وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ذي قار/ كلية التربية للعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

شعر جَرَّاح بن شاجر الذّرويّ

(ت٩٢٥هـ)

دراسة أسلوبّية

رسالة يتقدَّم بها الطالب

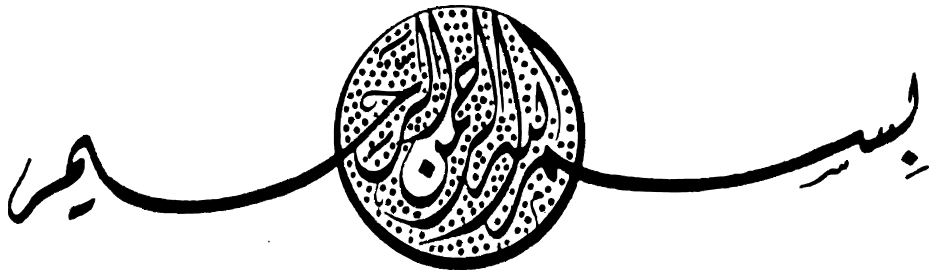
وسام مهدي أحمد الموسويّ

إلى مجلس كلية التربية – جامعة ذي قار
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير
في اللغة العربية وآدابها

بإشراف
الأُستاذ المساعد الدكتور

رائد حميد مجيد البطّاط

١٤٣٨هـ ٢٠١٧م



﴿ومنْ آياتِهِ خَلْقُ السَّماواتِ والأرضِ واختلافُ ألسنتكم

وألوانكم إنَّ في ذلكَ لآياتٍ لِّلعالمينَ﴾

صدق الله العلي العظيم

سورة الروم ، الآية : ٢٢

الإهـــــــداء

إلى والدي ...

إشراق روحك كلَّ صبح في دمي

فتنير لي درب الحياة المعتم

يا حاضرًا ما غيبتك منية

معنا، فكلّ نجاحنا لكَ ينتمي

وسام

إقــرار المـشــرف

أشهد أنَّ إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ (**شعر جَرَّاح بن شاجر الذّرويّ (ت ٩٢٥ هـ) دراسة أسلوبيّة**)، قد جرى تحت إشرافي في قسم اللغة العربية في كلية التربية للعلوم الإنسانية – جامعة ذي قار وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها .

التوقيع :

أ . م . د . رائد حميد مجيد البطّاط

(المشرف)

التاريخ : / / ٢٠١٧م

بناءً على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة :

التوقيع :

أ . م . د . قصي إبراهيم نعمة الحصونة

رئيس قسم اللغة العربية

التاريخ : / / ٢٠١٧م

إقرار لجنة المناقشة

نشهدُ نحن أعضاء لجنةِ المناقشة أنَّنا قد إطّلعنا على الرسالة الموسومة بـ (**شعر جَرَّاح بن شاجر الذّرويّ (ت ٩٢٥ هـ) دراسة أسلوبيّة**)، لطالب الماجستير (**وسام مهدي أحمد الموسوي**)، وناقشنا الطالب في محتوياتها، وفيما له علاقة بها، ونعتقد أنَّها جديرةٌ بالقبول لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بتقدير ( ) .

التوقيع :	التوقيع :
رئيس اللجنة	عضواً
التأريخ :	التأريخ :

التوقيع :	التوقيع :
عضواً	أ . م . د . رائد حميد البطّاط
التأريخ :	عضواً ومشرفاً
	التأريخ :

مصادقة مجلس الكلية

صادقها مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية / جامعة ذي قار

العميد

أ . د . نعيم كريم عجيمي

التأريخ :

المحتويات

المحتويات

الموضوع	الصفحة
مُقدّمـــة	أ ـ ت
التّمهيـــد	١ ـ ١٣
أولاً: الشاعر الدّرويّ: اسمه، ولقبه، ونسبه، ومذهبه	١ ـ ٣
ثانياً: البيئة الثقافية وأثرها في أسلوب الشاعر	٤ ـ ١٣
الفصل الأول : المستوى الدلالي	١٥ـ ٥٨
المبحث الأول : الصورة الشعرية	١٥ـ ٤٠
أساليب بناء الصورة الشعرية عند الدّرويّ	١٨
اولاً : الصورة التشخيصية	١٨ ـ ٢٢
ثانياً : الصورة التجسيدية	٢٣ ـ ٢٧
ثالثاً : الصورة الحركية	٢٧ ـ ٣٥
رابعاً: الصورة الجامدة	٣٥ ـ ٤٠
المبحث الثاني: التناص	٤١ ـ ٥٨
أولاً: التناص القرآني	٤٣ ـ ٤٩
ثانياً : التناص الأدبي	٤٩ ـ ٥٨
الفصل الثاني: المستوى التركيبي	٦٠ ـ ١٣١
مفهوم المستوى التركيبي	٦٠ ـ ٦٣
المبحث الأول : أسلوب الاستفهام	٦٤ ـ ٧٩
المبحث الثاني: أسلوب التقديم والتأخير	٨٠ ـ ٩٢

المبحث الثالث : أسلوب الفصل والوصل	٩٣ ـ ١٠٧
المبحث الرابع: أسلوب النداء	١٠٨ ـ ١٢٠
المبحث الخامس: أسلوب الشرط	١٢١ ـ ١٣١
الفصل الثالث : المستوى الصوتي	١٣٣ ـ ١٨٣
توطئـــــة	١٣٣ ـ ١٣٥
المبحث الأول: الإيقاع الداخلي	١٣٦ ـ ١٦٦
المطلب الأول : التكرار	١٣٦ ـ ١٤٦
المطلب الثاني: المجانسة	١٤٦ ـ ١٥١
المطلب الثالث: المطابقة أو التضاد	١٥١ ـ ١٥٥
المطلب الرابع: رد العجز على الصدر (التصدير)	١٥٥ ـ ١٦٢
المطلب الخامس: التدوير	١٦٢ ـ ١٦٦
المبحث الثاني: الإيقاع الخارجي	١٦٧ ـ ١٨٣
أولاً : الوزن	١٦٨ ـ ١٧٧
ثانياً: القافية	١٧٧ ـ ١٨٣
نتائج الدراسة	١٨٥ ـ ١٨٧
المصادر والمراجع	١٨٩ ـ ٢٠٤
ملخص الرسالة باللغة الإنكليزية	A-B

مُقَدِّمَـــــة

بسم الله الرحمن الرحيم

مُقدّمة

الحمدُ لله الذي لا يبلغ مدحته القائلون، ولا يحصي نعمائه العادون، ولا يودَّي حقه المجتهدون، وصلواته التامات على من هم موضع سره وعيبة علمه وموئل حكمه وكهوف كتبه وجبال دينه محمد وآله الأطهار.

الأسلوبُ سلوكٌ ناتجٌ من وعيٍ كامنٍ في النفس المبدعة، يتَّجه بالأداء لحظةَ الإنتاج والإبداع إلى الكيفيَّة التي يتم بوساطتها ولادةُ الإنجاز الأدبي ومنه الشعر، ويتصل بتلك الكيفية لحظةَ القراءة وانبساط النص للمتلقي، وهي ثقافةُ فهمِ الأسلوب بالكشف عن عناصره ومكوناتِهِ وخصائصِهِ أو سِماتهِ؛ وهذا حتماً سيقودنا إلى فهم الأسلوبيَّة بأنَّها ثقافة الكشف عن الأسلوب .

الأسلوبيَّة وُلِدت من رَحِمِ اللغة الحيَّة، ذات قدرة على إعادة هيكلة نفسِها مع كلِّ زمانٍ ومكانٍ؛ بهدف تحقيق الجمال التواصُلي متجهاً للمستقبل ساحباً معه إرثَهُ اللغوي في صيرورة جمالية متصلة .

إنَّ اللغة التي يستعملها المبدعون هي وسيلة التعبير، أو الإبداع الذي يحاولون إيصالَه إلى المتلقِّي، فاللغة بهذا المعنى هي نسغُ الرسالة الإبداعية ومَنْفذُها إلى حيز الوجود، وتقوم اللغة بدور مهمٍّ حينَ تستكمل عناصرَها مكونة البناءَ اللغويَّ أو الإبداعيَّ، الذي يقوم بدعم جميع عناصر العمل الأسلوبيِّ ليُبرزَها كما يريدها هذا المبدع أو ذاك، ولا تقوم اللغة على استكمال البناء اللغوي فحسب، بل تقوم على عناصر أُخَرَ مثل عالم الخيال، والفكر، والعاطفة، والمؤثِّرات النفسية المختلفة التي تُعطي اللغةَ قيمتَها وأهميتَها في النص الإبداعيِّ؛ الأمر الذي يجعل من دراسة تحوُّلات البناء اللغوي في النص أمراً لا مفرَّ منه؛ لاستكمال عملية الكشف المتوخَّاة، وهذا ما يجعل اللغةَ وسيطاً حِسِّياً يخلق جسماً مادياً جديداً لوعي الشاعر، فضلاً عن ذلك فإنَّ عوالم حواس الفكر الداخلي والعاطفة لا ينفصلان في الشعر عند الشاعر، ففي ألفاظ الشعر يتداخل العالمان كلاهما، وحينَ تُصبِح الألفاظُ مجرَّداتٍ خارجَ النص، فإنَّها لا تُعطِي قيمتَها وأهميتَها، ولكنَّها حينَ تحتلُّ موضِعَها من النص تُعبِّر

عن نفسية الشاعر في اللحظة التي يقول فيها النصَّ، ويتباين الأداءُ اللغويُّ والأسلوبيُّ بتبايُن شرائح الشعراء أو تبايُن الموضوعات الشعرية التي يتداولونها .

وممَّا سبقَ قولُهُ، فقد جاءت دراستُنا الموسومة بـ(شعر جَرَّاح بن شاجر الذُّرويِّ (ت٩٢٥هـ) دراسة أسلوبية)؛ لتُميطَ اللثامَ عن شاعرٍ عاشَ بين العقد السابع من القرن التاسع والعقد الثالث من القرن العاشر الهجري، وقد حاولنا جاهدِين إيجادَ صيغةٍ توافقيةٍ بين النص الشعري القديم وأسلوبِهِ، الذي يحمل من البِنية العميقة ما لا يحملهُ غيرُهُ، والمنهجِ النقديِّ الحديثِ ومعالجاتِهِ، التي تتضمن خصائصَ أسلوبية بلاغية متعدِّدة، بالاعتماد على المنهج الأسلوبي ودراسة المكونات الداخلية للنص الأدبي دراسة أسلوبية وصفية تحليلية .

ومن رغبة الباحث وأستاذِهِ المشرف في كَشْف جماليات الأسلوب في شعر(الذُّرويِّ)، ومحاولة استنطاق جمالياتِهِ الإبداعية والأسلوبية؛ لِما فيه من قيمةٍ أسلوبيةٍ وشعريةٍ غير مكتشَفة، فضلاً عن ذلك يأتي حرصُ الباحث في النظر الى شعر هذا الشاعر من دون غيره، ولا بُدَّ من الإشارة إلى عدم وجود دراسات أسلوبية لنصِّ الذُّرويِّ الشعري، بحسَب ما توصَّلَ إليه الباحث.

ومن الجدير بالذكر أن الدراسة اعتمدت على نسخة محققة من قبل الباحث محمد بن أحمد محنَّبي، وهي رسالة ماجستير قُدِمتْ إلى جامعة أم القرى في مكة المكرمة، بنسخة مخطوطة بعنوان (ديوان جرَّاح بن شاجر بن حسن الذرويَّ)، ولم تطبع هذه الرسالة في حدود علم الباحث.

وتوجد دراسة تناولت مدونة الشاعر الذرويَّ بعنوان(الجرَّاح بن شاجر الذرويَّ شاعر المخلاف السليماني، دراسة وتحليل) للمؤلف محمد بن عيسى العقيلي، الرياض، ط١، ١٩٦٥م. ولم يفلح الباحث بالحصول على هذه الدراسة.

قامت الدراسةُ على ثلاثة فصول، يتصدَّرها تمهيدٌ بقسمَين: القسم الأول :عرَضَنا فيه حياةَ الشاعر، واسمَهُ، ونسبَهُ، ولقبَهُ، ومذهبَهُ. والقسم الآخر : ركَّزَ في البيئة الثقافية وأثرِها في أسلوب الشاعر.

أمَّا الفصلُ الأول للدراسة فقد كان عنوانُهُ (المستوى الدَّلالي)، وقد انتظمَ على مبحثَين: المبحث الأول خُصِّصَ ببيان الصورة الشعرية وتضمَّن الصورة التشخيصية، والصورة التجسيدية، والصورة

الحركية، والصورة الجامدة، وقد تكفَّلَ المبحثُ الثاني بدراسة التَّناص عند الذُّرويِّ وتضمَّن التَّناص القرآني، والتَّناص الأدبي.

أمَّا الفصل الثاني فقد جاء عنوانُهُ (المستوى التركيبي)، وابتَدَأَ بمفهوم المستوى التركيبي، ثمَّ دُرِستْ فيه المهيمنات اللغوية والأسلوبية في شعر الذُّرويِّ، ومن تجلياتها أسلوبُ الاستفهام، وأسلوبُ التقديم والتأخير، وأسلوبُ الفصل والوصل، وأسلوبُ النداء، وأسلوبُ الشرط.

واختصَّ الفصلُ الثالثُ بدراسة (المستوى الصوتي)، وابتدأَ بتوطئةٍ، ومبحثَين: الأول وُضِّحَ فيه الإيقاعُ الداخليُّ القائمُ على التكرار، المطابقة، المجانسة، ردُّ الصدر على العجز، التدوير، و الثاني: عُنوِنَ بـ(الإيقاع الخارجي) الذي رَكَنَ إلى البحور الشعرية التي استعملَها الشاعر، فضلاً عن القافية.

وانتهى البحثُ إلى خاتمةٍ تضمَّنت أهمَّ النتائج التي توصلت إليها الدراسة، وتَلَتْها قائمةُ المصادر والمَراجع التي اعتمدتُ عليها أثناء البحث.

وفي الخَتْم لا يسعني إلَّا أنْ أتقَّدمَ بأسمى درجات الوِدِّ وخالص الشكر والثناء إلى الأستاذ المساعد الدكتور رائد حميد البطَّاط، المشرف الذي قوَّمَ هذه الرسالةَ المتواضعةَ فصلاً فصلاً ومبحثاً مبحثاً، فلَهُ مِنِّي عظيمُ الامتنان، ولا يفوتني أنْ أردَّ الفضلَ لذويهِ أساتيذي الأفاضل الذين تتلمذت عليهم، وأخصُّ منهم بالذكر رئيس قسم اللغة العربية الأستاذ المساعد الدكتور قصي إبراهيم الحصونة، وكذلك أسدي شكري الجزيل إلى زملائي الذين لم يتوانوا عن تقديم يد العون لي، وأخص منهم الأخ كريم منشد والأخ رائد جميل، وإلى كلِّ من امتدت يده لمساعدتي ولم أذكره، إلاّ أنَّ فضله يبقى في ذاكرتي دوماً، والشكر موصول إلى منتسبي المكتبة المركزية في جامعة ذي قار، ومكتبة الدراسات العليا في كليتنا، لِما قدَّموه لي من مساعدة .

وآخرُ دعوانا أنْ الحمدُ لله ربِّ العالمين، والصلاةُ والسلامُ على أشرف المرسلين وآل بيتِهِ الطيبين الطاهرين .

الباحث

التّمهِيدُ

أولاً: الشاعر الدّرويّ: اسمه، ونسبه، ولقبه، ومذهبه

ثانياً: البيئة الثقافية وأثرها في أسلوب الشاعر

التمهيد :

أولاً: الشاعر الذّرويّ

اسْمـــه:

هو جرَّاح بن شاجِر بن حسن بن أحمد بن أبي القاسم[١]، وقد صرَّح الشاعر باسمِهِ مُفرداً في قطعةٍ من شعرِهِ وجَّهها لممدوحِهِ المهدي، يقول فيها : (من الخفيف)

يا ختامَ الكرام فخراً فما للـــــ أُدبا خاتمٌ سوى جرَّاحِ[٢]

وُلِد الشاعر جراح بن شاجر الذّرويّ في أوائل العقد السابع من القرن التاسع الهجريّ في وادي صَبيا مسكن السادة الأشراف الذّرويين في اليمن[٣].

لقبه:

لُقّبَ الشاعر بثلاثة ألقاب هي : الشريف، ومجد الدين، والسّيد[٤]، ويُرجّح محقّق الديوان شهرته باللقب الأول (الشريف)؛ لورودِهِ في نُسخ الديوان الثلاث إذ يقول : ((ويبدو أنَّ الأول هو الأشهر؛ لأنَّه لُقّب به وحده في خطبة الديوان، وفي عنوان نسخة الأصل ونسخة (م)))[٥].

---

[١] ينظر: الجواهر اللّطاف المتّوجة بها هامات الأشراف من سكان صبيا والمخلاف، مخطوط، محمد بن حيدر النعميّ (ت ١٣٥١هـ) : ٥٠ ، ومعجم المؤلفين، عمر رضا كحالة، مؤسسة الرسالة، بيروت،ط١، ١٩٩٣م: ١/ ٤٦٧، وديوان جراح بن شاجر بن حسن الذّرويّ، غير مطبوع، تحقيق: محمد بن أحمد محنَّبي، رسالة ماجستير في الأدب، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، سنة ١٩٨٩م: ٦، وورد اسم الشاعر معرفا بـ (ال) التعريف(الجراح) على خلاف نسخ الدواوين كما في كتاب الجواهر اللطاف.

[٢] ينظر: المصدر نفسه : ١٨٩.

[٣] ينظر: معجم المؤلفين، عمر رضا كحالة: ١/ ٤٧٦.

[٤] ديوان جراح بن شاجر بن حسن الذّرويّ: ٧.

[٥] المصدر نفسه: ٧.

وأشار مُحقّق الديوان إلى اختلاف (نسبِهِ) بين ثلاثة أنساب ، وردت في عَقِبَ اسم الشاعر ، وهي : الحسنيّ، والسليمانيّ، والمَقْنِيّ[١]، وقد بيّن المحقق أن ترتيب نسبهِ إلى أجداده الثلاثة على الترتيب الآتي[٢]:

١ـ الحسنيّ : نِسبةً إلى الحسن بن علي بن أبي طالب (عليهما السلام) ، وهو الجدُّ الأعلى ، للحسنيين جميعاً في الحجاز واليمن وغيرهما .

٢ـ السليمانيّ : نِسبةً إلى سليمان بن عبدالله بن موسى الجَوْن بن عبد الله بن الحسن بن الحسن بن علي بن أبي طالب(عليهم السلام)، ينتسب إليه الأشراف السليمانيون.

٣ـ المَقْنِيّ : لم يجد مُحقّق الديوان من خبره شيئاً، ويُعلّل سببَ ذلك؛ بإنَّ ((هذه النسبة لم تشتهر شهرة النسبتين السابقتين ؛ بدليل أنَّها لم ترد في " غاية المرام بأخبار سلطنة بلد الله الحرام، عبد العزيز بن فهد بن الهاشمي (ت٩٢٢هـ)"، إلا مرةً واحدةً ، في حين وردت:" السليمانيّ" ثلاث مرات، و"الحسني" أربعاً))[٣]؛ وبذلك يُرجّح المحقّقُ من بين أنسابه الثلاثة، أن يكون نسبُهُ(الحسنيّ) أشهرها إليه .

وذكر محقُّق الديوان وجود نسب رابع وَرَدَ في (الجواهر اللّطاف) عُرِف فيه بنسب (الذُّرويّ)[٤]؛ نِسبة إلى جدٍّ آخر من بني سليمان، أثبتَهُ المحقّق بقوله: هو ((ذروة بن حسين بن يحيى بن أبي الطيب ... ، وذروة: هو أبو الذروات الذين كانت لهم الرياسة على أشراف وادي صَبيا))[٥].

نسبه:

ذكَرَ الشاعرُ نسبَهُ(الذُّرويّ) في قطعةٍ من شعرِهِ مَدَحَ بها المهديَّ[٦]، قال

---

[١] ينظر: ديوان جراح بن شاجر الذّرويّ: ٧.

[٢] ينظر: المصدر نفسه: ٧ ـ ٨.

[٣] المصدر نفسه : ٨.

[٤] ينظر: معجم المؤلفين، عمر رضا كحالة: ١/ ٤٧٦.

[٥] ديوان جراح بن شاجر الذّرويّ: ٨.

[٦] هو محمد المهدي بن أحمد بن دُرَيب بن خالد بن قطب الدين أمير جازان، ينظر: الجواهر اللّطاف:١/ ١٣١.

التمهيد :

فيها : (من الطويل)

ويا حبّذا شُــمُّ الذّرى آل ذروةٍ أجابوك إذ ناديت: يا آل غـالبِ[1]

مذهبه:

ذكـر المسـعوديُّ فـي أخبـار كتابِـهِ (مـروج الـذهب) بأنَّ(الـذّرويّ) كـان علـى مـذهب(الزيديّـة)[2]، أتبـاع زيـد بـن علـي بـن الحسـين(علـيهم السـلام)، وأشـارَ المُحقّـق إلـى أهمّيّـة المـذهب الزيـديّ فـي الـيمن، إذ كـان((أطـول المـذاهب الشـيعية عمـراً وأكثرهـا انتشـاراً،على مايبـدو مـن حياتِـهِ فـي الـيمنِ التـي امتـدت من سنة(٢٨٤هـ) إلى الآن))[3].

وفاته :

لم تذكر المظانُّ التاريخّيةُ تحديداً لتاريخ وفاتِهِ، إذ أشارَ مُحقّق الديوان إلى صمت التاريخ عنها ، إلا أَنَّهُ رجّح تاريخ وفاتِهِ سنة(٩٢٥ هـ)، وهي السنة التي قُتِلَ فيها ممدوحُهُ الأمير المهديُّ، إذ يقول: ((يبدو أنَّها كانت عند وفاة ممدوحِهِ المهديّ القطبيّ))[4]، وعَلَّلَ المُحقّقُ سبب ترجيحه تاريخَ وفاتِهِ مع أميرِهِ المهديّ؛ لأنَّ(الذُّرويّ) لأنَّ(الذُّرويّ) ((بلا شك من خاصّته؛ ولأنّهُ أيضاً لم يُذكر بعد أميرِهِ ....، وأَنَّ القبضَ على الأمير وعلى خاصّته تَّم في أوآخر سنة (٩٢٤هـ)، وأَنَّ موتهم أو قتلهم تَّم في أوائل سنة ٩٢٥هـ))[5].

---

(١) ديوان جراح بن شاجر الذّرويّ: ١٠٢.

(٢) ينظر: مروج الذهب ومعادن الجوهر، الإمام أبي الحسن بن علي المسعوديّ (ت ٣٤٦ هـ)، دار الأندلس، بيروت، ط ٦، ١٩٨٤م : ٣ / ٢٠٦ – ٢٠٧ .

(٣) ينظر: ديوان جراح بن شاجر الذّرويّ: ٢٠.

(٤) المصدر نفسه: ٢٧.

(٥) المصدر نفسه: ٢٧.

ثانياً: البيئة الثقافية وأثرها في أسلوب الشاعر

تُعَدُّ البيئة المحيطة بالإنسان على اختلاف أنواعها من أهم العوامل ذات التأثير المباشر في صيرورة النفس البشرية وإفرازاتها النفسيِّة، فضلاً عن الإبداعية؛ ذلك أنَّ عَلاقة الإنسان ببيئتِه أو بالمكان الذي يعيش فيه تُجسّد في أبسط صورها أنموذجاً فريداً للانتماء إلى الطبيعة، ويتمَّثل هذا في تطبعّنا بعدد من مظاهر الطبيعة الموجودة والمتشّكلة في البيئة؛ وهذا الأمر سيدفع حتماً إلى انصهار عوالم المحيط بمصاديقِهِ جميعاً وتحُّولها إلى مضمونٍ أسلوبيٍّ وجوهريٍّ ينفلت في هذا المُنتَجِ الإبداعيِّ، أو ذاك على شكل مُهيمنات لغويةٍ، وتخّيليةٍ، وتصويريةٍ، وحتى بنائّية تتكون في شكل المتحّقق النصّي والصورة المعمارّية للقصيدة.

زد على ذلك، إنَّها تعبيرٌ عن عَلاقة البشر ببعضهم في مكان ما يُصبح جزءاً من العلاقة، وفي زمان يؤكد موروثهُ الحضاري، إذ إنَّ تشكيل البيئة بمفهومها الطبيعي، أو الجغرافي أساسٌ في تمييز الفنون، فيتضح بالفعل أثرُ عوامل البيئة والمناخ في أذواق الشعوب وإبداعاتها[1]، وعليه فإنَّ الفهم الخاص بهذه العلاقة يتحَّدد على أساس الانتماء للوجود الكُلّي للفرد، ويُعَدُّ هذا مصدراً من مصادر التذُّوق الجمالي انطلاقا من القيمة الأخلاقّية في بيئةٍ معينةٍ .

على وفق هذا الطرح تَبرز لنا حاجة مُلِحَّة لضرورة تشخيص ماهّية العَلاقة بين الإنسان المبدع خاصة، وسبل امتزاجِهِ بالطبيعة المحيطة به، ولانعني بالمُهيمن الطبيعي هنا تلك المشاهد، والظواهر الجغرافيّة، والكونيّة فحسب، إنَّما تدخل في حدود ذلك الأقانيم اللغوية المشتركة بين المبدع ومتلقّيهِ.

---

[1] ينظر : بحث في علم الجمال، جان برتليمي، تر: د. أنور عبد العزيز ، مراجعة : د. نظمي لوقا، المطبعة المصرية، ١٩٨٦م : ٣٥-٣٧ .

وستتحَّول اللغة مع غيرها من عوالم الطبيعة إلى (مُعطى ثقافي)، يؤّثر بشكل مباشر في طبيعة الإنتاج الإبداعي، ونوعيتِهِ ويحدد المسار لطرائق صياغتِهِ وأساليبِهِ اللغويّة بما ينسجم والعصرَ الزمنيَّ الذي أنتج فيه، ويُصبح الانتماء إلى الذات قائداً للفرد إلى الطبيعة بكل ماتعني، ومن ثَّم إلى الفَنّ.

ويُعدُّ هذا انتماءً للمكان الزمنيّ والجغرافيّ الذي يشمل هذا كُلَّهُ ويجعلُهُ مرَجعاً للإبداع ومن ثَّم الحكم عليه، إذ إنَّ الفنَّ إذا لم يكن سوى تسجيل ساذج لمظاهر الطبيعة لكانت فجاجة التقليد أكثرَ الأعمال الفنية إقناعا[١]، ومن هذا نَجِدُ دور البيئة الثقافّية في الفنّ مؤشّراً مُهماً على أنْ تتفاعل البيئات فيما بينها لتؤكد لنا شيئا مهماً اسمُهُ ثقافة البيئات الاجتماعية، وما فيها من الخصائص والميزات التي أعطت تسليماً بأنَّ الثقافة، والفنون وما في حكمها وليدةُ البيئة والإنسان معاً، وإنَّها تتكيّف على وفق الظروف الاجتماعية لكل جيل أو لكلّ حقبةٍ زمنّيةٍ[٢].

لهذا كانت ثقافة الفنّان عاملاً أساساً في تمكُّنِهِ من إدراك الأشياء والأحداث التي تحيط به وتواجههُ في تجربتِهِ الإبداعية التي تُسهم في بناء مهاراته اللغوّية وأفكارهِ وتصوراتهِ وما ينتج عنها من قِيَمٍ أسلوبيةٍ، وما سيتمُّ فعله منها؛ لذا فالثقافة (ثقافة الفَنَّان) تكتسب ديمومتها من الصلة الوثيقة التي تربطه مظاهر، وظواهر المجتمع كلها ،وهذه الظواهر تعطي انعكاساتٍ وتطورات تَحُدث نتيجةَ تحُّولٍ اجتماعيّ في بيئةٍ اجتماعيةٍ ترتبط بواقع الأمة بكامِلِها في ماضيها وحاضرها، والمبدع لا بدَّ له أن يفهم هذا الواقع ويركّز في أبرز مظاهرِهِ الإيجابّية، وينطلق من مبادئ حيوية،

---

[١] ينظر : معنى الفن، هربرت ريد، تر: سامي خشبة ، مراجعة : مصطفى حبيب ، دار الشؤون الثقافية، بغداد، (د. ت) : ١٩٢ .

[٢] ينظر : التطور في الفنون، توماس مونرو، تر: عبد العزيز توفيق جاويد وآخرون ، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٧٢م : ٢٥٨ .

ويجعلها ضمن حالة التوازن مع متطلبات البيئة الاجتماعية الجديدة، ومفاهيمها الحديثة، فاللثقافة((أثر كبير في تعبير الفنان بالإضافة لكونها من الأسس الرئيسة للتطور الاجتماعي وانعكاسها يكون من خلال المتغيرات في النزعات والميول الخيالية التي تسبّبها في الاتجاهات الخَطّية الماثلة في تطور الأساليب الفنية، تضيف إلى أنَّ التطور الاجتماعي واتجاهه العام يمكن أن يبقيا في تاريخ أي مجتمع أو حضارة محدودين وقد يحدث نوع التطور وسرعته من خلال التعبير الفَنَّي ومنطلقاتهِ الجديدة))[1].

وبما أنَّ الإبداعَ الأدبيَّ عامّة والشعريَّ منه خاصّةً هو جزء من التطُّور الثقافيّ لكلّ حقبة زمنية تتماز بأنماطِها، وأساليبِها، وصياغاتِها عن حقب زمنّية سابقة، أو لاحقة لها، وأنَّ لكلّ فردٍ تاريخَهُ وأسلوبَهُ الخاص لذلك، فإنَّ تاريخَهُ في الزمان والمكان هو جزءٌ من التعبير الثقافيّ لذلك العصر، وانعكاسٌ حَيٌّ لمدى العلاقات المستمرة ما بين المجتمع والفرد .

وترتكز الصورُ الذهنّية المشكّلة في خيال المبدع، والمتلازمة بإحساسِهِ على أساسٍ فكريّ للتعبير عن المتغّيرات والأحداث، وتكون عبارة عن صور ذهنّية وانطباعاتٍ ترتبط مباشرةً بالبيئة اللغوية وعن طريقها يتم تسجيلٌ بما ينسجم مع ارتباطاتِها وبصورةٍ موضوعية، إذ تتحَّول البيئة اللغوية إلى (إرغام أسلوبي) يفرض نفسَهُ على طبيعية العمل الأدبيّ ويحدد اتجاهاتِهِ، ويصبح اللجوءُ إلى صياغاتٍ لغويةٍ أسلوبيةٍ بعينِها سمة قد تلازم هذا العصر، أو ذاك من العصور التي يمر بها الأدب .

