القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان : ٢٤٦ .

مع كل نقلة التفاتية في أكثر الأحيان سعياً منه للإبقاء على الوحدة الموضوعية والسياقية ، ويدخل ضمن هذا الإطار الالتفاتي ، حديث النفس أو ما يسمى بـــ (المونولوج الداخلي) .

ومن الجدير بالذكر أن صور الالتفات التي ذكرها البلاغيون كالالتفات في مجال الفعل الذي يكون بالتبادل بين الأزمنة الفعلية ، وفي مجال العدد ، والنوع تقل في شعر (الوائلي) ، ويمكن أن نعزي سبب هذا التفاوت بين الصور الالتفاتية إلى الوظيفة الإبلاغية التي رسمها الشاعر لنصه الشعري وسنستعرض تباعاً أهم القيم الدلالية المنبثقة عن هذا اللون البلاغي والأسلوبي .

أولاً : فاعلية الالتفات الضمائري

١- الالتفات من التكلُّم إلى الخطاب

تعد الضمائر من المقولات التي يمكن أن تشكل فعلاً إحالياً في اللغة العربية[١] ويحاول الشاعر في أغلب التفاتاته أن يحدث نسقاً تكميلياً ، يكون دالاً على الانفتاح لا الانغلاق ، وهو ما يتكفل به التحول الضمائري الداعي إلى إشراك أكثر من طرف بعد الإحالة إليها ، من ذلك قوله[٢]:

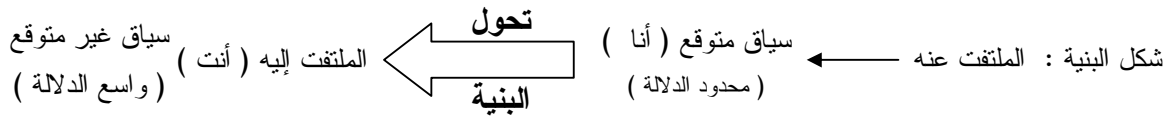
لقد أنالتني الظلمـــــاء ما بخلت ... شمس به فشكرت الليــل للكرمِ
نأت بوعي عن الدنيا وما حملت ... وما بها من فضول الفعل والكلم
وخدّرت لي أحاسيسي فما شعرت ... بكل أفقٍ نشـــاز غير منسجـــمِ
وفقد حســك بالآلام عـــــــافية ... وإن تكن غارقاً في غمرة الألمِ

فالالتفات إلى الخطاب في البيت الثالث كان مقصوداً ، إذ عدل به عن سياق التكلم ليترجم الإحساس المتقدم ذكره بصورة حكمية ، الأمر الذي منح النص

(١) ينظر : الخطاب وخصائص اللغة العربية : ٩٠ .

(٢) الديوان : ١٩٣ .

صفة العمومية بعد أن كان يحمل خصوصية للمتكلم ــ ولو بقي الكلام مسنداً لضمير التكلم لما تحققت تلك الدلالة التي نقلت النص من منطقة دلالية ضيقة إلى منطقة الاتساع والشمول وكما موضح :



ومنه أيضاً[١]:

أشجى وترقص نشواناً وأكتم من وجدي فتبديه في وجهي على الأثرِ

فالإحالة الفورية من ضمير المتكلم المستتر في قوله (أشجى) ، (أكتم) إلى ضمير المخاطب أوضح معنى مضاداً يوحي بعدم الانسجام بين المتكلم والمخاطب أو لنقل أن الالتفات الضمائري في هذا المورد بيَّن تعارض الجهتين (التكلم والخطاب) فأنتج دلالتين متقابلتين في آن واحد وهو ما يسمى بتغيير الشيفرة اللغوية وإمكانية توليد معلومة جديدة من المعلومة القديمة[٢] ، مكوِّناً بعداً درامياً .

٢- الالتفات من الخطاب إلى التكلم

تعمد البلاغة العامة إلى وصف العمليات البلاغية لكونها ((تحولات أو انحرافات تتضمن تصورات عديدة ... منها ما يتصل بجوهر المادة ، ومنها ما يتصل بعلاقاتها))[٣] ويبدو ارتباط بنية الالتفات بهذه التصورات أفقيا وعمودياً ، فلا تقتصر

(١) المصدر السابق :٣٠٤ .

(٢) النص والسياق : ٢٤١ .

(٣) بلاغة الخطاب وعلم النص : ١٠٤ .

على العمليات العلائقية ؛ لأنها تنحصر بتفسير النظام الأفقي الممتد للوحدات[١] بل تتعداه إلى إيجاد علاقات استبدال للنظام العمودي ، ومن ذلك قوله[٢]:

أيها السجن هل علمــت بمــن فيك من القابعين في ســردابِ
من كبـــير مـــهدم وصبي مشرق الوجنتين غض الإهابِ

ويستمرّ سياق الكلام بهذا الاتجاه إلى أن يقول :

ورجعنا قتلى وأسرى وجرحى ونجا الرهط من ذوي الألبابِ

فالتحول الالتفاتي ناشئ عن إيجاد الفعل (رجع) المسند إلى ضمير المتكلم ، موحياً بهذا التحول إلى تداعيات الصورة الأولى (الملتفت عنه) ، فالعلاقات تغتني بالبدائل الأسلوبية ؛ لكونها لا تغير البناء التركيبي بأجمعه ، بل تغير جزءاً منه ، لذلك يبقى مترابطاً بقضية أصلية واحدة[٣] كما أن الخطاب الإنشائي في قوله (أيها السجن هل علمت ..) قد مهد إلى حضورية المتكلم في مقام الخطاب ، وبيان اشتراكه في إنجازية الفعل المتداعي .

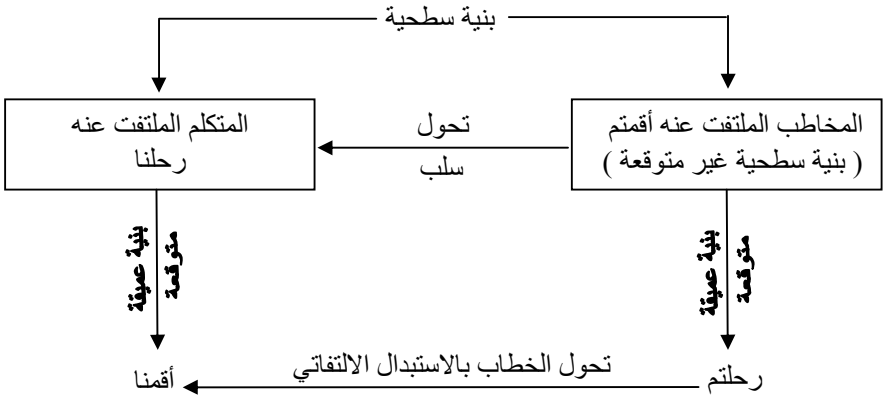
ومنه أيضاً[٤]:

فقل لأحبابنا ممّن نشيِّعهم لنحن من شُيِّعوا لو صحّ ميزان
أقمتم ورحلنا في مشاعرنا لكم فمن مكثوا منـــا ومن بانوا

فانتقال مجرى الحديث من سياق الخطاب (أقمتم) إلى سياق التكلم (رحلنا) عكس حدة الانفعال لدى الشاعر ، وذلك بتوزيعه لأدوار الأفعال بشكل متبادل فاستبدال القيم الافتراضية تستقطب العناية فجعل الراحل (الميت) مقيماً ، والمقيم (الحي) جعله راحلاً ؛ ليحقق مثيراً أسلوبياً غير متوقع الحصول ، يؤدي إلى انعكاس دلالة الحزن

(١) ينظر : المصدر السابق : ١٠٥ .
(٢) الديوان : ٢٤٢ .
(٣) ينظر : أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية : ٣٦ .
(٤) الديوان : ٤٣٢ .

على المتلقي ، فكل طرف من أطراف المعادلة الالتفاتية (المخاطب والمتكلم) يكون قد اخذ موقع الآخر، تعبيراً عن الدلالة المركزية للنص وهو ما عبّر عنه (سعيد الغانمي) بـــ (أنا الشاعر) والتي تطابق على نحو ما (الأنا المعرفية) للشاعر ((التي تقيم علاقاتها داخل النسيج اللغوي))[١] وكما موضح بالمخطط الآتي :



٣- الالتفات من الغيبة إلى الخطاب

ويرد هذا النوع – على الأغلب – في سياق الثناء المستلزم لورود طلب يعقبه ، فالثناء يكون على من يرجى عنده قضاء الحوائج ، وفق لحاظ الوضع وليس لحاظ الاستعمال لذا فإنه يأتي بضمير الغائب ، تعظيماً وتقديساً له أو لبيان دواعي الثناء ، وتمهيداً لطلب الحاجة بشكل طارئ ، من ذلك قوله[٢]:

يا كساءً ببيت فاطم ضم الـــ آل فى يوم موقف معـــــــدود
والبتول الزهراء تعد لطفلـــيـــ ها سخاباً من خيطه المشـــــدود
وتعد الطعام فى طبق الخوص رغيفاً وبرمة من عصـــــــيد
رب جئنا إليك منك فهـــذا ال كون جزء من فيضك المعهـــود

(١) أقنعة النص : ٦٢ .
(٢) الديوان : ٥٤ – ٥٥ .

إذ قطع سياق السرد الخبري – الذي أوحى من خلاله بالثناء على أهل البيت (ع) – بسياق يحمل دلالة الطلب ، جاعلاً الخبر المتقدم وسيلة يستشفع بها إلى الله ، وممهداً للدخول في محضر القرب الإلهي ، فالسياق الأسلوبي[١] من الغيبة إلى التكلم ولّد فعلاً كلامياً بتأويل (أقدّم هؤلاء بين يدي حاجتي) .

وقد تتشابك الوحدات الأسلوبية مما ينتج ((بأن يضع الإجراء الأسلوبي نموذجاً جديداً))[٢] يكون تكميلياً لعملية التواصل في السياق البلاغي ، من ذلك قوله[٣]:

أيا واحداً في كل نعت وقدرة تنزه معناه عن الشركـــــاءِ
وتسبيحة في كل شيء وحكمة على الكون يبدو سرها بجلاءِ

ثم يقول :

ولي وطن فيه أذوب وصبيـــة بنيتهم من أدمعي ودمائـــــي

إلى أن يقول :

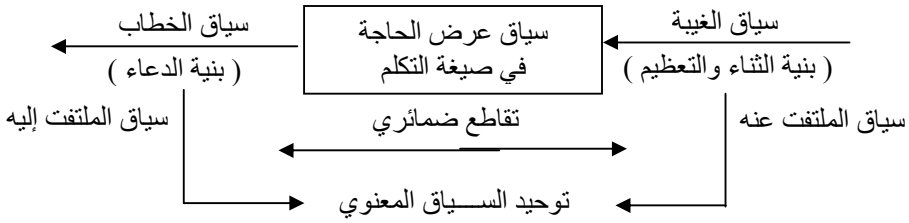
بكفك يارب المفاتيح كلهـــــا وناصية الأشرار والشرفـــاءِ

فالنقلة الالتفاتية من الغائب إلى المخاطب قد تخللها سياق التكلم وذلك بقوله : (ولي وطن .... وصبية) حيث عطف السياق الثاني (التكلم) على السياق الأول (الغائب) ثم قطعه في نقلة التفاتية إلى (الخطاب) المباشر ؛ لأنه أراد أن يدعو ، والدعاء في بدئه وختامه هو خطاب موجه من العبد إلى ربه ، لهذا فإن السياقين الممهدين لهذا الخطاب هما مقدمتان ضروريتان يذكرهما الداعي استفتاحاً واستنجاحاً[٤] والآلية التي انتقل بها الشاعر من سياق الغيبة إلى التكلم ، وصولاً للخطاب ، يعد واقعة أسلوبية[٥]

(١) يصطلح (ريفاتير) على بنية الالتفات بـــ (السياق الأسلوبي) : ينظر : معايير تحليل الأسلوب : ٥٩ وما بعدها .
(٢) معايير الأسلوب : ٥٩ .
(٣) الديوان : ٤٨ .
(٤) ينظر : اللغة والتأويل : ١٤٨ .
(٥) ينظر : أسلوبية البناء الشعري (دراسة أسلوبية لشعر سامي مهدي) : ١٠٨ .

الغرض منها أشعار المتلقي بالحاجة الملحة التي شغلت تفكيره فصار يتضرع لقضائها ، وقد سبق هذا التقطيع السياقي ، نمط خطابي افتتحه بصيغة النداء (أيا واحداً) ثم صار يستعرض من خلال ضمير المتكلم معطيات الحدث الذي يعيشه بكل أبعاده النفسية والإجتماعية موزعاً اياها في انساق دلالية مقصودة.

ومن الجدير بالذكر أن دلالة الغيبة لا تمت – في هذا المورد على الأقل – إلى مفهوم الغياب بصلة ، بل إنها أوحت لمعنى التعظيم والتفخيم ، لذا فالعدول هنا ليس عملاً مفرغاً من الدلالة[١] .



٤- الالتفات بين الخطاب والغيبة

تتحرك في داخل النص الشعري ما يسمى بـــ ((ذات الشعر))[٢] التي تكون ذاتاً فاعلة يبني الشعر واقعه بداخها ، وتشترك هذه الذات مع الالتفات في تحويل الرمز اللغوي إلى موجودات افتراضية ، ثم ترتيبها ترتيباً تتابعياً بحيث تسبق العلة المعلول واضعاً طرفي المعادلة الالتفاتية في زمن يبعث على التأمل والتدبر[٣] فيقول مثلاً في خطاب الزهراء (ع)[٤]:

(١) ينظر : الالتفات في مباحث البلاغيين : ٨٣ .

(٢) أقنعة النص : ٦٤ .

(٣) ينظر : المصدر نفسه : ٦٤ .

(٤) الديوان : ٨٩ .