---

[1] الفكر طبيعته وتطوره ، د. نوري جعفر، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، ط١،(د.ت): ٢٥٦ .

من ذلك نفهم أنَّ هذا المعطى الثقافيّ وعلى رأسِه (اللغة الإبداعية) له أهميةٌ كبيرةٌ في بلورة أسلوب المبدع وتجسيدِهِ، وتُعَدُّ من الأمور المهمة التي أضحت هاجساً مُهَّماً لدى المبدع وحرصاً على استثمار إفرازات اللغة بفعل احتكاكِهِ بالبيئة طيلة مدة حياتهِ وبوساطتها يسمو بأفكاره الصورية، وطرائق أدائِهِ وتكنيكِهِ وأسلوبِهِ الأدائي الذي عُدَّ العنصر الأساس في فنه وابداعه.

وعلى هذا تستدعي دراسة الأسلوبية في أي نصّ إبداعيّ الوقوف علي لغته بوصِفها تجّلياً واضحاً لِما يمكن أن نسميه (سطوةَ الوسط)، الذي يمارس إرغاماً على المبدعِ، ويحدد الطريقة التي يرسم بها خريطة نصه اللغوية؛ ذلك أنَّ الأسلوبيةَ تُعَدُّ وسيلة من الوسائل المهمة في تفكيك النصّ الإبداعيّ؛ لما يمتلكُهُ من جمالياتِ نَصّيّةٍ، وأدواتٍ أسلوبّية تحليلّيةٍ تجعل ذلك المبدع مُتَّكئا في التصرف بأدواتِهِ ولغته لنصوصِهِ، إذ دأبت الأسلوبيةُ بصورةٍ عامةٍ إلى رصد أهم المُحدّدات في أساليب المبدع من جهة الاختيار والتركيب والانزياح وغيرها، ومبدأ الاختيار أو الانتقاء يمَّثل خاصيةً من أهم خصائص البحثِ الأسلوبيّ، وإن كانت اللغةُ تحتوي على مفرداتٍ متعددةً تتركب منها أعدادٌ لا تحصى من العبارات والجمل.

والقضيةُ المُثارةُ هنا هي البحث عن الدَّلالات المتّعلقة في اختيار جملٍ بدلاً من جملٍ أخرى، أو تفضيل تركيبٍ على تركيب سواه ورصد العِلل وراء هذا الاختيار[1]؛ الأمرُ الذي يجعل اختيار أسلوب معين وطريقة تشكيل بعينها في نَصّ إبداعيّ ما، معنيّاً بالثقافة العامة فضلاً عن الثقافة الخاصة للشاعر.

ولَمَّا كان المنهجُ الأسلوبيُّ معنيّاً بالأساس اكتشاف العلاقات اللغوية المهيمنة في النص والظواهر المميزة التي تُشكّل سماتِ خاصةً فيه، فإنَّ محاولة تعرُّف سُبُل

---

[1] ينظر : البحث الأسلوبي معاصرة و تراث، رجاء عيد ، دار المعارف، الاسكندرية ، ط١، ١٩٩٣م: ١٢٠.

التواشجِ والتقارب والتأثير بين هذه العلاقات اللغوّية، وبين شخصيّة المبدع الذي يشكّل مادتَهُ اللغويةَ على وفق أحاسيسِهِ ومشاعرِهِ التي تقودُهُ للإصرار على أساليبَ معينةٍ واستعمال صيغٍ أكثرَ من غيرها، فضلاً عن الأُطر اللغوّية السائدة في عصرِهِ ، لها من الأهمية بمكان في استكمال الدراسة الأسلوبية لمتطلباتها كافة .

إنَّ البنيةَ اللغوّية بنيةٌ متطورّةٌ عبر الزمن لا تعرف الثباتَ، أو الاستقرارَ لِما تحملُهُ من طبيعةٍ تكوينيةٍ، وحسَّاسية تشكيليّةٍ في مخزونٍ تعبيريّ، وثقافيّ يتمخض عن شبكةِ معطياتٍ مؤّثرة في صناعة التعبير الشعري بشكلٍ خاص، وتبرز هذه المؤثرات بوصِفِها عوناً ضرورياً للمعاني. وبالرجوع إلى طروحات العالم اللغوي دي سوسير الذي يرى أنَّ((الأسلوبيات تعالج وقائع التعبير اللغوي المنظَّم بالنظر إلى مضمونها العاطفي، أي التعبير باللغة عن وقائع الإحساس وأثر وقائع اللغة في الإحساس))[١]، ندرك تماما وجود عناصر مؤثرة في اللغة؛ كونها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسياق العام، وما توصلَ إليه الجنسُ البشريُّ من تقدُّم ورُقِيٍّ، فضلاً عن المكاسب العلمية والثقافية، والحضارية في كُلّ حقبةٍ من الحقب المتعاقبة، وفي كلّ جيلٍ من أجيالِهِ المتواصلة مِمَّا أدَّى إلى إغناء المُعجم اللغويّ وإخصاب دلالاته[٢].

من هنا لابدَّ لنا أن ندركَ في هذا المجال حقيقةَ مهمة هي أنَّ اللغةَ لم تَعُد انعكاساً في الذاكرة الإنسانية للشكل الخارجي فحسب، وإنّما أصبحت أداةً للتعبير عن أسلوبّية الشاعر، وعن تجربتِهِ الحِسّية ومدى التطابق مع البيئة التي يعيش فيها،

---

[١] مبادئ الأسلوبيات العامة، بيار لرتوما، تر: محمد الزكراوي، مراجعة: حسن حمزة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠١١م : ١٧ ـ ١٨.

[٢] ينظر: مقدمة في الأسلوبية، د. رابح بن خوية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١٣م: ٩.

فالحياةُ واللغةُ شيئان يُؤخَذ لهما اعتبار بما لهما من أمر متفرّد لا يُعوَّض، وإنَّ حقيقة هذه المعايشة هي التي تؤسس الهيمنة في أسلوب الشاعر في اختيار الألفاظ[١].

وبناءً على ذلك أصبحَ من الممكن دراسةُ التأثيرات الدَّلالية والجماليّة للمُثيرات الأسلوبّية ضمن ما يعرف بـ(علم اللغة الأسلوبي)،الذي يعنى بالوصف اللغوي للمثيرات الأسلوبية بوصفِها مفاتيحَ مهمة لفهم المعنى، وإظهار قيمه الأسلوبّية بالاعتماد على طبيعة النص من ناحية، والغرض الذي يحتويه من ناحية أخرى مع ارتباط ذلك كُله بالحال والمقام اللذين يمثلان البعدين الزماني والمكاني للصياغة[٢].

ومما لا شكَّ فيه أنَّ الصور الذهنية المشكلة في خيال المبدع يكون عمادها ثلاثة أقانيم (الخيال، والإيقاع، والصورة) وهي من يُحدِّد الإطار الموضوعي والمرجعي لدلالات الصورة الشعرية وإشاراتها في أيِّ نصٍّ إبداعي، فالخيال بوصفه المادة التي يمتح منها المبدع موادَّ صناعة الهيكل الشعري، ويستبطن رسومات يُضفي عليها بإبداعه شيئاً من التميُّز، محاولاً بذلك الخروج بصورته الشعرية من كهف الذاتية إلى سماء الموضوعية.

فالصورة تنتقل من إطارها المقنن المغلق إلى أفق مفتوح الدلالة تتوحَّد فيه الرؤية الشخصية مع رؤى أخرى في سبيل تجاوز حدود المعطى المباشر، ومن هنا يظهر دور الخيال في تشكيل الصورة الشعرية ذات المتلازمة المفتوحة بعدِّه الدلالة الأولى على القدرة الشعرية، فكلَّما كان خيال المبدع واسعاً أصبح أكثر عمقاً وأصلب عوداً في جذب ملامح الصورة الشعرية بوصفها تمثيلاً لامتزاج الخيال بالواقع ((بنوعيه الحسِّي والذِّهني وما يتعلق بهما من مؤثراتٍ، تتجانس في الصورة وتمتزج

---

[١] ينظر: الأسلوبية، بييرجيرو، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، ط٢، ١٩٩٤م : ٣٦.

[٢] ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، د. محمد عبد المطلب، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م : ١٨.

امتزاجاً جدلياً بحيث يصعب ردُّها إلى مصدر))[1] أي إلى مصدر واقعي يتطابق معها أو يكشف عن هويتها الجديدة، فالصورة تُحيل إلى الواقع لكنَّها لا تُشبهه.

على وفق الطرح السابق يظهر الخيال بوصفه مَلمحاً أسلوبياً في تشكيل الصورة الشعرية وإنْ بدا أقلَّ حدَّة من المهيمن اللغوي، إلاَّ أنَّنا لا يمكن إغفال دوره المباشر في صناعة الصورة ولملمة أطرافها ضمن سياقات لغوية متفق عليها.

وفيما يخصُّ الإيقاع فإنَّه يؤدي دوراً مهماً في توجيه الفاعلية الشعرية بما يضمره من موسيقى شعرية (داخلية، وخارجية) تقود نغمية النص من السكونية التي تستغرقه برتابتها إلى حالة من الحركة المؤسِّسة التي يكون أثرُها أعمق بكثير من حالة السكونية المُشار إليها[2].

إنَّ تنميط الإيقاع في القصيدة العربية التقليدية لا يعني بأيِّ حال من الأحوال الاستسلام إلى قواعد المعادلات العروضية المؤسَّساتية، بل يعني أنَّ هذه النمطية حين تتلاقح مع الخيال بسعته عند المبدع الذي يلحقهما بصوره الشعرية غير التقليدية، فإنَّ هذا يُولِّد نصَّاً شعرياً فعَّالاً يُسهم في خلقه خيالٌ جامحٌ ينجم عنه صورة مدهشة بإيقاع متناسق، فيتحقق بذلك إعجاز الشعر الناجم. ممَّا يسمح لنا الوقوف على الإيقاع بوصفه منحى يُشكِّل أرضاً منبسطة لدراسة الأسلوبية ومعطى نصَّياً يقودنا إلى تشخيص ملامح الأسلوبية العامة المُشكِّلة لأيِّ نصٍّ إبداعي.

إذن الأسلوب في تطوُّرٍ دائمٍ وسريع التحول؛ لأنَّ العالمَ متغيّرٌ وهذا كُلُّهُ يظهر على اللغة الشعريّة للشاعر ومدى تأثره بميسم العصر أو البيئة التي تحتضنُهُ، فضلاً

---

[1] الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م: ٤٣.

[2] ينظر: في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل، د. كمال أبو ديب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م:٤٣.

عن سلوكِهِ الإبداعيّ والجماليّ والأيديولوجي، ولعلَّ من أهم معطيات أسلوبيّة الشاعر في اختيار الألفاظ تكمن بمدى تأثُّرِهِ بالبيئة التي يعيش فيها، منهم من تطَّبعت نفسُه وشاعريّتُهُ بتلك المؤثرات فيصوّرُها تصويراً دقيقاً، فالذي يعيش في البادية والصحراء حيث الصخور، والجبال، والإبل، والخيام، والبرد، والحر، وحيوانات الصحراء المتوحشة ،شعره مطبوع بطابع القوة والجزالة والوعورة، ولعلَّ هذا هو السر في صعوبة لغة الشعر الجاهلي وقوتها لدى المتلقي الحديث .

من ذلك يتضح أن تلك التأثيرات في علاقةٍ وطيدة بطبيعة الحياة الاجتماعية المُعاشة، زيادة على طبيعة العلاقات التي كانت بين الأفراد علاقة فردٍ بفردٍ، وفرد بقبيلةٍ تجتمع على الخير والشر، كلُّ هذه المؤثّرات كانت مرتكزاً أساسيّاً في أسلوب الشاعر آنذاك، إلاَّ إنَّ هذا التأثير في بناء الأسلوب قد تغير؛ لتغَّير طبيعةِ الحياة التي تبَّدلت مع بزوغ عصر صدر الإسلام، فلانت لغةُ الشعرِ ورَّقت وسَهُلت؛ لأنَّها طُبِعَت بطابعٍ أخلاقيّ إسلاميّ وتهذَّبت بأسلوبٍ قرآنيّ، فتبين أَنَّ اللغة الإسلامية قد سيطرت على أسلوب الشاعر في ضوء مفاهيم لغة القرآن الكريم، إذ استغنى وتعالى عن التشبُّث بالمبادىء الجامدة التي تهاوت أمام عقول المفسّرين وإحساسِهم بأَنَّ لغة القرآن أكبر من التأريخ[1] .

لم يكن هذا كلَّ ما استجدَّ بالقصيدة العربية، وإنّما أصبحَ أسلوبُ الشاعر يتوجه نحو وجود بدائل عن موضوعاتِهِ الشعرية، فقد تنوعت معمارية القصيدة التقليدية تبعاً للتغُّير في أسلوبِ الحياة، كذلك الاختلاف الحاصل في العلاقة بين الأفراد أصبحت علاقةَ فردٍ بخليفةٍ، فظهر هذا كُلُّهُ على اللغة المتداولة عند الشعراء، وأسلوبِ التخاطُب أصبحَ أكثَر مَدنّيةً بفعل هذه التأثيرات الأسلوبّية في لغة الشاعر .

---

[1] ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي: ١٨.

ومن الجدير بالذكر إنَّ أسلوب الشعراء في العصرين الأموي والعباسي تأثَّر بالبيئة الجديدة والحضارة والتحضر، فَرَّقتْ العباراتُ وأصبحت أكثرَ مدنيةً ـ إذا جازَ التعبير ـ عن طريق استعمال المفردات المتداولة في المدينة، وما فرضته الحياةُ المدنية أدى إلى تغَّير الإحساسُ بالموجودات البيئية مِمَّا جَعَلَ الصورَ تصبحُ أكثرَ رِقَّةً، وتزاحمت المعاني الجديدة باستعمال فنون البيان والبديع؛ كُلُّ هذه التأثيرات دفعت الشعراء إلى توجه أسلوبيّ يناسِبُ اللغةَ الشعرّية المُحاكية لطبيعة العصر.

ولَمَّا كان هناك تباين واضح في تصوير كلّ ما يحيط بالشعراء من معالم بيئية ومادية بوصِفها معطيات ثقافية تمدُّ الأديب بركائز صورِهِ الشعرية ؛ فإنَّنا لانجدُ ضيراً أن نقول: إنَّ هذا الأمر ينسحب على اللغة الشعرية بوصفها معطياتٍ ثقافيةً أيضا؛ لذلك نلحظ أن هناك تبايناً واضحاً في أسلوب الشعراء في كلّ زمانٍ ومكانٍ، نابعاً من درجة إدراكهم للغة ، كما هو الحال نفسهُ في مدى إدراكِهم الظاهرة الطبيعية وتصويرِهم إياها.

وإذا ما عدنا إلى الشاعر الذُّرويّ، والحديث على وجه التحديد عن حواضن أسلوبه في إنتاج النصوص الإبداعية يلحظ بما أنَّه من السادة الأشراف فقد تربَّى تربية خاصةً على أنماط السلوك الإنسانيّ الذي يجمع بين غذاء الروح و العقل وهما المحتوى الجوهريّ لثقافتِهِ .

ولعلَّ أبرزَ معالم الأسلوب التي تأثَّر بها الذُّرويُّ هو استيعابه للمتغّيراتِ البيئيةِ الهجينةِ الناجمة عن اختلاط البداوة بالحضارة ، وأظهرت تحُّولاتُه في أسلوبّية اللغة المستعملة تأثره بعدد من الشعراء الكبار، وعلمِهِ بأخبار الشعراء الشجعان الأجواد وحفظه القرآن الكريم الذي بدا واضحاً في كثرة التناصَّات في نُصوصِهِ

الشعرّية، ومن روافد أسلوبِهِ أيضا ثقافتُهُ الفقهية، إذ لغته لغة فقهٍ وثقافته ثقافة بلاطٍ وهذا ما يؤكِّده استدعاؤه ، ومنها قوله: (من الرجز)

أنا الذي أصبحَ حبُ مكة وبيضُها ، فرضي معاً ونفلي[1]

هذا كلُّهُ أسهمَ في بناءٍ أسلوبيّ على مستوى عالٍ من اللغة تجاوَزَ الحدودَ في العمق التأثيريّ والإبداعيّ لِيصل إلى سَبْرِ أغوار النفس الإنسانّية بصورةٍ مضيئةٍ .

[1] الديوان: ٢٧١.

الفصل الأول

المستوى الدلالي

المبحث الأول: الصورة الشعرية

المبحث الثاني: التناص

المبحث الأول

الصورة الشعرية

تعد الصورة المكوّن الأهم في مسيرة التشكيل الشعري، وهي أهم عناصر اكتشاف ملامح الأسلوب عند الشاعر؛ وتجيء هذه الأهمية كونها تجسد الحقائق النفسية والذهنية والشعورية، وتعمق الأفكار، وتقرب بين المتباعدات في أوفر فضاءٍ يبثه المبدع بخياله وليس بحسه[1]. فهي ((ترمي إلى التعبير عمّا يتعذر التعبير عنه))[2]، وتعمق الإحساس بالأشياء، وتبعث الحياة في الجماد، وتبث الروح في كلِّ ما يتناوله الشاعر فيها[3]؛ لأنَّها سمو القصيدة وحياتها، وبؤرة جمالها، ومعيار فنيتها.

وممّا لا شكّ فيه أنَّ الصورة في ذاتها، هي الفضاء الذي يتحرك بوساطته الشاعر، وجوهر التجربة الشعرية، والأداة الفذّة للتشكيل الجماليّ، والحل الوحيد لأزمة اللغة التي تواجه المبدع حين يحاول تصوير رؤيته الخاصّة، وادراكه الخاص لواقعه.

أمّا بخصوص علاقة الصورة بالتشكيل الشعري في الدراسات الأسلوبية الحديثة، فقد أخذت تنحى منحى جماليّاً متطوراً، وقد نجم عن هذا التطور عناية النقّاد المحدثين بغاية الصورة وتصنيفها، وملاحظة العلاقات المختلفة التي تربط بين أطرافها والكشف عن أصولها؛ لأهميتها في التجربة الشعرية، وما ينتج عنها من تمييز البعد الحقيقي للإبداع، فالشاعر المبدع لا يستعمل أيَّ مفردة في معناها

---

[1] ينظر: ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، دراسة وتحليل، د. أحمد قاسم الزمر، مركز عبادي للدراسات والنشر، الجمهورية اليمنية، ط١، ١٩٩٦م : ١٦٥.

[2] دليل الدراسات الأسلوبية، جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،ط١، ١٩٨٤م: ٧٩.

[3] ينظر: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، د. علي علي صُبح، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ١٩٩٦م: ٣٤.

الحقيقي الخالص، إنَّما يعمد إلى إيحاءات الألفاظ أكثر من دلالاتها المباشرة بلغة شعرية دائمة التصوير[١].

ومن جهة أخرى فالصورة الشعرية وسيلة أسلوبية يستحضر فيها الشاعر بأسلوبه الخاص لغة الإبداع أي الهيأة الحسية والشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة لا تجيء من فراغ ، وإنَّما من عناصر توجد في الواقع، إذ يعمد الشاعر إلى تحويرها أو الحذف منها أو التركيز على جانب دون آخر، ثم يعيد تركيبها على ضوء انفعاله الخاص، فهي عالم مستقل بذاته، وعملية خلق وليس محاكاة[٢].

فضلاً عن ذلك تُعدُّ الصورة ((الصوغ اللّسانيّ المخصوص، الذي بوساطته يجري تمثيل المعاني، تمثيلاً جديداً ومبتكراً، بما يحيلها إلى صورة مرئية معبّرة، وذلك الصوغ المتميّز والمتفرّد، هو في حقيقة الأمر، عدول عن صيغٍ إحالية من القول إلى صيغ إيحائيّة))[٣] يرتبط ابتكارها وتميزها بين شاعر وآخر بأسلوبية المبدع .

وترتبط الصورة الشعرية بالمتلقي قدر ارتباطها بالقائل؛ بوصفها تغذي خيالاته، فتجعل منه مشاركاً فعليّاً في عملية الإبداع، ولما كان مصطلح الصورة يشير في إحدى دلالته الى حاسة بشرية سواء أكانت هذه الحاسة تعبر عن صورٍ بصرية أم سمعية أم لمسية أم شمية أم ذوقية، فإنَّ ردود فعل هذه الصور عند القارئ تُحّرك طبقات إرادية فيه هي المتصلة بخياله، ذلك باستعمال معلومات ترجع إلى الذاكرة

---

[١] ينظر: الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، د. أيّوب جرجيس العطيّة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١٤م: ٢٤٢.

[٢] ينظر: مفهوم الشعر عند روّاد الشعر العربي الحر، د. فاتح علّاق، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط١، ٢٠١٠م : ٣٢٢.

[٣] الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث : ٣.

وتثير تصوراته الحسية[١]، مما يدفع بالصورة الشعرية للتعبير عن حالة النفس، أو تجسيدها، وحالة النفس هذه هي القصيدة، وليس شيءٌ آخر وراءها[٢]، فتومض في المتلقي هزةً انفعالية جديدة عن الأثر الأدبي[٣]، ممّا يسمح بتعدد تأويلات الصورة .

ومن ثم فللصورة أهمية كبيرة في التشكيل الإبداعي، فالشعر بلا صورة أو خيال خصب يصبح ضرباً من التقرير المُمِل والسرد الجامد، أي إنَّ العلاقة بين الدال والمدلول علاقة تطابق مباشر، وتوظيفها يمثّل((انتقالاً بالعلاقة من كونها عناقاً بين الدال والمدلول إلى كونها دالاً لمدلول ثانٍ))[٤]. وهذا المدلول هو المعنى الإيحائي الذي يستعمله الشاعر ليُعبّر عن حالاتٍ غامضة لا يستطيع بلوغها بصورة مباشرة. وعليه يمكننا القول: إنَّ الصورة الشعرية هي فلسفة الشاعر ودليل عبقريته الشعرية التي تكشف عن أسلوب تفكيره وكيفية نظرته للأشياء، وهي أيضاً فلسفة المتلقي، ودليل ثقافته في تحديد رؤيته وخيالاته للتشكيل الصوري .

---

(١) ينظر : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م: ٣٣١.

(٢) ينظر: الاستعارة الحيّة، بول ريكور، تر: د. محمد الولي، مراجعة وتقديم: د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد، بيروت ، ط١، ٢٠١٦م: ٣٥٨.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٣٢٨.

(٤) التحليل السيميولوجي للاستعارة، سعيد الغانمي،(بحث)، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع (٦٤ ـ ٦٥)، ١٩٨٩م: ٧٢.

أساليب بناء الصورة الشعرية عند الذّرويّ

يتباين بناء الصورة الشعرية في العمل الإبداعي الأدبي من شاعر إلى آخر، وهذه نتيجة طبيعية لما يحمله كلُّ شاعر من ثقافة، وقدرات تعبيرية وتخيلية تختلف عن سواه. أمّا شاعرنا فقد ركن إلى أسلوبية تبادل المدركات، وسبغ عليها بأسلوبه الخاص صفات معنوية بالتشخيص والتجسيد، وأشاع فضاءه الشعري بحركية دافقة متجلية فيها الحياة عبر حيويتها وديناميتها المتغيرة والمتجددة. وتأطرت صوره المتخيلة، فخنق الحياة فيها، ووهبها معنى واحداً بدون تشظي، ومن ثم منح الصورة الثبات والجمود بتطويقها.

وبعد استقراء شعر الذّرويّ يتبين للبحث تنوع ملحوظ في طريقة البناء النّصي للصورة الشعرية، فتنوعت صوره بين صورٍ تشخيصية، وأخرى تجسيدية، وثالثة حركية، فضلاً عن الصور الجامدة .

أولاً: الصورة التشخيصية

التشخيصُ هو((إضفاء صفات وميزات الكائن الحيّ ومشاعره على الأشياء المادية))[١]، وهذا الفهم للتشخيص لم يغب عن الجرجانيّ (ت٤٧١هـ) في إدراكه لماهية الصورة التشخيصية إذ يقول:((فإنك لترى بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية))[٢]، وقد اعتمد الذّرويّ هذا الأسلوب في تشكيل صوره المشخصنة، فأسبغ على تلك الأشياء المعنوية

---

[١] الخطاب في الشعر، محمد منال عبد اللطيف، دار البركة للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠٠٣م: ٥٩.

[٢] أسرار البلاغة في علم البيان، الإمام عبد القاهر الجرجانيّ، علّق حواشيه: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ط١ ،٢٠٠٢ م:٤٢ .

والمادية صفات إنسانية، وبثّ الحياة فيها، وجعلها تحس وتتألم وتتحرك وتتبض بالحياة[١].

ومن هذه الأسلوبية في التصوير ما رصدناه في شعره قوله: (من الكامل)

والدّهرُ مطواعٌ لأمركَ سامعٌ

لو سمته خرقَ العوائد ما أبى

والدّين والدُّنيا بِكَ ابتهجتْ معاً

والغيثُ جادَ، وكلُّ جدْبٍ أخْصَبَا[٢]

يتجلّى من النص أنَّ شاعرنا عمد إلى أسلوبية الأنسنة باستعمال الموجودات الحسيّة في صور تشخيصية استعارية، فقد حُذف المشبه به، وبقي شيء من لوازمه، فجاءت الصورة من باب أنسنة ((المعاني المجردة ومظاهر الطبيعة النفسية القابعة في أعماق الذات الإنسانية بتشخيصها في صور كائنات حية جديدة))[٣]. إذ أنسن الشاعر الدهر، وجعل من دلالة طوله مطيعاً متمثلاً لما يأمر به ، سامعاً ملبياً لما يطلب منه، حيث أثار بتلك الصفات الذاتية الإنسانية ذهن المتلقي بالمبالغة والغلو والامتثال. ويستمر المبدع في رسم الصورة نفسها في البيت الثاني فأعطى لكلٍّ من الدين والدنيا خصائص بشرية وسمها بسمة الابتهاج، وهو فعل يخص الإنسانية وحدها. وبهذا يكون قد شخّص المجردات وجعل منها كائناً حيّاً ينبض بالحياة .

---

(١) ينظر: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، د. يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن ، ط١، ١٩٩٧م: ٢٣٦.

(٢) الديوان: ١٦٣.

(٣) أسلوبية البيان العربي، من أفق القواعد المعيارية إلى آفاق النّص الإبداعي، د. رحمن غركان، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠٨م: ١٧٨ ــ ١٧٩.

ومن غير شك في أنّ أسلوبية الصورة التشخيصية تسمح لنا بتخييل كثير من الافعال التي ألبست لما هو غير بشري، ومن ثم فإن جمالية التشخيص تأتي من كون أنَّ طبيعة الفعل الإنساني الذي يقوم به غير العاقل يبدو اكثر جمالاً وتشويقاً للقارئ منه في فعل الإنسان، فهو صورة جمالية يضيفها المبدع على غير العاقل؛ ليجعل منه في هذه الافعال عاقلاً في صفة أو أكثر، وهنا تبدو جمالية الصورة ، أمّا في الطبيعة البشرية فهو فعل قار من صفاتها. ومن هذا الأسلوب قوله: (من الخفيف)

وروى القرطُ للشّنوف حديثاً

وَدَعَا عقدها افتني يا صاحِ

مالَها أشبعتْ سواراً وحجلاً

وأبتْ من بريمها الصَّيَّاحِ[١]

بثَّ الشاعر في ثنايا نصّه صورة تشخيصية عكست بصمات أسلوبه في ((إحياء المواد الحسيّة الجامدة واكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله))[٢]، فقد عمد إلى استنطاق الجماد، إذ أسند إلى كلٍّ من القرط والشنوف خصائصَ إنسانية، ارتسم فيه مشهد تصويريٌّ حمل كثيراً من الاستغراب، فبعث الحياة في الموجودات، وأسبغ عليها فعلاً إنسانياً مكتظاً بتبادل الروي، وكأنَّ هذه الجمادات تسمع وتروي بنرجسية تفتن المخاطب جمالاً، ويأتي البيت الثاني فيزيد في حيوية النّص وفعاليته بمشهد تصويري يشير فيه إلى جسدٍ ممتلئ القوام نتج عن دلالة الفعل (أشبعت) وتشكل

---

[١] الديوان: ١٨٥، البريم: جعل فيه لونان، مزين بجوهرٍ، تشده المرأة على وسطها وعضدها، لسان العرب: مادة(برم).

[٢] الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: ١٢٥.

منها خاصية عربية ثابتة في الشعور الجمعي العربي، وهكذا يلحظ أنَّ الصورة أصبحت أكثر إبهاجاً بالتشخيص الأسلوبي وتبادل المدركات الحسية.

مع أهمية هذا النمط من التصوير الأسلوبي الذي يراعي علاقة الإنسان بالأشياء المجردة، يؤكد فيه الشاعر فلسفته الشعرية ذات البطانة الأسلوبية التي ينهض بمجمل صورها وفعالياتها، فهو يُؤنسن مظاهر الطبيعة ويشخصها ويفيد من قدرته الإيحائية في العمل خارج الأبعاد التقليدية، فيجعل من هذه المظاهر غير الإنسانية تمتلك افعالاً وصفات سيكولوجية، هي في أساسها افعال وصفات قارة في الطبيعة الإنسانية، ليكون اكثر تأثيراً دلاليّاً في نفس القارئ، ومن هذا الأسلوب في التشخيص قوله: (من السريع)

وغادةٍ تبسمُ من عقدِها

ويكشف الجوهرُ عن بدِّها

وتخجلُ الأغصانُ من قدِّها

كأنَّما الحالكُ من جعدِهَا

ليلٌ دجوجيٌّ على زبرقانْ[١]

يُفصح النّص هنا عن التفات الشاعر إلى أسلوبية تشخيص المعاني المجردة وأنسنتها لما جعل ((مظاهر الطبيعة الجامدة في صور كائنات حية تحس وتتحرك وتنبض بالحياة))[٢] في فضاء النّص، فمن المعروف أَنَّ الخجل للإنسان لا

---

(١) الديوان: ١٩٨، الجعد، الشْعرُ، دجوجيّ: مظلم، الزبرقان: القمر، لسان العرب: المواد(جعد، دجا، زبرق).

(٢) ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن: ١٧٠.

للأغصان؛ بوصفه شعوراً إنسانياً تشخيصياً فمنحه هذه الصفة على سبيل الأنسنة، وهذا يظهر واضحاً في استعمال كلمة غصن، إذ استرفد ما تكتنزه شيئية الغصن من القدرة على التمايل والحركة المتجانسة، وربط المبدع بأسلوبه هذا كلَّه مع ما يحمله الكائن البشري من الصفات نفسها، فأتى بهذه الصورة من باب المبالغة في تشخيص ما لا يعقل، ومِمَّا زاد من فاعلية إثراء الدَّلالة الوصفية للخمر رسمٌ لتلك المظاهر التي تحسَّ بالإدراك العقلي، فقد شبه الشعر بالظلمة الشديدة لسواده، فبدا بزوغ القمر فيه منقاداً بقيمة تداخلت في النّص فمنحتهُ تواصلاً جمالياً.

لعلَّ الذرويّ كان على وعي تامّ بالكيفية التي يستعمل فيها أدواته الشعرية، وهو في طريقه إلى رسم تلك الصور بأسلوبٍ تشخيصيّ مائز، وقدرةٍ عاليةٍ بالتحكُّم بالنّص، ومنه قوله: (من الرجز)

ألبسني هجركِ جلبابَ الظّنى

وذابَ من فرقتكِ الجَنانُ[1]

تدلف فواعل النّص بوصفها متغيراتٍ تسعى إلى قلب المعادلة الشعرية داخل المتحّقق النّصي، وهي تبدو وسيلة من وسائل الشاعر الأسلوبّية في استمزاج القدرة الإيحائية لفاعل ما مع مقصدية النّص، فالحالة النفسية المتأزمة للشاعر صَيَّرت من فاعل اللوحة الرئيس (الهجر) طاقةً فعليةً مباشرةً، أسهمت برسم صورة متكاملةٍ لدى ما وصلَ إليه الشاعر في فراق الحبيب، فالهجر هو من يُلبس الشاعر ثياب الظّنى وهو الذي يسبغ عليه مظاهر الحزن وعلامات البعد.

(1) الديوان: ١٥١. وينظر: ٩٣/ ٤٩، ٩٦/ ٣٥، ١٥١/ ١٦، ١٥٤/ ١٥، ١٥٥/ ٣٤، ١٦٣/ ٢٩، ٢٢٩/ ٢٥.

ثانياً: الصورة التجسيدية

يعدُّ التجسيد من الأساليب التي يعتمد عليها الشعراء في استعمالهم التصوير الاستعاري، إذ يعبّر فيه الشاعر عن تجاربه وانفعالاته وعواطفه وأشجانه، بأسلوبية ينزاح فيها عن المألوف في رسم صوره الشعرية، ويقصَد بالتجسيد((إبراز الماهيّات، والأفكار العامة، والعواطف في رسوم وصور وتشابيه محسوسة، وهي في واقعها رموز معبرة عنها))[١]، ويقترب باحث آخر من هذا المفهوم، إذ يرى أنَّ التجسيد هو ((تقريب الصفات المعنوية بإكسابها صفة الماديات من الأجسام والأجساد بهدف تجسيد أو تجسيم المعاني المجردة))[٢].

من هذين التعريفين ندرك أنَّ وظيفة الصور التجسيدية في النّصوص الإبداعية تتمحور حول إحداث خلخلة في الطبيعة التكوينية للأشياء، وسحبها من ثوابت الصفات المعروفة بها، وإسباغها ديناميكية جديدة تتحول على وفق شروط خاصة إلى كينونة أخرى مفارقة لما كانت عليه في حالها الأول، وهذا كله يتم على وفق نسق شعري بعينه يكون مشعاً منطوياً على حزمة دلالية مكثفة تخدم الغرض، فضلاً عن القصد الذي أنشئ من أجله النّص .

ومن هذه الأسلوبية في بناء الصورة الشعرية قولُهُ: (من البسيط)

حياضُ جودكَ للعافين مترعةٌ

وبحرُ فضلكَ عذبٌ سلْسلٌ خضِرُ

---

[١] المعجم الأدبي، جبّور عبد النّور، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩م : ٥٩.

[٢] شعر الشريف الرضي الفن والإبداع، د. حافظ المنصوري، دار ومكتبة البصائر، بيروت، ط١، ٢٠١٥م: ١٣٣.

تقري الضيوفَ كما تُعطى الألوفُ وما

تزالُ تتلفُ ما تحْوي وتعتذرُ[١]

قد يكون وصفُ القضايا الذهنية بعيداً عن فهم المتلقي، فيلجأ الشاعر إلى تجسيد ذلك بصورة حسية قريبة من ذهنه ألف رؤيتها، فجسَّد جود الممدوح في صورة البحر ذي الحياض المترعة، ويلحظ أنَّه صوَّر جود(ممدوحه) بتعبير استعاريّ مكنيّ، إذ قرَّب الوصف بالإتيان بلازمةٍ من لوازم البحر وهي الحياض المترعة، مِمَّا جعل جوده متجسداً بصورة البحر الواسع الذي يرد حياضه الجميع لعمقه وسعته، فالشاعر حاول أنْ يُماهي بين ما يحتمل في ذهنه من أعمدة صورة افتراضية من الممكن ازاحتها إلى حدود جديدة تمنحها القدرة على ملامسة حدود أخرى عند المتلقي يجمعها الفهم المشترك والمعرفة الراكزة، فبدت أسلوبّية الصورة التجسيدية في كيفية استجلاب ثيمة الكرم بأيقونةٍ إنسانية يشترك في فهمها المتلقونَ جميعا، وبين ما هو ثابت عند المعرفة الاجتماعية المحيطة، فبوساطة الصورة التجسيدية منح أدوات الكرم المعروفة قدرة ذهنية شديدة التعبير، إذ جعلها الشاعر تعتذر منه على عدم دخولها في فضاء الكرم الواسع، ولعلَّها أعلى مراتب التجسيد للكرم.

ومن هنا يمكن القول: إنَّ الشاعر اتخذ من عناصر الطبيعة مصدراً ثرياً ورئيساً في بناء صوره التجسيدية، فشكّلت تلك الأسلوبية تميزاً كبيراً في مساحته الشعرية ، ومنه قوله: (من الطويل)

وهلْ لك علمٌ بالمنازلِ أنَّها

تباكى بها شوقاً إليكَ السحائبُ

---

[١] الديوان: ٧١.

وللرَّعدِ بالشكوى حنينٌ وللوَرَى

أنينٌ ودمعُ السُّحْبِ والخَلْقِ سَاكِبُ

وللبرقِ مِن ذاك ابتسامٌ، كأنَّما

أتتْ نحوهُ البشرى بأنَّك آيبُ

وتلكَ الرّياضُ الضاحكاتُ، زهورُها

ذوابلُ، والأنوارُ فيها غياهِبُ[١]

النّص هنا قائمٌ على سؤال يتضمن إحساساً عميقاً بالشوق للقاء الممدوح، حاول فيه الشاعر بأسلوبّية الصورة التجسيدية، التفريغ من عواطفه وأشجانه بتجسيد ما لا تدرك ماهيته إلَّا عن طريق نقله إلى وجود حسّي، فقد عمد إلى تجسيد المنازل وهي من المفاهيم المعنوية فحولها من مجالها التجريديّ إلى مجال آخر حسي، وبثَّ الحياة والحركة فيها[٢]، وإكسبها صفاتٍ محسوسة مجسدة، إذ جعلها تتباكى شوقاً، ويستعين الناص بتقانة التوزيع الصوري التجسيدي الثنائي على مساحة النّص الشعري، فجعلَ من المادة الذهنية موادّاً حسّية بتجسيدها وتصوير هيأتها، فجيء بالرعد وهو يشكو الحنين ويسمع للورى صيحات أنين وهو صوت البرق، ومنحهُ دلالة البياض والخير والعطاء، فابتسم لفرحة اللقاء وجعل من الرياض وطبيعِتها المزهرة بالضاحكات في ظلّه، ذوابل أزهارها في غيابه، وبهذا يكون قد رسم بتلك اللفتات الأسلوبية صورة مجسدة للحنين والشوق.

---

[١] الديوان: ١٥٤.

[٢] ينظر: ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن: ١٧٠.

ومن جانب آخر يبدو أَنَّ للظاهرة الكونية حضوراً متميزاً في تجسيدات الذّرويّ الشعرية، وهذا ما يلحظُ في قولِهِ: (من الرجز)

فلو رآها البدرُ في تمامِهِ

لغارَ منها وانثنى مُولّي

ولو يشاهد ساقها بعينِهِ

هلالُ شعبانَ غدا كالحِجْلِ[١]

يقدّم الناص هنا صورة تجسّد المعنى حسياً بأسلوب بلاغيّ متطّور، هو التشبيه المقلوب، أو المعكوس فالشاعر في هذا النّصّ جعل من البدر بكلِّ وضائته وجمال طلته مشبهاً، يرى جمال الحبيبة التي امتلأت شباباً، من غير اتفاقٍ مُسبقٍ وتخطيط لتلك الرؤية حتى أصبح يغار منها، فمنحَ البدر روحاً بشريةً ونعوتاً قارة في النفس الإنسانية تجسَّدت فيها كثافة البؤرة الدلالية بالتعبير والإحساس بالجمال، ومِمَّا زاد من فاعلية النّص الفعل(يشاهد) الذي يوحي إلى تخطيط للمشاهدة بخلاف الفعل رأى، فتكوَّنت به خصوصية التأثيث لصورة مشهدية تتسم بالوضوح ،فشبه الهلال بالحجلِ وهو يشاهد ساقها، وفي هذا ترميز إلى فتاة ذات رشاقة، فقد وصفها وصفاً حسياً دقيقاً، بعقد الصلة بين الأشياء بصورة تجسيدية أوضحت فيضاً من رواسب الفتنة وعناصرها بالتغزل بالجسد من المدة العباسية .

ولَمَّا كانت الصورة التجسيدية في مفهوم النقَّاد إحالة بعض من الصفات المعنوية وإكسابها صفة الماديات؛ فإنَّ ذلك يسوقنا حتماً إلى تخيل شيء من التشكيل الشعري الذي تظهر فيه صفاتٌ منزاحةٌ عن رسومها الأولى إلى أيقونات جديدة تشي

---

[١] الديوان: ٢٧٦.

بشيء من التبدل والتحول المفضي إلى صورة مستفزة للمتلقي، وذلك يظهر عند الشاعر الذرويّ في قوله: (من الطويل)

حليفُ النّدى يدعو النّدى فيجيبهُ

سريعاً، ويدعوه النّدى فيجيبُ[1]

فالندى ثيمةٌ مفهوميةٌ من ثيمات الكرم والعطاء بإطارها العام يتحول إلى فاعلٍ ناطقٍ ومستجيبٍ لفعل القول، متهيئ إلى الكدّ الذهني، فالممدوح بوصفه حاملاً لموروثات الكرم يرسل إشارات للندى بعدّه رمزاً كاملاً للكرم، فما يلبثُ ذلك الرمز إلَّا أن يستجيب إلى الإشارات، ثم يسارع للتفاعل معها والرد عليها، بعد ذلك يرسم الشاعر في عجز البيت صورة تجسيدية تفصح لنا عن مدى التفاعل الحاصل بين ذلك الرمز الذي أشرنا إليه وبين الممدوح.

إنَّ سرعة استجابة الندى تتماهى تماماً ذهنياً وعقلياً مع استعدادات فطرية عند الرمز الكرمي بعد أن يتحول إلى شيئية قادرة على الحس والتفاعل؛ لأنَّها ترى في ذلك الممدوح الشخصية القادرة على لملمة أطرافها، فالندى لا يُطيل التفكير في تلك الإشارات التي حلَّت عنده من ذلك الممدوح فيجيبها سريعاً.

ثالثاً: الصورة الحركية

لعلَّ من المفيد لنا معرفة أَنَّ أسلوبية الصورة الحركية تتبلور على هيأة فنارات دالة في فضاء النّصوص، فتقود إلى الإحاطة بالمعنى الراقد تحت التشكيلات

[1] الديوان: ١٩١. وينظر: ١١٤/ البيت ٤٩، ١٩٢/ ٣٨، ٢٢٤/ ١٠، ٢٤٠/ ٤٨، ٢٩٧/ ٣٣.

اللغوية؛ لذلك فإنَّ الحركة بوصفها((الخروج من القوة إلى الفعل))[١]، تكون مبعثاً للحركية، وقد أدرك الشاعر الذّرويّ أَنَّ بَثَّ الحركة في صوره الشعرية على اختلافها، يؤدي بالصورة إلى أن تصبح مشهداً مليئاً بالحيوية متكاملاً نابضاً بالحياة والحركة اللتين تسريان في سائر أجزاء الصورة، فالشاعر المبدع من يمتلك((القدرة على الإيحاء بحركة الواقع من خلال الصياغة المتميزة التي تحقق توازناً بين المجهول والمعلوم، المدهش والمعقول واتخاذ عنصر الاقناع والحوار النفسي سبيلاً إلى الوصول إلى الدهشة المبتغاة أو القيمة الفكرية المطلوبة))[٢]، ولخلق هذه الصورة الحركية وجعلها مُشعةً بآثارها في التعبير الصوري، لا بدَّ أن يتكئ الشاعر بأسلوبه على الخيال الخلّاق وعلى الرؤية المتداخلة للمتقابلات.

وللوقوف على هذا الأسلوب من التصوير في بناء الصورة الحركية نذكر قوله: (من الطويل)

تفرُّ أسودُ الغابِ من سطواتِهِ

وتنقطعُ الآجالُ حين يصولُ

وإِنْ رَكِبَ العزَّ الذي بطنُ سْرجهِ

إذا شدَّ بالعزِّ الرَّفيعُ كفيلُ

غدا وجميعُ الخلقِ نحو جمالِهِ

تشيرُ وكلُّ القولِ فيه جميلُ[٣]

---

[١] جماليات تصوير الحركة في القرآن الكريم، د. حكمت صالح ، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، رافد الإصدار ٣٣/ الكويت، ط١، ٢٠١٠م: ١٣.

[٢] الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: ٦٠.

[٣] الديوان: ٩٠.

تبدأ هذه الصورة الشعرية الحركية في نصّ الشاعر بتشكيل(تفر أسود الغاب) من حركة العدو حين أعطت لهذه الأسود نوعاً من الأسطرة، بدءاً من الفعل(تفرُّ) في سرعة زمنية متواصلة، فقد منح الفعل (تفرُّ) الصورة ديناميكية؛ كون العدو يخزن قوة تصويرية حركية في ذاته، وهذه الحركية تمثل القاعدة الأساس التي تبثُّ صوراً فرعية وكلها تمارس السرعة الزمنية، فالحركةُ تعبّر عن تغير، أو عن رحلة زمنية في التغيير، وهذه لقطات صورية متحركة مبنية على إمساك الأثر النفسي من الأشياء، وتمثل التدرج في الانتقال والتحول بالصور، أو التحويلات الزمنية المتخَّيلة، عبر الصور لتأكيد الزمن النفسيّ السلبيّ عند الطرف المقابل في المعركة، فالصورة الشعرية قد لا تقتصر على أساليب المجاز في بنائها، إذ من الممكن أن تلتقي فيها ضروب أخرى نابعة عن أصلٍ واقعيّ، أي: إنَّها تقوم على أساس التوازن بين الحقيقة والمجاز [1].

وهنا يمكننا بوساطة صورة الأسود ـ وهي معروفة بشراستهاـ تخيّل ما كان عليه حال الأعداء من انهزامية وتقهقر من سطوات الممدوح، ففرار الأسود يمثل حركة إيجابية؛ لأنَّه يسهم في تثبيت حدود الصورة التي على المتلقي تخيلها وهي(صورة الأعداء) وهذه الصورة ما هي إلَّا التفاف حول الذات، أو الموضوع عمد الشاعر إلى بثِّه بوساطة النّص.

أمَّا أسلوبية الصورة الحركية الأكثر تأثيراً فتتضح بقوله:(وتتقطع الآجال حين يصولُ)، إذ ارتبطت الصورة باللحظات الزمنية السلبية المؤثرة تأثيراً مباشراً في متلقي النّص، فالشاعر حين شكَّل صوره الاستعارية لقدرة الممدوح على التحكُّم بالآجال،

---

(١) ينظر: فلسفة الفن والجمال، الإبداع والمعرفة الجمالية، حامد سرمك، دار الهادي، بيروت، ط١، ٢٠٠٩م: ٢٣٤.

جعل منها قدرةً مقيدةً بزمنٍ معين وهو زمن (الصولة على الأعداء) لتبقى الصورة محافظةً على سمة المدح ولا تخرج إلى غيره.

ولعلَّ السؤال الأهم هنا لماذا استعمل الشاعر كلمة(تتقطع) ولم يستعمل غيرها؟ ربَّما لأن لفظة (تتقطع) تَشِي بماهّية التحكم من قبل الممدوح، فهو يقطع الآجال بصولته، إلَّا أَنَّهُ لا يقطعها على فرض الدوام والاستمرارية، وبهذا خدمت اللفظة المفردة اللحظة الزمنية السلبية في فضاء النّص، ومثل هذه الصور تشكل مكاناً أساسيّاً في تكوين شعرية النّص، إذ يتم بوساطتها خلخلة المألوف من اللغة، ورفدها بالدلالات العميقة التي لا سبيل إلى اختزالها في أي قراءة محتملة[١].

وتغير زمن الصولة وتحوله من زمن الصور المتخيلة، أو الخيالية إلى زمن الصور الواقعية عبر أسلوب التشخيص الإيحائي ـ إن صح التعبير ـ يكشف عن صفات الممدوح بصورة واقعية، مع سعي الشاعر أن تظل صوره الواقعية غير مألوفة، وبهذا يمارس النّص تغيراً وتحُّولاً أسلوبياً بالصور.

ويبدو أَنَّ الهدف من هذه الصورة وحركيتها ليس التشخيص فقط، بل المقصود منها التعريف بموقع الذات الممدوحة أولاً، وكذلك بيان الآلية التي تحكم حركة عناصر التصوير التي يتم التركيز فيها على الفعالية الإرادية للذات، فإذا بها تنفلت من قيود المعقول لتشكّل بحسب ما توحيه حركة الفضاءات إلى حركية دافقة ومتشظية، فكل ما من شأنه إبراز فكرة النّص وتسويغها فهو صورة[٢].

إنَّ البعد النفسي للصور الذي يسعى الشاعر إلى تمريره داخل شقوق النّص وفجواته، كفيل بإضاءة بنيتها الأسلوبية العميقة التي تغور داخل النفس، لذا فهو يقوم

---

[١] ينظر: في نظرية التلقي، التفاعل بين النّص والقارئ، فولفغانغ إيزر، تر: د. الجيلالي الكدية،(بحث)، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، ع(٧)، ١٩٩٢م: ٣٢.

[٢] ينظر: أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، ١٩٧٣م: ٢٤٢.

بإلغاء التناقض بين الحي والجامد، والمتحرك والساكن، وبهذا يكون الشعور دافعاً لخلق صور مؤثرة، تعمل على خرق المألوف، وتأسيساً على ذلك تتبعث من نصوص الذرويّ صور داخلية تنتج من أعماق لحظة إيجابية إنسانية تتماز بأسلوبه الخاص بالانحياز التام لشخصية الممدوح، إذ يعتمد فيها على أعمدة خياله العميق في تشكيلاته الشعرية، من ذلك قوله: (من الكامل)

وتركتَ بيت المال صفراً خالياً

بالبذلِ واخترتَ المحامدَ مكسبَا

لو فاضَ عُشر عشير جودكَ في السَّما

والأرض، أغرق شرقها والمغربَا

كفٌّ تعوَّدت السّماحَ، وعزْمةٌ

أمضى من البيضِ الصَّوارمِ مغربَا(١)

يبدو أنَّ في الصورة ملمحاً أسلوبياً حوّل اللحظة السلبية (وتركت بيت المال صفرا خاليا) إلى لحظة أكثر عُمقاً وإثارةً وجذباً(بالبذل واخترت المحامد مكسبا)وهذا الملمح الأسلوبي دفع باتجاه إشعار المتلقي أَنَّ هناك لحظة كاملة السلبية ولحظة منشقة عنها، تنحاز إلى خلافها تماماً في المعنى والدلالة؛ مِمَّا يعني أَنَّ عوامل الإيجاب وفرح الإنسان(الممدوح) يكمنان في صفة الكرم التي تبدو متجذّرة فيه، ويمارسان قوى مغيّرة حركية تتسلط على الذات، ومن حولهما؛ لأنَّها فعل متحرك يختزن الطاقة ويعبّر عنها، وهي ترتبط بأيقونات الكرم المتوارثة.

(١) الديوان: ١٦٤.

ومن جهة أخرى حاول الشاعر أنْ يمزج بين صوره البصرية كما في الشطر الأول من البيت الأول وبين صوره التصويرية في الشطر الثاني، وهي صورةٌ لا شكَّ في أنها موفَّقة، إذ جاء التجسيد فيها كي يسهم في تعميق الإحساس بها بوساطة الانتقال مِمَّا هو بصريٌّ إلى ما هو سمعيٌّ (المحامد مكسبا)، بالاعتماد على الفنون البلاغية التي تعدُّ هياكل حية متحركة تعبد الطريق إلى الولوج في نفس الإنسان، لِما تشتمله من سحر بياني مقترن بناحيتين من نقل العواطف وإثارة الإحساس وبهما تتجاوب الأصداء، وتتحرك الكلمات[١].

وبالعودة الى زمن القول الشعري يلحظ أنَّه تحوّل من السلبي إلى الإيجابي في اللحظة الزمنية نفسها، فخلو بيت المال لا شكَّ في أنَّها سياسة غير محمودة عند أي حاكم من الحكّام، إلَّا أَنَّ الشاعر سرعان ما استدرك صورته تلك بأسلوبية صورية أكثر إشراقاً وبهجة، ناقلاً معه المتلقي برشاقة شعرية تدلُّ على الحركة والانتقال والتغير، (بالبذل) وارتبطت هذه المفردة بالممدوح للدلالة على لحظات القدرة والتمكن عنده، إذ يجسد الصراع ما بين السعي لكسب المحامد والثناء الأزلي، وبين الخفوت والانحناء، وعادة ما تحمل مثل هذه الصور أفكاراً معقدة لا يُضحي الشاعر بتأثيراتها المشعة داخل النّص[٢]؛ بما يشكل معلماً تشييدياً يكسب المشاهد ترجمة هذا الإحساس، أو الاحتكاك بالمعنى، فضلاً عن الرجوع إلى بعض الأفعال التي تعطي انطباعاً وإحساساً بالحركة، وتمدُّ التراكيب النّصية بالحيوية[٣].

---

[١] ينظر: الصورة الفنية في المثل القرآني، دراسة نقدية بلاغية، د. محمد حسين الصغير، دار الهادي، بيروت، ط١، ١٩٩٢م: ١٥٩.

[٢] ينظر: مقدمة في الشعر، جاكوب كرج ، تر: رياض عبد الواحد، دار الشؤون الثقافية، بغداد،(د.ت): ٤٠.

[٣] ينظر: القراءة التأويلية للنص الشعري القديم، بين أفق التعارض وأفق الاندماج، د. مصطفى شميعة، دار الكتب الحديث، ط١، ٢٠١٣م: ٤٤.

أما لحظة السلب بما يؤكدها من تراكيب صورية في البيت الثاني،(لو فاض) فإنها صورة رمزية معبرة واستعمالها لم يقتصر على صفتها الطبيعية، بل اتَّجَهَ الوعي بها كطاقة تمثيلية ذات خصائص نفسية وشعورية في رسم صورة الكرم عند ممدوحه لذا صار بإمكانه أن يغرق الأرض، فضلاً عن السماء في اتساعها وكبرها، وهذا كُلّه تشي به دلالة الفيضان الغامرة وما تحيل إليه من دلالة الامتلاء أولا، والشمولية لكل ما يتصل إليه ثانياً.

وما يمكن الوقوف عليه في هذا النّص أيضاً ـ بلحاظ الدلالات المُحلية إلى غيرهاـ أن النّص لا يستسلم للتجرد الواقعي بل يتحول نحو الرمز، فالفيضان وما يكتنفه من شعور بالتنامي والتجدد الذي يديم الحياة ويواصل عطاءها، يحيلنا إلى ذلك الكف الذي يفرض نفسه بصفته مدلولاً على ثنائيتين يسيران في المسار نفسه: أمَّا الأولى فقد أشار إليها الشاعر ضمناً في البيتين السابقين من وصف لصورة العطاء والكرم عند الممدوح، إذ يظهر لنا وهو يحاول الإمساك بنسقه الفكري، فينتصر للنسق على حساب ذاته بوصف الكرم والبذل اللامحدود مع بنية فكرية هائمة في خياله تتواشج معها دلالة رمزية، ويقتبس من ذلك الكف بوصفه ترميزاً يدلُّ على السماء.

أمَّا الأخرى فالكف يخرج إلى وظيفة أكثر حركية وانشطار، وهي تفوّقُهُ على السيوف الصوارم في المعارك والحروب، وبتعاضد الوظيفتين يحقق النّص صورة تخييلية لا تكف عن الحركة والنمو.

وتشي عدد الصور الواردة في نصوص الشاعر الذّرويّ بألفاظ متفجرة دلالياً وتشكيلات لغوية تنطق بأكثر من صورة، وهو في ذلك لا يدخر وسعاً في رسم أقانيم شعرية تعج بالحركة والتمرّد والثورة محاولاً استثمار كل ما في هذه الألفاظ من حركة

دؤوبة تمنح النّص صفة لاصقة لا تفارقه ولا تتخلى عنه، وهي وصف الغليان المستمر، إذ يقول: (من السريع)

يابنَ النبيَّ المصطفى والبتولُ

أنظرْ إلى السَّعدِ وحُسنِ القبولْ

ساقَ إلى أرضِ الرَّعايا السَّيولْ

ـ من غير ما رعدٍ ـ وغيثٍ هطولْ

بلْ حظّ من دانَ لهُ الخافقانْ(١)

فالدلالة الحركية التي تثيرها كلمة السيول التي تشير إلى الكثرة اللامتناهية ، ومثلها حركية مفردة هطول التي تسير في المنحى الدلالي نفسه، خلقتا تمثيلاً اسلوبيّاً جماليّاً لطبيعة كرم الممدوح المتدفق بصورة مستمرة غير منقطعة، مع الأخذ بنظر الاعتبار الأسلوبي عند الشاعر اقتران هذا الكرم بصورة الغيث لا المطر؛ لما تحمله هذه اللفظة في سياقها من دلالات الرحمة والرأفة، ومن ثم ربط هذا العطاء برحمة الممدوح الذي هو امتداد للرحمة المحمدية .

وتحمل الصورة الحركية في شعر الذرويّ أوضاعاً أسلوبية خاصةً؛ فتراه يخرجها بمخرجات عديدة ثرية تنبض بفاعليتها في تشكيل أسلوبية النص، يقول: (من البسيط)

وأوسعَ العَدْلَ في سهلٍ وفي جبلٍ

فأصبحَ الذّئب يرعى في الفلا الضَّانا

---

(١) الديوان: ٢٠١.

بحر تفيضُ لراجيه غواربُهُ

خيلاً ورجلاً وملبوساً وعقيانا

أشمُّ ما زال مذْ نيطت تمائمهُ

في السَّلمِ والحرب مطعاماً ومطعانَا[١]

نلحظ في هذا النص أنَّ الشاعر يركز على الخصال الإيجابية التي جعلت العدل بنيةً قارة في سيكولوجية الوجود، وهو في وصفه (فأصبح الذئب يرعى في الفلا الضَّانا) يمنح ممدوحه عبر صورته الحركية شيئاً من الخلود، ومن جهة أخرى فإن أسلوبية تشبيه الممدوح بالبحر في وصفه : (بحر تفيض لراجيه غواربه)، يُسبغ عليه صفة السعة والعمق والإحاطة والتطهير.

وتستمر صور الشاعر وهي تقدم أنموذج الإنسان المتكامل المعتدل العميق الجذور، إذ يكرّر المبدع بأسلوبه هذه الصفات بقوله:(أشم ما زال مذ نيطت تمائمه) أي: مذ لحظة ولوجه إلى هذا العالم عندما علقت عليه التمائم فهو معطاء بالفطرة ، وهو كريم في السرّاء والضرّاء لأهله وأعدائه (مطعاماً ومطعاناً)، وهذا التوصيف الأسلوبي لا يخلو من حركة تستدعي عالماً، أو فضاءً مشبعاً بالحركة، فهو في الإطعام كرنفال يدعو فيه الناس، وفي الطعان لوحةٌ فنيةُ تتكسَّر فيها الجيوش تحت قوة ساعدِهِ.

رابعاً: الصورة الجامدة

تنبجس الصورة الشعرية في أي نص إبداعي منْ قطبين أساسين قد لا يخرج عنها أي نمط تصويري، وهما (الحركة والسكون)، وتحيل هاتان الصفتان على

(١) الديوان: ٢٦٠. وينظر: ١٢٠/ ١٤، ١٥١/ ٢٤، ٢٠٧/ ٢٤، ٢٦٠/ ٣٢، ٢٧٨/ ٤٤.

شمولية عميقة داخل حدود المكون الشعري، إذ إنَّ صفة السكون من الممكن أن تلازم أركان صورة ما وأعمدتها في نطاق النّص وهي على هذا الحال لا تسمح بتشظّي الخيال الشعري وانفتاحه من جهة، وسوف تضع محددات ملموسة على انكماش مخيال المتلقي، فيصبح من غايات صفة السكون تثبيت اللحظة الزمنية في صورة شعرية ما (١).

يقودنا هذا الطرحُ إلى القول بأَنَّ صفة السكون التصويري في تشييد العلائق البنائية داخل أنظمة النّص لا تسمح بانفلات العمق التأويلي للمكون الشعري، وهذا لا يعني أنها صورة ميتة في نفسها غير منتجة لدلالة معينة بل على الضد من ذلك، إنَّها تظل صورة مشعة وناطقة ولكن داخل حدودها التي رسمها لها الشاعر.

إنَّ حركتي الجمود والسكون عادة ما يكونا في الصورة الانفرادية التي تعالج موضوعاً بعينه، ويرسما صورة الممدوح، أو يفصحا عن ثيمة نصية، ولكن تظل سمة التكامل هذه للصورة المفردة هي العنصر المهيمن في تشكيل نوع من الارتباط العضوي الذي من الممكن أن يكون غير مرئي بين الصور المتتابعة على سطح النّص.