أطعموكِ الهوان من بعد عز وعن الحب نابت البغضاءُ
أأضيعت آلاء أحمـــد فيهـــم وضلال أن تجحـــد الآلاءُ

فعدول الشاعر عن نسق الخطاب الموجه إلى الزهراء (ع) كان لإفادة الإعلان عن مظلوميتها إذ خرج بالاستفهام إلى معنى التعجب بقوله (أأضيعت ..) قدم دعماً دلالياً للنص في السياق الحجاجي ، مستفيداً من تقنية التحول الضمائري .

إن وعي الشاعر بوجود مستمع ضمني يجعله كثيراً ما ينسلخ من نفسه مخاطباً يناجيه أو يحدثه ، فيقول[١]:

أيها الموسع البتولة هظمـــــاً ويك ما هكذا يكون الوفاءُ

إلى أن يقول :

أيذاد السِبطان عن بُلغة العيـــ ش ويُعطى تراثه البعـــداءُ
أتروح الزهراء تطلب قوتـــاً والذي أسترفدوا بها أغنياءُ

فالنص يجري في سياق أشبه ما يكون بمحاكمة يعقدها الشاعر بين طرفي المعادلة الالتفاتية ، فإحالة الخطاب إلى الغيبة خلق معنى التقريع الموحي بعظم الفعل وفدحته، بإرسال إشارة مكيفة بالوضع ومصدّرة بصيغة الاستفهام الإنكاري ، ثم يعود ليوجد معادلاً موضوعياً بصيغة الطلب مع المخاطب الحقيقي كمواساة لما جرى ، وتمهيداً لذهن المتلقي في دخول مقطع جديد عبر دلالة مألوفة ، فيقول[٢]:

نهنهي يا ابنة النبي عن الوجـــ د فلا برحت بك البرحاءُ

بهذا تكون بنية الالتفات مكونة من مجموعة لقطات تأتي بعنصر التغريب في الالتفات عبر أشتات الصور والتي توحي بمجموعها إلى قصدية الشاعر من وراء هذا

(١) المصدر السابق : ٩٠ .
(٢) المصدر نفسه : ٩٠ .

التقطيع والتوزيع ، لأن عملية إنتاج النص هي في حقيقتها عملية توزيع للمضامين التي تتطابق مع توجهات المنشئ الفكرية كما أنها عملية توزيع للمقولات اللغوية[١] التي تتواشج وتتضافر مع الصورة الالتفاتية وهو ما عبّر عنه ابن الأثير بـــ((الالتفات مراراً))[٢] فضلاً عن دورها في كسر حدة النزعة الخطابية التي نراها طاغية في شعره ضمن المتتالية اللسانية تدعيماً لأسلوبية الخلق الشعري والتماسك النصي.

ثانياً: فاعلية الالتفات على مستوى العدد

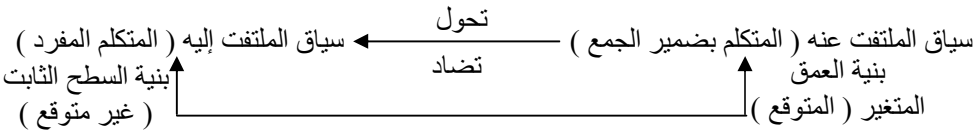
ويأتي هذا النمط من الالتفات للتخصيص بعد التعميم أو العكس ، وذلك عبر إجراء استبدال للمواقع بين الإفراد والتثنية والجمع ، بوصفها بنى صرفية تمتلك القدرة على تحويل الدلالة وإيقاظ السامع لشيء يراد تركيز الدلالة عليه ، وقد أورد (الزركشي)مظاهر المخاطب بين خصوص وعموم وغير ذلك كمظهر للتنوع الأسلوبي في النص[٣] ، الأمر الذي يحمل السامع على متابعة الكلام والإصغاء إليه ، وتتحدد بلاغة الصورة الالتفاتية خلال التمايز الحاصل بين بنيتين متضادتين في الدلالة ، تمثل الأولى بنية العمق المتغير ، والأخرى بنية السطح الثابت ، كما في قوله[٤]:

كم وددنا لو أن أحلامها الخضـــ راء دامت وأننا لن نفيـــقـــــا
غير أنّ الدنيـــا كمـــا علّمتنـــــا لا يفي وصلها المحبّ المشوقـــا
زحفت لفحة الصحارى لروضي فأحـــالته يـــــابساً محـــروقـــا

فالتحول من ضمير الجمع في قوله (وددنا ، أننا ، نفيق) إلى الإفراد في (روضي) كان مقصوداً ؛ متجهاً نحو تنبيه المتلقي على أن الأمل أمر يحدو الجميع بما فيهم الشاعر الذي انصهر مع ضمير الجماعة وتوارى خلف النص، ثم ظهر بعد ذلك في

(١) ينظر : نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال) : ٨٠ .
(٢) ينظر : المثل السائر : ٢ / ١٧٥ .
(٣) ينظر : البرهان في علوم القرآن : ٢ / ٢٣٧ – ٢٣٩ .
(٤) الديوان : ٤٠٣ .

سياق العدول إلى ضمير المفرد ؛ إذ استلزم تخصيص وقوع الأذى على شخصه دون سائر الناس فاحتاج أن يظهر ذلك ، مستفيداً من تقنية الالتفات ، وتبدو استعمالات الشاعر لبعض الأفعال أنها استعمالات مجازية غايتها رفع طاقة التصوير الإيحائي ، فالفعل (زحف) لا ينسجم مع حركة الرياح التي وصفها بـــ(لفحة الصحراء) بل هو ألصق بحركة الجسد العنصري ، ولكن الشاعر استعمله لتهويل الصورة البصرية المكنى بها عن حركة الدهر وقساوته عليه ، من قبيل الهجرة القسرية المؤدية لتشتيت الشمل وفراق الأهل .

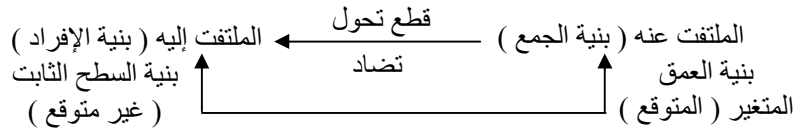


ومنه قوله[1]:

أي سرٍ فيما انتهينا إليه أنا والله أجهل التعليلا

فابتداء الكلام بضمير الجماعة يوحي باسترسال الاستعمال لضمير الجمع ، ولكنه فجأة يخالف بنية السطح باستعمال ضمير المفرد ، تعبيراً عن تخصيص بعد تعميم ، فالسياق المتقدم في قوله (أي سر فيما انتهينا إليه) يشير إلى الحديث عن حال المجتمع الإسلامي وهي مسألة تستلزم الحديث بصفة العموم ، ولكن الجهل بحقيقة تلك الحال لا يمكن إطلاقه على نحو العموم لذا نجده قد خصص بصيغة الإفراد الذي صاحبه إيحاء بالاستغراب والحيرة وتظهر قصدية التوزيع للضمائر في مجال السياق الواحد كواقعة أسلوبية لها دلالاتها التي يحددها السياق .

(١) المصدر السابق : ١٩١.



ثالثاً: فاعلية الالتفات في إثراء النص

من المظاهر الأسلوبية الرئيسة في شعر (الوائلي) هي الخطابية التي تَسِم أغلب نصوصه ، وكأن الشاعر يعتلي منبره حتى في شعره ، ولذا استلزم منه أن يبث في نصه تنوعاً موضوعياً فينتقل من موضوع لآخر عبر آليات متعددة ، وأهمها آلية الالتفات ، التي تعبر عن حركية البنية وقابليتها للانفتاح الدلالي بوصفه واحداً من أصول الشعرية[١] ، و يمكن تسميته بتداخل الثيمات في النص الواحد ، فقد تكون الثيمة المركزية للنص هي الرثاء ، ولكن الشاعر ينقلنا عبره إلى أغراض سياسية وأخرى تاريخية ثم يعود أدراجه مرة أخرى إلى الدلالة الأولى ، مستعيناً بالدوال التي تتكرر مع بداية كل مقطع والتي يصطلح عليها بـــ (المفاتيح الدلالية) ، ويقصد بها الكلمات التي يكون لها ثقل تكراري وتوزيعي في النص بشكل يفتح مغاليقه ويبدد غموضه بقوة إبداعية ملموسة[٢] لذا فإن هذه المفاتيح تعدّ من الروابط التي تربط النص بمنشئه ، فهي بمثابة الإشارات المصاحبة للنص اللغوي في ضوء تأكيد العلاقة بينهما باعتبار أن ((علاقة النص بمنتجه علاقة عضوية تداولية))[٣] ، وتأتي فاعلية الالتفات في أغناء النص وفقاً للإمكانية التي يمنحها منتج النص الواحد لآليات الالتفات في إحداث ترابط عضوي بين الأطراف المحتشدة في النص الواحد فيكون الانتقال من طرف إلى آخر عملية إجرائية تهدف إلى تنويع النص بما ينسجم والثيمة المركزية له ، ولهذا التنوع أبعاد أسلوبية في إنتاج الدلالة ، إذ يؤدي إلى تحويل النص إلى حوارات تقام بين أكثر

(١) ينظر : ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل : ١٤٤.

(٢) ينظر : الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ، مجلة فصول ، مج١ ، ع٢/ (١٩٨١) : ١٦٩ .

(٣) إشكالات النص (دراسة لسانية نصية) : ٣٢ .

من جهة[١] فتكتمل لدى المتلقي صورة المشهد المراد إيصاله إليه ، فيقف على حيثيات الخبر من جميع أطرافه وكما يلي :

١- تداعيات الخطاب (العدول عن خطاب الواحد)

تتداعى الموضوعات والأحداث في النص الشعري عند (الوائلي) ، وترتبط بشكل أو بآخر بمخاطبه ، فقد يكون المضمون واحداً ولكن التعبير عنه لا يسير على نمط بل يتغير باستمرار ، إذ ((يمكن للمتغير الأسلوبي ... أن يكون تعبيراً عن السياق الاجتماعي))[٢] ، لهذا فإن (الوائلي) يضع أمامه أكثر من مخاطب ، فينتقل عبر النص من مخاطب لآخر ليوصل من خلال هذه الانتقالات الالتفاتية صورة متكاملة عن موضوع النص ، فقد يكون حديث النفس أحد هذه العناصر المشاركة في سياق القول ، فيكون الالتفات منها أو إليها ، من ذلك قوله[٣]:

أربعي إسرائيل فالأمر جـــد راح وقت به يصعر خـــدُّ
لم يكن بالحسبان أن حقوقاً هضمت في حجارة تستردُّ

إذ تبدو قوة النبرة الخطابية وشدة اللهجة التي أوحى بها فعل الأمر (اربعي) المتبوع بمنادى محذوف الأداة ، وهو نسق تركيبي يشعر بالاستسلام لضعف سلاح المواجهة ، إلا أن هذا الخطاب لا يستمر ، بل يكسره بالالتفات إلى مخاطبة نفسه في لحظة تأمل واسترجاع لبعض الذكريات فيقول :

أيه جيل الأحجار مرّ علينا في أسار الطغيان عقد وعقدُ
نكرع الذل والهوان كـــــأنّا مالنا دون ذلك الورد بـــدُّ

(١) ينظر : الالتفات في القرآن الكريم (أطروحة) : ٣٨ .
(٢) العلاماتية وعلم النص : ١٦٧ .
(٣) الديوان : ٣٨٢ .

إذ أسهم إشراك حديث النفس في النص الشعري بتخفيف الحدة الخطابية ، وجعل النص يسير بهدوء يبعث على التؤدة لمعاودة الصعود مرة أخرى ، وهو أسلوب يحاول من خلاله رفع السأم الذي قد يرافق النصوص الطويلة ، ومنه أيضاً[١] :

بالأمس عدت وأنت أكبر ما احتوى وعي وأضخم ما تخال ظنونُ

فهو يعدل عن ذلك الخطاب إلى مخاطبة نفسه متسائلاً :

فسألت ذهني عنك هل هو واهـــم فيما روى أم أن ذاك يقينُ
وهل الذي ربى أبى ورضعت من أمي بكل تراثها مأمـــــونُ
أم أنـــه بعد المدى فتضخمـــــت صور وتخدع بالبعيد عيونُ
أم أن ذلك حاجـــــة الدنيـــــا إلى متكامل يهفو له التكـــــوينُ
فطلبت من ذهني يميط ستائـــــراً لعب الغلو بها أو التهـــوينُ
حتى انتهى وعيي إليك مجـــــــرداً ما قاده الموروث والمخزونُ

إذ يلاحظ أن الشاعر قد أغرق في حديثه مع نفسه ، بإيراد عدة تساؤلات كان لها أبلغ الأثر في شد المتلقي وجعله يبحث عن الإجابة ، ولكن الشاعر يفاجئ القارئ بالعودة إلى مخاطبه الأول ، فيبدأ باستئناف الحديث مع الملتفت إليه بـــ(إذا) الفجائية الدالة على الحال[٢] والتي تنذر بوجود شيء مهم ينبغي الالتفات إليه ، وقد صاحب ذلك صعوداً في النبرة الصوتية بعد فتورها في أثناء الحديث مع النفس ، فيقول[٣]:

فإذا المبالغ في علاك مقصـــــر وإذا المبذر في ثناك ظنينُ
وإذا بك العملاق دون عيانـــــه ما قد روى التاريخ والتدوينُ
وإذا الذي لك بالنفوس من الصدى نزر وإنك بالأشد قمـــــينُ

(١) الديوان : ٨٣ .
(٢) ينظر : معنى اللبيب : ١ / ١٠٢ .
(٣) الديوان : ٨٣ .