وبالعودة إلى الشاعر الذرويّ والغور في أسلوبية ترصيف نصوصه الشعرية نجد أنَّها لا تخلو من هكذا نوع من الصور الجامدة الخالية من الحركات، إذ نراها قد انحصرت في توظيف ضيق أو معالجة واحدة، وأكثر ما نجد مثل هذه الصور في القصائد المدحية التي خصَّ فيها مجموعة من الممدوحين خلفاء وأمراء وغيرهم، إذ سعى فيها الشاعر بأسلوبه الخاص إلى حشد صوره الشعرية على أساس لصق

---

(١) ينظر: الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحسّ، د. وحيد صبحي كبَّابة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م: ١٨.

صفات بعينها على ممدوحيه والتي لا تخرج عن الصفات الشائعة لدى الشعراء في حديثهم عن هذا الغرض، ومنه قوله : (من الكامل)

والقبّةُ البيضاء بالقصرِ الذي

في دربِ جازانَ المنيع حماهُ

كملت على حسبِ المرادِ وناظرت

علياءَهُ وعطارداً وَسُهاهُ

وترى الثريَّا كالثّريَّا سمكها

عالٍ على شهبِ السّماءِ عُلاهُ

غرفٌ حكت غرفَ الجنانِ وفاخرتْ

بمحمَّدٍ قصرَ السَّما وسماهُ[(١)]

إنَّ التكثيف الصوري المستعمل من قبل الشاعر يشع بأسلوبية الثناء على قصر جازانَ الذي بنته إرادة الممدوح وعزمه، وكل الأوصاف التي مجدها الشاعر للقصر في نصه تحيل إلى خليفة العقل المدبر لهذا البناء الرائع، أعطت دلالة الصورة الثبات والسكونية والتقريرية بدلاً من التحول والحركية، فمنح الممدوح هالة من الثبات المطلق في ذاته، فبدأ الشاعر نصه بسردية تحاكي الواقع وترصد جماليات العمارة الهندسية التي وصلت إلى ذروتها في قوله:(كملت على حسب المراد) حتى بلغت في جمالها جمال السماء وفي قلبها عطارد، فالصورة الجامدة في بنيتها العميقة كفيلة بإضاءة ما يغور في داخل نفس الشاعر، فكأن عطارد هو النجم الذي يطلُّ على

(١) الديوان: ١٧٥. جازان: إحدى مُدن المخلاف السليمانيّ، وموضع في طريق حجاج صنعاء، ينظر: معجم البلدان :٤/٢.

باحة الممدوح، أمَّا غرف القصر فهي شبيهة بغرف الجنان، فالشاعر خلق صورة ثابتة غير متحركة من حيث أصلها الوجودي المادي، أو جوهرها العقائدي. ومن الملاحظ أَنَّ المبدع كَثَّفَ في توصيفِهِ وبالغ في مقاربته بين الأرض والسماء؛ رغبة منه في خلق أيقونة شعرية تكون دالة على مدى العلاقة الاستعارية بين الروح والمادة.

ومن المعروف أنَّ المبدع قد يلجأ أحياناً إلى عملية إبطاء السرد في طور تشكيل صوره الشعرية والنثرية، وهي آلية من آليات سرد الأحداث، إذ يتوقف ((سير الزمن تماماً بغية وصف شيء ما أو التأمل في مشهد ما)) [1]؛ ليشكّل بذلك مقطعاً زمنياً مستقلاً عن زمن الحكاية ، فتكون سرعة الحدث مساوية للصفر، أي: إنَّ زمن السرد أطول من زمن الحكاية[2]، ويتم ذلك على وفق معايير لغوية أسلوبية يتلاعب الشاعر عن طريقها بألفاظه ومفرداته قاصداً بذلك تنوعاً أسلوبياً يلملم أطراف حدثه الشعري، فأسلوبية السرد تنطوي على مخرجات قادرة على تنوعها أنْ تضفي صبغة أسلوبية بعينها تناط بهذا الشاعر أو ذاك، فيعمد إلى توظيفها داخل أي منجز إبداعي، ولكن في مرحلة أكثر تقدماً وتطوراً وتعقيداً قد يلجأ المبدع إلى عملية إيقاف السرد زمنياً، وذلك يتم بوساطة تسكين الزمن النحويّ والدلالي، وإحالته إلى دلالة واحدة معروفة تشكل جزءاً من الدلالة العامة للنص، يقول الذرويّ: (من الخفيف)

غَيْبَتِيْ عنكَ ساعةً ألفُ عامِ

لا كيومٍ من سائر الأيَّامِ

---

[1] تقنيات الزمن في السرد القصصي، من زمن التخيل إلى زمن الخطاب ، عواد علي،(بحث)، مجلة الأديب المعاصر، بغداد، ع (٤٤) ، ١٩٩٢م : ٢٦ .

[2] ينظر : خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، جيرار جينيت، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيأة العامة للمطابع الأميرية، ط٢، ١٩٩٧م : ١٠٩ ـ ١١٢.

ومقامي بمنزلٍ أنت فيه

كمقامي بين الصَّفا والمقامِ[1]

الشاعر في نصه هذا سكَّن ساعاته وأيامه في فراق الأمير ثم عمدَ إلى اختزالها جميعا في زمنٍ واحد، وكأنَّ هذه الساعات والأيام التي مرت وتمر عليه، ما هي إلَّا زمن بعينه أشار إليه بصفة (ساعة)، فهذه الساعة المعروفة بجزيئياتها وتفاصيلها احتوت السابق واللاحق من الزمن، ومن ذلك نفهم أَنَّ أسلوبية الصورة الشعرية بكل تشظياتها التي أراد الشاعر أن يوصلها إلى متلقيه قد جمدت عند ساعة من الزمن ولكنها في الوقت نفسه ساعة متشظية بكل ما تحتوي الكلمة من معنى.

ومن جانب آخر نلحظ أنَّ الدلالة المكانية في البيت الثاني تحذو في سياقها العام مع الدلالة الزمنية في السياق نفسه، فجمود الصورة المكانية سيصبح سمة من سماتها البارزة، ومقام الشاعر الذي هو دلالة على دينامية المرء وحركته الدائمة من الممكن أن يختزل في مكان بعينه، ترتضيه نفس الشاعر، ويصبح على محدوديته فضاءً واسعاً يبثُّ بوساطة آهاته ولوعاته، فيقدّم الاعتذار عن غيابه وعدم المشاركة في الإغارة على غزاة لئام، والصورة هنا جامدة محددة ثابتة بدلالاتها السياقية وإشاراتها الواقعية إلَّا إنَّها تحمل ما يكفي؛ لأنَّها تشكل أيقونةً شعريةً داخل فضاء النّص.

ولعلّ سمةَ العلائقية واضحةٌ في أسلوب الشاعر الذّرويّ وهو يشيد نصَّهُ الشعري بثوابت معروفة واقعياً منشطرة دلالياً، وهو ما يوحي بأنَّ المبدع كان على دراية كاملة بما فوق النّص من إشاراتٍ وما تحت النّص من محفزات، وتظهر هذه السمة العلائقية في إحدى نصوصه حينما يُمازج بأسلوبه بين الجبال الرواسي وبين

---

[1] الديوان: ٢١٤.

النجوم العالية، فالمفارقة المكانية وإن كانت حاضرة في الفهم العام إلَّا أَنَّها سرعان ما تتحول إلى لبوس آخر، تتماهى فيه صفات الشجاعة والكرم والإقدام عند الممدوحين من الطالبيين، إذ يقول: (من الخفيف)

الحماةِ، الكماةِ، آلِ المثنَّى

معدنِ المكرماتِ والأفضالِ

طالبيّون كالجبالِ الرّواسي

لم يزلْ مجدُهم على النَّجمِ عالي[١]

عمد الشاعر في الأبيات السابقة إلى الوصف بعدّه واحداً من أهم مقومات النص الشعري، ويظهر الوصف في النص من قدرة الشاعر على رسم الشخصيات ورصد الأحداث وإثارة المشاعر، إذ يرى أنّ ما تحمله الجبال الرواسي من صفة الثبات والركوز تستدعي ضمناً ما تُحيل إليه النجوم العالية، فكلاهما يتعاضدانِ ضمن أداءات تشكيلية نصّية ودلالية؛ لإبراز صورة فيها الكثير من السكونية، ولعلها لا تكون خافية على متلقيها، فهي هنا تستدعي الثبات والجمود في كليهما، وقد تحمل مدياتٍ أسلوبية أوسعَ وأشملَ من ذلك، فوصف (الطالبيين) بأنَّهم قامات ثرية يشار لها بالبنان، هم أعلام نورهم وصيتهم وثروتهم كالنجم يدرك في أي وقت وأي مكان.

---

[١] الديوان: ٢٣٨.

المبحث الثاني

التّناص

انتجت النظرةُ المغايرةُ إلى ماهية الإنتاج الإبداعي الحديثة ملامحَ جديدةً تخصُّ تشكيل النصوص، وصناعتها، وإنتاجها، وكانت واحدةً من اتجاهات هذه المغايرة الحديثة، هو البحث عمّا تستبطنه النصوص من تشكيلات نصّيّة سابقةٍ لزمن النص الجديد، وهو ما اسمته جوليا كرستيفيا بـ (التّناص).

ولعلَّنا لا نأتي بجديدٍ إنْ حاولنا التنظير والبحث التأريخي عن نشوء مصطلح التّناص وولادتِهِ؛ فهو أمرٌ قد عالجته كثير من الدراسات الأكاديمية وغير الأكاديمية وفصلت القول فيه.

والظاهر أَنَّ لجوء المبدعين إلى نصوص سابقةٍ لهم بوعي وإدراك وتقصد أو بطريقة غير مقصودة (توارد الخواطر) أضحت هي السمة البارزة لكلّ إنتاج إبداعيّ، وهذا لا يشكل عيباً أو مثلبةً على الشاعر أو المبدع، إذا ما أدركنا أن عملية التبادل والأخذ والعطاء بين النصوص سمة تكاملية ذات منفعة تصبُّ في خانة صقل المنتج الإبداعي وصيرورته على أكمل وجه، وتمثل هذه السمة واحدةً من أدوات الشاعر الأسلوبية في إنتاج نصوصٍ شعرية، من ذلك نَجِدُ أَنَّ تعريفات النُّقَّاد للتّناص تصبُّ في ذلك الاتجاه، إذ ذهبت جوليا كرستيفيا إلى أَنَّ التناص هو((لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكلُّ نصّ هو تشرُّب وتحويل لنصوص أخرى))[(١)]، في حين عرّفهُ محمد عزّام بأَنَّه ((تعالقُ الدخول في علاقة نصوص مع نصٍّ، حَدَثَ بكيفيات مختلفة))[(٢)]، والأمر نفسه نجدهُ في تعريف عبد الملك مرتاض، إذ يقول:((إنَّ التّناصّ ليس إلَّا حدوث علاقةٍ تفاعلية بين نصّ سابق ونصّ حاضرٍ لإنتاج نصّ

---

(١) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، د. عبد الله الغذّامي، الهيأة المصرية العامة للكتاب، ط٤، ١٩٩٨م: ٣٢٦.

(٢) النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، محمد عزّام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م: ٢٣.

لاحق وهو ليس إلا تضميناً بغير تنصيص حسب مقولة بارت))[1]، ومن هذه التعريفات وغيرها نُدرك أَنَّ التّناص عند كلّ من نظَّر له سواء أكان من النقاد الغربيين أم النقاد العرب ما هو إلَّا عملية انصهار وتجاذب واستقطاب (لغوي، وأسلوبي، وفكري، وتصويري) بين نصوص سابقة في تاريخ ولادتها وانبثاقها وبين نصّ حديث الولادة، وكلُّ ذلك سيتكئ حتماً على قدرة منتج النصّ في إذابة كثير من المعارف، والمخزون الذي كان قد اطلع عليه نَهَلَ من نصوص أخرى عَلِقَت في مسارب فكره وبين طيات قريحته الشعرية، وما إنْ أخذ بإنتاج نصّه الجديد حتى فرضت نفسها من حيث قصدها عنوة، أو من حيث لا يشعر فانفلتت بين فجوات نصه لتصبح جزءاً أصيلاً كما أشير آنفاً.

في ضوء ما تقدم يمكننا البحث عن هذه السمة التناصية، بوصفها واحدة من مؤشرات البناء الأسلوبي التي تنتشر على مساحة واسعة عند الشاعر الذّرويّ.

وللوقوف على هذا الملمح الأسلوبي والفكري والمعرفي بين طيات قصائده الشعرية، نقول: إنَّ شاعرنا شأنه شأن كلّ المبدعين لجأ إلى مخزونه واطلاعاته السابقة على نصوص أخرى، أسهمت وبشكل واضح وجليّ في تأثيث قصيدته الشعرية ورسم ملامحها وتأطير مخرجاته الإبداعية.

ولمّا كان التناص وعياً فكرياً وإدراكياً قبل أنْ يكون سمةً أسلوبيةً ولغويةً، بوصفه وعياً متعدد المصادر والمشارب، فهو يعني أَنَّ التأثير الإدراكي عند أي مبدع لا يقتصر على نوعية الجنس الأدبي محلّ الاشتغال، إنَّما عملية الانصهار تتم في العقل الباطن عند المبدع بغض النظر عن نوعية الجنس القولي المأخوذ منه .

ومما يجدر الإشارة إليه أنَّ مصادر الشاعر التي أخذ منها صوره وألفاظه وأساليبه وطريقة تشكيل أيقوناته الشعرية قد تنوعت عند الذّرويّ، فتنقلت بين المصادر الدينية والمصادر الأدبية .

---

[1] التّناص في شعر الرّواد، د. أحمد ناهم، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م: ٤٥.

أمَّا الدينية فقد تمثلت بالقرآن الكريم، والأدبية تنوَّعت بين الشعر الجاهلي والأموي والعباسي، وهذا إنْ دلَّ على شيءٍ، فإنَّه يدلُّ على سعة اطلاع الشاعر على التراث العربي الديني والأدبي السابق لعصره، وتوظيفه توظيفاً مدركاً.

وعليه سيجد الباحث نفسه مرغماً في الوقوف عند جانب التّناص القرآني تارة، وعند التناص الأدبي تارة أخرى؛ ذلك لما تفرضه طبيعة النصوص الشعرية عند الشاعر التي اومأت إلى نفسها، وأشارت إلى مكنونها المختفي تحت عباءة النصّ الجديد.

أولاً: التناص القرآنـــــي

إنَّ خصوصية القرآن الكريم وقدسيّته تفرضان نفسهما على كلّ مبدع يحاول الاقتراب منها والتأثر بها؛ لأَن عملية صياغة الألفاظ وتراكيبها وبناء الأداءات القرآنية لها ميزة الفرادة على كلّ قول شعري، فالشعراء حين يقتربون من ألفاظ القرآن الكريم، ويحاولون الاقتباس منها وتوظيفها في قصائدهم الشعرية؛ فما ذلك الا بوصفه إضافة أسلوبية مميزة، وشكلاً متعالياً بتأثيره، وامتداده، وبسحره، وبيانه، وموضوعاته، يستلهم منه الشعراء فيض الصياغة الجديدة والمعنى المبتكر(١)، ومن ثم فالشعراء على درجة عالية من الحذر والهيبة في استلهام نصوص القرآن الكريم، فضلاً عن استرفاد دلالاتها الإشارية الموحية، فالقرآن بلغته السامية يتجاوز حدود القدرة البشرية في صناعة اللغة لكن هذا لا يمنع من ملامسة المبدعين لحدود النص القرآني؛ لما فيه من ثروة دلالية، ولغوية تفتح لهم آفاقاً لم يدركوها مسبقاً في وضع لبنات نصّ جديد .

(١) ينظر: التّناص في الشعر العربي المعاصر، التناص الديني نموذجا، د. ظاهر محمد الزواهرة ، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠١٣م: ٨٥.

وقديماً قالوا: إنَّ القرآن ليس معجزاً بألفاظه؛ إنَّما سر إعجازه يكمن في أسلوبيته البنائية اللغوية التركيبية[1]، وهذا ما شجع متلقي النص المقدس من المبدعين على محاكاة النص القرآني من ناحية الصياغة الأسلوبية على قدر امكاناتهم المتواضعة أمامه، ولا يخرج الشاعر الذّرويّ عن هذا، فقد عمد في كثير من نصوصه إلى تناصات قرآنية أجاد فيها. منها قوله: (من الرجز)

والجيدُ سامٍ أتلعٌ أغيدٌ

كجيد ظبيٍ راعهُ الصَّائدونْ

وكعبها يقْرا على صَدْرِها

لمثل ذا فليعْمل العامِلونْ[2]

يلحظ في النص توظيف واضح للآية القرآنية المباركة ﴿لِمِثْلِ هذا فَلْيَعْمَلِ العامِلُونَ﴾[3]، إذ نقلها الشاعر من سياقها القرآني إلى سياق شعري جديد حاول فيه تقفي الصيغة الأسلوبية في البناء نفسه، وبثه في نصه متكئاً في ذلك على حصيلة ما سبق إلى سياق شعري جديد، فالآية الكريمة كانت حصيلة إشارات سابقة أشارت إليها، والشاعر كذلك وصف مفاتن حبيبته من جيد، وكعب، وغيرهِ حتى وصل إلى تكامل جمالي اختصره في قوله:(لمثل ذا فليعْمل العاملونْ)، وهذا التراصف الأسلوبي أطره تأطيراً ذا فائدة في رسم الصورة المقصودة في مخيّلة الشاعر، إذ إنَّ أسلوبية بناء الجمل خدمت عملية كشف الإحالةَ التي أرادها الشاعر،

---

(1) ينظر : إعجاز القرآن ، القاضي أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني (ت٤٠٣هـ)،علق عليه وخرّج أحاديثه: أبو عبد الرحمن صلاح بن محمد بن عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠١م :١٦٦ .

(2) الديوان: ٩٦.

(3) سورة الصافات، الآية: ٦١.

فهي تشي بأن يقوم بدور الواصف لحبيبة متخّيلة؛ ولكنَّه لا يجد لها صفات مميزة إلّا تلك الصفات التي وسم بها القرآن الكريم الحور العين في الجنة، فهي عملية نقل ومحاكاة لصورة قرآنية وبثها في نصٍ شعري، كانت ركيزتها الأساس التركيب الجملي الأسلوبي المبثوث في الآية المباركة، وعليه يتضح لنا أنَّ المبدع لم يتناص مع صورة قرآنية فحسب، إنَّما عمد إلى التناص مع التركيب الدلالي للأسلوب القرآني في وصف حالة معينة تصل إلى نتيجة بعينها .

وفي موضع آخر من تناصَّات الذّرويّ مع القرآن الكريم يلحظ أَنَّه ((يقوم بمهَّمة سياقية يثري من خلالها النصَّ، ويمنحه عمقاً، ويشحنهُ بطاقة رمزيةٍ لا حدود لها، ويكون بؤرة مشّعة لجملة من الإيماءات))[1]، ومنها قوله: (من البسيط)

حازَ المعالي بعزمٍ مثل صارمهِ

وهمّةٍ علت الشِّعرى وكيوانَا

من عترةٍ رفع الرحمن ذكرهُمُ

قدماً، وأنزل فيهم قبلُ قرآنا

وأذهبَ الرِّجسَ عنهم حيث بيّنهُ

في ذكرهِ، وكفى بالذِّكرِ تبيانَا [2]

لا يغادر الشاعر ـ وهو في طور رسم صوره الشعرية ـ للمرتكزات البنائية للصورة القرآنية بل وحتى اللفظية منها، إذ يستمد عدداً من أدواته في تأطير صورة الممدوح بأسلوبية واضحة من تضمين الشاعر ثلاث أفكار بعضها قرآني، مما شحن النص بطاقة إيحائية أراد فيها تأكيد فكرته بأسلوب التناص حينما وصف عترة بيت

---

(١) التناص في الشعر العربي المعاصر: ٨٨.

(٢) الديوان: ٢٦٥ ـ ٢٦٦. الشّعرى: كوكب نير في السماء يقال له المرزم، وكيوان: هو زحل. لسان العرب: مادتي(شعر، كون).

النبي(صلى الله عليه وآله وسلم)، ومكانتهم عند الله، وعلو قدرهم الذين أنزل فيهم القرآن، فيعيد المبدع بأسلوبه رسم الأشياء بصورة لا تخرج عن المدار التراكمي الفكري والثقافي القرآني؛ لتبث بوساطة ذلك الرسم انتساب الممدوح لهذه السلالة الطاهرة، فلا يجد غضاضة في توظيف الألفاظ القرآنية نفسها(وأذهب الرجس عنهم) وهو اقتراب أسلوبي شديد من الآية القرآنية المباركة ﴿إِنَّمَا يُرِيدُ اللهُ لِيذهِبَ عنكمُ الرِّجسَ أَهلَ البيتِ ويُطهّركم تطهيرًا﴾[1]، ومع ذلك لا يبدو هذا التوظيف توظيفاً غير متجانس، إنَّهُ توظيفٌ منسابٌ ومنسجم مع الرسالة التي يحملها النصُّ، وبهذا يكون تناصاً غير هجين على الرغم من وجود كدّ ذهنيّ من الشاعر في تحوير النص الأصلي .

وقد استثمر الذرويّ توظيف النص القرآني بقصد تعضيد اطروحته الدلالية وإحيائها وإعطائها امتداداً تأريخياً انبثق أسلوبه في اختيار الألفاظ، من ذلك قوله:(من الخفيف)

أشرقتْ شمسُ عدلِهِ للبرايا

عمَّتِ البدو منهُمُ والحضورا

واطمأنَّتْ نفوسهم، ودروا أنْ

ليس، إذْ قامَ، يظلمون نقيرا[2]

في نظرة سريعة للنص الشعري يلحظ أَنَّ الشاعر يستحسن استعمال اللفظ القرآني في نصه الإبداعي وتوظيفه بما يناسب السياق الشعري، ويحدث أنْ تطابق الأداء اللغوي في الآية القرآنية المباركة ﴿فأولئكَ يدخُلونَ الجنّةَ ولا يظلمُونَ نقِيرًا﴾[3] مع الأداء اللغوي الذي أراده الشاعر من توظيف المفردتين(يظلمون نقيرا) في نصه الشعري، وبذا يكون هذا التّناص تناصاً لفظيا خدم الدلالة العامة للنص، فهو يشير

---

[1] سورة الاحزاب، الآية: ٣٣.

[2] الديوان: ٢٩٤.

[3] سورة النساء، الآية: ١٢٤.

داخل منظومة السياق القرآني إلى انعدام الظلم، وعليه فالشاعر يفارق النصّ ويتناص معه في آنٍ واحدٍ، يفارقه بالحديث عما سكت عنه، ويتناص معه في المغزّى الكلي .

إنَّه جعل النفوس على دراية بأنَّها لا تظلم، في حين كان دخولهم للجنة ناتجاً عن درايتهم، وهنا نقل الشاعرُ النصَّ من الظهور المعرفي لدى المتلقي إلى وصلة التأويل الذهني التي تحتاج إلى تأمل ينشط القراءة ضمن إطار أسلوبية القرآن الكريم في تقرير بعض الحقائق وإثباتها .

ويظل الشاعر الذّرويّ يدور في فلك المعطى الديني القرآني ويحاول بأسلوبه استرفاد كلّ ما يجده متناغماً مع غرضه الشعري، ولا يدّخر وسعاً في سبيل توظيف مجموعة من الحقائق القرآنية وبثِّها بأسلوبية على سطح النص، من ذلك قوله: (من الكامل)

القائمُ المهديُّ بالله الــذي

أضحى النَّدى بوجودِهِ موجودا

....

فكأنَّ إسرافيلَ أعملَ صُوْرَهُ

بوقاً يشيِّب صوتُهُ المؤلودا[1]

يستدعي الشاعر شخصية الملك (إسرافيل) المعروف بأنَّهُ الموكل بنفخ الصُوْرِ يوم القيامة، متكئاً على آلية التشبيه الظاهر مستوفياً الأركان من حضور المشبه والمشبه به، وأداة التشبيه، وبذا يكون تشبيهاً ظاهراً مباشراً يحمل ما يحمل من الأبعاد اللامحدودة .

وتبدو محاولة التقريب بين الصورتين هي الهدف الأسلوبي الأساس للشاعر، ففي الآية المباركة ﴿ وَيَوْمَ يُنفَخُ فِي الصُّورِ فَفَزِعَ مَن فِي السموات وَمَن فِي الْأَرْضِ إِلَّا

(١) الديوان: ٢٤٩ ـ ٢٥١.

مَن شآءَ اللهُ وكُلٌّ أَتَوهُ داخرين﴾[١] تظهر صورة الملك إسرافيل، وما تحمله من الهول والجزع والخوف الذي يبثّه في نفوس عامة البشر، أما غاية المبدع فهي ليست في صورة فعل هذا الملك كونها معروفة في الشعور الجمعي الإسلامي ، إلّا أنَّه حاول إحداث نوع من المشابهة في أسلوبية اتباع دلالة الأثر بين فعل الممدوح ، وآثار صولاته على الأعداء، وبين دلالة أثر نفخ إسرافيل في الصُوْرِ، والأثران كلاهما يحدثان الخوف والجزع نفسه في نفوس متلقيهما.

وَلّما كان الذرويّ متأثراً تأثيراً فكرياً واعياً بالنص القرآني المقدس؛ فإننا نجد أنَّ ذلك قد ظهر على أشعاره المتناصة مع القرآن الكريم بأسلوبية منسجمة تفيض بصياغة جديدة ذوب بها ما اكتنزه من معارف قرآنية مشعة عمد إلى استثمارها استثماراً مميزاً الأمر الذي يمنحنا القدرة على تلمس ذلك في نصوصه على اختلاف أغراضها وموضوعاتها، فتراه يستفيد من الدلالة المستوحاة من مجمل السورة القرآنية، ويتناص معها في شعره . من ذلك قوله: (من الخفيف)

رَحِمَ اللّهُ سيّداً سلَّه منـــــــ

ـــهُ، ولقّاهُ نضرةً وسرورا

وجزاهُ عن الرعيَّــةِ خيرا

يرتضيهِ، وجنَّــةً وحريرا[٢]

إنَّ اِقتراب الشاعر من حدود الدلالة الأسلوبية العامة لـ "سورة الإنسان" في رسم ما سيؤول إليه المؤمن بعد الممات دفعه إلى تشييد نصه على الأرضية

---

[١] سورة النَّمل، الآية : ٨٧ .

[٢] الديوان : ٢٩٣ . وينظر: ٥٩/ ٤٤، ٩٩/ ٦٦، ١١٣/ ٣١، ١١٧/ ٣٢، ١٩٣/ ٥٧، ٢٧٩/ ٥٩، ٢٩٣/ ٣.

الأسلوبية نفسها التي شيدت عليها السورة المباركة، تتجسد في دلالات مفردات عديدة بثها الشاعر تحت عباءة النص، مثل (نضرة، سرورا، جنة، حريرا) ، وهي تفيض كلها بمعاني الأمل، والرضا، والقبول، والبهجة ، وهي مكتسبات دلالية متناصة مع النص القرآني، قارب فيها الشاعر ذهن المتلقي إلى كون ممدوحه ممن سينال الجزاء الذي وسم في السورة المباركة .

إنَّ توظيف هذه المفردات زاد كثيراً من فاعلية النص الأسلوبية، وجعله محوراً للدلالة التي يقصدها الشاعر على وفق أسس بنائية حددت سلفاً منه .

ثانياً: التّناص الأدبـــي

لم يقتصر تأثر الشاعر بالنص المقدس فحسب، إنّما كان تأثره واضحاً في النصوص الشعرية السابقة لزمنه سواءٌ جاهلية أكانت أم أموية أم عبّاسية، وينكشف لنا من تتبع نصوصه الشعرية أنَّه كان على دراية واطلاع بذلك الموروث الشعري مِمَّا انعكس على أسلوبيته في البناء اللغويّ، أو التصويريّ لكثير من قصائده، إذ لا يوجد خطاب شعري وُلِدَ بمعزلٍ عن مرجعياته ، فيكون ذلك الخطاب مُحاطاً ومتفاعلاً مع ما فيه ، ومع ما هو معاصر له، وقد يكون مؤثراً بما سيأتي، وعلى هذا الأساس يمكن أنْ يُقرأ الإبداع خارج دلالته المعجمية، إذ لا خطاب يولد بكراً متفرداً خالياً مِمَّا حوله، يقول باختين: ((وحده آدم ذلك المتوحد يستطيع أن يتجنب هذا التوجه الحواري نحو الموضوع مع كلام الآخرين وهذا غير ممكن بالنسبة للخطاب البشري الملموس))(١).

وللوقوف على تناصَّات الذرويّ الأدبية نذكر منها قوله: (من الطويل)

(١) الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٨٧م: ٥٣ ـ ٥٤.

وجيدٌ كجيدِ الرِّئْمِ أَتْلعُ أَغيدٌ

وثَغْرٌ نقيٌّ كالجمانِ صقيـلُ[١]

إنَّ البعد الدَّلالي الذي يسعى الشاعر إلى تمريره داخل شقوق النص وفجواته، تمثل في استدعاء منظومة جمالية مستعارة من عالم الحيوان بتشبيه الجيد بالرَّئم لبياضه الخالص، ذلك التشبيه الذي اجتره الشاعر بأسلوبه اجتراراً مباشراً من قول الشاعر امرئ القيس في قوله: (من الطويل)

وجيد كجيد الرّئم ليس بفاحشٍ

إذا هي نصَّته ولا بمعطَّلِ[٢]

ما يُلحظ على التشبيهات أنَّها متداخلة ومتعالقة مع بعضها، والتناص فيها أسلوبيٌّ في إنتاج النهج والطريقة نفسها،((وقد يعود الأمر إلى ضعف المقدرة الفنية والإبداعية لدى الذات المبدعة في تجاوز هذه النصوص شكلاً ومضموناً))[٣]، فالشاعر أعاد التشبيه من غير تحويرٍ، أو تغيير بهدف خلق بنية جمالية كفيلة بإضاءة العلاقة الاستعارية بينه وبين النص المتناص منه بأسلوبية يستمد فيها من التشبيه الذي يحيل إلى وصف أشاع فيه الشاعر حسن جمال المحبوبة، فوسمها بجيد الرّئم الطويل، والناعم، والناصع في البياض، فعمل على نقض اللغة العادية ليعيد بناءها على مستوى مساوٍ للنص المتناص منه.

---

[١] الديوان: ٨٨. الرِّئم :الأبيض الخالصُ البياضِ من الظباءِ .والأتلعُ : الطويل . والأغيدُ: المائل. لسان العرب : المواد (رأم، تلع، غيد).

[٢] ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٥،(د. ت): ١٦.

[٣] التناص في شعر الرّواد : ٥٠.