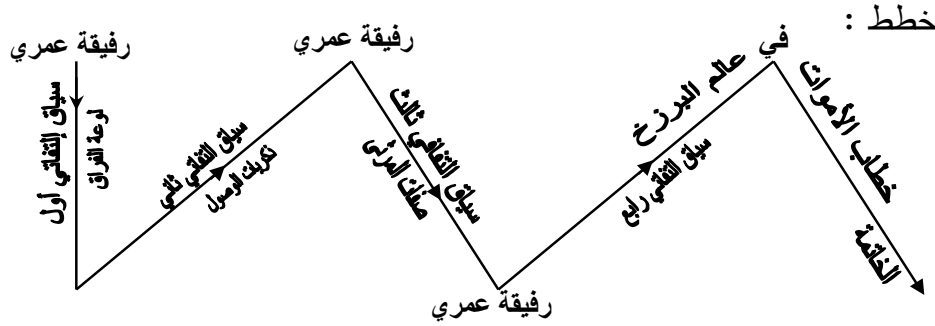
من ذلك يتضح أن لأسلوب الالتفات دوراً في تداخل الخطاب وتنويعه ، فضلاً عن فاعليته في إغناء السياق والتعبير عن حالات الانفعال المتدفق نظراً لما تمتلكه من خاصية تعبيرية وطاقة إيحائية[١] تمنح النص قيمة جمالية وأسلوبية .

٢-الالتفات بلازمة المفتاح الدلالي

تتبنى أغلب نصوص (الوائلي) الشعرية على طريقة المقاطع المبدوءة بما يسمى بـــ(المفتاح الدلالي) والذي يرتبط بشكل أو بآخر بعنوان النص ، وتعد هذه اللازمة كالوصلة النغمية المتكررة التي ينطلق منها لتفعيل آلية الإلتفات في طرح موضوعاته المتعددة داخل النص الواحد ، من ذلك قوله في قصيدة يرثي بها زوجته والتي مطلعها [٢] :

رفيقة عمري هل لجرحي بلسمُ رحيلك أدماه وما انقطع الدمُ

نجد أن الشاعر يحرص على تكرار المنادى (رفيقة عمري) في بداية كل مقطع ليكون منطلقاً أو مفتاحاً ينتقل به إلى المضامين المتنوعة ، فينقسم النص من جراء ذلك إلى أشبه شيء بالحقول الدلالية ومحورها الرئيس هو ذلك المفتاح الدلالي ، فالنص المذكور هو نص رثائي ضمِّن مجموعة لقطات موزعة بين (لوعة الفراق- ذكريات الوصال – صفات المرثي – خطاب الأموات في عالم ما بعد الموت (البرزخ)) وكما مبين بالمخطط :



(١) ينظر : البلاغة والأسلوبية (محمد عبد المطلب) : ٢٠٤ .

(٢) ينظر : الديوان : ٤٠٨ – ٤٠٩ – ٤١٠ .

إن استعراض الشاعر لهذه المشاهد يعكس صدق الشاعر ورهافة الإحساس من جهة ومن جهة أخرى فإن الإنتقال من صورة إلى أخرى أوجد عنصر التغريب في ذلك الإلتفات عبر أشتات الصور ، دفعاً للسأم ، وطلباً للتواصل والتفاعل مع كل مضمون من هذه المضامين .

دالة المضمون الأول :

رفيقة عمري هل لجرحي بلسمُ رحيلك أدماه وما أنقطع الــدمُ

دالة المضمون الثاني :

رفيقة عمري ليس يحجبك الثرى وشخصك في أعماق روحي بلسمُ

دالة المضمون الثالث :

رفيقة عمري أي حجر موطأ تمـــــرّغ أطفالي به وتنعموا

دالة المضمون الرابع:

رفيقة عمري آنس الله وحشة وبل ثرى واراك بالغيث يُسجمُ

وتجدر الإشارة هنا أن الصورة المُلتفت عنها لا تتضح تماماً إلاّ بمتابعة المقطع البالغ (٤– ٥) أبيات ، وقد اقتصر البحث على ذكر المفتاح الدلالي لكل مقطع طلباً للاختصار ، بلحاظ أن المفتاح الدلالي هو الشيفرة التي تمنح المبدع خصوصية أسلوبية ، ولاسيما أن العلاقة بين السياق العام للنص وتلك الشفرة هي علاقة أخذ وإعطاء[١] .

(١) ينظر : تشريح النص : ٩٦ .

الخاتمة

الخاتمة والنتائج

إن المعالجة الأسلوبية هي تفنن واسع لا يمكن أن يحدد وفق تحليل هذا الباحث أو ذاك ، نظراً لتعدد المناهج الأسلوبية وتنوع آلياتها ،وقد أسفر البحث عن نتائج يمكن أن نقسمها إلى ما هو عام ، يحمل تصورات عامة عن هذه الدراسة ، ومنها ما هو خاص ، يلتصق بالعمليات البحثية والمعالجات الأسلوبية لكل فصل ، فأما النتائج العامة فهي :

١-على مستوى النظرية ، فإن الأسلوب ينطلق من استثمار إمكانات اللغة وقواعد التركيب النحوي ، والانقياد لها ؛ ليتمكن من إظهار المعاني المقصودة ، فليس هناك أسلوب بلا معنى ــ بحسب نظرية النظم ــ، ولكل صيغة تركيب معنىً مستقلاً ، الأمر الذي يبيح لنا أن نمنح النص الشعري استقلالية وتفرداً تخرجه أحياناً عن دائرة التنظير النحوي .

٢-أعتمد البحث على أسلوبية الانزياح منهجاً له مفيدا من المناهج اللسانية الأخرى ، وخلال استقرائنا للنظرية اتضح أن الأسلوب لا يُقيَّد بانتهاك القواعد النحوية ، بل هو مظهر من مظاهره فالأسلوب كمفهوم ألسني يمكن أن يظهر من خلال القدرة الإبداعية على الصياغة النصية على وفق مبدأ الاختيار والتوزيع ،الأمر الذي يوفر الخصائص الفنية والسمات الأسلوبية التي تضبط من خلال قوانين تكون ظاهراتية يحددها الكاتب أولاً ، بوصفه المتلقي الأول لنصه .

٣-أظهر البحث أن التحليل الأسلوبي ينظر إلى النص الإبداعي من خلال بنيتين : إحداهما بنية السطح الثابت ، والأخرى بنية العمق المتغير ، ويتكفل البحث الأسلوبي باكتشاف قدرات وإمكانات المنشئ على إيصال رسالته عبر بنية

السطح الثابت ، التي يقوم البحث بتأويلها لاكتشاف الغايات والمقاصد التي دفعت به إلى اختيار هذا الاستعمال أو ذاك وصولاً إلى عمق النص .

٤-استعمل البحث في تحليل بعض السياقات النصية نظرية الأفعال الكلامية ، التي يستدل عليها بالتأويل ، بواسطة بنية الفعل الإنجازي ، واكتشاف أغراضه الوظيفية التي تتسع في النص تحت آلية الاستبدال المنجزة ببعض التراكيب ، بوصفها جزءاً من الأسلوبية الوظيفية التي تتداخل مع أسلوبية الانزياح . ظهرت قدرة النظرية المذكورة على انتزاع دلالة الحدث الكلامي المنبجسة من أصل المواضعة النصية، وما يرتبط بها من قصدية الفعل النفسي(النية).

٥-أما بالنسبة لشعر (الوائلي) بوجه عام ، فقد ظهر أن الشاعر يبتعد عن التعقيد والتقعر في عباراته بالشكل الذي يمكّن الشعر من ممارسة دوره الرسالي ، وبذلك تتسع رقعة المتلقين لنصه دون قيد ثقافي أو معرفي .

٦-اتضح أيضاً أن شعره هو شعر موضوعي ينبثق من صميم الواقع ، وله غايات إصلاحية تهدف إلى إنصاف المظلوم ونصرته ، والوقوف بوجه الظالمين، ومحاولة معالجة بعض القضايا، سواء على المستوى العقدي ، أو الاجتماعي، أو السياسي، من خلال النص الشعري ، فكان الشعر بالنسبة للوائلي وسيلة لا غاية، وذلك يدفعنا _من وجهة نظر نقدية_ أن نعدّ كثيراً من نصوصه نظماً وليس شعرا؛ فالشعر إبداع قد يرتبط باللا شعور، والنظم إحساس مترجم بلغة مُتَخيَّلة ومموسقة . وعلى صعيد آخر فقد ظهر أن شعره ينماز بالنزعة الخطابية، لما توفره من جمالية على المستوى الأدائي في إطار المناسبة الشفاهية والمنبرية.

أما النتائج الخاصة فهي :

١- على المستوى الصوتي لوحظ اقتصار الشاعر على استعمال خمسة أبحر في تجربته الشعرية كلها ، مع وجود تفاوت كبير في نسب حضور هذه البحور ، نظراً لما توفره بعض الأوزان من مساحة لاستيعاب أفكاره ورؤاه ،وهو ما يتناسب مع طول نفسه الشعري المتساوق مع طول نفسه الخطابي ؛ فيلاحظ هيمنة الخفيف والطويل والبسيط والكامل والمتقارب ، وقلّة استعمال البحور المتبقية ، وهذه ممارسة تؤكد اهتمام الشاعر بالعناصر الإيقاعية ذات الامتدادت الصوتية المركّزة .

٢-إعطاؤه القافية ما تستحقه من عناية وجعلها عنصراً مكملاً لنسق الدلالة الصوتية وإيحاءاتها

٣- قلة الزحافات والعلل- التي تنتاب النظم – في شعره ، وهو مؤشر على تمتعه بحسٍّ موسيقي وصوتي رفيع ، فضلاً عن قلة لجوئه للضرورات الشعرية الدالة على ضعف المقدرة وتدلل على تعكز الشاعر على الجوازات المباحة له من جانب ، ومن جانب آخر فإن (الوائلي) استطاع – رغم تعلّقه بالإرث والمنجز الشعري العربي القديم – أن يعصم اشتغالاته عن الانخراط في مثل هكذا تجوزات لا ضرورة لها ، وهذا ما تقتضيه مسحة التشكل الأدبي الحديث .

٤- إكثار الشاعر من القوافي المشجية ذات الإيقاع المرن الصاخب ، وهو ما يتلاءم مع النبرة المرتفعة لأسلوبه الشعري ذات النزعة الخطابية .

٥- غزارة المكررات الصوتية على مستوى الصوت المفرد ، أو المفردة اللغوية أو تكرار التراكيب ، ما مكّن الشاعر من إيجاد وسيلة أسلوبية أسهمت في تكثيف الدلالة الصوتية على مر شعره .

٦-عرض البحث في مجال الأسلوبية الإحصائية إستقراءً أسلوبياً لواحد من النصوص الشعرية على مستويي الصوت المفرد والمجاميع الصوتية وقد ظهر أن الشاعر يحرص على استعمال أصوات الذلاقة بنسبة تفوق باقي الأصوات ، وهذا من شأنه أن يجعل نصوصه الشعرية مشحونة بجمال النغمة الإيقاعية لهذه الأصوات من جهة ، ومن جهة أخرى ، أثبتت توظيف الشاعر للعلامة اللغوية في إطار العمل المحاكاتي الكاشف عن قصدية في توجيه الدلالات إذ إن للأثر السمعي دوراً في تصوير المشاهد بالمحاكاة مفسراً ربط الإيحاء الصوتي مع الإحساس النطقي بمخارج الأصوات بدلالة الاقتران البصري على معاني المرئيات ، تعبيراً مترابطاً يوحي بفعل كلامي يفسره التحليل ، وموردا المقاصد القارّة في مفاصل القول الشعري .

٧- اكتشاف القيم الصرفية وقياس إمكانية الشاعر على التوليف بين اللفظ والمضمون في أنواع الجناس كالمصحف والجناس غير التام ، واتضح أن الأول يقود إلى الوعي البصري لوجود بعض الثقل الصوتي المانع من القبول الذهني،أما الثاني فيقود إلى الوعي الإدراكي في تضافر بين البنى الدلالية والصوتية .

٨-وضوح القيم الدلالية لأسلوبية التكرار الصوتي في النص الشعري بوصفه من مظاهر التوكيد الدال على الإلحاح والناتج عن تداعيات الإخبار على نحو التكثيف لبعض المقاصد على المستوى الصوتي والصيغي والتركيبي .

٩-شهد النص الشعري عند (الوائلي) بعض الانزياحات التركيبية ، كالتقديم والتأخير أو الحذف ، وقد ربط البحث بين قصدية الشاعر ومبدأ التخصيص في أسلوبية التقديم بوصفها مناط اهتمام البحث والدراسات الأسلوبية ، وقد أشار البحث إلى أن الانزياح عن نظام الرتب المحفوظة في النص الشعري لا يعد

سبباً في خلخلة النظام النحوي وانهياره ؛ لأن تحويل اللغة النفعية إلى اللغة الانفعالية تقتضي أموراً من جملتها أن تتحرك بعض الرتب تحركاً أفقياً أو أن ينسلخ التركيب فيها عن أفق المواضعة ، وفق عملية قصدية، وظهر أن الشاعر يسير على وفق قواعد خطية في إنتاج نصوصه الشعرية ، فعلى مستوى التقديم والتأخير ، يظهر دور السبك كعامل ربط على المستوى الشكلي في إبراز بعض الدلالات ، الكاشفة عن كفاءة البنية التوليدية في الإنجاز الدلالي .

١٠- كشف البحث أن ظاهرة الحذف في النص الأدبي هي من عوامل النحو التوليدي التحويلي وقد استعملها الشاعر ليحقق من خلالها انفتاحاً دلالياً يمكن أن تتولد عنه دلالات جديدة يتأولها المتلقي وتكون حاضرة في ذهنه ، فيكون الحذف صورة من صور التكثيف الدلالي .

١١- دقة استعمال الشاعر لبعض الصيغ الصرفية ، وعدوله من صيغة إلى أخرى كشف عن مقاصد دلالية كانت منسجمة مع سياقات النصوص الواقعة فيها .