إنَّ نزوع الشاعر إلى أسلوبية التّناص جعل من الذات الشاعرة غنيةً بمشاعر الكثافة، والامتداد، وعمّق من رؤيته الشعرية باستثمار المرجعيات الأدبية، يقول الشاعر: (من الطويل)

ولا عيبَ فيهم غيرُ تفريقِ مالهمْ

وقَتْلِ أعاديهم، وأنَّ هُمُ هُمُ[1]

ويقول النابغة الذبيانيّ: (من الطويل)

ولا عيب فيهم غير أنَّ سيوفهم

بهنَّ فلول من قراع الكتائبِ[2]

تتشكل بنية التّناص في البيتين السابقين من البؤرة المركزية والبؤرة المولدة منها، فالبؤرة المركزية للنصين واحدة، وهي حالة وصف لقوم بعينهم، إذ أراد الشاعران نعتهم بأشد الصفات لصوقاً بهم.

إنَّ الشاعر في النص الأول حاول استثمار الكيفية الأسلوبية التي شيد عليها النابغة نصَّه بما يُسمى (تأكيد المدح بما يشبه الذم)، وذهب إلى محاكاتها، وهذا ما شكل تناصاً واضحاً بين الصورتين، إذ إنَّهما اشتركا في تصوير نوع خاص من المدح يُوحي بالذم لأول وهلة، وسرعان ما يتحول إلى أعلى مراتب المدح، وإنْ اختلفت النعوت بين كثرة القتال والضرب في صورة الذبيانيّ، وبين كثرة البذل والعطاء والشجاعة في صورة الذرويّ، فالنّصان يعالجان فكرةً واحدةً، وهي فكرة البقاء والخلود والتمجيد والذكر الحسن وآليات هذا التحقيق بوساطة البؤر المولَّدة عن البنية المركزية.

ويقول الشاعر في نصّ آخر: (من البسيط)

---

[1] الديوان: ٢٨٧.

[2] ديوان النابغة الذبيانيّ، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٢، (د. ت): ٤٤.

وكانَ أشهرَ من نارٍ على علمٍ

وسمكُ عليائِهِ في أرفعِ الرُّتبِ[١]

وتقول الخنساء في بيت لها مشهور: (من البسيط)

وإنَّ صخراً لتأتم الهداةُ بهِ

كأنه علمٌ في رأسه نارُ[٢]

يمكن تلمس بؤر التّناص في الصورتين بوساطة بؤرة الحدث والبؤر المولدة منها، فبؤرة الحدث هي التي رسمت ملامح صورة ترمز إلى ما كانت عليه شخصية الممدوح من رفعة، وشأن كبيرين، وهذا ما شكل تناصّاً واضحاً بين نص الخنساء، ونص الشاعر، وقد وَلَّدت لنا هذه البؤرة أو البنية المركزية، بنياتٍ مشتركةً بين النصين، تتضح جلياً في قيام الشاعر بتناص الألفاظ نفسها من بيت الخنساء(علم، نار)؛ لِمَا وُجِدَ فيهما من شمولية وإحاطة كاملة تستوعب المديات كلها التي أرادها في توصيف ممدوحه؛ لذلك لم يجد ضيراً من العودة إلى مخزونه من الشعر القديم وتوظيفه في نصّهِ الشعري، إلَّا أَنَّهُ ((يفرغها من شحنتها القديمة ـ من دلالاتها ـ يملؤها بشحنة جديدة تصبح لغة ثانية))[٣]، فجاءت ملامح نص الشاعر متعالقة مع نص الخنساء بأسلوبية توائم ثيمة قصيدة المدح .

من جانب آخر تُحيلنا نصوص الذرويّ إلى تناص أسلوبيّ مع شعراء العصر العباسيّ، إذ يشغل في شعره مساحة عريضة بفعل المرجعيات المشتركة الثقافية والأدبية والدينية، وكون العصر العباسي عصراً متنوعاً بثقافته وأبداعه الشعري، يجد فيه الشعراء من بعدُ كنزاً أبداعياً يتناصون معه .

---

(١) الديوان: ٢٨٨.

(٢) ديوان الخنساء ، اعتنى به وشرحه: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، ط٢ ، ٢٠٠٤م: ٤٦.

(٣) زمن الشعر، أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط٦، ٢٠٠٥م : ٢٧٢ .

إنَّ البنية العميقة لأي نصَّين من الممكن أن تشكَّل مداراً يتم البحث فيه عن تقارب وتطابق في الرؤى والأفكار، وليس بالضرورة أن يشكل التّناص الظاهريُّ اللفظيُّ، أو الأسلوبيُّ الملمح الوحيد للتّناص، فتقارب البنى العميقة يطلق عليه ضمن مصطلح التناص ما يعرف بالامتصاص، أي توحد بين فكرتين تمت معالجتهما إبداعياً وإنْ اختلف بناؤها الأسلوبيُّ واللغويُّ، وهذا ما يظهر واقعاً بين نَصَّي الشاعر الذرويّ وأبي تمام، يقول الذّرويّ: (من الطويل)

إلى سيِّدٍ لم يخلُ من جود كفّهِ

مكانٌ، ولَمَّا يخلُ من مدحهِ فمُ[١]

ويقول أبو تمام: (من الخفيف)

تعوَّدَ بسطَ الكفِّ حتَّى لو أَنَّه

ثناها لِقَبضٍ لم تجبْهُ أناملهْ[٢]

يتناص الذّرويّ تناصاً مغايراً للمألوف مع أبي تمام، ويكاد يَمْتَحُ من المعين نفسه لكن بإجراء تعديلات أسلوبية تشتغل بالمضمون لا بالشكل، فمرجعية الفكرة هي الإكرام الكثير، ذلك الإكرام الذي صَيَّرَ عاهة في يد أبي تمام تمثلت في عدم قدرته على قبض يده؛ كونها تعودت على الانبساط المستمر، أما المكرّمون فقد سكت عنهم وهم موضع الإكرام، والفكرة نفسها تلقفها الشاعر ودسَّها في نصه عبر((امتصاص

---

(١) الديوان: ٢٨٦.

(٢) ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزيّ، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط٤، (د. ت): ٣/ ٢٩.

نصوص(معاني) متعددة داخل الرسالة الشعرية))[1]، واصفاً ممدوحه بالكرم المطلق وشمولية السخاء، وعمد إلى قلب مضمون التأثير، وسكت عمّا حلّ بالكريم، واشتغل بالمكرمين، فمكان الكرم في تغير لكثرة محاصيل الكرم التي وقعت عليه، فالتناص ينتقل بينهما والبؤرة واحدة، أنَّهما يدوران حول كرمٍ تعودت الثقافة العربية عليه، وما يسكت عنه أبو تمام يفصح عنه الذّرويّ، وما يفصح عنه أبو تمام يسكت عنه الذّرويّ، والمتلقي في هذا يرى أنَّ التناص بينهما لا يخضع إلى التأثير والتأثر بقدر انسحابه إلى موضع اكمال الصورة، فاللاحق يكمل صورة السابق.

إنَّ هذه البؤر التي تستبطن النَّصين تتوحد في أطر فكرية ثقافية أكثر من كونها شعرية لغوية؛ لذلك كانت أهمية الوصول بالممدوح إلى مراتب قد لا يصلها غيره هي المسيطرة على عقلية أبي تمام حينما أنشأ نصَّهُ، والفكرةُ نفسها هيمنت على عقلية الذّرويّ. يقول الشاعر: (من الطويل)

فَلَوْ لمْ يكنْ في كفِّهِ غيرُ نفسهِ

لَجادَ بها منْ غيرِ مطْلٍ ولا وعْدِ [2]

وهو يقترب من قول أبي تمام: (من الطويل)

ولَوْ لمْ يكنْ في كفِّهِ غير روحهِ

لَجادَ بها فَلْيتَّقِ الله سائلهُ[3]

إنَّ هذا التوافق الكائن في المستوى البنائي لنصوص المدح بين النصين يقودنا لتلمس تناصٍ في البنية اللغوية ومدى التطابق الحاصل بين الشطر الأول منهما،

---

(1) علم النص، جوليا كرستيفيا، تر: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٩١م: ٧٨.

(٢) الديوان : ٧٧.

(٣) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي: ٢٩.

وكذلك يُلمح تناص على صعيد الدلالة، إذ ((يدخل المستوى الدلالي عنصراً فاعلاً في تحديد هوية التّناص، وهو الذي يبين القوة الإبداعية للنصوص المتداخلة، ويبين أيضاً مدى اعتماد بعضها على بعض))(١)، فحينما يكون المديح عرضاً لقيم اجتماعية وأخلاقية محددة، وتطغى على النص شخصية بعينها يتحول النص إلى سرد متتابع لصفات محددة تمنح لشخص واحد، بفعل هيمنة قيم اجتماعية بعينها، لهذا يبرز التناص واقعاً أسلوبياً في النصوص التي تعتمد قيماً أخلاقية في تكوينها الموضوعي وإنْ اختلفت في توجهها؛ كون النص هنا يتقيد بالثابت اجتماعياً وأخلاقياً.

إنَّ أهمَّ ما يميز النصَّين هو غياب الذات الشاعرة وحضور الآخر، وعلى وفق ذلك تكون صورة الآخر التي يريدها الشاعر هي البؤرة المركزية/ بؤرة الحدث المهيمنة على حركة النص، من هنا يمكن القول: إنَّ هذه البؤرة بقيت واحدة عند الشاعر وعند أبي تمام، بفعل تواشج المعالجة الشعرية والأسلوبية التي طرحتها في النصين كليهما، وبقيت منكفئة على محاولة استظهار القيم الأخلاقية للممدوح(الشجاعة والكرم)، وبهذا يكون النص قد انغلق على حدث واحد تشكَّلت منه صورةٌ فريدةٌ لم تتغير دلالياً وبنسبة ما لغوياً كما أشير إلى ذلك آنفاً.

ومن جهة أخرى فإنَّ بؤرة الحدث في هذا النص توجَّهت عمودياً لتقف على اعتاب حزمة من المرجعيات والصفات والقيم الأخلاقية المشتركة بين الشاعرين؛ لتكون نقطة استقطاب لذاكرة المتلقي، ومنطقة لاشتغال ذاكرة الشاعر، وهذا ما يجمع النصين، ويمكن القول إنَّ البنية الدلالية (للنصين) تكاد تكون واحدة.

قد فرضت طبيعة الحياة الاجتماعية للمجتمع الإنساني بعامة أنساقاً فكرية من التعبير تعدَّدت وتنوَّعت من حيث تركيباتها وأسلوب عكسها للواقع(٢)، فكانت تلك الأنساق والأساليب مكوناً أساسيّاً من مكونات الأداء الشعري بفعل تكرارها فتوافرت

(١) المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التّناص والرؤى والدلالة، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م: ٣٠.

(٢) ينظر: من النص الى التناص، د. محمّد وهابيّ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١٦م: ٢٠٤.

الأرضية الصالحة لنمو ظاهرة التأثير والتأثر(التّناص)، مِمَّا جعل عدداً من الشعراء يتناصون مع السابقين عليهم في التجارب الشعرية، تناصاً صادراً عن تكرار أنساق وأساليب من التصوير بعينها.

وقد أسهمت هذه الأنساق في إشاعة تناصَّات بيانية أيضاً، فجاء رسم الصورة متأثراً بتلك التي في التعبير الأسلوبيّ، ولا سيما في رسم الصورة البيانية حتى كانت الأساليب الشعرية تصدر عن فاعلية تلك الأنساق في توجيه المعنى الشعري، ولما كان الباعث الاجتماعي هو الذي يعمل على تفعيل معطياتها، فقد تواضع عليها الشعراء وأَلِفها المتلقُّون. يقول الشاعر: (من البسيط)

أسرفتَ يا موتُ، كم أفنيتَ منْ عددٍ

بمنْ أصبتْ، وكم أسكتَّ من لَجَبِ[١]

ويقول المتنبي: (من البسيط)

غدرتَ ياموتُ كم أفنيتَ منْ عددٍ

بمنْ أصبتْ، وكم أسكتَّ من لَجَبِ[٢]

يبدو أَنَّ التّناص في النصين بدءاً تشكل معنوياً ثم أسلوبّياً، بمعنى أنَّ التطابق الفكري عند الشاعرين في النظرة للموت بوصفه الفاعل القادر على قَهْرِ الإنسان واضمحلاله قاد إلى تقارب شديد في البناء الأسلوبيّ في تشكيل نصّ الشاعر على غرار نصّ المتنبيّ، هذا كلّه كوَّن لنا تناصاً يصل فيه الاشتراك بين الأبيات أسلوبياً إلى حدِّ التطابق.

وبعبارة أخرى فإنَّ النظرة المشتركة إزاء الموت، التي تكونت بفعل مشتركات اجتماعية وثقافية وفكرية ولدت لنا وجه شبه مرتبطاً بالواقع وملبياً الرغبة الذاتية،

---

(١) الديوان: ٢٨٨.

(٢) ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبريّ المسمّى بالبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه: مصطفى السَّقا وآخرون، مطبعة مصطفى البابي الحلبيّ وأولاده، مصر، ١٩٣٦م:١/٨٧.

فجاء التناص هنا بفعل التفاعل المشترك مع المحيط حتى وإن حمل محمل التقليد، ولعلَّ الانحراف الأسلوبيَّ الذي يمكن تسجيله بلحاظ (الواقع ـ التخييل) بين النَّصَّين هو استعمال الشاعر مفردة (أسرفت) في مخاطبة الموت وما تستبطنه من بنية دلالية مهيمنة تشير إلى جزع الشاعر من كثرة الموت في المحيطين به، حتى وصل إلى درجة الاسراف، وهو تناسب أسلوبي بين دلالة أسرفت ودلالة كم العددية في البيت.

وفي نصّ آخر للشاعر مع المتنبيّ يظهر مدى تأثُّرِهِ بنصوص هذا الشاعر الكبير، يقول: (من البسيط)

ما كنتُ أحسَبُ يوماً قبل ميتتِهِ

أنْ يدفنَ القمرُ النَّوَّار في التُّربِ[1]

ويقول المتنبيّ: (من الكامل)

ماكنتُ أحسبُ قبلَ دَفْنِك في الثّرى

أَنَّ الكواكبَ في الترابِ تغورُ[2]

يبدو أَنَّ تشبيه الممدوح بـ (الكواكب والقمر النوار) أصبح نسقاً أسلوبّياً ليس بإمكان الشاعر تجاوزه ، لِما فيه من طاقة تعبيرية تحيل على مدلولات كثيرة، فالاشتراك هنا في هذا التشبيه بين نصَّي الشاعرين وُلِّدَ لنا تناصاً بيانياً وقع في الصورة التي أظهرها لنا وجه الشبه، بفعل تطابق أركان التشبيه، والملاحظ في التركيبين التشبيهيين أَنَّ المشَّبه دائماً أعلى رتبة من المشَّبه به ،على الرغم من أَنَّ العادة جرت على أنْ يكون المشبه به هو أكثر إيغالاً في إظهار وجه الشبه، فقلب الشاعران هذا التركيب التشبيهيُّ عن تلك العادة المتبعة، وهو تركيب يظهر مدى إعجاب الشاعرين وتعلقها بالممدوح لدرجة استكثار دفنه في التراب، وهنا يظهر

(١) الديوان: ٢٨٨. وينظر: ٣/٧٢، ٤٣/٧٧، ٦٠/٩٢، ٦٣/١٦٥، ١٠/٢٢٤، ١٨/٢٦٤، ٢٤/٢٨٧.

(٢) المُوضِح في شرح شعر أبي الطيب المتنبيّ، تصنيف: الشيخ أبي زكريا يحيى بن علي التبريزيّ(ت ٥٠٢هـ)، دراسة وتحقيق: د. خلف رشيد نعمان، سلسلة خزانة التراث، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠٢م: ٣/ ٣٢.

الطابع التناصي بين النصين، فجملة (يدفن القمر النوار في التراب) وجملة (الكواكب في التراب تغور) جملتان اشتركتا في تحقيق رغبتين، جمالية وموضوعية، تسرَّبت في البناء العميق للنصّين وتجسّدت بوساطة بنى أسلوبية بعينها، ويتمظهر البعد الجماليُّ في قدرتها على تجاوز الوجه التقديري للغة، وأَمَّا البعد الموضوعي فيتمثل في أنَّهما استطاعتا أن تصلا إلى أعلى ما يمكن أن يكون عليه الممدوح، فهذا الاشتراك الجماليُّ والموضوعيُّ ولد لنا تناصاً بفعل توظيف الواقع الملموس وبفعل الهيمنة المتبادلة بين الشاعر والمحيط، فتارة هو إيحاء بسيطرة الواقع على الشاعر وتوجيه نتاجه، وتارةً هو إيحاء بهيمنة الشاعر على الواقع ومحاولة السيطرة على معطياته أو تجلياته، واقعاً أو تخيلاً؛ ولهذا نجد أنَّ توظيف مظاهر ذلك الواقع كالشمس في التعبير عن معاني الإنسانية صار نسقاً ثقافياً، فقد شاعَ التّناص بين الشعراء من باب تداول المعاني، مع أَنَّه تّناصٌ صادرٌ عن فاعلية الأنساق الاجتماعية.

الفصل الثاني

المستوى التركيبي

مفهوم المستوى التركيبي

المبحث الأول : أسلوب الاستفهام

المبحث الثاني: أسلوب التقديم والتأخير

المبحث الثالث: أسلوب الفصل والوصل

المبحث الرابع: أسلوب النداء

المبحث الخامس:أسلوب الشرط

مفهوم المستوى التركيبي

توطئة :

اهتمت الدراسات الأسلوبية النقدية الحديثة بالمستوى التركيبي بوصفِهِ أداةً للكشف عن جماليات النص الأدبي ؛ لِمَا يحملُهُ هذا المستوى من طاقة أسلوبية ترمز إلى عدَّة الشاعر المعرفية وقدرتِهِ التوصيفية على رصد الجزئيات الطبيعية والتحوُّلات السيكولوجية في شخصية المبدع، إذ يُعَدُّ المستوى التركيبي في بِنية الخطاب الأدبي هو العلامة البارزة عن عبقرية المبدع، وعن دلالة مدى إدراكِهِ جمالياتِ اللغة وقوانينَها الانزياحية التي تَهِبَهُ مساحةً واسعةً للحركة ضمنها؛ من أجل إنتاج نصٍّ أدبي يستجيب لمُخيَّلة الشاعر وسيكولوجيته الخاصة، قبل الاستجابة لمفهوم القاعدة النحوية. فمَهمَّة المبدع الأساسية هي إعادة إنتاج الحياة عن طريق خَلْق قوانين جديدة لتنظيم هذا الوجود الذي يراه المبدع مبعثراً، فيندفع نحو اللغة ليُجرِّدها من سطوتها ويحوِّلها إلى مادةٍ ليِّنةٍ طيِّعةٍ، يُمكنُه عن طريقِها صناعة أشكالهِ الحياتية الجديدة.

لذلك يُعَدُّ المستوى التركيبي الجدارَ الفاصلَ بين مبدع وآخر، أو هو المقياس المختص بصناعة الحدود الفاصلة بين المبدعين؛ كونه ((عنصراً ذا حسَّاسيِّة في تحديد الخصائص، التي تربطُهُ بمبدعٍ معين؛ لأنَّها تُعطيه من الملامح ما يُميِّزُهُ عن غيره من المبدعين))[1]، الذين يتفقون في الإنسانية والإبداع لكنَّهم يختلفون في التجربة الحياتية، ونوع الإبداع، ومَلَكة التخييل.

---

[1] البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م : ٢٠٦ـ٢٠٧.

في هذا الشكل من المستوى تُركِّز الدراسةُ على دراسة بنائية الجملة الشعرية في النص، وما يُصيبها من تطوُّرٍ وتغيُّر؛ لأنَّ التغيُّر يُحدث تحوُّلاً في الدلالة والشكل[1]. وقد أولت الدراسةُ الأسلوبيةُ عِلمَ النحو عنايةً فائقةً في مستوياتها النقدية؛ لِما يملكهُ ـ أي علمُ النحوـ من وسائط يُمكننا عن طريقها كشف الملامح الدلالية عند مبدع ما؛ لأنَّ((التركيب متى افتقدَ الدلالةَ افتقدَ قيمته))[2] أي قيمته المعرفية القائمة على إنتاج المعنى المنتظَر من قبل المتلقِّي الذي يُعَدُّ رقيباً عادلاً لجمالية النص.

وقد ركَّزت الدراساتُ الأسلوبيةُ في المستوى التركيبي للنصوص الأدبية على علم المعاني[3]، الذي تربطُهُ علاقةٌ وشيجةٌ بعِلم النحو العربي، إذ يموت النحو بغياب المعاني، وتُصاب المعاني بالعُقم بغياب النحو؛ لأنَّهما وجهان جماليّان للغة العرب[4].

ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إنَّ علم المعاني يُعَدُّ من أهم المباحث البلاغية في جماليات اللغة العربية؛ لأنَّه مبحث يمارس الانزياح والخروج بالدلالة عن معناها الأصلي، فهو يقف على التجاوزات المشروعة للمبدع على أصول النحو العربي وهذا التجاوز يمنح النصَّ بعداً جمالياً وصيرورةً أسلوبيةً تمنحُ النصوصَ ديمومةً وخلوداً في تأريخ الأدب العربي.

---

[1] ينظر: البلاغة العربية، قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ١٩٩٧م: ٥٩.

[2] أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤م: ٧٣.

[3] علم المعاني: هو تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة، وما يتصل بها من الاستحسان وغيره، ليحترز بالوقوف عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره. ينظر: مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف محمد بن علي السّكاكيّ (ت٦٢٦هـ)، حقّقه وقدّم له وفهرسه: د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م : ٢٤٧.

[4] ينظر: الأصول دراسة إبستيمولوجية للفكر اللّغوي عند العرّب، النّحوـ فقه اللّغة ـ البلاغة، د. تمّام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٠ م:٣٤٩.

فالعدول في استعمال اللغة يمنح اللغةَ نفسَها لبوساً جديداً، ويمارس تطهيراً للمفردة من تاريخها اللفظي المعجمي بعد أنْ يقوم بنقل دلالتها من حقل دلالي إلى آخر نقيض، أو مضاد، فالعدول بقواعد اللغة بحسب التوصيفات المذكورة في علم المعاني يُعَدُّ أداةً مهمة في يد المبدع؛ لأنَّه عن طريق هذا العدول يُؤسِّس نصَّهُ الشعري الذي يكون مُحمَّلاً بأسلوبهِ الخاص، فالنصُّ الأدبيُّ يتشكَّل وتُبنَى علاقاتُهُ الداخلية في المستوى التركيبي بصورة مقصودة ومُعَدَّة سَلَفاً عن طريق الانزياحات والانحرافات التي تُسهِم في إنتاج نصٍّ بِكر يخطو خطواته الأولى على مسرح الشعرية العربية[١].

لذلك لا يُحيل النصُّ الشعريُّ بتجربتهِ الفردية إلى مرجعيةٍ واقعيةٍ تُفنِّد طاقتَهُ الجماليةَ الأسلوبيةَ، بل يكون المعيارُ الوحيد للكشف عن جمال النص وأسلوبهِ المنفرد هو السياق، بوصفِهِ وحدةً غيرَ صريحةٍ، تمنحُ النصَّ مدلولاتٍ يمكن إحالتها إلى وحداتٍ صريحة، أو وحدات مضمومة بطريقة آلية[٢]، يمنحُها السياقُ اتساعاً في المعنى والتأويل ويخلق بوساطتِها مُتعةً جماليةً يُؤثِّثها أسلوبٌ متفرِّدٌ يُحيلُ إلى المبدع، ويكشف عن متبنياتِهِ اللغوية الخاصة.

وقد أوْلَت الدراسةُ الأسلوبيةُ في مستواها التركيبي عنايةً فائقةً بدراسة الدوالِّ الناجمة عن اتساق المحور السياقي الواردة فيه تلك الدوال؛ لأنَّ السياق هو ناظمُ تلك الدلالة وصانعُ وعاءها الذي ترقد فيه، فتُصبح الجملةُ ذات البناء النحوي المغاير لقواعد النحو المختبر الحقيقي الذي تشتغل عليه الأسلوبيةُ في مستواها التركيبي.

---

[١] ينظر: علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، د. سعيد حسين بحيري، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط١، ١٩٩٧: ١٣٦.

[٢] ينظر: نظرية المعنى في النقد الأدبي، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (د.ت) : ١٦١ ـ ١٦٢.

لذا فقِيمةُ النص الأسلوبية تنشأ عن طريق نوع التركيب الراسم حدودَ النصِّ والمُشكِّل بنيتَهُ العميقةَ في علاقةٍ جدليةٍ قائمةٍ على الوحدات الصغرى (الجملة) والوحدات الكبرى (التركيب) بوصفِهِ((مجموعة من العلاقات المعقَّدة بين الكلمات، حتى ولو لم تكن متجاورة، بل إنَّ هذه الأخيرة قد تأخذ الاهتمامَ أكثر من غيرها))[١]، فالمبدعُ الحقُّ من يمتلك القدرةَ على تشكيل هذه التراكيب تشكيلاً لغوياً جمالياً يتجاوز إطار المألوف، ما يجعل التنبؤَ الذي يسلكُهُ أمراً غيرَ مُمكن، فيبدو متلقِّي النصِّ الشعريِّ في انتظارٍ دائمٍ لتشكيلٍ جديد[٢].

وسنقف عند أبرز الملامح الأسلوبية التركيبية التي شكلت ملمحاً متميزاً عند الشاعر الذّرويّ بالاعتماد على هيمنتها في نصوصه الشعرية .

---

[١] البلاغة والأسلوبية: ٢١٤.

[٢] ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، د. أحمد محمد ويس، مؤسسة مجد الجامعية، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م: ١٢٠.

المبحث الأول

أسلوب الاستفهام

يُفيد الشاعر في صناعة نصِّهِ الشعري من الخواصِّ الأسلوبية للأساليب العربية الإنشائية عندما يعمد إلى إدخالِها في علاقةٍ جدليةٍ مع الخواصِّ الأخرى للنصِّ، وقد أفادَ شاعرنا من أسلوب الاستفهام في بناء نصِّهِ الشعري عندما عَمَدَ إلى خلق بِنيةٍ قَلِقةٍ متسائلةٍ وحائرة؛ لأنَّ الشاعر حين يُدخِل الاستفهامَ في تركيب كلامِهِ فإنَّهُ يكون قد أدخلَ الاستفهام في شبكةٍ من العلاقات التي تعمل على بُروز الحشد الدلالي[1]، الناجم عن عملية التزاوج الخطابي بين أسلوب الاستفهام وعناصر النص الأخرى فيتوَّلد من ذلك دَلالاتٌ حافلةٌ مُشرَّبة بروح الاستفهام، الذي يكون مرةً ذا نزعةٍ كلاسيكيةٍ خاليةٍ من الإيحاء، ومرةً اخرى يكون فيها الاستفهامُ تركيباً حافلاً بالدَّلالة غير المقيد بشروط الرتابة والتقليد لِيَبرز منه معنى جديدٌ يُثير المتلقِّي ويُشبِع رغبتَهُ الدفينة عن طريق ما يُولِّدُهُ ذلك الاستفهام من التكثيف الدَّلالي الذي يرفد النصَّ بشحناتٍ أسلوبيةٍ تُميِّزُهُ من غيرِهِ من النصوص[2].

يُعَدُّ الوقوف على تركيب الاستفهام في نصوص الشاعر الذُّرويِّ شرطاً أساسيّاً للكشف عن جماليات الأسلوب عنده؛ لأنَّ نَسَقَ الاستفهام أَخَذَ حيِّزاً كبيراً من متنِهِ الشعري الذي حَفَل بكثيرٍ من الجُمل الاستفهامية الطويلة؛ لِيُغرِقَ الشاعرُ نصَّهُ في بحرٍ من التساؤلات، والقلق، والاضطراب مبتعِداً بذلك عن الرتابة الفجَّة في النص، وخالقاً جواً شعريّاً مكتظاً بالدَّلالات المتنازعة في سبيل تثوير النص للوصول به إلى أعلى مراتب الشعرية عن طريق أسلوب الاستفهام؛ بوصفِهِ مَنجماً حقيقياً لتوليد

---

[1] ينظر: في بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطفي اليوسفي، دار سراس، تونس، ١٩٨٥م: ٢٧.

[2] ينظر: خصائص الأسلوب في شعر البحتري، د. وسن عبد المنعم الزبيدي، مطبعة المجمع العلمي، بغداد، ٢٠١١م: ١٩٥.

الأسئلة المُعبِّرة عن ضميمة الذات المنخرِطة في تشكيل النص الشعري ،الأمر الذي يُضفِي على النص بُعداً إشكالياً يمنحُهُ صفةَ الديمومة والنَّماء.

ومن قراءة شعر الذُّرويِّ المتضمِّن هذا الأسلوب، نجد الاستفهام يشغل مساحةً عريضةً، وهيمنةً كبيرةً في نصِّهِ الشعريِّ، أفلحَ الشاعرُ في توظيفِهِ، من ذلك قوله: (من الطويل)

سَلا هلْ سَلا قلبُ المتيَّمِ عَنْ هِنْدِ؟
وعن جيرةِ الجَرعاءِ والعَلَمِ الفردِ؟

وهَلْ نامَ مِنْ بعدِ التفرُّقِ نـاظري؟
وهَلْ كفَّ دمعي أمْ تحدَّرَ في خدِّي؟

وكيفَ يزورُ النومُ مقلةَ فاقدٍ؟
لمحبوبهِ أودى به ألمُ الفَقْـــــــدِ

يعضُّ من البينِ المشتِّ بنانَهُ
وَيَعْرَكُ شوقاً راحتيهِ من الوَجْـــــــدِ[1]

يستهلُّ الشاعرُ نصَّهُ بالاستفهام ليضعنا من بداية النص أمام الحيرة والدهشة عن طريق إثارة أسئلة متتالية ومتواشجة تُنبِئ عن شوق الشاعر المتوسِّد قلبَهُ وروحَهُ، إنَّ سؤال الشاعر في صدر البيت الأول(سَلا هَلْ سَلا قلبُ المتيَّمِ عَنْ هِنْدِ؟) توسل بهِ الإخبار عن رِفعة الحبيبة (هند) التي انطبعت في ضميرهِ؛ لتُصبِح بِنيةً قارَّةً في سيكولوجيته العميقة ليعلنَ بذلك أنَّ حُبَّهُ إيَّاها هو سرُّ وجودِهِ وعافيتِهِ في هذا العالم،

---

[1] الديوان: ٧٤. الجَرعاء: موضع، والجرعاء: الرَّملة الطيّبة المنبت، والعَلَم: موضع، والعَلَم الجبل الطويل، ينظر: لسان العرب: مادتي (جرع، علم).