١٢- استعمل الشاعر آلية العدول في الدلالة الزمنية للأفعال ، الأمر الذي جعل النص الشعري متجدداً ، إذ إن الشاعر أراد أن يربط ماضيه بحاضره ، ويعطي من كل ذلك ذخيرة يستشرف من خلالها المستقبل ، وقد قدم البحث استقراءً مجدولاً لنماذج مختارة من الصيغ الفعلية المعدول بها عن دلالتها الحقيقية مما أعطى انطباعاً عن أسلوبية الشاعر في ربطه الماضي بالحاضر من جهة ، وإظهار مقدرة الصيغة الصرفية على احتواء الدلالة.

١٣- جاء استعمال الشاعر لأسلوبية التعريف والتنكير على وفق دلالتها المألوفة مراعياً في ذلك السياقات التداولية التي تظهر خلاله عملية التعريف أو التنكير ، باعتبار أن أسلوبية التعريف والتنكير تولّد أغراضاً أسلوبية بحسب نوع الإجراء ، فيكتسب النص المشتمل عليه دلالة (التعظيم أو التحقير ،

التقليل أو التكثير ، التعميم أو التخصيص ...الخ) وقد أظهر البحث أسلوب الشاعر في تبيين تلك الدلالات وفق ما أفاده التعريف والتنكير مدركاً مدى ارتباطهما بوعي التداول اللغوي .

١٤- بيّن البحث أن (الوائلي)لا يخرج في استعمالاته التصويرية عن النمط المألوف الواضح ، فهو شاعر يميل إلى البساطة وعدم التعقيد والتكلف فجاءت صوره في الأغلب مستقاة من الواقع الحسي المألوف مبتعداً بذلك عن الرمزية الغامضة للإبقاء على نسق الاشتغال الشعري لديه .

١٥- أما على مستوى دلالة الصور التعبيرية فقد اتضح أن الشاعر أوجد حافزاً للذة المتلقي وتفعيل مداركه التخييلية كنشاط ذهني قادر على ربط الصورة بعالم الماورائيات المقصود ، إذ غالباً ما تتوارى الدلالة خلف الصور التعبيرية التي تتحدد عناصرها بشكل الإنزياح وطبيعة التخييل وحسن التشكيل البلاغي ، وهو ما يبرز طبيعة العلاقة بين المرئي والمتخيل في السياق التعبيري ، فالصورة الشعرية المهيمنة على المتن هي الصورة الحسية والصورة الذهنية وتقل عنده الصورة الرمزية ، فبالنسبة للصورة الحسية فإنها تتأسس انطلاقاً من انتقال المدركات الحسية من التجريد إلى التجسيد ، فتبرز الصورة التشبيهية في هذا النوع لتشكل حضوراً حسياً محضاً ، وتظهر الصور الرمزية في شكل تقاطع بين محمول الصورة الرمزي وموضوعها ، مع الحرص على خلق انزياحات بعيدة تسم الخطاب بشعرية عالية ، وقد قيّد البحث دلالة الصورة بالقيمة الوظيفية مبيّناً وظيفة أفعال الكلام في إدخال المتلقي في بنيتها التشكيلية .

١٦- أما أسلوبية الكناية ، فقد كشف البحث عن الطاقة التعبيرية والأسلوبية في استعراض الصورة المعبرة بشكل مختزل أو مكثف بوصفها – أي الكناية –

توظيفاً سيميائياً للدال ، وقد أبدى الشاعر شجاعة أدبية في استعمال الأسلوب الكنائي بصورته التعريضية ، وهو ما تستلزمه كثرة السياقات المقتضية لذلك .

١٧- أظهر الشاعر إبداعاً مميزاً في استعماله لأسلوب التراسل في الحواس ، وقد أوحى هذا النوع من الصور بعمق الإحساس وقوة العاطفة المتدفقة لديه فارتفعت بذلك المديات التواصلية للنص الشعري .

١٨- قسّم البحث الروافد المعرفية عند الشاعر في أسلوبية الإقتباس والتضمين كاشفاً عن مقدرته الفنية في عملية امتصاص النصوص وتوظيفها في نصه بشكل يدعم مقاصده التعبيرية في بعض السياقات الخاصة ، وقد ظهر أن لجوء الشاعر لهذه الآلية كان بدوافع فنية تختصر الطرق المعرفية لإيصال المعلومة المدعومة دلالياً، وتحويل النص الحاضر إلى نص ثنائي القيمة. فضلاً عن القيمة الجمالية المترتبة على تداخل النصوص.

١٩- حلّل البحث أنماط بنية التضاد الأسلوبي ، واتضح أنها تتشكل من بنيتين متلازمتين ، إحداهما بنية العمق التي تتغير تبعاً لآليات التأويل ، والأخرى بنية السطح الثابت التي تتحدد مقاصدها بالمنطوق اللغوي تداولياً ، وقد ظهر أن استعمال التضاد يسهم في توسيع دائرة الإنفعال لدى المتلقي ، وشحذ نظامه المعرفي للقيام بعملية ذهنية استدلالية توقفه على المقاصد والدلالات ، كما قّدم البحث دلالة التخالف (التضاد) بوصفها بنية توليدية عميقة تظهر على هيئة جدلية توحي بأفعال كلامية تختزل القول المتضاد سلباً فتحيله إلى نتيجة إيجاب على مستوى الدلالة السيميائية .

٢٠- فسّر البحث الوظيفة الدلالية لبنية الإلتفات بوصفها عملية قصدية اختيارية ، يعدل خلالها المنشئ من نسق لآخر ، وفق مجالات الإلتفات المتاحة لديه ، وقد أظهر الشاعر إبداعاً أسلوبياً في إشراك ذاته كمخاطب يحدثه عبر آلية المونولوج الداخلي ، والعدول منها وإليها في نقلة أسلوبية شبهها البحث بالتقطيع المونتاجي الذي يستعمل في إنتاج المشاهد الدرامية موظفاً لتوضيح ذلك بعض المخططات الهندسية المبسطة ، مما ولّد لدينا نوعاً جديداً من أنواع الالتفات يمكن تسميته بـــ(الالتفات الثيمي) أو الموضوعي .

٢١- كشف البحث عن هيمنة واضحة لآلية المفاتيح الدلالية في شعر (الوائلي) حتى غدت علامة مميزة تتخلل أغلب نصوصه ، فيعمد إلى تقسيم النص إلى مقاطع يفتتحها في كل مرة بتكرار عبارة أسمية كانت أو فعلية ، أو قد تكون جملة إنشائية توحي بطلب أو نداء ، ثم يجري عملية مغايرة التفاتية مع بداية كل مقطع عن سابقه ، مما جعل من المفتاح الدلالي منطلقاً ووسيلة للالتفات وعنصراً فاعلاً في ربط الثيمات المتداخلة داخل المنظومة النصيّة ، كمؤشر على وحدة الموضوع .

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

١. الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ، مجلة فصول ، مج١ ، ع٢ ، ١٩٨١م.
٢. الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب. د. علي عزت ، شـــركة أبي الهول للنشر ، ط/١ ، ١٩٩٦م.
٣. اتجاهات الشعرية الحديثة (الأصول والمقولات) يوسف اسكندر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط/١ ، ٢٠٠٤م.
٤. أثر النحاة في البحث البلاغي . د. عبد القادر حسين ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٠م.
٥. أدبية النص القرآني (دراسة جمالية) ، مولود محمد زايد البيضاني (أطروحة دكتوراه) ، كلية التربية ، جامعة البصرة ، ٢٠٠٧م.
٦. أساس البلاغة ، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري (ت ٥٣٨هـــ) ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت – لبنان ، ط/١ ، ٢٠٠١م.
٧. إستراتيجية الخطاب (مقاربة لغوية تداولية) ، عبد الهادي بن ظافر الشهري ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، لبنان (د.ت).
٨. أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـــ) تحقيق: هـــ. ريتـــر ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط/١ ، ٢٠٠٩م.
٩. الأسس الجمالية في النقد العربي ، د. عز الدين إسماعيل ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ط/٣ ، ١٩٨٦م.
١٠. أسس علم اللغة ،ماريو باي ، ترجمة وتعليق، الدكتور أحمد مختار عمر، عالم الكتب ، القاهرة، ط/٨ ، ١٩٩٨ م .
١١. أسلوب الإلتفات في البلاغة القرآنية ، د. حسن طبل ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٤١٨هـــ = ١٩٩٨م.

١٢. أسلوبية البناء الشعري (دراسة أسلوبية لشعر سامي مهدي) ، أرشد علي محمد ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ط/١ ، ١٩٩٩م.
١٣. أسلوبية البناء الشعري (دراسة في شعر أبي تمام) د. سامي علي جبار ، دار السياب ، لندن ، ط/١ ، ٢٠١٠م.
١٤. أسلوبية البيان العربي من أفق القواعد المعيارية إلى آفاق النص الإبداعي. د. رحمن غركان ، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر ، دمشق ، ط١،٢٠٠٨م.
١٥. أسلوب الدعاء في القرآن الكريم ، محمد محمود عبود (رسالة ماجستير) كلية التربية للبنات ، جامعة الكوفة ، ١٩٩٧م.
١٦. الأسلوب (دراسة نقدية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية) د. أحمد الشايب مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٤٥م.
١٧. الأسلوبية (جورج مولينيه) ترجمه وقدّم له : د. بسام بركة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط / ٢ ، ٢٠٠٦ .
١٨. الأسلوبية (الرؤية والتطبيق) د. يوسف أبو العدوس ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان ، ط/١ ، ٢٠٠٧م – ١٤٢٧هـ.
١٩. الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق (بحث) ، د. ماهر مهدي هلال ، مجلة آفاق عربية ، ع١٢، كانون الأول ، ١٩٩٢ .
٢٠. الأسلوبية ، مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، فتح الله سليمان ، الدار الفنية للنشر والتوزيع ، القاهرة – ١٩٩٠م.
٢١. الأسلوب والأسلوبية (بييرجيرو) ، ترجمة : الدكتور منذر عياشي ، مركز الإنماء القومي ، بيروت – لبنان (د.ت).
٢٢. الأسلوبية والأسلوب ، د. عبد السلام المسدّي ،ط/٥ ، ٢٠٠٦م ، دار الكتاب الجديدة ، المتحدة ، بيروت – لبنان .

٢٣. إشكالات النص (دراسة لسانية نصيّة) جمعان بن عبد الكريم ، النـــادي الأدبي بالرياض ، ط/١ ، ٢٠٠٩م.
٢٤. إصلاح المنطق ، لأبي يعقوب بن السكيت (ت٢٤٤هـــ) ، تحقيــق : أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون ، ط/٤ ، دار المعارف (سلــسلة ذخائر العرب ٣).
٢٥. الأصوات اللغوية ، د. إبراهيم أنيس ، الناشر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ٢٠٠٧م.
٢٦. أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربيــة ، (تأســيس نحــو النص) محمد الشاوش ، المؤسسة العربية للتوزيع ، ط/١ ، ٢٠٠١ ، تونس.
٢٧. الأصول ، دراسة ابستمولوجية للفكر اللغوي العربي ، د. تمام حــسّان ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط/١ ، ١٩٨١م.
٢٨. الأصول الفنية للأدب ، عبد الحميد حسن ، مطبعة العلــوم ، القــاهرة ، ط/٢ ، ١٩٦٤م.
٢٩. الأصول في النحو ، أبو بكر محمد بن ســهيل بــن الــسرّاج النحــوي البغدادي (ت ٣١٦هــ). تحقيق : د. عبد الحسين الفتلي ، مؤسسة الرســالة ، ط/٢ ، ١٤٠٧هــ – ١٩٨٧م.
٣٠. أصول النقد الأدبي ، أحمد الشايب ، مكتبة النهضة المصرية ، ط/١٠ ، ١٩٩٤م.
٣١. الاقتباس والتضمين في نهج البلاغة (دراسة أسلوبية) ، كاظم عبد فريح المولى (أطروحة دكتوراه) كلية التربية ، جامعة البصرة ، ٢٠٠٦م.
٣٢. أقنعة النص (قراءة نقدية في الأدب) ، سعيد الغــانمي ، دار الــشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط/١ ، ١٩٩١م.
٣٣. الإلتفات في القرآن الكريم ، مازن موفق صــديق الخيــرو (أطروحــة دكتوراه) ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ٢٠٠٦.

٣٤. أمير المنابر (دراسة علمية موضوعية شاملة حول الخطيب الشيخ أحمد الوائلي) صادق جعفر الرّوازق ، دار المحجة البيضاء ، ط/١ ، ٢٠٠٤ ، لبنان.
٣٥. أمير المنبر الحسيني (الدكتور الشيخ أحمد الوائلي) ، د. محمد سعيد الطريحي ، دار مدين ، ط/١ ، ٢٠٠٦م ، إيران – قم المقدسة.
٣٦. الإنزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب ، د. عباس رشيد الددة ، دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد ، ط/١ ، ٢٠٠٩م.

٣٧. بحوث في النص الأدبي ، د. محمد الهادي الطرابلسي ، الناشر ، الدار العربية للكتاب ، ١٩٨٨م ، تونس العاصمة ، الجمهورية التونسية.
٣٨. البديع ، عبد الله بن المعتز (ت٢٩٦هـ) ، تحقيق : أغناطيوس كراتشكوفسكي ،طبعة بالأوفسيت ، مكتبة المثنى ، بغداد ، ١٩٦٧م.
٣٩. البديع ، تأصيل وتجديد ، د. منير سلطان ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٨٦م.
٤٠. البديع في ضوء أساليب القرآن ، د. عبد الفتاح لاشين ، ط/١ ، دائرة المعارف ، مصر ، ١٩٨٩م.
٤١. البديع في نقد الشعر ، أسامة بن منقذ ، تحقيق : أحمد أحمد بدوي ، والدكتور حامد عبد المجيد ، مطبعة البابي الحلبي ، مصر ، ١٩٦٠م.
٤٢. البرهان في علوم القرآن ، بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي (ت٧٩٤هـ) ، خرّج حديثهُ وقدَّم له وعلق عليه : مصطفى عبد القادر عطار ، دار الكتب العلمية ١٤٢٢هـ – ٢٠٠١م.
٤٣. بلاغة الخطاب وعلم النص ، د. صلاح فضل ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ط/١ ، ١٩٩٦م.
٤٤. البلاغة العربية (قراءة أخرى) د. محمد عبد المطلب ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ط/٢ ، ٢٠٠٧م ، القاهرة.