ويُعزِّز الشاعرُ حُبَّهُ عندما جَعَلَهُ ثيمةً طبيعيةً في صُلب الوجود، مفيدةً من العلاقة الاستعارية في قولِهِ:(وعن جيرةِ الجَرعاءِ والعَلَمِ الفردِ)، فالشاعرُ هنا يستدلُّ بالطبيعة على حُبِّهِ؛ ليُصبح حُبُّهُ إيَّاها من صميم فطرتِهِ؛ لأنَّ العَلَم الفرد وهو الجبل هنا لا يمكنهُ أن يتنكَّر للأرض التي يقف عليها(الجرعاء) وهو بهذه العلاقة اللغوية الأسلوبية نَقَلَ عواطفَهُ الإنسانيةَ من نوعِها البشري إلى معيار الوجود المجبول على الصدق والأمانة والاحتمال، ويردف الشاعرُ وَعيهُ الفردي في البيت الأول بأبياتٍ شعريةٍ استفهاميةٍ تُنكِر على مخاطَبيه عتابَهم إياه ولومَهم، وفي الوقت نفسِهِ يُحيلنا الشاعرُ إلى هويتِهِ التي صارت رسولاً صادقاً عمّا يعتمل في داخلِهِ من مشاعر الحزن والأسى(وهَلْ نامِ مِنْ بعدِ التفرُّقِ نـاظري؟، وهَلْ كفَّ دمعي أمْ تحدَّرَ في خدِّي؟) فعدمُ النوم وكثرة البكاء على فراق الحبيبة هما رسولان أمينان للشاعر يُعلنان صراحة ومن غير مواربة عن هيكلية الذات البشرية التي أُصِيبت بالسقم لفراق هند، ويؤكِّد الشاعرُ هذا المعنى بسؤال استنكاري يكشف عن طريقِهِ جهلَ الذين يلومونه بقوله: (وكيفَ يزورُ النومُ مقلةَ فاقدٍ؟، لمحبوبهِ أودى به ألمُ الفقدِ)، وقد ادَّت الاستعارةُ الجميلةُ في نهاية البيت(ألَمُ الفقد) دور الشاهد على ما يدَّعيه من فَقْد ليُنهي مَقطعَهُ الشعري بتوصيفٍ دقيقٍ ولطيفٍ عن حالة ذلك الفاقد عندما يَصِفُ لنا أحوالَهُ بقولِهِ الشعري المبدع:(يعضُّ من البينِ المشتِّ بنانَهُ، وَيَعْرَكُ شوقاً راحتيهِ من الوجدِ) فقد وظَّفَ الشاعرُ طاقةَ الجسد وعلامتَهُ لينقلَهُ من حِسِّيتِهِ المفرطة إلى دَلالة حافة جَعَلتهُ أي ـ الجسد ـ مدوَّنةً رسميةً ينكشف على سطحها ما يسعى الإنسان إلى إخفائه؛ لأنَّ ((النفس مغروزة في الجسد كما الوتد بالأرض))[1] فأصبحَ الجسدُ مصدراً للرؤية والحركة التي تجعلنا في قلب العالم من أجل إدراكِهِ ووعيهِ ورصدِهِ،

---

[1] تحولات الفينومنولوجيا المعاصرة، مرلو- بونتي في مناظرة هورسك وهايدغر، د. محمد بن سباع، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ٢٠١٥م: ١٣٣.

وهذا ما دَفَعَ الشاعرَ إلى تثوير ثيمة الجسد في نصِّهِ ليُعلنَ عن طريقة عجزِهِ عن إخفاء طموحِهِ ورغباتِهِ الخاصة.

ويستمر الشاعرُ بأسئلتهِ المتوالية حتى يصلَ إلى الإحساس بعدم التحديد، والقلق، والتمني، والقنوط، واللاجدوى من ممارسة الحياة، أو هو رغبةٌ في حصول شيء غير ممكن الوقوع، فيتوسل بما لا يمكن إدراكه، مستعملاً تلك القيم الأسلوبية المؤثرة، ومنها قوله:(من الطويل)

ويا ليتَ شعري هَلْ أرى بانَ رامةٍ

يميسُ إذا هبَّ النسيمُ على الرَّندِ؟

وهَلْ ذلك الحيُّ المخيِّمُ باللِّوى

مقيمٌ، وذاك الخلُّ باقٍ على عهدي؟

وهَلْ لفؤادي والحُشاشةِ والحَشَا

ورُوحي وقَلبي بعد ذا الأخذِ من ردِّ؟[١]

يُلحظ في النصِّ أنَّه يُحيل إلى مواقع جغرافية معهودة عند الشاعر ومخاطبيه ضمن سياقه التاريخي. فالمبدع هنا يتماهى مع الطبيعة التي تُحيل إلى كلِّ ما هو قوي ومجرَّد وانسيابي؛ ليصبغ هويتَهُ الفردية بعلاماتٍ طبيعيةٍ مجردةٍ من التكلُّف والصَّنْعة التي شوَّهت ضميرَ الإنسان ليتمكَّن من نقل وجودِهِ الرخو إلى فضاء جديد

---

(١) الديوان: ٧٤ ـ ٧٥. البان: واحدتُهُ بانة وهو شجر يسمو ويطول في استواء، وليس لخشبه صلابة، ولاستواء شجرته وطول نعمتها: شبه الشعراء الجارية الناعمة بها، فقيل: كأنَّها بانة وكأنَّها غصن بانٍ، لسان العرب: مادة (بين). ورامة: موضع ورد كثيراً في الشعر العربي فقد ذكرت لغتها في رام، وهي منزل بينه وبين الرّمادة ليلة في طريق البصرة إلى مكة ومنه إلى إمَرَة وهي آخر بلاد بني تميم وبين رامة وبين البصرة اثنا عشرة مرحلة وفيها جاء المثل تسألني برامتين سلجما، وقيل رامة هضبة وقيل جبل لبنيَ دارم، ينظر: معجم البلدان: ١٨/٣. ويميس: يميل. والرّند: شجر بالبادية طيّب الريح يستاك به، وليس بالكبير، واحدته رَندة. لسان العرب: مادتي(ميس، رند).

تتجرَّد فيها عناصر الوجود والطبيعة من العقل الأداتي الذي يكوِّر الإنسان ويُبعدهُ عن رسائل الطبيعة الحرة، وقد تكررت أداة الاستفهام(هل) في النصَّين السابقين أربعَ مرات، الأمر الذي فَرَضَ على النصِّ بِنيةً استفهاميةً تقريريةً تستدعي السؤالَ المباشر، وقد ذُكرِت (كيف) مرةً واحدةُ للسؤال عن الكيفية، فالشاعرُ مَزَجَ بين الأداتين ليُكثِّفَ حيرته، ويُعلنَ عن خيبتِهِ واشتياقِهِ الذي لم يظفر به؛ لأنَّه كَثَّفَ من استفهاماتِهِ المُوجَّهة إلى مُخاطبه من غير الحصول على أجوبة مباشرة، ليخرج السؤال بوصفِهِ ملاذاً إبستيمولوجياً تركن إليه الذاتُ في حوارها الجدلي مع الآخر إلى دَلالاتٍ تتجاوز الاستفهامَ الكلاسيكي[١].

ولعلَّ من الكثافة الاستفهامية في شعر الذّرويّ التي مثلت ملمحاً أسلوبياً قوله: (من الطويل)

هَلِ الظلُّ من تلك الغصونِ ظليلُ؟
وهل هنَّ خُضْرٌ ما بِهنَّ ذبولُ؟
وهَلْ أَثَلاثُ المنحنى وبَشَامُه
يَهُبُّ لها ريحُ الصِّبا فتميلُ؟
وهَلْ ذلك الرَّوضُ الذي بطويلعٍ
تَدَاولُ أمطارٌ به وسيـــــولُ؟
وما الشِّيحُ من نعمانَ والبانُ والغضى
وما إِذْخِرٌ في رامةٍ وجليــلُ

---

[١] ينظر: الخطاب السجالي في الشعر العربي، تحولاته المعرفية ورهاناته في التواصل، د. عبد الفتاح أحمد يوسف، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط١، ٢٠١٤ م: ٢١٧.

أعانقَ ذا هذا وصافحَ ذاك ذا

وصاحَ على ذا بلبلٌ وهديــلُ؟

وهَلْ ذلك الرَّبعُ اليماني كَعَهْدِنا

خَصِيبُ الرُّبا للحيِّ فيه نزولُ؟

وما السفحُ من وادي الأراكِ أَعادهُ

على الحالِ مأنُوسُ الجهاتِ أهيلُ

وهَلْ لغواني الأبرقين كَعَهْدِنا

بتلكَ المَغاني مسمرٌ ومقيــــلُ؟(١)

يشعر متلقِّي هذا النص بانسيابية الأبيات الشعرية وهيمنة السؤال الاستخباري الذي يُنبِئ عن حِسٍّ تراجيديٍّ مأساويٍّ يتحسَّر فيها الشاعرُ على إيام كان يرفل بها بالسعادة في أحضان هذه الطبيعة الموصوفة في نصِّهِ، ويُمكن الإشارةُ إلى حرف القافية (اللام) المتحرك الذي وَهَبَ النصَّ موسيقى تتناسب مع الفجيعة المتخلخلة في بِنية النص الشعري ،والتي أسهمت فيها متواليةُ السؤال الاستخباري، فالشاعرُ في نصِّهِ يعيش حالةً من العُزلة والاغتراب والشعور باللامبالاة، ولعل هيمنة الدالة المكانية المُشَار إليها في النص والمترشِّحة عن الأسئلة المُتكاثِرة تحيل إلى جوهرية ثيمة المكان بوَصفِهِ مُعبِّراً حقيقياً عن كينونة الإنسان؛ لأنَّ المكان في اللغة العربية

(١) الديوان: ٨٦. أثلات: جمع أثلةٍ، وتجمع أيضاً على أثلٍ وأُثولٍ، وهو شجر يشبه الطَّرفاء إلا أنَّه أعظم منه وأكرم وأجود عوداً، والبشام: شجر عطر الرائحة طيِّب الطعم يستاك بقضبه، واحدته بَشامة، لسان العرب: مادتي(أثل، بشم). طويلع: اسم ماء وهضبة بمكة معروفة عليها بيوت ومساكن لأهل مكة. ينظر: معجم البلدان: ٤/ ٥١.

هو الوحيد من بين جميع لغات العالم مشتق من فعل الكينونة[١]؛ لِيتشكَّلَ في ذهن الإنسان ونفسيتِهِ بوصفهِ ـ أي المكان ـ رموزاً حيةً وإيحاءاتٍ ثرَّةً مكتنزةً بالدَّلالات المتوثِّبة والمؤجَّلة التي تُسهِم في خَلْق وعي الإنسان، وتُشكِّل تجاربَهُ عَبْرَ تماسِّهِ معها[٢]، وأدَّت أسلوبيةُ السؤال المتكرِّر في النص إلى إشاعة بُعْدٍ تراجيديٍّ وحِسٍّ مأساويٍّ يُذكِّر المتلقِّيَ بالوقوف على الأطلال عند الشعراء، لكنَّ الوقوفَ في هذا النص ليس وقوفاً حسياً مباشراً، بل هو وقوفٌ على أطلال الذاكرة التي أصابها النسيان بالعطب.

ففي قوله:(هَلِ الظلُّ من تلك الغصونِ ظليلُ؟، وهل هنَّ خُضْرٌ ما بِهنَّ ذبولُ؟) يعقد الشاعرُ مقارنةً بين الخضرة (رمز الحياة والألفة والعنفوان)، و(الذبول) الذي يحيل إلى النهايات الفاجعة الحتمية، وهو ترميزٌ عالي الجودة بَلَغَهُ الشاعرُ بمُخيَّلتِهِ الفردية ،وأنجزَ عن طريقِهِ بِنيةَ توتُّرٍ داخليةً، أضافت للنص بُعداً جمالياً يؤكِّدُهُ تجاورُ المتناقضات في البِنية الشعرية، ثم يُردف قولَهُ السابقَ بنصٍّ لا يخلو من شعرية قائمة على الاسناد الغيري، فعن طريق عناصر الطبيعة تثبت في مُخَيَّلة المتلقِّي شَبَحيِّة الشاعر المُقبِلة على نهاياتٍ ليست ايجابية في قوله:(وهَلْ أَثَلاثُ المنحنى وبَشَامُه، يَهُبُّ لها ريحُ الصِّبا فتميلُ؟)، (وهَلْ ذلك الرَّوضُ الذي بطويلعٍ، تَدَاولُ أمطارٌ به وسيولُ؟)، وكأنِّي بالشاعر يرى نفسه أثلةً من الأثلات التي كانت تنعُم بمغازلة ريح الصبا، فيميل تعبيراً عن ميلادِهِ المتجدِّد بنشوة الحب والجمال، ويعقد الشاعرُ مفارقةً شعريةً عَبْر تقانة السؤال(وهل ذلك الروض)، إذ فقدت الطبيعةُ بهاءَها، وعمَّ فيها الخرابُ والموتُ، واندثرت فيها كبرياءُ الحياة؛ بفعل الأمطار

---

[١] ينظر: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، صلاح صلاح، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م: ١١ .

[٢] ينظر: البنية السردية في شعر الصعاليك، د. ضياء غني العبوديّ، دار الحامد، الأردن، ط١، ٢٠١٠م : ١١٧.

والسيول التي تجرف معها دلالات النماء والنشأة والتحوُّل، ويستمر الشاعر بتكرار الأسئلة المتواصلِة المتواشِجة في نصِّهِ السابق؛ ليخرج بنتيجةٍ مفادُها إنَّ السؤال المتكرِّر هو إعلان عن رغبةٍ دفينةٍ في ذاته تُخبِر عن شعورِهِ باليأس والإحباط واستنزاف الجمال؛ لتُهيمِن بدل تلك القيم الرفيعة سلطةُ القبح وجفاء الأقدار ولعنة بلوغ النهايات التي تكشف عَجْزَ الإنسان عن الخلود.

وقد حَشَدَ الشاعرُ مجموعةً من أدوات الاستفهام في نصِّهِ، فهو مليءٌ بعلامات السؤال المعرفية، وعضَّدَ هذا الاستفهامَ المتزاحمَ أسلوبُ التقديمِ والتأخيرِ كما في قوله:(ما بهن ذبول، فيه نزول) وكذا الفصل في قوله:(يهبُّ لها ريحُ الصبا، مأنوس الجهات أهيلُ)، إذ عَمَدَت هذه الأساليبُ البلاغيةُ إلى تزويد الاستفهام بدَّلالاتٍ حافلةٍ، شَحَنَتْ النصَّ باللاعقلانيِّة والانفجار والعبث؛ لأنَّ الاشياءَ جميعَها هربت من وجودِها ليحلَّ مَحَلَّها وجودٌ آخرُ بديلٌ عنها.

وقد يخرج أسلوبُ الاستفهام عن غرضهِ الحقيقي إلى غرض المجازي، عظمة الوقيعة من جهة الشاعر، والتعجُّب من جهة المستفهم بقوله في وصْف حالهِ بالسؤال:(من الطويل)

وأَقْبلتِ السَّاداتُ من آلِ غانمٍ
على كلِّ رحبِ الصدرِ أجردَ شازبِ
تَوَلَّوا كما طارَ الجرادُ وأَدبرُوا
أمامــكَ أمثــالَ النَّعامِ الهــواربِ
وراحُوا وعيسى شيخُهُمْ ورَئيسُهُمْ
ينادي بأعلى الصَّوت: أينَ أقَاربي؟[1]

---

(1) الديوان: ١٠٧. رحب الصَّدر: أي الحصان، وأجرد: فرس قصير الشعر، والشازب بكسر الزاي: هو الضامر من الخيل وجمعه شوازب وشُزَّب. لسان العرب: مادة (شزب).

يستحضر الشاعرُ في نصِّهِ ممدوحيه الذين يَسِمُهم بأبلغ الصفات الحميدة؛ ليخلص بعد ذلك إلى ذمِّ أعدائهم عن طريق وَصْفِهم بهروب النعام مبالغة في إذلالِهم، وهو ذمٌّ يستبطن مدحاً لآل غانم، فالنعامُ مفردةٌ مُهينةٌ لتشبيه الإنسان بلا وَصْف، فكيف إذا وَصَفَهم بـ(النعام الهوارب) ؟! الذي ينماز بسرعتهِ الفائقة أثناء الهروب من قبضة أسود آل غانم، فقد خَلَقَ الشاعرُ حقلَين دلاليِّين: إيجابي وَسَمَهُ بالإقدام، وسلبي وَصَفَهُ بالانهزامي؛ ليُنهِيَ نصَّهُ بجملةٍ شعريةٍ بشعةٍ في معيار الفروسية العربية والفحولة الخالصة، مُعتمِداً على تقانة السؤال بـ(أين) التي للعقلاء، فشيخُ الأعداء قائدُهم ورائدُهم في المعركة ينادي (أين أقاربي؟)، ثم أنَّ تأخيرَ الشاعرِ سؤالَ القائد المهزوم تقانةٌ أسلوبيةٌ جَعَلَت التركيبَ الأخيرَ من الجملة يرقد في ذهن المتلقِّي ويحفر أخدوداً في ذاكرته، هذا على مستوى البناء الأسلوبي الفنِّي امَّا إذا أحَلنا الأمرَ إلى قيمتهِ الأخلاقية فإنَّ الشاعر وَسَمَ القائدَ بالعار والخِزي ، فبَدَلَ أن تكون كلمتُهُ الأخيرةُ معياراً للبطولة صارت كلمته النهائية مفتاحاً حقيقياً لسيكولوجية ذلك القائد المندحِر الذي أصبح كتلةً من الخوف المفكَّك تحت سنابك آل غانم، الذين أسرفوا في إهانة أعدائِهم بحَسَب وَصْف الشاعر؛ لأنَّهم أرادوا تحطيمَ نفسيِّة العدو عن طريقِ بثِّ أكبر قَدْرٍ ممكنٍ من الألم المستديم في ذواتِهم.

وفي نصٍّ جميل هندسَ الشاعرُ به قصيدتَهُ بِبِنيةٍ شعريةٍ ذات جودةٍ عاليةٍ، يخرج فيها أسلوب الاستفهام إلى دلالة التهويل قوله: (من الوافر)

سَلْ الخُبَثَاءَ عن كبشِ النِّطاحِ

زعيمِ الجيشِ ضِرغامِ الكِفاحِ

سُلالةِ أَحمْدِ بن دُريبِ حقَّاً

وقائدِ كلِّ سَلْهبةٍ وقاحِ

وكيفَ رأوهُ حين أتى إليهم

بكلِّ كتيبةٍ شَعَوا رداحِ؟

أَلَمْ يَخْضِبْ سُيوفَ الهِنْدِ مِنْهُمْ

دَماً عَلَقاً وأطرَافَ الرِّماحِ؟

وذاقُوا الموتَ حين تَكَنَّفتْهُمْ

جُنُودُ اللهِ مِنْ كُلِّ النواحي(١)

يبدأ الشاعرُ نصَّهُ بفعل الأمر لمخاطَبة شخصية مُتخيَّلة غير واضحة المعالم، نلمح أو نلمس منها شكوكاً في ممدوح الشاعر الذي دعاه إلى سؤال الخبثاء وهم "بني يخبُث"؛ ليُخبِروهُ بشجاعة ممدوحِهِ الذي وَسَمَهُ بـ(كبش النطاح، ضرغام الكفاح)، ويردف الشاعرُ سؤالَه هذا بسؤالٍ يحمل دَلالةَ الكيفية ، فقد انتقلَ بسؤالِهِ من الحال إلى الكيف بقوله:(وكيفَ رأَوهُ حين أتى إليهم، بكلِّ كتيبة شَعوا رداحِ؟) وعزَّزَ ذلك بمجموعةٍ من الأسئلة الانكارية المتشفِّية بسامعهِ المُنكِر شجاعةَ ممدوحِهِ، ومستدِلًّا على ذلك بالسيوف والرماح المتَّشحة بدماء أعدائه، إنَّ الشاعر في نصِّهِ قد انتصر لممدوحِهِ الشجاع الكريم وانتقصَ من اعدائه ونكَّل بالمخاطَبين الذين يشكِّكون بقولِهِ عن طريق الجمل الاستفهامية التي حَمَلت في بِنيتها نوعاً من الإنكار والاستهزاء والتشفِّي، فقد أفادَ الشاعرُ من ثيمة أسلوب الاستفهام؛ ليُكثِّف من دَلالة نصِّهِ الشعرية ويزيد من قوتِها الدَّلالية؛ ليخرج بنتيجةٍ إيجابيةٍ تُعزِّز منهجَهُ الشعري وتُذيب أعداءَ ممدوحِيه وخصومَ شاعريتِهِ الخاصة؛ لأنَّ ظاهرة التراكُم الاستفهامي ـ بوَصفِها ظاهرةً

---

(١) الديوان: ١١٥. الخُبثاء: بطن من بطون العرب يعود نسبهم إلى أبي الطيب الخبيث بن ربيعة بن عبس بن شحارة، وهم سكنة الواديين باليمن، ينظر: تاج العروس، تحقيق: مصطفى حجازي:ج٥/ ٢٣٨. وشعوا مقصور شعواء: وهو من أشعى القوم الغارة: أي أشعلوها، وغارة شعواء: فاشية متفرقة، والرداح: ضخمة كثيرة الفرسان. لسان العرب: مادتي (شعا، ردح).

أسلوبيةً ـ ذاتُ وظيفةٍ دلاليةٍ تتجاوز الدورَ اللغويَّ المباشر بين الدال والمدلول؛ لتُجسِّدَ قضيةً نفسيةً عاشَها الشاعرُ وتفاعَلَ معها[1]، الأمر الذي جَعَلَ المخاطَبَ بِنيةً كلاميةً تبحث عن مَنفَذٍ للخروج من النص بعد أن حاصَرَها الشاعرُ بأسوار أسئلتِهِ المتكرِّرة والمتشفِّية.

ويتعجّب الشاعر بأسلوب الاستفهام؛ ليستمرَّ في اشراك المتلقي بالحيرة الآتية من ادواته، وإتمام الحَيرة بالتعجب فيقول: (من الرجز)

كيفَ تلومُ منْ نُفِيْ عنه الكرى

شوقاً إلى عينيه أُهْدِيْ السَّهرا

وانْفصمتْ عنهُ مِنْ الصَّبرِ العُرى

وشفَّهُ الوجدُ وأَشْجى ويرى

وحنَّ مِنْ فَرْطِ الأَسَي وأنَّا؟[2]

يفتتح الشاعرُ نصَّهُ بسؤالٍ محمَّلٍ بدَلالة رفض اللوم والعتاب والمجافاة من قِبل الآخرين، ويُذكِّرهم الشاعرُ أنَّه من المنفيِّين الذين انفصمت عُرَاهم بسبب الوَجْد والحب والشوق، ولعل في بناء الفعل للمجهول في الفعلين(نُفِي، أُهدِي) دَلالة إيحائية أسلوبية تُعزِّز سؤالَ الكيف، فالشاعرُ يريد القول إنَّه مُصَابٌ بلعنة غياب الحبيب التي مَنَعَتهُ النومَ، وفَرَضَتْ عليه السهرَ والعذاب، فالسؤالُ في النص السابق خرجَ لغرض التعجب من سلوك اللائمين لهُ؛ لأنَّهم يطالبونه بالصبر على ما لا يُطِيق.

---

[1] ينظر: شعر الخوارج، دراسة أسلوبية، د. جاسم محمد الصميدعي، دار دجلة، الأردن، ٢٠١٠م: ٩٥.

[2] الديوان: ١٣٣.

وقد يتعانق الاستفهام التقريري والاستفهام التعجبي؛ ليدلا سوية على وضوح المستفهم وغرابته في آن واحد؛ والسبب اختلاف وعي الشاعر فيقول الذّرويّ في نصٍّ بصيغة سؤال إنكاري ممزوج بالشكوى:(من الطويل)

أتأمُرُني بالصَّبرِ بعدَ أِحبَّتي؟

وكيفِ اصطباري اليومَ، أم كيفَ سَلْوتي؟

وقد أَخذتْ روحي وقلبي ومهجتي

وأَضحتْ ـ لِما أَلقى ـ مَدَامعُ مُقْلتـــــي

تَفِيضُ على خدي لوردِيَّةِ الخدِّ[١]

أبتدأَ الشاعرُ نصَّهُ بالسؤال بوساطة الهمزة التي تُحيل إلى الاستغراب ودلالة معنى التوبيخ على سلوك مخاطبه الذي يطالبه بالصبر(أتأمُرُني بالصبر بعد أحبتي؟) وكأنِّي به يُريد أن يُعرِّي مُخاطِبهُ ويستهزئ به لبلادة مشاعرِهِ الباردة ، ويُبرهِن على هذا بقوله:(وكيف اصطباري أم كيف سلوتي؟) فعن طريق الاستفهام بـ(كيف) التي بيَّنت أنَّ الشاعر فَقَدَ عُدَّتَهُ التي تُسلِّحُهُ باحتمال الفراق، وتُعلن عَجْز الشاعر عن ايجاد حلٍّ لحيرته وبلواه، وقد حقَّقت أم المعادلة ـ التي هي للتصوُّر ـ نوعاً من الموازنة في أسلوب الاستفهام بين الصبر والسلوى ليخرج الشاعر بنتيجة تُؤكِّد أنَّ نسيانَهُ الحبيبةَ مستحيلٌ؛ لأنَّها أخذت روحَهُ وقلبَهُ ومُهجتَهُ فماذا بقي كي يصبر على فراقها؟. إنَّ استعلاء الحبيبة قابَلَهُ دَلالياً نشوةُ الخضوع عند الحبيب فالشاعر، يريد تأكيد حقيقةٍ رومانسيةٍ عن طريق خطابِهِ الشعري الذي امتلكَ به رغبتَهُ في أن يكون حبُّهُ صورةً مثاليةً خالدةً في ضمير الإنسان.

---

[١] الديوان : ١٤٣.

ويستعمل المبدعُ أسلوبَ الاستفهام للتدليل على حيرة الوصف؛ بغيةَ توسيع الصورة وتكثيف إيحائها، ومنه قوله : (من الرجز)

أهذه النِّيرانُ والجِنَانُ
في خدِّكِ الوردِيِّ يا جِنَانُ
أمْ روضةٌ أريضةٌ ناعمةٌ
أمْ عَنْدَمٌ قانٍ وأرجُوانُ
ووجهكِ الازهرُ أم بدرٌ لهُ
ستٌّ مَضتْ من بعدِها ثَمانُ
وسحرُ هاروتَ بأجفانِكِ أمْ
قواضبٌ أيَّتُها الحَصَانُ
وتلكَ أزهارُ الرِّياضِ ابتَسَمَتْ
أمْ ثغْرُكِ الدُّرِّيُّ أمْ جُمانُ؟[1]

هيمنت على القصيدة موسيقى الرجز السريعة الخُطَى المُتوَاشِجة الحماسية، فتفاعلت المفردات مع هذه الموسيقية الجذَّابة، فتَوَلَّدَ منها قوسان: الأول خارجي (موسيقى رجزية) والثاني داخلي(بنية شعرية) مُشبَعَة بروح الرجز التي فرضت على النص بُعداً مَرِحاً بسيكولوجية متوهِجة بالعتاب الشفيف .

وقد أفادَ الشاعرُ من مُدرَكاتِهِ الحِسِّية في بناء نصِّهِ القائم على الموازنة بين خِصال حبيبتِهِ الجسدية وبين الطبيعة بوَصفِها متناً خِصباً للتصوير، ولا سيما أنَّ الطبيعة تشترك مع المرأة في كثيرٍ من الصفات الجميلة، إلَّا أنَّه باستفهاماتِهِ المتعدِّدة في النص والمتوالية في فعلِهِ الكلامي يُخبِر عن شَكِّهِ وقَلَقِهِ؛ لأنَّه يبغي تمريرَ فكرة مُضمَرَة، أو مسكوت عنها من قبل الشاعر، لكن الاستفهامات المتوالية بالهمزة التي

(1) الديوان: ١٥٠. رَوْضَة أرِيضة: ليِّنة الموطِيء مُعجبة للعين، والعَنْدَمُ: صبغ أحمر، وقانٍ بدون همزٍ: أصله: قانِيء بالهمز أي شديد الحُمْرَةِ، والأرجوان: صبغ أحمر شديد الحمرة، والحصان: بفتح الحاء المهملة هي المرأة العفيفة البيِّنة الحَصَانَة. لسان العرب: المواد (أرض، قنا، رجا، حصن).

حُذِفت لِجَعل السؤال بِنيةً شكليةً واحدةً عجَّلت بالسؤال مناسبة مع سرعة تفعيلة الرجز، بَيَّنَت أنَّ حبيبتَه أجملُ من الطبيعة؛ لأنَّها ـ أي الحبيبة ـ صارت بِنيةً لغويةً في نصِّهِ الشعري، والشعرُ أو الفنُّ بصورة أدق ـ بحسب أرسطوـ أجمل من الطبيعة على الرغم من أنه يُقلِّدها في طُرُق انتاجِها إلَّا أنَّهُ يُعيد تشكيلَها، وعليه فإنَّ أسلوب الاستفهام القائم على همزة الاستفهام وأم المعادلة التي شطرت النصَّ إلى عنصرَين محسوسَين هما: الطبيعة والحبيبة، جَعَلَ النصَّ يأخُذ مَنحى جديداً في بنائهِ الشعري؛ لنميز نحن المتلقُّون شفافيةَ السؤال عن طريق إدراك جمال الإجابة المختفية في مجازية السؤال، الذي أصبح ميداناً خِصباً ومنفتحاً على تأويلات ودَلالات شتَّى تمنح النصَّ عصفاً شعرياً مُضاعفاً، ولا سيما حين يركن الشاعرُ إلى تطويع الطاقة الناجمة عن هذا النسق راغباً من ورائه بسط تجربتِهِ الشعرية على فضاء النص ليَلِجَ منه إلى عوالمه المُتخيَّلة ببساطة(١)، مكَّنَتهُ من الإفادة من الموروث الشعبي وتوظيفِهِ في النص(التشبيه بالبدر)، وكذا الإفادة من السردية التي تحيل إلى السحر وهي مرتبطة بصفة هاروت وماروت؛ ليتمكَّنَ من نقل جمال حبيبتِهِ من واقعِهِ المادي ليُشكِّلَهُ بالموروث السحري والديني عند العرب والمسلمين، إنَّه شاعرٌ يَجنَح نحو أسطرة الحب بقلائد الخيال.