٤٥. بلاغة الكلمة في التعبير القرآني ، د. فاضل صـــالح الـــسامرائي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط/١ ، ٢٠٠٠م.
٤٦. البلاغة والأسلوبية ، د. محمد عبد المطلب ، الهيئة القومية العامة للكتاب ، ١٩٨٤م (دراسات أدبية).
٤٧. البلاغة والأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص) هنريش بليث ، ترجمة وتعليق : د. محمد العمري ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، ١٩٩٩م.
٤٨. البلاغة والتطبيق (المعاني والبيان والبديع) د. أحمد مطلـــوب ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، الجمهورية العراقية ، ط/١ ، ١٩٨٠م.
٤٩. البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسياب) حسن ناظم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط/١ ، ٢٠٠٢م.
٥٠. بناء الجملة العربية ، د. محمد حماسة عبد اللطيف ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ٢٠٠٣م – القاهرة .
٥١. البناء العروضي للقصيدة العربية ، د. محمد حماسة عبد اللطيـــف ، دار الشروق ، ط/١ ، ١٩٩٩ م، القاهرة.
٥٢. البناء الفكري والفني للقصيدة الإسلامية في الـــشعر العراقـــي الحـــديث (١٩٤٥–١٩٨٠) د. ماهر دلي الحديثي ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ٢٠٠٩م.
٥٣. بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث) د. يوسف حسين بكار دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، لبنان – بيـــروت ، ط/٢ ، ١٩٨٢م.
٥٤. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، د. مصطفى السعدني ، الإسكندرية ، ط/١ ، ١٩٨٧م.
٥٥. البينات الدالة في شعر أمل دنقل ، عبد السلام المـــساوي ، منـــشورات اتحاد الكتاب العرب ،١٩٩٤م.

٥٦. بنية الخطاب الشعري ، دراسة تشريحية في قصيدة أشجان يمانية ، عبد الملك مرتاض ، دار الحداثة ، بيروت ، ط/١ ، ١٩٨٩م.
٥٧. بنية اللغة الشعرية ، جان كوهين ، ترجمة : محمد الولي ، ومحمد العمري ، الناشر : دار توبقال للنشر(د.ت).
٥٨. البنيوية وعلم الإشارة ، ترنس هوكز ، ترجمة : مجيد الماشطة ، مراجعة ، د. ناصر حلاوي ، دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد ، ط/١ ، ١٩٨٦ م.
٥٩. البيان في روائع القرآن (دراسة لغوية أسلوبية للنص القرآني) د. تمام حسان ، عالم الكتب ، ط/٢ ، ١٤٢٠هـ -٢٠٠١ م ، القاهرة . مصر .

٦٠. تأويل مشكل القرآن ، لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت٢٧٦هـ) علّق عليه ووضع حواشيه وفهارسه : إبراهيم شمس الدين ، دار الكتب العلمية ط/٢ ، ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م ، بيروت – لبنان.
٦١. تجديد النحو ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف ، ط٥ ، ٢٠٠٣ م ، القاهرة.
٦٢. تحاليل أسلوبية ، د. محمد الهادي الطرابلسي ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، ١٩٩٢م.
٦٣. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، ابن أبي الإصبع المصري(٦٥٤ هـ) ، تحقيق : الدكتور حفني محمد شرف ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، لجنة إحياء التراث الإسلامي ، القاهرة ، ١٩٦٣م.
٦٤. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) د. محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، ط/٤ ، ٢٠٠٥م.
٦٥. التحليل اللغوي عند مدرسة اكسفورد ، د. صلاح إسماعيل عبد الحق ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ط/١ ، ١٩٩٣م ، بيروت – لبنان.

٦٦. التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة ، د. محمود عكاشة ، دار النشر للجامعات ، مصر ط/١ ، ٢٠٠٥م.
٦٧. تحليل النص الشعري (بنية القصيدة) ، يوري لوتمان ، ترجمة : محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، ١٩٩٥م ، القاهرة.
٦٨. التداولية من أوستن الى غوفمان ، فيليب بلانشيه ، ترجمة : صابر الحباشة ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ط/١ ، ٢٠٠٧م ، اللاذقية – سوريا.
٦٩. التداولية اليوم (علم جديد في التواصل) ، آن روبول ، جاك موشلار ، ترجمة : د. سيف الدين دعفوس ، د. محمد الشيباني ، المنظمة العربية للترجمة ، ط/١ ، ٢٠٠٣م ، بيروت – لبنان.
٧٠. تراسل الحواس في الشعر العربي القديم ، د. عبد الرحمن محمد الوصفي ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، ٢٠٠٨ .
٧١. التراكيب اللغوية ، د . هادي نهر ، الطبعة العربية ، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع ، عمّان – الأردن ، ٢٠٠٤م.
٧٢. التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر ، د. عبد الفتاح لاشين دار المريخ للنشر ، المملكة العربية السعودية (د.ت).
٧٣. التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والإستطيقا) د. لطفي عبد البديع، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ط/١ ، ١٩٩٧م ، القاهرة.
٧٤. التشبيه والاستعارة (منظور مستأنف) د. يوسف أبو العدوس ، دار المسيرة للنشر والتوزيع ، عمّان ، ط/١ ، ٢٠٠٧ ،.
٧٥. تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة) عبد الله الغذامي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط/٢ ، ٢٠٠٦م.
٧٦. التصريف الملوكي ، صنعة أبي الفتح عثمان بن عبد الله بن جني النحوي ، تحقيق وتقديم وتعليق : د. البدراوي زهران ، الشركة المصرية العالمية لونجمان ، ط/١ ، ٢٠٠١ ، القاهرة.

٧٧. تطور الشعر العربي الحديث (اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج). ، د.علي عباس علوان ، منشورات وزارة الإعلام العراقية ، بغداد ، ١٩٧٥م.
٧٨. التعبير البياني (رؤية بلاغية نقدية) د. شفيع السيد ، مكتبة الشباب ، ١٩٧٧م .
٧٩. التعريفات ، أبو الحسن علي بن محمد الجرجاني (ت٨١٦هـ) تحقيق : الدكتور أحمد مطلوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦م.
٨٠. تفاعل اللفظ والمعنى عند العرب في ضوء التماسك النصي (بحث) ، عبد الله عنبر ، مجلة دراسات العلوم الإنسانية ، مج٢٢ ، ع٣ ، ١٩٩٥ .
٨١. تفسير الأمثل في كتاب الله المنزل ، للعلامة الشيخ ناصر مكارم الشيرازي ، مطبعة أمير المؤمنين (ع) ، إيران ، قم ، ط/١ ، ١٤٢١ هـ.ق.
٨٢. تفسير البحر المحيط ، لأبي حيان الأندلسي (ت٧٤٥هـ) تحقيق : الشيخ عادل أحمد عبد الموجود ، والشيخ علي محمد معوض ، بمشاركة د. زكريا عبد المجيد النوقي ، والدكتور أحمد البخولي الجمل ، دار الكتب العلمية ، ط/١ ، ١٤٢٢ هـ = ٢٠٠١م بيروت – لبنان .
٨٣. تفسير روح المعاني (للآلوسي) ، مكتبة أهل البيت الرقمية (مطابقة للطبعة المتداولة).
٨٤. التقابل الجمالي في النص القرآني (دراسة جمالية فكرية وأسلوبية). ، د.حسين جمعة ، منشورات دار النمير للطباعة والنشر ، دمشق ، حلبوني ، ط،٢٠٠٥م.
٨٥. التكرار في الشعر الجاهلي (دراسة اسلوبية) د. موسى ربابعة ، (بحث) ، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات ، مج٥ ، ع١ ، ١٩٩٠م.
٨٦. التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ إبراهيم (دراسة أسلوبية) (بحث) مجلة فصول ، ج٢ ، مج٣ ، ع٢ ، ١٩٨٣م.

٨٧. تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع للخطيب القزويني ، وبهامشه مختصر المعاني لسعد الدين التفتازاني ، مطبعة البابي الحلبي ، مصر (د.ت).
٨٨. التناص في شعر الرواد ، أحمد ناهم ، سلسلة رسائل جامعية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط/١ ، ٢٠٠٤م.
٨٩. التناص وإشاريات العمل الأدبي (بحث) صبري حافظ ، مجلة ألف ، العدد (٤) ، ١٩٨٤م.
٩٠. تهذيب المقدمة اللغوية ، للعلايلي ، بقلم الدكتور أسعد علي ، منشورات دار النعمان ، لبنان ، ط/١ ، ١٩٦٨م.

٩١. جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر) ، كمال أبوديب ، دار العلم للملايين ، ط/١ ، ١٩٧٩م ، بيروت.
٩٢. جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د. ماهر مهدي هلال ، دار الرشيد للنشر (سلسلة دراسات) وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٨٠م.
٩٣. جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي) د. فايز الداية ، دار الفكر المعاصر ، بيروت – لبنان ، ٢٠٠٣م.
٩٤. جماليات المعنى الشعري (التشكيل والتأويل) د. عبد القادر الرباعي ، دار جرير للنشر والتوزيع ، عمان ، ط٥ ، ٢٠٠٩م ،.
٩٥. جماليات المفردة القرآنية في كتب الإعجاز والتفسير ، أحمد ياسوف ، إشراف وتقديم : د. نور الدين عتر ، دار المكتبي للطباعة والنشر والتوزيع ، سوريا – دمشق ، ط/١ ، ١٤١٥هـ – ١٩٩٤م.
٩٦. جماليات النص الأدبي (دراسات في البنية والدلالة) د. مسلم حسب حسين ، دار السياب ، لندن ، ط/١ ، ٢٠٠٧م.

٩٧. الجملة العربية والمعنى ، د. فاضل صالح السامرائي ، نشر وتوزيع ، دار الفكر المملكة الأردنية الهاشمية ، ط/٢ ، ٢٠٠٩م.
٩٨. الجملة في الشعر العربي ، د. محمد حماسة عبد اللطيف ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ٢٠٠٦م.
٩٩. جوهر الكنز ، نجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبي (٧٣٧هـ)، تحقيق : د. محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف بالإسكندرية (د.ت).

١٠٠. الحذف والتقديم والتأخير في ديوان النابغة الذبياني (دراسة دلالية تطبيقية معنوية) ابتسام أحمد حمدان ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، ط/١ ، ١٩٩٢م.
١٠١. حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، د. حسن الغرفي ، افريقيا الشرق ، المغرب ، ٢٠٠١م.
١٠٢. الحروف والأدوات وتأثيرها على الأسماء والأفعال ، محمد حسين العزة ، دار عالم الثقافة ، ط/١ ، ٢٠٠٩م.
١٠٣. الحيوان ، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) ،تحقيق: عبد السلام محمد هارون،الناشر، مكتبة الخانجي بالقاهرة ،ط/٢،(د.ت).

١٠٤. الخصائص ، أبو الفتح عثمان بن جني ، تحقيق : محمد علي النجار ، عالم الكتب ، ط/١ ، ٢٠٠٦ ، بيروت – لبنان .
١٠٥. خصائص الأسلوب في الشوقيات ، محمد الهادي الطرابلسي ، منشورات الجامعة التونسية ، ١٩٨١م.

١٠٦. خصائص التراكيب (دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني) د. محمد محمد أبو موسى ، مكتبة وهبة ، ط/٨ ، ٢٠٠٩م – ١٤٣٠هـ. القاهرة.
١٠٧. الخطاب في الشعر ، د. محمد منال عبد اللطيف ، دار البركة للنشر والتوزيع ، عمان ، ط/١ ، ٢٠٠٣ م – ١٤٢٤هـ.
١٠٨. الخطاب وخصائص اللغة العربية (دراسة في الوظيفة والبنية والنمط) ، أحمد المتوكل ، الدار العربية للعلوم ، ناشرون ، ط/١ ، ٢٠١٠م.
١٠٩. خطرات في اللغة القرآنية ، د. فاخر الياسري ، الموسوعة الثقافية (٥٣) دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٨م.
١١٠. الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر) د. عبد الله الغذامي ، الناشر : النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، المملكة العربية السعودية ، ط/١ ، ١٩٨٥ م – ١٤٠٥هـ.
١١١. الخلاصة النحوية ، د. تمام حسّان ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط/٢ ، ٢٠٠٤م.
١١٢. الخيال ، مفهوماتهُ ووظائفه ، عاطف جودة نصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤م.
١١٣. دراسة الصوت اللغوي ، د. أحمد مختار عمر ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط/٤ ، ٢٠٠٦م.
١١٤. دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ). قرأهُ وعلَّقَ عليه محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ط٥ ، ١٤٢٤هـ– ٢٠٠٣م.
١١٥. دلالات التراكيب (دراسة بلاغية) د. محمد أبو موسى ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، ط/١ ، ١٣٩٩هـ–١٩٧٩م.
١١٦. دلالة الأنساق البنائية في التركيب القرآني ، عامر عبد محسن السعد (أطروحة دكتوراه) كلية الآداب ، جامعة البصرة/١٩٩٥م.

١١٧. الدلالة الإيحائية في الصيغة الانفرادية ، د. صفية مطهري ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٣م.
١١٨. دلالات لغة التكرار في القصيدة المعاصرة (بحث) د. رحمن غركان ، الموقف الثقافي ، مجلة ثقافية صدرت عن دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، السنة ٥ ع،٣٢ ، آذار – نيسان ٢٠٠١م.
١١٩. الدلالة السياقية عند اللغويين ، د. عواطف كنوش المصطفى ، دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع ، لندن ، ط/١ ، ٢٠٠٧م.
١٢٠. دلالة الصوت اللغوي في القرآن الكريم ، أ.د. محمد فريد عبد الله ، ط/١ ، ٢٠٠٨م. دار ومكتبة الهلال ، بيروت – لبنان.
١٢١. دلالة اللواصق التصريفية في اللغة العربية ، أشواق محمد النجار ، دار دجلة ، عمان – الأردن ، ط/١ ، ٢٠٠٧م.
١٢٢. دليل الدراسات الأسلوبية ، د. جوزيف ميشال شريم ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، ط/١ ، ١٤٠٤هـ-١٩٨٤م.
١٢٣. دور الكلمة في اللغة ، ستيفن أولمان ، ترجمة الدكتور كمال محمد بشر ، الناشر : مكتبة الشباب ، المطبعة العثمانية ، ط/٣ ، ١٩٧٢ ، القاهرة.
١٢٤. ديوان أبي تمام ، شرح الخطيب التبريزي ، تحقيق محمد عبده عزّام ، دار المعارف ، ط٥ ، (د.ت).
١٢٥. ديوان الأدب (أول معجم عربي مرتب بحسب الأبنية) أبو إبراهيم اسحق بن إبراهيم الفارابي (ت ٣٥٠هـ) تحقيق . د. أحمد مختار عمر ، مراجعة : د. إبراهيم أنيس ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ط/١/٢٠٠٣م.
١٢٦. ديوان امرئ القيس ، شرح الدكتور محمد الإسكندراني ، د. نهاد رزوق ، دار الكتاب العربي ، بيروت – لبنان ، ١٤٢٨هـ-٢٠٠٧م.
١٢٧. ديوان المتنبي ، المنسوب إلى أبي البقاء العكبري (ت٦١٦هـ) وهو لابن عدلان (ت ٦٦٦هـ) ، ضبطهُ وصححه ووضع فهارسه : مصطفى السقا ،

إبراهيم الإبياري ، عبد الحفيظ شلبي ، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، ط/٢ ، ١٩٥٦م ، مصر.

١٢٨. ديوان محمد مهدي الجواهري ، جمعه وحققه وأشرف على طبعه د. إبراهيم السامرائي ، د. مهدي المخزومي ، د. علي جواد الطاهر ، رشيد بكتاش. مطبعة الأديب البغدادية ، ١٩٧٣م.

١٢٩. ديوان الوائلي ، للشيخ الدكتور أحمد الوائلي (ت٢٠٠٣م) ، شرح وتدقيق : سمير شيخ الأرض ، منشورات المكتبة الحيدرية ، النجف الأشرف ، ٢٠٠٥م.

١٣٠. السجع القرآني (دراسة أسلوبية) هدى عطية ، عبد الغفار (رسالة ماجستير) ، جامعة عين شمس ، كلية الآداب (مصورة على قرص ليزري).

١٣١. سر صناعة الإعراب ، أبو الفتح عثمان ابن جني (ت٣٩٢هـ)، دراسة وتحقيق ، د. حسن هنداوي ، دار القلم ، دمشق ، ط/١ ، ١٩٨٥م.

١٣٢. السكون المتحرك ، دراسة في البنية والأسلوب (تجربة الشعر المعاصر في البحرين انموذجاً ، علوي الهاشمي ، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، ط/١ ، ١٩٩٢ .

١٣٣. سنن الترمذي ، لأبي عيسى محمد بن عيسى بن سورة الترمذي (ت ٢٧٩) تحقيق وتصحيح ، عبد الوهاب عبد اللطيف ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، ط/٢ ، ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م. بيروت – لبنان .

١٣٤. سنن العربية في الدلالة على المبالغة والتكثير ، د. خليل بنيان الحسون ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، ط/١ ، ٢٠٠٩م.

١٣٥. السيميائيات العامة ، أسسها ومفاهيمها ، عبد القادر فهيم شيباني ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف ، ط/١ ، ٢٠١٠م ، الجزائر.

١٣٦. السيمياء والتأويل ، روبرت شولز ، ترجمة سعيد الغانمي ، ط/١ ، ١٩٩٤م ، بيروت .

١٣٧. السيميائية وفلسفة اللغة ، أمبرتو ايكو ، ترجمة ، د. أحمد الصمعي ، مركز دراسات الوحدة العربية للترجمة ، ط/١ ، ٢٠٠٥م ، بيروت .

١٣٨. شذا العرف في فن الصرف ، الأستاذ أحمد الحملاوي ، ضبطه وشرحه ووضع فهارسه ، د. محمد أحمد قاسم ، المكتبة العصرية ، صيدا – بيروت ، ٢٠٠٧م.

١٣٩. شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ، بهاء الدين عبد الله بن عقيل العقيلي الهمداني (ت٧٦٩هـ) تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، طبعة المكتبة العصرية ، صيدا – بيروت ، ٢٠٠٨ م.

١٤٠. شرح الأشموني على الفية ابن مالك ، حققهُ وشرح شواهده وأتمّ مباحثه : محمد محيي الدين عبد الحميد ، المطبعة المصرية ، ١٩٤٦م.

١٤١. شرح الفية ابن مالك لابن الناظم ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ط/١ ، ٢٠٠٣م.

١٤٢. شرح الرضي على الكافية ، محمد بن الحسن الرضي الإستراباذي (ت٦٨٦هـ) تصحيح وتعليق : يوسف حسن عمر ، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر ، ط/٢ ، ١٣٨٤هـ. ش . طهران.

١٤٣. شرح شافية ابن الحاجب ، رضي الدين الاستراباذي (ت ٦٨٦هـ) ، تحقيق وضبط وشرح : محمد نور الحسن ، ومحمد الزفزاف ، ومحمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الكتب العلمية – بيروت ، ١٩٧٥م.

١٤٤. شرح قطر الندى وبل الصدى ، ابن هشام الأنصاري (ت٧٦١هـ) ، تحقيق ، محمد محيي الدين عبد الحميد ، مكتبة الفيروز آبادي ، ط/٨ ، منشورات فيروز آبادي ، قم ، ١٣٨٣هـ–١٩٦٣م.

١٤٥. شرح المراح في التصريف ، بدر الدين محمود بن أحمد العيني. (ت٨٥٥هـ) حققهُ وعلّق عليه ، الدكتور عبد الستار جواد ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، ط/١ ، ٢٠٠٦م.

١٤٦. شعرية الانزياح ، أميمة الرواشدة ، منشورات أمانة عمـــان الكبـــرى ، ٢٠٠٤م.
١٤٧. الشعرية العربية ، جمال الدين بن الشيخ ، ترجمة مبارك حنون ومحمـــد الولي ، محمد أوراغ ، دار توبقال للنشر ، ط/٢ ، ٢٠٠٨م.
١٤٨. شعر نازك الملائكة (دراسة إيقاعيـــة) ، آلاء عبـــد الرضـــا صـــاحب الغرباوي (رسالة ماجستير) ، كلية التربية للبنات ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٥م.
١٤٩. الشعر والرسم ، فرانكلين وروجرز ، ترجمة : حي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠م.
١٥٠. الشعرية ، تزفيتان تودوروف ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة ، دار توبقال للنشر ، ط/١ ، ١٩٨٧م ، ضمن سلسلة المعرفة الأدبيـــة ، الـــدار البيضاء – المغرب .
١٥١. الشعرية العربية ، علي أحمد سعيد (أدونيس) ، دار الآداب ، بيروت ، ط/١ ، ١٩٨٥م.
١٥٢. الشيخ أحمد الوائلي (حياته – آثاره – ومنهجه في الكتابـــة) د. أحمـــد ناجي الغريري ، مطبعة الفرقان ، النجف الأشرف ، ٢٠٠٥م.

١٥٣. الصحاح للجوهري ، إسماعيل بن حماد (ت ٣٩٨هـــ) تحقيق ، أحمـــد عبد الغفور عطار ، دار العلم للملايين ، ط/٤ ، ١٩٨٨م ، بيروت – لبنان.
١٥٤. الصحيفة السجادية ، للإمام زين العابدين علي بن الحسين (ع) مع الدليل الموضوعي والمعجم اللغوي والفهارس ، المجمع العالمي لأهل البيت ، ط/٣ ، ١٤٢٨هـــ.
١٥٥. الصرف الوافي ، د. هادي نهر ، جامعة بغداد ، مطابع التعليم العالي ، بغداد. (د.ت).

١٥٦. الصناعتين (الكتابة والشعر) لأبي هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) تحقيق : محمد علي البجاوي ، ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية صيدا – بيروت ، ط/١ ، ٢٠٠٦ .

١٥٧. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، جابر أحمد عصفور دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧م.

١٥٨. الصورة الفنية في المفضليات ، د. زيد بن محمد بن غانم الجهني ، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنوّرة ، ط/٢ ، ١٤٢٥هـ.

١٥٩. الصورة الفنية في النقد الشعري ، دراسة في النظرية والتطبيق ، عبد القادر الرباعي ، دار العلوم للطباعة والنشر ، ط/١ ، ١٩٨٤م الرياض – المملكة العربية السعودية .

١٦٠. الصورة في التشكيل الشعري (تفسير بنيوي) ، سمير علي الدليمي ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ١٩٩٠م.

١٦١. الصومعة والشرفة الحمراء ، نازك الملائكة ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ط/٢ ، ١٩٧٩م.

١٦٢. ضرائر الشعر ، ابن عصفور الاشبيلي (ت٦٦٩هـ) تحقيق السيد إبراهيم محمد ، دار الأندلس ، بيروت ، ١٩٨٠م.

١٦٣. الطراز ، المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم متألق الإعجاز ، يحيى بن حمزة العلوي (ت ٧٤٩هـ) تحقيق ، عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصرية ، صيدا – بيروت ، ط/١ ، ٢٠٠٢م.

١٦٤. ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل ، عصام شرتح ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٥م.

١٦٥. ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن (دراسة وتحليل) أحمد قاسم الزمر ، مركز عبادي للدراسات والنشر ، ط/١ ، ١٩٩٦م.

١٦٦. العدول في القرآن الكريم على وفق نظرية التلقي (دراسة أسلوبية) بثينة خضر محمد سيد أحمد (أطروحة دكتوراه) كلية الآداب ، جامعة البصرة ، ٢٠٠٥م .

١٦٧. العربية الفصحى ، نحو بناء لغوي جديد ، الأب هنري فليش اليسوعي ، تعريب وتحقيق : د. عبد الصبور شاهين ، المطبعة الكاثوليكية ، ط/١ ، ١٩٦٦م. بيروت .

١٦٨. عضوية الموسيقى في النص الشعري ، د. عبد الفتاح صالح نافع ، مكتبة المنار ، الأردن ، ط/١ ، ١٩٨٥م.

١٦٩. العلاماتية وعلم النص ، نصوص مترجمة ، إعداد وترجمة : د. منذر عياشي ، المركز الثقافي العربي ، ط/١ ، ٢٠٠٤م ، الدار البيضاء ، المغرب.

١٧٠. علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته) د. صلاح فضل ، ط/١ ، ١٩٩٨م – ١٤١٩هـ الناشر، دار الشروق ، القاهرة .

١٧١. علم الإشارة (السيميولوجيا) ، بيير جيرو ، ترجمه عن الفرنسية د.منذر عياشي ، تقديم : د. مازن الوعر ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، دمشق ، ١٩٩٢م.

١٧٢. علم الأصوات ، تأليف : برتيل مالمبرج ، تعريب ودراسة : د. عبد الصبور شاهين ، الناشر ، مكتبة الشباب ، ١٩٨٥م.

١٧٣. علم الدلالة ، بيير جيرو ، ترجمة : د. منذر عياشي ، قدّم لهُ : د. مازن الوعر ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، ١٩٩٢م.

١٧٤. علم الدلالة العربي ، النظرية والتطبيق (دراسة تأريخية – تأصيلية – نقدية) د. فايز الداية ، الإعادة الخامسة ، ٢٠٠٦م.

١٧٥. علم الصرف الصوتي ، الدكتور عبد القادر عبد الجليل ، دار صفاء للنشر والتوزيع ، ط/١ ، ٢٠١٠ ، عمّان .
١٧٦. علم اللغة المعاصر (مقدمات وتطبيقات) يحيى عبابنة ، وآمنة الزعبي ، دار الوضاح للنشر ، ١٤٢٦هـ -٢٠٠٥م ، عمان – الأردن .
١٧٧. علم لغة النص (المفاهيم والإتجاهات) د. سعيد حسن بحيري ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ط/١ ، ١٩٩٧م.
١٧٨. علم لغة النص (النظرية والتطبيق) ، د. عزة شبل محمد ، تقديم : سليمان العطار الناشر ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط/١ ، ٢٠٠٧م.
١٧٩. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، أبو الحسن ابن رشيق القيرواني(ت ٤٥٦هـ) حققه وعلّق عليه ووضع فهارسهُ : الدكتور النبوي عبد الواحد شعلان ، الناشر ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ط/١ ، ٢٠٠٠م.
١٨٠. عناصر تحقيق الدلالة في العربية ، د. صائل رشدي شديد ، الأهلية للنشر والتوزيع ، عمّان ، ط/١ ، ٢٠٠٤م.
١٨١. عيار الشعر ، ابن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢هـ) تحقيق : عبد العزيز ناصر المانع ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٥م.