وبخطاب استفاهمي خرج إلى تجهيل المخاطب باستعمال أسلوب الاستفهام الانكاري كأسلوب للعتب وبيان الحال في رسم صورة بوساطة ضديات متعلقة بوفاة الممدوح واستمرارية عهده ما نصُّهُ: (من الطويل)

أتدري بما لاقتهُ تلكِ الملاعبُ

وما كابدتْ أبطالُها والخراعبُ

(١) ينظر: خصائص الأسلوب في شعر البحتري : ١٦٢.

وما نالَ جازانَ الخصيبَ وأهلَهُ

لفقدِكَ يامَنْ في الإقامةِ راغبُ؟

وهَلْ لكَ علمٌ بالمنازلِ أنَّها

تباكى بها شوقاً إليكَ السحائبُ؟[١]

يقتحم الشاعرُ ذهنَ المتلقِّي بسؤال كلاسيكي يعاتب فيه مخاطَبَه المُتخيَّل في بِنية النص؛ الأمر الذي خَلَقَ نوعاً من الدراما النصية التي مَنَحَت النصَّ بُعداً مشهدياً، جعلت الحدثَ الشعريَّ ينمو أمامنا كأنَّه يُولد أول مرة، فقوله:(أتدري بما لاقتهُ تلكِ الملاعبُ، وما كابدتْ أبطالُها والخراعبُ؟)،إنَّ حضور(الوطن والجميلات) خَلَقَ حالةً من التوازُن الدَّلالي والإشاري بين الصدر والعجز وهو بذلك يُكرِّر ما قالهُ الأدباء قبلَهُ إلَّا أنَّ السؤال يُثوِّر دَلالة التحسُّر على ملاعب الصبا وعلى رفاقِهِ الأبطال والنساء المزينات، ويستمر الاستفهام بِنيةً تركيبيةً مُهيمنةً وسائدةً سوَّرت النصَّ بشعور الفجيعة والاغتراب والتشاؤم والحسرة، يعلن عن ذلك البيتُ الأخير(وهَلْ لكَ علمٌ بالمنازلِ أنَّها، تباكى بها شوقاً إليكَ السحائبُ؟)، إذ هيمنت أداة الاستفهام(هل) على صيغة السؤال بتقريريتِها العائدة على ضمير الشاعر المكلوم بمصير يجهل نهايتَهُ، أو بدايتَهُ.

ولا يكاد يتوقف الشاعر عن اجتراح اغراضٍ مجازيةٍ لاستفهاماتهِ، إنَّه ليس بموقع الاستفهام بقدر ما هو بموقع المُتعجِّب والمعظِّم وحتى المُنكِر وكثيراً من الاحيان مقرر يقول معاتباً ممدوحه:(من الطويل)

أتهجرُ كرسيَّ الخِلافةِ والَّذي

به آلكُ الغرُّ الكرامُ الأطــايبُ؟

---

(١) الديوان: ١٥٤. الخراعب: جمع خرعبة وهي الشابة الحسنة الخَلْق. لسان العرب: مادة (خرعب).

وقد نلتَ ما امَّلتَهُ يا ابنَ أَحمدٍ

وحلَّتْ بأهلِ البغي مِنكَ المصائبُ[١]

يكشف الاستفهام في نصِّ الشاعر السابق عن معايير العتاب الشفيف المشفوع بهمزة الاستفهام التي منحت الشاعرَ استغراقاً في بِنية العِتاب، ولاسِيِّما أنَّ الفعل الذي استعمله الشاعر(تهجر) منحَ النصَّ شكلاً موسيقياً ودلالياً، وعمَّدهُ باللوم المؤدَّب والاستنكار المشروط بالرتبة؛ لأنَّ الشاعر يُعاتِب ممدوحَهُ من حبِّهِ لهُ وخوفِهِ عليه، عِلماً أنَّ أهلَ الممدوح تركوا له أرثاً كبيراً (كرسي الخلافة)، والتاريخُ يُثبِت أنَّ أهل البغي لم يُصبهم منك إلَّا المصائب، فالشاعرُ في نصِّهِ ركَّزَ على مجموعةٍ من الدلالات الحميدة وهي الإرثُ الأخلاقيُّ الكبير، وتاريخٌ من الشجاعة والبسالة التي أصبحت موضوعاً لعتاب الشاعر الشفيف عن طريق أسلوب الاستفهام(أتهجُر).

[١] الديوان: ١٥٤ ـ ١٥٥. ومن الابيات الشعرية التي ورد بها الاستفهام ما يلي:(١٥٨/ ٢٤، ١٦٩/ ١٠ ـ ١٤، ١٧٢/ ٦٦ ـ ٧٠، ١٧٩/٣٣، ١٨٦/ ٢٨ ـ ٢٩، ١٩٧/ ٢، ٢٠٨/ ٣١، ٢١٤/ ٤، ٢١٦/ ٤ ـ ٥، ٢٢٤/ ٧ـ ٨ ـ١٦، ٢٦٤/ ٢٣.

المبحث الثاني

أسلوب التقديم والتأخير

توطئة :

يُعَدُّ أسلوبُ التقديم والتأخير من الأساليب البلاغية الأصيلة في لغة العرب، وهو أحد مباحث علم المعاني، حيث يُمثِّل ركيزة أساسية في توليد الدلالة، ويُظْهِر أثَرَهُ البلاغيّ براعة الشاعر وقدرتهُ التخييلية التي تتحكَّم بزمام المفردات اللغوية، والغوص عميقا في بنية اللغة؛ لتوليد دَلالات فنية تضمن للباثِّ متلقِّيا مُنفعِلا بشعرِهِ.

وهو خيارٌ يدلُّ على مهارة الأديب ونبوغِهِ وإدراكِهِ العميق لأسرار اللغة العربية، التي تمنحُهُ الخروجَ عن المعتاد، والانزياح عن طريق بناء قصيدة غير مقيَّدة بالاستعمال اللغوي الأصلي والرتبة النحوية؛ من أجل خَلق الدهشة الشعرية وصناعة الجمال الذي يرقى بالشعر فوق الطبيعة، ومن الصحيح القول إنَّ أسلوب التقديم والتأخير يُشبِه إحدى الظواهر الطبيعية التي تخلق نوعاً من الارتباك والخلخلة في السكون، وكذلك الشعرُ الجميلُ يصنع هذا الإرباكَ في وعي المتلقِّي، فالشاعر الرائي يرفض الهدوءَ العام المُهيمِن فيما سَبق؛ لأنَّ((مجرد المخالفة يُنبِئ عن غرض ما، وأنَّ هذا الغرض قد يكون توجيه التفات السامع إلى كلمةٍ من الكلمات عن طريق إبراز هذه الكلمة إبرازاً يتحقَّق عنه تأثيرٌ ما، فالكلماتُ المختلفة الترتيب يكون لها معنى مختلف، وأنَّ المعاني المختلفة الترتيب يكون لها تأثيراتٌ مختلفة))[1] ترفد النصَّ بمعانٍ جمالية وتؤطِّرهُ برؤيةٍ فنيةٍ عميقة تضخُّ فيه باستمرارٍ مَعالمَ الشعرية.

مما تقدم نُدرِك أنَّ الشاعر عند استعمالهِ أسلوبَ التقديم والتأخير ينطلق من منطقة اللاشعور، أو اللاوعي التي تتحكم في انتقاءاتِهِ وترتيبِها في النص بمعنى أنَّ

---

[1] نظرية اللغة في النقد العربي، د. عبد الحكيم راضي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٠م: ٢١٣.

الأمر((موكول لمزيج من العوامل النفسية لدى المتكلم الراغب في عرضها على المتلقِّي، كالرغبة في تقديم الخبر من ذهن السامع، أو تشويقِهِ للخبر، أو تعجيل مسرَّتِهِ بالمسند إليه بتقديم ذكرِهِ، أو إيهامِهِ أنَّه لا يزول عن خاطره))[١]. غير أنّه من الانصاف النقدي لابد من الإشارة إلى أنَّهُ ليس كلُّ النصوص تخضع لهذه الفكرة النقدية؛ فعَددٌ من هذه النصوص يأتي التقديمُ والتأخيرُ فيها بلا جدوى جمالية، أو انزياح خلّاق، بل ويُعَدُّ الإصرارُ على زجِّ هذه الفكرة في النصوص فشلاً أسلوبياً في التوظيف الإبداعي معرفياً على مستوى النقد؛ لأنَّها تقتل ثراءَ النص وتُدمِّر كلَّ إمكانات العطاء فيه، وتُكبِّل الناقدَ وتمنعُهُ من تأويل النصوص تأويلاً إبداعياً[٢]، فالناقدُ المبدعُ لا يخضع لسلطة المنهج ولا ينجرف مع إغواءات النص بل يتوسَّط منطقةً وسطى بين المنهج والنص، وهي منطقةُ التخييل وهذا ما يمنح التجاربَ النقديةَ صفةَ الاختلاف.

وقد أفاد الشاعرُ الذُّرويُّ من أسلوبية تقانة التقديم والتأخير في صناعة نصِّهِ الشعريِّ؛ لأنَّه أدرك أهميةَ هذا الأسلوب في رفدِهِ بصياغاتٍ لغويةٍ تنزاح عن المعتاد لبلوغ ذروة شعرية تسوَّر نصَّهُ بهالةٍ جماليةٍ، وتبلغ عن مسارات دلالية يبتغيها الشاعرُ في نصوصِهِ، كما في قوله:(من البسيط)

والمُلْكُ مُذْ قُمتَ يا مهديُّ مبتهِجُ
والشرعُ والمنعُ مسرورٌ ومُفتخِرُ
وللخلافةِ نورٌ يا ابنَ فاطمة
يَحارُ فيها على رغمِ العِدا النظرُ[٣]

---

[١] نظرية اللغة في النقد العربي : ٢١٥.

[٢] ينظر: شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية، رمضان صادق، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م: ١١٥.

[٣] الديوان: ٧٠.

يبتدأ الشاعرُ نصَّهُ بجملةٍ خبريةٍ فصلَ فيها المبتدأ عن الخبر في قوله:(والمُلْكُ مُذْ قُمتَ يا مهديُّ مبتهجُ) ثم انتقلَ بعد ذلك إلى قولِهِ:(والشرعُ والمنعُ مسرورٌ ومفتخرُ) فهو يجمع في ممدوحِهِ صفةَ المُسدَّدَ بالإيمان والقداسة؛ ليُعبّرَ بذلك عن سُمُو أخلاق الممدوح ورفعتهِ، وفي البيت الثاني من النص يُلحَظ تقديمَ الخبر في قوله:(وللخلافةِ نورٌ يا ابنَ فاطمةَ)، إذ انتقل إلى الوجود العياني لمفهوم الشرع بتوصيفِهِ الخلافة بالنور، فالخليفةُ مدارُ السلطة الحاكمية، وإنَّ تقديمَ الشاعر مفردةَ "الخلافة" – وهي خبر– على المبتدأ "نور" جاء من أجل تثبيتِها في ذهن المتلقِّي ،ولا سيما أنَّه أردفَها بصفة جميلة "نور" ترمز إلى كل ما هو جميل وسامٍ ونافع، وعزَّزَ هذه الخلافةَ بانتساب ممدوحهِ إلى الدوحة العلوية الطاهرة، فقد أعلنَ الانحرافَ التركيبي في بناء الجملة عن نفسية الشاعر المنتشية بالانتصار والممتلئة بالفتوة؛ لأنَّ توظيف أسلوب التقديم والتأخير في الصناعة الشعرية يُفصِح عن التوتُّر الداخلي المُلازِم شخصيةَ الشاعر، مِمَّا يتطلب من المتلقِّي في لحظة استقبال النص أن يحدس هذا التوتُّر في ذهنِهِ بحسب قدرتِهِ التأويلية[١].

وتكاد تصطبغ معظمُ أساليب التقديم والتأخير بطابع الاهتمام، واللافت في نصّوص الشاعر انَّه يهتم بالملكيات سواء تعلَّقَ بذاتهِ أو بالآخر، وفي نصٍّ يُقدِّم ما تتملَّكهُ الذاتُ على العوارض التي ترتبط بها قوله:(من الطويل)

أَحنُّ إِليكُمْ كُلَّ وقتٍ وساعةٍ

ولي زفرةٌ ما تنقضي وعويلُ

وعيني جَفَتْ حُلْوَ المنامِ، وعَبْرَتي

دماً ودموعاً في الخدودِ تسيلُ

---

[١] ينظر: مجهول البيان، د. محمد مفتاح، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠م: ١٠٦.

ولا عجبٌ إنْ متُّ شوقاً إِليكُمُ

فَقَدْ ماتَ قبلي عروةٌ وجميلُ(١)

يُلحَظ في النص السابق أنَّ الشاعر يستهلُّ نصَّهُ بفعلٍ حميميٍّ (أَحنُّ) أطَّرَ النصَّ بشعريةٍ طافحةٍ منحتهُ بُعداً إنسانياً ممتدَّاً في الزمن(كُلَّ وقتٍ وساعةٍ) وأثبتَ هذه الديمومةَ بمُتوالية الحزن على أحبابِهِ (ولي زفرةٌ ما تنقضي وعويلُ)، وقولُهُ التالي الذي يكثِّف هذه العلاقةَ المتواليةَ من الأسى:(وعيني جَفَتْ حُلْوَ المنامِ وعَبْرَتي، دماً ودموعاً في الخدودِ تسيلُ) فالمُلاحَظ أنَّ الشاعرَ أفادَ من أسلوب التقديم والتأخير عندما قدم الخبر في قوله:(ولي زفرةٌ) على المبتدأ؛ لأنَّه أرادَ من المتلقِّي بشكلَيه الداخلي والخارجي أن يسمع هذه الزفرة فأخَّرَها في الجملة ليُصبِح لها موقعاً تخومياً يستقرُّ بعيداً في ذهنهِ، وكرَّرَ الأمرَ في تقديمِهِ الحالَ على صاحبِها في قوله:(ولا عَجَبٌ إنْ متُّ شوقاً إِليكُمُ) فأصلُ الكلام (متُّ إليكم شوقاً)؛ لأنَّه أراد أن يُعزِّز ذاتيتَهُ التي أكَّدَها في أغلب أبياتِهِ في النص السابق(أحنُّ، لي زفرة، وعيني، عبرتي)،إذ نلمس في هذا النص تكثيفَ الذات عن طريق تقديم ما يخصُّهُ في بداية الكلام، أو تاخيرهِ لتحقيق غاية جمالية، ولعلَّهُ أرادَ بذلك أن يُنشئَ نصَّاً ذاتياً صافياً أدَّى إلى بروز الوظيفة التعبيرية وتضخُّمِها في النص عن طريق ضمير المتكلم بوصفِهِ الضمير الأبرز في التعبير عن الذات تعبيراً لغوياً شخصياً(٢)، وعضَّدَ هذه الفرديةَ بإحالتهِ إلى الشعراء العُذريين الذين ذَكَرَهم في نهاية نصِّهِ(عروة وجميل)؛ ليُعلِن الشاعر عن فردانيتهِ المختلفة عن الآخرين؛ لأنَّ الشاعر((العذري على غرار صِنوه المؤمن الحق، واعٍ لما يحمله من نفي ذاته: يريد المؤمن عبور الدنيا التي تشدّه

(١) الديوان: ٨٧.

(٢) ينظر: الراوي والنص القصصي، د. عبد الرحيم الكردي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ١٩٩٦م: ٧٧.

إليها، ويرى العذري نفسه متجاوزاً موضوع حبه ذاته))[1]، فالشاعر الذُّرويّ يُبلِّغنا رسالةً عَبر نصِّهِ الشعريِّ أنَّه يَفنى في سبيل من يُحب على غِرار العذريين في حُبِّهم.

وإذا كان الشاعرُ اعتمد على تقديم تملُّكهِ فيما سبق فإنَّه يهتم بتقديم ما يتملَّك الآخر (الأنثى) فيقول واصفاً جمالَ حبيبتهِ الحسِّي: (من الطويل)

لها طلعةٌ أَبهى من الشمسِ بهجةً

وخدٌّ حوى زهرَ الرياضِ أسيلُ

وشَعرٌ إذا أرختهُ يستلمُ الثَّرى

وطَرْفٌ مريضُ المُقلتَينِ كحيلُ

وجِيدٌ كجيدِ الرئم أتلعُ أغيدٌ

وثغرٌ نقيٌّ كالجمانِ صقيلُ[2]

أدركَ الشاعرُ في نصِّهِ أنَّ الجمال يُدرَك حِسِّيًا، فسعى إلى تمثيل ذلك الجمال بأبياتٍ شعريةٍ تجعل من الوجود الحِسِّي لحبيبتهِ موضوعاً لقصيدتِهِ، وإذا كانت حبيبتُهُ قد أصبحت مَجمَعاً للجمال، فالقصيدةُ أفلحت في نقل هذا الجمال من وجودِهِ المادي إلى وجود جمالي في بِنية النص؛ الأمر الذي جَعَلَنا نستجيب لهذا الموضوع الواقعي بأساليب أُخَر مغايرةٍ

---

(١) سوسيولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجاً، الطاهر لبيب، تر: المؤلف، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٩م : ٩٧.

(٢) الديوان: ٨٨ .

للإدراك الحِسِّي[1]؛ لأنَّ الفعل الجمالي((يعزل من مجموع الوقائع الخارجية ما يهمنا أو؛ لأنَّهُ يستبقي من أفق وجودنا ذلك الجانب المحدود الذي يفيدنا)) [2].

وقد استهلَّ الشاعرُ نصَّهُ بصورٍ شعرية تُوضِّح ما قلناه سابقاً(لها طلعة، وخد حوى، وجِيد كجِيد، وثغر نقي كالجمان صقيل)، فالشاعرُ قَدَّمَ الخبرَ شِبْهَ الجملة(لها) وجوبا على المبتدأ(طلعة)؛ لأنَّه يبتغي تثبيتَ هُوية حبيبتِهِ في ذهن متلقِّيه ضمن سياقهِ التاريخي والنصِّي، وهو متأكِّدٌ من عهد متلقِّيهِ بحبيبته الموصوفة، وقد أفرغَ الشاعرُ مواصفات حِسِّية تنتمي إلى دائرة الوجه البشري وكأنِّي به يريد القولَ: إنَّ جمال المرأة الحِسِّي يتجسَّد في الوجه بوصفِهِ عنوان التواضُع البشري أمام الكائنات التي من جنسنا، والوجهُ هبةُ الإنس للإنس حتى يقبلوا بالخروج من الحيوانية والدخول في دائرة الإنسانية[3].

ومن أسلوبية التقديم ما يتعلق بملوكية الآخر المادي الذي هو شبه ملك قوله:(من الطويل)

لهنَّ من الأغمادِ في كلِّ وقعةٍ
طلوعٌ، وفي هامِ الكماةِ أفولُ
لسانُكَ أَمضى من سيوفِكَ مَضرباً
وهنَّ اللواتـــي ما بهنَّ فلولُ
وإنَّكَ يا شمسَ الزمانِ وبدرهُ
لك الــحرُّ عبدٌ والعزيزُ ذليلُ[4]

---

(1) ينظر: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، د. سعيد توفيق، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ٢٠١٥ م: ٣٧٣.

(2) فلسفة الفن في الفكر المعاصر، د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ت): ١٥.

(3) ينظر: الكوجيطو المجروح، أسئلة الهوية في الفلسفة المعاصرة، فتحي المسكيني، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٣م: ٢٤٥.

(4) الديوان: ٩١.

يتضح من النص أنَّهُ نصٌّ مدحيٌّ في شخصية الخليفة الذي تَمكَّنَ الشاعرُ من أن يسِمه بأشرف الأوسمة التي خلَّدتهُ في الذاكرة عن طريق تخليدِهِ في بِنية النص الشعري، فالممدوحُ المترشِّحُ عن هذا النص أصبحَ قدوةً، أو أيقونةً أخلاقيةً تُوصَف بالشجاعة والإكرام والضيافة وحُسن الخُلُق.

ومنذ البيت الأول يبدأ الشاعرُ بلعبة الانزياح الأسلوبي التي منحَت النصَّ تضاداًّ وتفجيراً ملموساً في المعنى، فالنصُّ حافلٌ بأسلوب التقديم والتأخير، إذ استنفرَ الشاعرُ مُخيَّلتَه الإبداعية ودخلَ في صراعٍ بين بناء نصٍّ شعريٍّ مسبوكٍ بلغةٍ جماليةٍ قائمةٍ على التقديم والتأخير، إنَّ خيار الشاعر في اعتماد أسلوب التقديم والتأخير ينبع من اهتمامِهِ بالصناعة الشعرية القائمة على التحويل في بنية الجملة، وإعادة ترتيب مفرداتها وتراكيبها على نحو يرتبط أسلوبياً وفكرياً بالمنشئ[١]، فتسهِم إلى حد ما في جعل المتلقِّي يختبر عبقرية الشاعر، عن طريق استقبالِهِ الذي يقوم على إعادة إنتاج الأثر من تمريرِهِ في منظومتِهِ القرائية التي تُحوِّل النصَّ من الموضوع إلى الذات، حينئذٍ يكون الأثرُ ملكا للمتلقِّي في الوقت الذي يُصبح فيه المتلقِّي رُكناً في الأثر[٢].

ففي قوله:(لهنَّ من الأغمادِ في كلِّ وقعةٍ، طلوعٌ، وفي هامِ الكماةِ أفولُ) والحديثُ هنا عن قيمة متخيَّلة محذوفة من السياق اللغوي وهي:(السيف أو السيوف) التي عبَّرَ عنها الشاعرُ بـ(لهنَّ) ووَصَفَهنَّ بـ(الطلوع والأفول)، فهُنَّ مشاركات ؛والدليل أنَّ آثارَهنَّ موجوداتٌ في هام الكماة، ويحسب للشاعر هذه الاستعارة الجميلة بين (الطلوع والأفول)، إذ مَنَحَ السيوفَ حركةً طبيعيةً ودوراً إشراقياً تنويرياً، ولا سيما أنَّه استعارَ صفات من موجود يحمل كثيراً من الدلالات الإيجابية، فضلاً عن ذلك أنَّ

---

[١] ينظر: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، د. يوسف أبو العدوس، دار الميسرة، عمّان، ط٢، ٢٠١٠م : ٢٧١.

[٢] ينظر: فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، من المعيارية إلى الانفتاح القرائي المتعدد، د. حبيب مونسي، دار الغرب للنشر والتوزيع، (د.ت) : ٢١٢.

توصيف السيوف بالشمس إبَّان طلوعها وغيابها مَنَحَها ـ أي السيوف ـ صفةَ الحقيقة الحتمية، ولعلَّ المتنبي يُسعِفنا في تبيين مقصدنا بقوله:(من الوافر)

وكيف يصحُّ في الأفهامِ شيءٌ   إذا احتاج النهارُ إلى دليلِ[١]

ثم يردف الشاعر قولَهُ السابق بـ(لسانُكَ أَمضى من سيوفِكَ مضرباً، وهنَّ اللواتي ما بهنَّ فلولُ) فلسانُ الممدوح أشدُّ من السيوف على الرغم من صفاء تلك السيوف، وهو تشبيهٌ يُعرِّفنا بعقلية الممدوح وأسلوبهِ القوي ومتانة حُجَّتِهِ العقلية؛ لتكتمل الاستعارة بقوله:(وإنَّك يا شمسَ الزمانِ وبدرِهُ)، فبَدَأَ الشاعرُ بالتلميح الاستعاري وانتهى بالتصريح، وقد ساعدَ أسلوبُ التقديم والتأخير بمدٍّ هذه الاستعارات بِقِيم جمالية إضافية وذلك في قوله:(لهنَّ طلوع، ولهنَّ أفول، لك الحرُّ)،فقد استعرضَ الشاعرُ صفات ممدوحِهِ وماهيتَهُ عن طريق أدواتهِ التي تُخبِر عنه، وأَجَّلَ صفات خصومِهِ في نهاية الكلام فكان الممدوح صدراً للكلام، أمَّا خصومُهم فهم ذيلُهُ، واستطاعَ الشاعرُ عن طريق هذا التعارض خَلْقَ أسلوبٍ خاصٍّ بهِ يُميِّزه عن الآخرين، مُعبِّراً بصورةٍ مؤكَّدة عن منطقِهِ العقلي عن طريق الأسلوب بوصفِهِ ((مظهراً خارجياً للعقل، أو طريقةً جوهريةً في النظر إلى الأشياء تنجم عن رؤية خاصة))[٢].

ويستمر الشاعرُ في عرض صفات ممدوحِهِ من القصيدة نفسِها فيقدِّم مهتماً بما يمتلكه الآخرون من عطايا يقول:(من الطويل)

وأنتَ حسامُ الملكِ واللهُ ضاربٌ

وغيرُكَ بُوقاتٌ لهُ وطبولُ

---

(١) ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري: ٣/٩٢ .

(٢) الخيال الأسلوب الحداثة، اختيار وترجمة وتقديم: د. جابر عصفور، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٩م :١٩٧ ـ ١٩٨.

وللوفدِ في مغناكَ في كلِّ ساعةٍ

نزولٌ ومنهُ بالنَّوالِ قفولُ

أقلُّ عطاياكَ الجنائبُ سرَّبا

لها غُرَرٌ وضاحةٌ وحجولُ

فللعيسِ بالشكوى وللخيلِ دائماً

حنينٌ ولا راثٍ لها، وصهيلُ [١]

يلحظ أنَّ الشاعرَ قدَّم في نصِّهِ لفظة(للوفد) على المبتدأ(نزول) لِيبالغَ في مدح صاحبهِ حتى وإنْ جَعَلَ الوافدَ عليه في بداية الجملة؛ لأنَّ الغايةَ كرمُ الضيافة وشرفُ الاخلاق، وقد أدَّى التعارُض الدَّلالي بين(النزول والقفول) دوراً في مَنْح النص مَلمَحاً دراميا وحركياً جعلنا نشعر بحركة الوافدين وأصوات خِطابِهم وتجلياتِهم النفسية، إنَّه نصٌّ يُفيد من تعاضُد الدَّلالات المتجاذِبة الأطراف في سبيل خَلْقِ جوٍّ دراميٍّ مَشهديٍّ يُسهِم في تصوير حركية النص الشعري؛ لأنَّ الدرامي((يُعيِّن حدودَ العالم وفي الوقت نفسِهِ يستحوذ على انتباهنِا بخَلْق وَضْعٍ مُهِمٍّ في حدِّ ذاتهِ، إنَّهُ يُثير فينا أوضاعاً قد تتطوَّر عنه))[٢].

وفي قوله:(أقلُّ عطاياكَ الجنائبُ سرَّبا، لها غُرَرٌ وضَّاحةٌ وحجولُ) نلحظ أنَّ جملة (لها غررٌ) الخبرية وَسَمَت العطايا بقالبٍ من الضياء والنور الذي يعود إلى الممدوح لا إلى العطايا، وهذا حقَّقَهُ تأخيرُها في البناء الجُملي؛ لأنَّ الغُرَر في تأخُّرِها نَقَلت معها سِرَّ الاستعارة، أو المعنى المَجازي من موقعِها السابق إلى موقعٍ جديدٍ

---

[١] الديوان: ٩٢.

[٢] الدرامية والدرامي، ش. دبليو. دوسن، تر: عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، موسوعة المصطلح النقدي، ١٩٨١م: ٥٣ .

يرفل بالنهاية والحسم. أمَّا البيتُ الأخيرُ من النص(فلِلعيسِ بالشكوى وللخيلِ دائماً، حنينٌ ولا راثٍ لها وصهيلُ) فالأصلُ فيه(فلِلعيس حنين بالشكوى، وللخيل صهيلٌ دائماً ولا راث له)، إذ نلحَظ أنَّ إرجاعَ النصِّ إلى قاعدتهِ النحوية الصحيحة يُعلمنا ما لأسلوب التقديم والتأخير من دورٍ في صنع انزياحات تُؤهِّل النصَّ للدخول إلى سيكولوجية المتلقِّي عن طريق الوفادة على أعتاب الشعرية، فلا فائدةَ من الكلام الإنشائي؛ لذلك يتسلَّح الشاعرُ بأساليب بلاغية غير ملتزِمة بقواعد النحو العربي على مستوى الترتيب لتهديه تلك الأساليب إلى مناطق جمالية بِكر لم يطأها أحدٌ من قبل، فقد بلغَ الشاعرُ في وصفِهِ السابقِ ذروةً شعريةً يحمد عليها، بوساطة أسلوب التقديم والتأخير الذي مَنَحَ الدلالات الشعرية بُعداً أكثرَ إشراقاً، عن طريق التخييل بوصفِهِ إعادة صياغة الحقيقة أو تشكيلها تشكيلاً جمالياً مؤثراً[١]، يسعى عن طريقِهِ الشاعرُ إلى إثارة اللذَّة الجمالية في نفس المتلقِّي ويُؤدِّي دوراً في تغيير سلوك المتلقِّي وتنبيههِ إلى مستويات وجودية لا يدركها الإنسان غير المبدع، حينما ينجح الشاعرُ أسلوبياً في استعمال الكلمات وادخالِها في علاقاتٍ لغويةٍ سياقيةٍ تُفجِّر فيها طاقتَها الإيحائية.

وقد يستعمل الشاعرُ أسلوب التقديم والتأخير للرعاية والاهتمام، فضلاً عن تهيئة المتلقِّي بالتعرُّف على المحكوم عليه الخبر فيقول:(من الرجز)

في خَدِّها زهرٌ وماءٌ ولَهَبْ

وفي لماها العذْبِ خمرٌ وضَرَبْ

---

[١] ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، د. أُلفت كمال الروبيّ، دار التنوير للنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٧م : ١١٧.

ولؤلؤٌ رطبٌ وطلعٌ وحَبَبْ

إذا تناغى العقدُ مِنْها واللَّبَبْ

جَلْجَلَ رَعْدُ خَصْرِها وحَنَّا[1]

إنَّ حِسِّيةَ الواقع الناجم عن تقديم الخبر شبه الجملة (في خدها، وفي لماهى) على المبتدأ (زهر، خمر) تسبق التصويرَ المجازي؛ لأنَّ العلاقة بين الخدِّ وأوصافِهِ علاقة مُتخيَّلة تمزج الواقعَ بالخيالي، فكان لابُدَّ للمستقبِل أن يتلقَّى الأمرَ الموصوفَ (الخدُّ واللمى)، ثم يأتي بعد ذلك مكوناتها الجمالية الملتصقة بهِ، وهذا ما حقَّقَهُ أسلوبُ التقديم والتأخير الذي أفادَ منه الشاعرُ في صناعة نسيج نصِّهِ، وكان بالإمكان أن يُبنَى النصُّ بلا تقديم ولا تأخير، لكنَّ الشاعرَ استشعرَ أهميةَ الأسلوب البلاغي في صناعةِ بِنيةٍ موسيقيةٍ رائقةٍ ناجمةٍ عن إزاحة المبتدأ والخبر عن موقعِيهما الجغرافيِّ في الجملة العربية.