١٨٢. الفصول المختارة ، للشيخ المفيد (ت٤١٣ هـ) تحقيق : السيد علي مير شريفي ، دار المفيد ، بيروت ، ١٤١٤ هـ-١٩٩٤م.
١٨٣. فضائل الخمسة من الصحاح الستة ، للسيد مرتضى الحسيني الفيروز آبادي ، المجمع العالمي لأهل البيت ، ط/٢ ، ١٤٢٨هـ ، بيروت.
١٨٤. الفعل زمانهُ وأبنيته ، د. إبراهيم السامرائي ، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع ، ط/٣ ، ١٤٠٣هـ- ١٩٨٣م ، بيروت – لبنان.
١٨٥. فقه اللغة العربية (فصول في نشأته ومباحث في تأصيلات معارفه). د. عبد الحسين مهدي عواد ، مؤسسة العارف للمطبوعات ، بيروت – لبنان ط/١ ، ٢٠٠٨م.

١٨٦. فقه اللغة في الكتب العربية (عبده الراجحي) ، دار النهضة العربية ، لبنان بيروت ، ١٩٧٤م.

١٨٧. فلسفة البلاغة ، أ. آ. ريتشاردز ، ترجمة سعيد الغانمي و د. ناصر حلاوي ، أفريقيا الشرق ، ٢٠٠٢ م ، المغرب.

١٨٨. فن الاستعارة (دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي . د. أحمد عبد السيد الصاوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، فرع الإسكندرية ١٩٧٩م.

١٨٩. فن الإلتفات في مباحث البلاغيين (بحث) ، د. جليل رشيد فالح ، مجلة آداب المستنصرية ، العدد (٩) ، ١٩٨٤م.

١٩٠. فنون بلاغية (البيان – البديع) ، د. أحمد مطلوب ، دار البحوث العلمية للنشر والتوزيع ، الكويت ، ط/١ ، ١٩٧٥م – ١٣٩٥هـ.

١٩١. في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ترجمة وتقديم : أحمد المديني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط/١ ، ١٩٨٧م.

١٩٢. في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية (آفاق جديدة) د. سعد عبد العزيز مصلوح ، قسم اللغة العربية ، جامعة الكويت ، لجنة التأليف والنشر ، ٢٠٠٣م.

١٩٣. في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، د. كمال أبو ديب ، نشر دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد ، ط/٣ ، ١٩٨٧م.

١٩٤. في البنية والدلالة ، رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية ، د. سعد أبو الرضا منشأة المعارف ، الإسكندرية ، مصر (د.ت) .

١٩٥. في التحليل اللغوي (منهج وصفي تحليلي ، وتطبيقهُ على التوكيد اللغوي والنفي اللغوي وأسلوب الاستفهام). د. خليل أحمد عمايرة ، مكتبة المنار ، الزرقاء – الأردن ، ط/١ ، ١٩٩٧م – ١٤٠٧هـ.

١٩٦. في الشعرية العربية ، قراءة جديدة ، في نظرية قديمة ، طرّاد الكبيسي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط/١ ، ٢٠٠٤م.

١٩٧. في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي) د. حكمت صبّاغ الخطيب (يمنى العيد) ، منشورات دار الأفاق الجديدة ، بيروت ، ١٩٨٣م.

١٩٨. في النحو العربي (قواعد وتطبيق) د. مهدي المخزومي ، البابي الحلبي ، مصر ، ١٩٦٦.

١٩٩. في النحو العربي (نقد وتوجيه) د. مهدي المخزومي ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا – بيروت ، ط/١ ، ١٩٦٤م.

٢٠٠. في نحو اللغة وتراكيبها ، منهج وتطبيق ، الدكتور خليل أحمد عمايرة ، عالم المعرفة للنشر والتوزيع ، ط/١ ، جدة المملكة العربية السعودية ، ١٤٠٤هـ-١٩٨٤م.

٢٠١. في نظرية الأدب وعلم النص (بحوث وقراءات) ، إبراهيم خليل ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف ، ط/١ ، ١٤٣١ هـ- ٢٠١٠م ، الجزائر.

٢٠٢. القافية في شعر المتنبي (دراسة لغوية) ، د. هادي الحمداني ، مج الضاد ، ع : ٤ ، ١٩٩٠ .

٢٠٣. القاموس المحيط ، للفيروز آبادي . (٨١٧هـ) إعداد وتقديم : محمد عبد الرحمن المرعشلي ، دار إحياء التراث العربي ، ط/٢ ، ٢٠٠٣م ، بيروت – لبنان .

٢٠٤. القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ، أزوالد ويكرو ، جان ماري سشايفر . ترجمة : د. منذر عياشي ، المركز الثقافي العربي ، ط/٢ ، ٢٠٠٧ م ، الدار البيضاء ، المغرب.

٢٠٥. القراءة النسقية (سلسلة البنية ووهم المحايثة) أحمد يوسف ، منشورات والاختلاف ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، ط/١ ، ٢٠٠٧م ، الجزائر.

٢٠٦. قصائد خالدات في حب أهل البيت (ع) ، محمد عباس الدراجي ، يحيى سلوم العباسي ، نشر وتوزيع مكتبة الأمير ، بغداد ، ط/٢ ، ١٩٨٩م.

٢٠٧. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، محمد صابر عبيد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١م.

٢٠٨. قضايا الشعر المعاصر ، د. نازك الملائكة ، دار العلم للملايين ، بيروت – لبنان ، ط/٣ ، ١٩٦٧م.

٢٠٩. قضايا الشعرية ، رومان ياكوبسن ، ترجمة : محمد الولي ، ومبارك حنّون ، دار توبقال ، المغرب ، ١٩٨٨م.

٢١٠. قضايا النقد الأدبي والبلاغة ، د. محمد زكي العشماوي ، مطبعة القاهرة ، ١٩٦٧م.

٢١١. قضية الشعر الجديد ، د. محمد النويهي ، منشورات دار الفكر ، مكتبة الخانجي ، ط/٢ ، ١٩٧١م ، القاهرة.

٢١٢. الكافي في العروض والقوافي ، للخطيب التبريزي (ت ٥٠٢هـ) تحقيق ، الحساني حسن عبد الله ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ط/٤ ، ٢٠٠١م.

٢١٣. الكتاب ، لأبي بشر عمرو بن عثمان (سيبويه) (ت ١٨٠هـ).
تحقيق وشرح : عبد السلام محمد هارون ، دار التاريخ ، ط٥ ، بيروت – لبنان .

٢١٤. الكشاف ، لأبي القاسم محمد بن عمر الزمخشري (ت ٥٨٣هـ) دار إحياء التراث العربي ، ط/٢ ، ١٤٢١هـ– ٢٠٠١م ، بيروت – لبنان .

٢١٥. لذة النص ، رولان بارت ، ترجمة : فؤاد صفاء ، والحسين سحبان ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ١٩٨٨م.

٢١٦. لسان العرب ، للعلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور (ت ٧١١هـ) ، نسخة مصورة عن طبعة بولاق ، الدار المصرية للتأليف والترجمة.

٢١٧. لسانيات النص ، مدخل إلى انسجام النص ، محمد خطابي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط/٢ ، ٢٠٠٦م.

٢١٨. اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي ، د. أحمد محمد قدور ، دار الفكر ، دمشق ط/٢،٢٠٠١م.

٢١٩. اللسانيات والدلالة (الكلمة)، د. منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري، حلب ، ط/١ ، ١٩٩٦م.

٢٢٠. لغة الشعر عند الجواهري ، د. علي ناصر غالب ، دار الصادق (ع) ، ط/١ ، ٢٠٠٥م.

٢٢١. اللغة ، فندريس ، تعريف : عبد الحميد الدواخلي ، محمد القصّاص ، الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية ، مطبعة لجنة البياض العربي ، ١٩٥٠م.

٢٢٢. اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي (تلازم التراث والمعاصرة) محمد رضا مبارك ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ط/١ ، ١٩٩٣م.

٢٢٣. اللغة العربية معناها ومبناها ، د. تمام حسان ، عالم الكتب ، ط/٥ ، ٢٠٠٦ ، القاهرة.

٢٢٤. اللغة العليا ، دراسات نقدية في لغة الشعر ، د. أحمد محمد معتوق ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط/١ ، ٢٠٠٦م.

٢٢٥. اللغة في الأدب الحديث (الحداثة والتجريب) ، جاكوب كورك ، ترجمة : ليون يوسف ، وعزيز عمانوئيل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٩م.

٢٢٦. اللغة في الدرس البلاغي ، د. عدنان عبد الكريم جمعة ، دار السياب للطباعة والنشر ، لندن ، ط/١ ، ٢٠٠٨م.

٢٢٧. اللغة والتأويل : مقارنات في الهرمنيوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي ، عمارة ناصر ، الطليعة ، منشورات الإختلاف ، الجزائر ، ١٤٢٨هـ- ٢٠٠٧م .

٢٢٨. اللغة والخطاب ، عمر اوكان ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ٢٠٠١م.

٢٢٩. اللغة والمعنى والسياق ، جون لاينز ، ترجمة : عباس صادق الوهاب ، مراجعة : يوئيل يوسف عزيز ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ط/١ ، ١٩٨٧م.

٢٣٠. اللمع في العربية ، أبو الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٢هـ). تحقيق : حامد المؤمن ، عالم الكتب ، مكتبة النهضة العربية ، ط/٢ ، ١٩٨٥م ، بيروت .

٢٣١. المباحث الأسلوبية عند ابن جني (بحث) د.صاحب أبو جناح ، مجلة الأقلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والأعلام ، السنة الثالثة والعشرون ، العدد (٩) ١٩٨٨.

٢٣٢. مبادئ اللسانيات ، د. أحمد محمد قدّور ، دار الفكر ، سوريا ، دمشق ، ط١، ١٩٦٦م.

٢٣٣. مبادئ النقد الأدبي ، آ .أ . ريتشاردز ، ترجمة وتقديم : مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٣م.

٢٣٤. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر (٦٣٧ هـ)، ضياء الدين بن الأثير ، قدّم لهُ وحققه وشرحهُ وعلَّق عليه د. أحمد الحوفي ، و د. بدوي طبانة ، منشورات الرفاعي بالرياض. ط/٢ ، ١٩٨٣م ، الرياض ، المملكة العربية السعودية .

٢٣٥. مجمع الزوائد ، للهيثمي (ت ٨٠٧هـ) ، دار الكتب العلمية ، ط/٢ ، بيروت ، ١٩٨٨م.

٢٣٦. مجهول البيان ، د. محمد مفتاح ، دار توبقال للنشر ، ط/١ ، ١٩٩٠ ، المغرب .

٢٣٧. محاضرات في الصوت والمعنى ، رومان ياكوبسن ، ترجمة : د. حسن ناظم و علي حاكم صالح ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط/١ ، ١٩٩٤.

٢٣٨. المختصر في أصوات اللغة العربية (دراسة نظرية وتطبيقه).د.محمد حسن حسن جبل، مكتبة الآداب ،القاهرة ،ط٤، ٢٠٠٦ = ١٤٢٧هـ .

٢٣٩. مختصر المعاني ، سعد الدين التفازاني (ت ٧٩١هـ) ، نشر مصباحي ، طهران . (د.ت).

٢٤٠. مدخل إلى دراسة الصرف العربي على ضوء الدراسات اللغوية المعاصرة ، د. مصطفى النحاس ، كلية الآداب ، جامعة الكويت ، ط/١ ، ١٩٨١م . مكتبة الفلاح.

٢٤١. مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية ، جوزيف كورتيس ، ترجمة : د. جمال حضري ، الدار العربية للعلوم ، ناشرون ، منشورات الاختلاف ، ط/١ ، ٢٠٠٧م، الجزائر.

٢٤٢. مدخل إلى علم الجمال ، عبد المنعم تليمة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٨م.

٢٤٣. مدخل إلى علم اللغة ، كارل . د. يتربونتينج ، ترجمة وتعليق ، د. سعيد حسن بحيري ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، ط/١ ، ٢٠٠٣م ، القاهرة.

٢٤٤. مدخل إلى علم النص (مشكلات بناء النص) ، زتسيسلاف و اورزنياك ، ترجمه وعلق عليه : أ.د. سعيد حسن بحيري ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، ط/١ ، ٢٠٠٣م ، القاهرة.

٢٤٥. مدخل إلى اللسانيات التداولية ، الجيلالي دلاش ، ترجمة : محمد يحياتن ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، (د.ت).
٢٤٦. مدخل لجامع النص ، جيرار جينيت ، ترجمة : عبد الرحمن أيوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧م.
٢٤٧. مدخل في اللسانيات ، صالح الكشو ، الدار العربية للكتاب ، مطبعة الشركة التونسية لفنون الرسم ، ١٩٨٥م.
٢٤٨. المرآة والنافذة ، د. بشرى موسى صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط/١ ، ٢٠٠١م.
٢٤٩. المرجع في علمي العروض والقوافي ، د. محمد أحمد قاسم ، مؤسسة جروس برس ، طرابلس ، ط/١ ، ٢٠٠٢م ، لبنان.
٢٥٠. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (في الجرس اللفظي) د. عبد الله الطيب ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، ط/٢ ، ١٩٧٠ ، بيروت.
٢٥١. مسار التحولات (قراءة في شعر أدونيس) ، أسيمة درويش ، دار الآداب ، ط/١ ، ١٩٩٢ م ، بيروت – لبنان .
٢٥٢. المستدرك على الصحيحين ، للحاكم النيسابوري (ت ٤٠٥هـ)، تحقيق وإشراف : يوسف عبد الرحمن المرعشلي ، دار الفكر ، بيروت ، (د.ت).
٢٥٣. مشكلة العامل النحوي ونظرية الاقتضاء ، د. فخر الدين قباوة ، دار الفكر ، سوريا ، دمشق ، ط/١ ، ٢٠٠٣م.
٢٥٤. معاني الأبنية في العربية ، د. فاضل صالح السامرائي ، ط/١ ، ١٩٨١م ، جامعة الكويت ، كلية الآداب.
٢٥٥. معاني القرآن ، أبو زكريا يحيى بن زياد الفرّاء (٢٠٧ هـ)، تحقيق : عبد الفتاح شلبي وزميلهُ ، مراجعة : علي الجندي ، دار السرور ، (د.ت).
٢٥٦. معاني النحو ، د. فاضل صالح السامرائي ، ط/٢ ، ١٤٢٣هـ-٢٠٠٣م ، دار الفكر ، عمان .

٢٥٧. معايير تحليل الأسلوب ، ميكائيل ريفاتير ، ترجمة وتقديم وتعليقات : حميد لحمداني ، دار النجاح الجديدة ، منشورات دراسات سيميائية (أدبية – لسانية) ، ط/١ ، ١٩٩٣م.

٢٥٨. المعجم الوسيط ، قام بإخراج الجزئين : إبراهيم مصطفى ، وإبراهيم أنيس ، مجمع اللغة العربية ، دار الدعوة ، تركيا ، مطابع دار المعارف بمصر ، ١٩٧٢م.

٢٥٩. مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، لابن هشام الأنصاري (ت٨٦١هـ) حققهُ وعلق عليه ، د. مازن المبارك ومحمد علي حمد الله ، مؤسسة الصادق ، ط٥ ، ١٣٧٨هـ. ش ، طهران.

٢٦٠. مفاتيح الجنان ، للشيخ عباس القميّ ، مؤسسة الأعلمي ، بيروت ، ط/٢ ، ٢٠٠٩م.

٢٦١. مفاهيم في علم اللسان ، د. التواتي بن التواتي ، دار الوعي للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ٢٠٠٨م.

٢٦٢. مفتاح العلوم ، لأبي يعقوب السكاكي (ت٦٢٦هـ)، حققه وقدّم له وفهرسه : د. عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية ، ط/١ ، ٢٠٠٠م ، بيروت – لبنان .

٢٦٣. مفردات الفاظ القرآن ، العلامة الراغب الأصفهاني (ت ٤٢٥هـ) ، تحقيق : صفوان عدنان داودي ، دار القلم ، دمشق ، انتشارات ذوي القربى ، ط/٤ ، ١٤٢٥ هـ.ق.

٢٦٤. المفكرة النقدية ، د. بشرى موسى صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد ، ط/١ ، ٢٠٠٨م.

٢٦٥. مفهوم علم الصرف ، د. كمال محمد بشر، مصر ، القاهرة (د.ط) ، (د.ت) .

٢٦٦. مفهوم القوة والضعف في أصوات العربية ، د. محمد يحيى سالم الجبوري. دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط/١ ، ٢٠٠٦م.

٢٦٧. مفهوم المعنى بينَ الأدب والبلاغة ، د. محمد بركات حمدي أبو علي ، دار البشير ، عمان الاردن ، ١٩٨٨م.

٢٦٨. مقالات في الأسلوبية ، د. منذر عياشي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط/١ ، ١٩٩٠م.

٢٦٩. المقتضب ، لأبي العباس محمد بن يزيد المبّرد (ت ٢٨٥هـ) تحقيق : محمد عبد الخالق عضيمة ، القاهرة ، ١٣٨٨ هـ ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية في القاهرة .

٢٧٠. مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق ، د. رحمن غركان. منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٤م.

٢٧١. من أسرار العربية في البيان القرآني ، د. عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) جامعة بيروت العربية ، ١٩٧٢م.

٢٧٢. من أسرار اللغة ، د. إبراهيم أنيس ، ط٨ ، ٢٠٠٣ م ، المكتبة الأنجلو المصرية .

٢٧٣. مناهج البحث في اللغة ، د. تمام حسان ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، مطبعة النجاح ، ١٩٨٦م ، الدار البيضاء ، المغرب .

٢٧٤. منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، صنعة أبي الحسن حازم القرطاجنّي (٦٨٤هـ) ، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، ط/٤ ، ٢٠٠٧م ، بيروت .

٢٧٥. المنهج الصوتي للبنية العربية ، د. عبد الصبور شاهين ، القاهرة ، ١٣٩٧هـ- ١٩٧٧م.

٢٧٦. منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري (الآفاق النظرية وواقعية التطبيق) د. قاسم البريسم ، دار الكنوز الأدبية ، ط/١ ، ٢٠٠٠م.

٢٧٧. الموازنات الصوتية (في الرؤية البلاغيـــة والممارســـة الـــشعرية) ، د.محمد العمري أفريقيا الشرق ، المغرب ، ٢٠٠١م.

٢٧٨. المواضعة والعقد في النظرية اللغوية عند العرب ، (بحـــث) د. عبـــد السلام المسدي ، مجلة المورد (دراسات في اللغة) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ط / ١ ، ١٩٨٦.

٢٧٩. الموسوعة اللغوية ، تحرير: ن – ي . كولنج ، ترجمة ، محيي الـــدين حميدي ، د. عبد الله الحميدان ، نشر جامعة الملك سعود ، المملكـــة العربيـــة السعودية.

٢٨٠. موسوعة نظرية الأدب (الصورة . المنهج . الطبع المتفرد) ، إضـــاءة تأريخية على قضايا الشكل ، القسم الأول ، ترجمة . د. جميل نصيف التكريتي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٢م.

٢٨١. موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المـــصرية ، ط/٣ ، ١٩٦٥م.

٢٨٢. موسيقى الشعر العربي ، شكري محمد عياد ، دار المعرفة ، القـــاهرة ، ١٩٦٨م.

٢٨٣. الموسيقى الكبير ، لأبي نصر الفارابي (ت ٣٩٩هـــ) ، تحقيق : عطاس عبد الملك خشبة ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، ١٩٦٧م.

٢٨٤. النحو العربي من المصطلح إلى المفاهيم (تقريـــب توليـــدي وأســـلوبي وتداولي).د. محمد سويرتي ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، ٢٠٠٧مك.

٢٨٥. النحو العربي والدرس الحديث (بحث في المنهج) ، د. عبدهُ الراجحي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ١٤٠٦هـــ– ١٩٨٦م.

٢٨٦. النحو الوافي ، تأليف : عباس حسن ، انتشارات ناصر خسرو ، ط/٦ ، ١٤٢٢هـــ ، طهران.

٢٨٧. النحو والدلالة ، مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي ، د. محمد حماسة عبد اللطيف ، مطابع القاهرة ، ط/١ ، ١٩٨٣م.
٢٨٨. نحو نظرية أسلوبية لسانية ، فيلي ساندرس ، ترجمة : د. خالد محمود جمعة ، مطبعة دار الفكر ، دمشق ، ط/١ ، ١٤٢٤ هـ - ٢٠٠٣م .
٢٨٩. النص وإشكالية المعنى ، عبد الله محمد العضيبي ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف ، ط/١ ، ٢٠٠٩م ، بيروت.
٢٩٠. النص والسياق (استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي) فانديك ، ترجمة : عبد القادر قنيني ، أفريقيا الشرق ، ٢٠٠٠م ، بيروت – لبنان.
٢٩١. نظرية الأدب : أوستن وارين ، رينيه ويلك ، ترجمة : محيي الدين صبحي ، مراجعة : حسام الخطيب ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، ط/٣ ، ١٩٦٢م ، دمشق.
٢٩٢. نظرية أدوات التعريف والتنكير وقضايا النحو العربي ، غراتشيا غلبوتشان ترجمة : د. جعفر دك الباب ، مطابع مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر ١٤٠١هـ - ١٩٨٠م.
٢٩٣. نظرية أفعال الكلام العامة (كيف ننجز الأشياء بالكلام). جون لانكشو أوستين ، ترجمة : عبد القادر قنيني ، أفريقيا الشرق ، ط/٢ ، ٢٠٠٨م.
٢٩٤. نظرية البنائية في النقد الأدبي ، د. صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧م.
٢٩٥. نظرية التلقي (أصول وتطبيقات) د. بشرى موسى صالح ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط/١ ، ٢٠٠١م.
٢٩٦. نظرية اللغة في النقد العربي ، د. عبد الحكيم راضي ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، مكتبة الخانجي بمصر (د.ت).

٢٩٧. نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) ، ترجمة : إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط/١ ، ١٩٨٢م ، بيروت – لبنان .

٢٩٨. نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال) د. حسين خمري ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف ، ط/١ ، ٢٠٠٧م ، الجزائر .

٢٩٩. النقد الأدبي الحديث ، د. محمد غنيمي هلال ، دار النهضة ، مصر ، الطبع والنشر : القاهرة ، ١٩٧٣م.

٣٠٠. نقد الشعر ، لأبي الفرج قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ). تحقيق : كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي بمصر ، القاهرة ، ط/٣ ، ١٩٧٨م.

٣٠١. النكت في إعجاز القرآن ، ابو الحسن الرماني (ت٣٨٦هـ) ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، تحقيق : محمد خلف الله ، والدكتور محمد زغلول سلام ، دار المعارف بمصر ، ط/٢ ، ١٩٦٨م.

٣٠٢. نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز ، فخر الدين الرازي (ت ٦٠٦هـ) ، تحقيق : د. أحمد حجازي السقا ، المكتب الثقافي للنشر والتوزيع ، ط/١ ، ١٩٨٩م ، الأزهر ، القاهرة.

٣٠٣. نهج البلاغة ، كلام أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (ع) . مطبعة الهادي ، تحقيق الدكتور ، محمد الدشتي ، ط/١ ، ٢٠٠٥م ، قم المقدسة.

٣٠٤. نهج الفصاحة ، الحاوي لقصار كلمات الرسول الأكرم (ص) ، حققهُ ورتبهُ وفق المنهج الموضوعي : الشيخ غلام حسين المجيدي ، مؤسسة أنصاريات للطباعة والنشر ، جمهورية إيران الإسلامية ، ط/٢ ، ١٤٢٤هـ– ٢٠٠٣م، قم.

٣٠٥. وصف اللغة العربية دلالياً في ضوء مفهوم الدلالة المركزية (دراسة حول المعنى وظلال المعنى) محمد محمد يونس علي ، منشورات جامعة الفاتح ، دار المطبوعات والنشر وشؤون المكتبات ، الجماهيرية العظمى ، ط/١ ، ١٩٩٣م ، طرابلس.

٣٠٦. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان ، لابن خلكان (ت ٦٨١هـ) ، تحقيق الدكتور : إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، (د.ت) .

Abstract

Appraisal be to Allah for the inspiration and prayers and peace be upon the best of manhood Mohammed and his good and pure ancestors…

In this humble research, (The style Structure in Dr. Ahmed Al-Waely Poetry), we find linguistic analysis for one of famous twentieth century poets in Iraq: Scholar Sheikh Ahmed Al- warly (d. on 2003). His poems were characterized by softness, smoothness, powerful in express, honest emotions, and in touch with reality of man.. Therefore, I choose him to be the theme of style analytic in three structures: Phonetics, Syntax and Sign according to the syllabus that was imposed by the poetic text, which led to select the best mechanism for proper analysis as per the style displacement adopted by Jan Cohen. In addition, we sought the assistance of other linguistic syllabus to promote the these completely. The theory of verbs of Speech and conjugate them according to exchangeable linguistic took huge part of the thesis. The nature of the research imposed the thesis to be divided into introduction and three chapters, each included many sections followed by a conclusion that told the most important points reached by the researcher and finally list of textbook and references that the researcher get benefit from in his research. The first chapter (Phonetic Structure) included two sections. It dealt with the external rhythm and its style orientation to be the main structure of the phonetic structure in classification of the decorative elements. The second section of the first chapter included the theme structure for studying the poems, which is the internal music and its style orientation. The researcher explained in this section the sound properties and their rhythm semantic considering them as theoretical approach and application for style distribution for linguistic sounds in structures of the poetical texts. In addition, the poet showed here the phonetic simulation and assonance and their images in the poem as well as the influence of rhythm of the style of phonetic metaphor. In the second chapter we made the syntax structure of the

style the theme of analysis which surround the power of the research imposed upon the value of text syllabus in discovering some signs that don't occur when following the traditional analysis of the sentence. The second chapter included three sections based on the theory of rhyme in detecting the context signs out of the functional value for the division structure in grammar. This section of the Advancing and Putting Back came at the beginning of the second chapter sections because it was described as the most exchangeable structure in Al- Waely poetry. This section showed the most important elements that were dislocated in the space of style which known as (Omission in Style) and as refernce to the depth of signs of that Omission. The second section explained the style of the omission through the picking up of estimated signs as far as preposition, word, phrase or sentence. The third section explained the style of Disorientation and Omission by using the grammatical form. The research unified grammar adopting the syllabus of Mario Bay when he considered grammar as necessary introduction for conjugation. The signs of style of definite and indefinite method were shown to add deliberateness to the imperative relationship. The third chapter was discussing the sign structure and included four sections to be the subject matter of the study. The style of expressive imaging was discovered along this chapter and showed the effectiveness upon the performance level in simile and metaphor metonym. The section concentrated only on borrowing and implication. It explained through text manipulating from Quran verses and prophet (Peace be upon him) speeches and the quotation from Pure Imams in addition to implication signs from the other poets. Then came the section of the Controversy Style ton form a sign that support the poetic text. The section showed the uses of the poet to this structure in different levels. The fourth section explored the activity of turning over of the poetic usage through the mechanism of selecting and distributing. The research reached through this section to results that represented the core of thoughts that wee generated from this study. Despite the difficulties that encountered the researcher during his searching period but it

unmentionable because the research was for Allah sake, The Whole Supporter..

Appraise to the Lord of the Universe and prays are to be on Mohammed the prophet of Allah and his grandsons.

Style structure in Ahmed Al- Waely Poetry (Theoretical and Applied Study)

A Thesis submitted by

Ali Younis Oda

To The council of Education Collage in Basrah University as part of the requirements to obtain M. A. in Arab language and Literature

Supervised by
Prof. Sami Ali Jabbar

2011 **1432 AH**