ولا يُغادر الشاعر تقديم الخبر المنطوي على التملُّك الذي تمنحهُ اللامُ الجارة سواء تعلَّق بالآخر الغائب أو بذاتهِ، ويكاد هذا النمط أنَّ يعمَّ مُجملَ أسلوب التقديم والتأخير لديه، ومنه قولهُ يمتدح الخليفةَ مُظهراً سماتهِ وأخلاقه :(من الطويل)

لهُ بأسُ عمرو في ذكاءِ أَبي عمرو

وفضلُ عليٍّ سَيِّدِ العَبْدِ والحُرِّ

وعَدْلُ أَبي حفصٍ وصدقُ أبي بكرِ

ومُلكُ سليمان ومعرِفَةُ الخَضْرِ

وسيرةُ هادينا إلى سُبُلِ الرُّشدِ[2]

(1) الديوان: ١٣٥.
(2) المصدر نفسه : ١٤٧.

وظَّفَ الشاعرُ شِبهَ الجملة في نصِّهِ فقد بدأَ نصَّهُ بقولهِ:(له) واستمرَّت بعدَهُ المبتدآت المتوالية، وفي كلِّ جملةٍ هناك خبرٌ مقدَّمٌ "شبه جملة" محذوف، وقد بَلَغَ الشاعرُ في هذا النص حَدَّاً من الإسراف والتهويل والمبالغة في ممدوحه الذي انتقلَ من حيِّزِهِ البسيط إلى مَصَاف الشخصيات التاريخية الرفيعة، فبعد أن وَصَفَهُ الشاعرُ بالبأس والذكاء انتقلَ بهِ إلى مَرتبة المقدَّس المتموضِع بجانب الخلفاء الراشدين، ثم يرى الشاعر أنَّ ممدوحهُ يحمل سيرةَ المصطفى، في مبالغةٍ غيرِ مرغوب فيها، وأظن أنَّ التقديم والتأخير هنا غير صالح؛ لأنَّ هؤلاء الأعلام لا يُمكِن أن يتقدم عليهم مَنْ هو أقلُّ منهم شأناً، حتى لو كان على مستوى البناء الجُملي.

ويستثير الذّرويّ متلقيه بتقديم تلك الاخبار المتكونة من أشباه الجمل؛ حتى يشده إلى متعلقاتها، وهي طريقة أسلوبية رائعة في تنشيط التلقي وادامته، ومنه قوله:(من الطويل)

برامةَ لي مِمَّنْ عَلِمْتَ حبيبُ

إليه فُؤادي شيِّقٌ وطروبُ

وبالجانبِ الغربيّ مِنْ شِعبِ عامرٍ

غزالٌ كحيلُ المُقلتَينِ رَبيبُ

وأَحوى حوى الأضدادِ، أمَّا خُدُودُهُ

فماءٌ، وأمَّا الوَجْنتانِ لَهيبُ(١)

(١) الديوان : ١٩٠. ومن الأبيات الأخرى ينظر: ١١٢/ البيت ٢٣ . ٢٤، ١١٣/ ٤٠ ـ ٤١، ١١٤/ ٤٨ . ٤٩، ١٢٠/ ١١ ـ ١٢، ١٦٠/ ٤٦ . ٤٨، ١٧٠، / ٣١، ١٨٢/ ١٧، ١٨٥/ ٥ ، ٢١٢/ ١٤، ٢٢٩/ ٢٠ ،٢٥١/ ٧١، ٢٥٥/ ٣٠ ـ ٣١ ، ٢٦٥/ ٣٩، ٢٧٤/ ٦٠، ٢٧٧/ ٣٠.

يعود الشاعرُ إلى رامة التي ملأت الديوانَ بوصفِها مكاناً شَغَلَ ذهنَ الشاعر في أكثر قصائده، وقد أصبح هذا المكان من الأمكنة الأثيرة في مُخيَّلتهِ؛ لأنَّه انتقلَ من وصفِ مكانٍ ذي وجود حِسِّي إلى مكانٍ مزروعٍ في أعمق نقطةٍ من لاشعور الشاعر، فهو مكانٌ أليفٌ تَصَالَح معهُ الشاعر؛ لأنَّه حوى في لحظة ما من التاريخ حبيبتَهُ التي يصفها، وفي الوقت نفسِهِ جعلَ الشاعرُ أسلوبَ التقديم والتأخير وسيلةً لبلوغ أعلى مستوى من التوصيف الجمالي، فقوله:(لي حبيب) و(إليه فؤادي)، جَعَلَ الحبيبَ والفؤادَ مبتدأين مؤخَّرين من أجل أن يعادل بين حبيبِهِ وفؤادِهِ على مستوى القيمة الحقيقية، مفيداً من تقانة أسلوب التقديم والتأخير بوصفهِ أسلوباً يسعى دائماً نحو تفكيك علاقات النظام النحوي اللغوي؛ ليخلقَ بدلاً عنها علاقاتٍ جديدةً قائمةً على التجاوز والتجاور وعدم الالتزام الحرفي بقواعد اللغة؛ من أجل مَنْح المتلقِّي رغبةً في النص عن طريق تبادل المواقع الذي يؤدِّي إلى تكاثُر التأويلات المشروعة أدبياً، الناجمة عن استعمال الشاعر أسلوبَ التقديم والتأخير الذي خلخلَ النظامَ اللغويَّ الطبيعيَّ؛ بحثاً عن الانحراف ورغبةً في الاختلاف عمَّا هو معتادٌ في اللغة، في سبيل بناء جوهر شعري تكمن وظيفتُهُ الأساسية في((كسر الثبات والتزمُّت والمعادلة الوحيدة لتفسير الظاهرة والانتقال إلى تعدُّدِية جوانب الظاهرة وإمكانية خَلْق مستويات أخرى جديدة فيها))[1]، ويُمكِن لهذهِ المستويات أنْ تُسهِمَ في إعطاء الشعر كينونةً تستجيب لتعدُّد الأذواق عند المتلقِّين، وتحافظ على صدق التجربة الشعرية المتشظِّية في بِنية النص الدَّالة على أسلوب الشاعر.

(1) العقل الشعري، الكتاب الأول، خزعل الماجدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٤م: ١١٩.

المبحث الثالث

أسلوب الفصل والوصل

توطئة :

يُعَدُّ أسلوب الفصل والوصل من التقانات الأسلوبية التي ترفد الشاعر بأدوات تمنحُهُ قدرةً فائقةً على الانزياح عن أنظمة الجهاز النحوي العربي، في سبيل إنتاج نص شعري عميق الدلالة ذي مستويات دلالية متعددة؛ لأنَّ أسلوب الفصل والوصل يُسهِم في تشكيل الهُوية البلاغية للنصوص ويزيد من تألُّقها بما يملكهُ من إمكانية أسلوبية تعتمد على شد أجزاء الكلام بوساطة حروف المعاني التي يمنحُها السياق اللغوي والقرائن اللفظية أبعاداً جديدة وتشكيلاً يُوسِّع من دلالتِها اللفظية المعتادة[١].

ولا يخفى على الباحث اللبيب أهمية الفصل والوصل في الدراسات الأسلوبية الأدبية التي تشتغل على تفكيك الأواصر الرابطة بين الجمل والكلمات؛ للخروج بنتيجة منطقية تختلف عن الجُمل التي تربط بطريقة مغايرة؛ لأنَّ سعي الشاعر إلى الفصل والوصل في نصِّهِ يُفصح عن اعتداد الشاعر بمَلَكته الأدبية بوصفها الفاعل الرئيس في صناعة الجملة الشعرية المحمَّلة بالدلالات المكتنزة، وهذا ما دفع الباحثَ الأسلوبي إلى((تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان، ليحترز الوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره))[٢]،

---

[١] ينظر: السور المدنية، دراسة بلاغية وأسلوبية، د. عهود عبد الواحد عبد الصاحب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ١٩٩٩م: ١٨٦.

[٢] التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداوليّة لظاهرة الأفعال الكلاميّة في التراث اللّساني العربي، د. مسعود صحراوي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م: ٤٩.

لذلك عبَّرَ الجرجاني عنه بقوله: ((ما مِنْ علمٍ من علوم البلاغة أنت تقول فيه: إنَّه خَفِيّ غامضّ، ودقيق صعب إلا وعلم هذا الباب أغمض وأخفى وأدقّ وأصعب))[١].

والسبب في ذلك أن هذا الأسلوب يُكثف ظاهرةَ الاحتمال في المعنى القائمة على منهج التأويل الفني، ولاسيما أنَّ الجرجاني يؤكد ((اعتماد معاني النحو معياراً يميزّ قيمة الأشعار وفصول الخطاب لا يؤول إلى نمذجة الكلام؛ لأنَّه متعدِّد تعدُّد المستعملين له فالمعاني النحوية أحكام وأصول لإجراء الأقوال، لكن فروعها قابلة دوما للتزيُّد))[٢].

وقد وقفَ النحويون والبلاغيون على هذا الأسلوب وعرَّفوهُ بأنَّه: العلم بمواضع العطف أو الاستئناف، إلى كيفية إتباع حرف العطف في مواضع، أو تركِهِ عند عدم الحاجة إليه[٣]، فالوصل هو العطف بين الجمل، أما الفصل فهو ترك العطف لأسباب أسلوبية جمالية في الحالتين؛ لأنَّ العطف في الكلام هو إشراك في الحكم النحوي، فضلا عن ذلك هو توزيع عادل للمعنى على مصاديق مختلفة يجمعها خيطٌ من التوأمية الخفية.

وفي حالة استعمالِ الشاعرِ أسلوبَ الفصل والوصل في بنائه الشعري فإنَّه يسعى نحو بناء نصٍّ أدبي متماسك ومنسجم ومترابط نسقياً، عن طريق العطف الذي يخلق أواصر تعاضُد بين مكونات النص، أو عن طريق الفصل الذي يُعضِّد تلك الأواصر لكن بطريقة مختلفة عن الوصل، إذ يصبح الفصل بين نسيج الكلام هو

---

(١) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجانيّ(ت٤٧١هـ)، تحقيق وتعليق: محمد رشيد رضا، منشورات مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ط٦، ١٩٦٠م: ٢٣١.

(٢) معاني النحو ومعاني البلاغة في كتب عبد القاهر الجرجاني، أحمد الجوة، ضمن كتاب عبد القاهر الجرجاني أعمال ندوة، تنسيق: محمد الخبو وآخرون، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة صفاقس، تونس، ١٩٩٨م : ٣٩.

(٣) ينظر: نهاية الأرب في فنون الأدب، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري(ت ٧٣٣هـ)، تحقيق: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٤م: ٧/ ٧٠.

منحُ الجمل استقلاليةً نحويةً من غير منحِها استقلاليةَ المعنى النحوي المتولِّد عن تعاضُد الجُمل النحوية كلِّها.

ولم تخلُ نصوص الشاعر الذرويِّ من الإفادة من تقانة أسلوب الفصل والوصل البلاغي؛ لما تُوفِّره هذه التقانةُ الأسلوبيةُ من رفدِ جمالي للمنظومة الشعرية، إذ يمتلك هذا الأسلوب القدرة على ترحيل الدلالات إلى أبعد موقع تخومي؛ لأجل أن يمنحها بُعداً إبستمولوجياً جديداً لا يخلو من حيازةٍ أسلوبيةٍ مهَّدت الطريقَ للشاعر ليبلغَ بوساطتها مقاماتٍ جماليةً حديثةً ومتطورة.

ويحضر أسلوبُ الفصل والوصل مؤدِّياً وظيفةً إيضاحيةً بيانيةً تُسهم في كشف الصورة بل ورسْمِها بطريقةٍ منفصلة، وفي نصٍّ للذُّرويِّ مخاطباً الطبيعةَ بلغةٍ إبداعيةٍ قوله: (من الطويل)

أَلا يا نُسيماتِ الجَنُوبِ تحمَّلي

سلامي إلى مَنْ بالعُذَيبِ حُلولُ

وقُولي لأهلِ الشَّعبِ واللهِ إنَّني

عميدٌ بكم صَبُّ الفؤادِ عَليلُ(١)

استدعى الشاعر في هذا النص مفهوماً طالما هيمنَ على ذهنية الشعراء المبدعين حينَ يحمِّلون الطبيعةَ أمانةَ إيصال الرسائل، فقولُهُ في جملتهِ الافتتاحية قطعت الصلةَ بما قبلها لكنَّها تُحيل إلى محكيٍّ سابقٍ يُخبِر عن العتاب واللوم (ألا) فقد أمرَ الشاعرُ النسماتِ بحمل الرسالة، وشرَطَ عليها النقلَ عن طريق صيغة فعل

(١) الديوان: ٨٧. العُذيب: بلدةٌ في رِمَع من أعمال مدينة زَبيد، والشِّعب: كأنَّه شعب حاجر، ينظر: المصدر نفسه: ٨٧، والعميد: المريض لا يستطيع الجلوس من مرضه حتى يُعمد من جوانبه بالوسائد، وهو الشخص شديد الحزن، والصَّبُّ: العاشق المشتاق، ينظر: لسان العرب: مادتي (عمد، صب).

الأمر(تحمَّلي، قُولي)، وقد أفادَ الشاعرُ من تقانة الوصل الأسلوبية بالعطف عن طريق حرف (الواو) الذي أسهمَ في إنتاجية النص عن طريق ربطِهِ بين الفعلين (تحملي وقولي)، حيث منحَ هذا الوصلُ النسيماتِ تجسيماً معقولاً في بنية الشعر وأخرجَها من حياديتها الوجودية إلى مستوى أنطولوجي آخر يمنحهُ القدرةَ على التحمُّل والأمانة في النقل، إنَّه بناءٌ جماليٌّ قائمٌ على محاكاة تَسرُّنا بوصفنا متلقين((للأشياء التي لا نلتذ بإحساسها، وبخاصة إذا كانت المحاكاة شديدة الاستقصاء))[1]. لِما هو يومي ومعتاد ومُدرَك حِسِّيا فتمنحُهُ بذلك وظيفةً جديدةً، تُسهِم في تشكيل النص عن طريق امتلاكِهِ أدوات جديدة في تشكيل الواقع.

واستثمرَ الشاعرُ في نصِّهِ هذا التباعُد الجغرافي النصي في قوله:(سلامي إلى من بالعذيب حلول)، وقوله:(صب الفؤاد عليل) فوضعَ شِبهَ الجملة بالعذيب والمضاف اليه في(صب الفؤاد عليل)، وأصلُ الكلام (صب عليل الفؤاد)، وأظنُّ أنَّ نقل شِبه الجملة وكذلك المضاف إليه إلى منطقةٍ وسطى بين المبتدأ والخبر ينمُّ عن رغبةٍ في نفسية الشاعر وأسلوبية تروم التأكيدَ على نهايات ما آل إليه الأمرُ، فهو حُلولٌ في أرض الميعاد عندهُ وعليل في قلبه، إذ جعلَ الخبرَ في هذا الموقع الاستراتيجي لِما تُمثِّله ((النهايات من موقع تخومي يصدم المتلقِّي ويلقيه في دوامة الدلالة الجمالية؛ لأن النص إذا أرادَ الحفاظ على متعة القراءة فإنَّ الحل يعلَّق ويؤخَّر إلى أبعد حدٍّ ممكن))[2] في سبيل خَلْق المتعة عند المتلقِّي عن طريق تشويقِهِ إلى النهاية التي تتمتع بموقع استراتيجي حدودي، فهي تُمثِّل مرحلةَ العبور سواء أتعلَّقَ

---

(1) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد: ١٣٠.

(2) في إنشائية الفواتح النصية، أندرو لنجو، تر: سعاد إدريس تبيغ،(بحث)، مجلة نوافذ، النادي الثقافي، جدة، ١٩٨٩م: ٤٣.

الأمرُ بالمبدع أم القارئ، وتُؤطِّر النص بما تبثُّهُ داخلَهُ لتُضِيء عدداً من المعاني اللائذة في تخوم النص[1].

ويستمرُّ الشاعر في توظيف أسلوب الوصل؛ بغية الإفادة منه في تكثير المفاهيم التي تعود إلى واحدٍ مثلما نَجِدُ في قوله: (من الطويل)

تَرومُ ملوكُ الأرضِ مِعْشارَ فضلِهِ

وذلكَ شيءٌ ما إليهِ سَبيلُ

وما كُلُّ مَنْ هَزَّ الرُّدَيْنيَّ في الوَغى

شُجَاعٌ ولا كلُّ الرجالِ فُحُولُ[2]

استنزفَ الشاعرُ في هذا النص طاقتَهُ الشعريةَ في سبيل خَلْق نصٍّ شعري تُشيِّدُهُ تقانة الوصل الأسلوبية عن طريق حرف العطف(الواو) الذي تكرَّرَ ثلاث مرات في بيتَين من الشعر، وهي نسبةٌ كبيرةٌ على مستوى الأداء الشعري، وأفادَ الشاعرُ من التفريق أو الفصل على مستوى الوجود اللفظي في قوله:(وما كل من هزَّ الرديني في الوغى، شجاع وما كل الرجال فحول)، إذ فصلَ بين المبتدأ والخبر بجملةٍ طويلةٍ نسبياً(من هزَّ الرديني في الوغى) ليكون الخبر(شجاع) هو اللفظ الأول من عجز البيت الثاني؛ لأنَّه يريد التأكيدَ على أنَّ الشجاعة ليست ادعاءً زائفاً أو لفظاً سائغاً للجميع، فأخَّرَ الخبرَ(شجاع) حتى يبقى صدى هذا اللفظ متمكِّناً من ذهن المتلقي إلى أقصى حدٍّ ممكن، ولا يخلو البيت من نزوع الشاعر الأسلوبي نحو صناعة

---

[1] ينظر: سيميائية الخطاب الشعري، قراءة في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشيِّ، د. شادية شقروش، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٠م: ٦٩.

[2] الديوان: ٨٩ ــ ٩٠. الرُّدينيّ: هو الرمح منسوب إلى رُدينة امرأة، قيل: إنَّها امرأة السَّمهَرِيِّ، كانا يقومان الرماح، والوغى: الحرب، ينظر: لسان العرب: مادتي (ردن، وغى).

حكمة أو مَثَلٍ دارجٍ مفيداً من تجربتِهِ الإنسانية التي منحتهُ موضوعاتٍ شعريةً صاغَها الشاعرُ بلغةٍ جماليةٍ ذات نزوعٍ فلسفي، مُعزِّزاً ذلك بأسلوب الوصل عن طريق العطف المتوالي، بوصفهِ أسلوباً يفرض تلاحُماً لغوياً على مستوى النص، تكشف عنه الدلالةُ الناجمةُ عن غرض الشاعر الأسلوبي في((إيراد المعنى الحسن في اللفظ الحسن المتَّصَفِيْنِ بصفة الفصاحة والبلاغة، ولهذا لم يكن اللحن قادحاً في حسن الكلام))[1]، فتُصبِح اللغةُ الشعريةُ بهذا المعنى مرتبطةً بالكيان الداخلي النفسي ومحافِظةً على دلالتِها الجمالية القائمة على التفرُّد والخصوصية غير المشاعة[2].

ويأتي دورُ أسلوب الوصل مؤدِّياً وظيفة إتمام الصورة وكأنَّه يتحوَّل من مجرَّد حرفِ عطفٍ إلى لون تُرسم به اللوحة؛ إذ بفقدهِ تظهر اللوحةُ كأنَّها ألوانٌ ممزوجةٌ، إنَّه يمزجُها لكن بطريقةٍ تجعل فاصلاً بين الألوان وتواصل في اكتمالها يقول الشاعر: (من الطويل)

وفُرْسَانُ جَازانَ الخَصيبِ ورَجلُهِ
يَزيدُونَ إنْ عُدُّوا لحربٍ وإنْ شَدُّوا

وقَاتَلَ مِنْ أهْلِ الحِجازِ قِبائلٌ
كأنَّ الفَتى مِنْهُمْ على سِرجِه فَهْدُ

ومنْ غير منْ سمَّيتُ كم من قبيلةٍ
أجابتْ وجاءتْ ليسَ يحصرها العَدُّ

---

[1] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدّين بن الأثير (ت٦٣٧هـ)، قدمه وعلق عليه: د. أحمد الحوفي ، د. بدوي طبانة ، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت): ٤٩/١.

[2] ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي(تلازم التراث والمعاصرة)، د. محمد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٣م: ١٢.

أطاعوا أَميرَ المؤمنينَ وناصروا

إماماً مِنَ السِّبطينِ طَاعَتهُ رُشْدُ

....

كأنَّهُم رُبْدُ النَّعامِ هوارِباً

ونحنُ على آثارِهِمْ أُسُدٌ رُبْدُ

لَقَدْ رَغبوا في الحَرْبِ حتى إذا رَأَوا

أسِنَّتَنا وَلَّوا ورَغْبَتُهم زُهْدُ

وفرَّ وخَلَّى قومَهُ ضِدَّ اسْمِهِ

كما فرَّ مِنْ لَيْثٍ غَضَنْفرةٍ قِرْدُ(١)

يلحظ في النص مدحاً صريحاً للأمير المهدي قطب الدين من قبل الشاعر الذي كشفَ هذا المدح بصورةٍ متواليةٍ هَرَميةٍ، إذ اعتمدَ الشاعرُ على بناء صورة شعرية مبكِّرة، أنجزها بمجموعةٍ من الأبيات الشعرية التي أوصلتهُ إلى ذروةٍ شعريةٍ في نهاية المقطع الشعري.

وأسهمت تقانةُ العطف الأسلوبية المتواصلة الناجمة عن أسلوب الوصل البلاغي في نزوع النص ببنيتِهِ اللغوية نحو توحيد المفهوم على الرغم من تنوُّع مصاديقِهِ، فالجملةُ الأولى تبدأ بالعطف وتُحيل إلى جُملٍ شعريةٍ سابقةٍ وترتبط الجملة الأولى بما بعدها بالعطف نفسه الذي تكرَّرَ أكثرَ من مرة؛ دَلالةً على قصدية الشاعر بزرع حرف العطف في جملهِ حتى لا يتوهَّم متوهِّم أنَّ الممدوح متغيِّر في النص، وعمدَ الشاعرُ إلى الفصل كذلك في نصِّهِ حينَ شَرَعَ في توصيف أبناء جلدتِهِ من الشجعان

(١) الديوان: ١١٢. رُبْد(الأولى) جمع أربد وربداء، وهما من النّعام ما كان لونه كلون الرَّماد، والرُّبدة: الغُبرة، وأسد رُبد: أي غضاب، ينظر: لسان العرب: مادة (ربد).

في قوله:(كأنهم ربد النعام هواربا، ونحن على آثارهم أسد ربد)، خالقاً بذلك شعريةً جماليةً وأسلوبية عن طريق التشبيه البلاغي الذي وَسَمَ كلَّ طرف بما فيه من الصفات، وهو بذلك جعلَ أسلوبَ الفصل تقانةً جماليةً أسهمت في تعضيد دلالتِهِ المركزية التي بثَّها في بنية النص.

فقد رصَدَ الشاعرُ أحوالَ فرسان جازان عن طريق الوصف المباشر فجاء البيت الثاني من النص ليُعزِّزَ تلك القوة والإرادة بقوله:(كأنَّ الفتى منهم على سرجه فهد) ففصلَ بين اسم كأنَّ وخبرها بشِبه الجملة من الجار والمجرور ليجعلَ الخبرَ الذي يصِف حالَهم على خيولِهم بالفهد الذي يحتضن في بنيتِهِ دلالةَ القوة والرشاقة والسرعة، وعليه فإنَّ دفْعَ الخبر إلى نهاية البيت مدَّ الفتيانَ من قوم الشاعر بدَلالاتٍ إيجابيةً لم يكن بإمكانِها أن تبلغَ هذه الذروةَ لو بقيت مفردة الفهد في حشو البيت.

وكذلك فعلَ في البيت الذي تلاه في قوله:(ونحن على آثارهم أسد ربد) حينَ أخَّرَ الخبرَ(أسد ربد) وفصَلَهُ عن المبتدأ (نحن) ليُكرِّرَ ما قالهُ في البيت السابق، مفيداً من القرينة السياقية المتضادة في صناعةِ مفارقةٍ شعريةٍ قائمةٍ على التقابل الدلالي بين(النعام، والأُسد)، فإذا كان تركيب(ربد النعام) الذي يُحيل إلى اللون الرمادي بوصفهِ لوناً((يتسم بعدم الالتزام ويُوحي بالمراوغة والرفض، والتهرُّب من جميع المسؤوليات))[1]، إذ يُحيل هذه الصفات إلى أعداء الشاعر المتسمِّين بعدم المبالاة واللاجدوى والانهزام وضبابية الرؤية، فإنَّ قوم الشاعر من الشجعان(أسد ربد) أي غضاب هياج يمنحون فرصة للانقضاض على أعدائهم، وعن طريق هذه الصورة المركبة من الضدين أنتجَ الشاعرُ تقابُلاً أسلوبياً هو بمنزلة مفاتيح لولوج عالم

[1] دلالة اللون في زمن أهل التحقيق، د. ضاري مظهر صالح، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق،ط١، ٢٠١١م: ٣٨٠.

المعنى، بما يحملهُ التقابل من الخصوبة البنائية والتأويلية التي تفرض على المتلقي وظيفةَ الربط والتنسيق، وملء بياضات النص وإشباع الدلالات[١].

ويختم الشاعر نصَّه ببيتٍ شعري لا يخلو من مَظهرٍ هَزلي يُدين الأعداءَ وموقفٍ بطولي تراجيدي من أبناء قومِهِ في قوله:(وفرَّ وخلَّى قومَه ضد اسمه، كما فرَّ من ليث غضنفرة قرد)، فكان توظيف الشاعر الأسلوبي بفعلين مشدَّدين (فرَّ وخلَّى)، والتشديد في اللفظ يؤدِّي إلى تكثيف الدلالة للوصول بها إلى أقصى سقفٍ ممكن من المعاني المركزية والحافلة، وهما من ناحيةٍ أخرى فعلان سلبيان يسِمان موصوفَهما بأبشع الأوصاف من الهروب والانكفاء والتنازل، مُشبِّهاً هزيمتَهم بهروب القرد من الأسد، وقد أخَّرَ الفاعلَ عن الفعل بتوسيطِهِ جملةَ (من ليث غضنفرة)، فقد أكَّدَ هذا التأخيرَ للفاعل على أنَّ الفرار ليس فراراً موجوداً في بنية النص اللغوية، بل هو مشهدٌ شعريٌّ حافلٌ بالحركة، وكأنَّ الشاعر يريد القول إنَّ الفارَّ من عدوِّهِ يسبقهُ؛ لذلك جاء بـ (القرد) الفاعل في النهاية وجعلَ مجيء الأسود قبله؛ لأنَّهم سببُ هروبهِ فحقَّقَ بذلك حركةً نصِّيةً متموجةً مبنيةً على ركض الأسود وراء فرائسها الخائفة.

وإذا كان الشاعر استعمل أسلوب الفصل والوصل لرسم لوحة المعركة فإنَّه في موضعٍ آخر يرسم لوحة الجمال والأنوثة والطبيعة وما في خباياها من حبٍّ وعشق كبيرين يأتي ذلك بتفعيلِهِ حرف العطف فيقول: (من الطويل)

وتلكَ الغواني في المَغاني صَوادِحٌ
لها بالأغاني مُنْذُ غِبْتَ تَجَاوبُ
وللوُرْقِ في الأشجارِ سَجْعٌ كأنَّها
نساءٌ على شانِي عُلاكَ نَوادِبُ[٢]

---

[١] ينظر: تقابلات النص وبلاغة الخطاب، نحو تأويل تقابلي، محمد بازي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٠م: ١١٠.

[٢] الديوان: ١٥٤.

وللشاعر في هذا النص رؤيةٌ شموليةٌ، موقعُها الوصلُ الأسلوبي في الجمل الشعرية عن طريق العطف بحرف الواو بما يملكهُ من طاقةِ جذبٍ أسلوبية صهرت موجودات النص(الغواني، الورق، الاشجار) في رؤية جمالية واحدة.

يصِفُ الشاعرُ حالةَ الوجد والحنين مفيداً من موجودات صارت في النص إشاراتٍ سيميائيةً تدلُّ على رؤية الشاعر ورغبته وحنينه إلى زمن عميق وأرض أثيرة لديه، حينَ استذكرَ عن طريق استدعاء الذاكرة البعيدة الراقدة في لا شعورِهِ العميق في قوله (وتلك الغواني) الذي فصل فيه بين المبتدأ(تلك الغواني) والخبر(صوادح) في شبه الجملة في المعاني، ومُفيداً من طاقة الايحاء التي ولَّدها الفصلُ بين المتجاورَين، بأن أعطى لبِنية الشعر موقفاً إبستمولوجياً يرفد النصَّ بدَلالاتٍ واخزةٍ، حينَ جعلَ الغواني صوادحَ، وهي صورةٌ سمعيةٌ تُعبِّر عن كمِّ الحزن والشعور بالغربة والشوق المتسرِّب عنوةً من الشخص النادب، وعزَّزَ هذا التشوقَ برمز (الحمام) بما ينماز به من وداعةٍ وألفةٍ في قوله:(وللورق سجع) فقد فصلَ بين الخبر والمبتدأ والصفة والموصوف(نساء على شاني علاك نوادب) وهو في الحالتين جعلَ الخبر (صوادح) والصفة (نوادب) في آخر الجملة في سبيل الحصول على أكبر تكثيف دلالي ممكن يمنحهُ الموقعُ التخومي للمتلقِّي في النص وخارجِهِ.

ويأتي أسلوبُ الوصل مُسهِماً أيَّما إسهام في تبيان المشاعر الداخلية للشاعر، فأخذَ يرسم صورةَ شعورِهِ بحرف العطف لكنَّهُ سرعان ما ينتقل إلى أسلوب الفصل كما في قوله وهو يبثُّ شكواه وألمهُ وغربته ويستذكر دياره بلوعةٍ وألم شديدين: (من الكامل)

ذِكرُ اللِّوى والنَّازلينَ حِماهُ

ذادَ الكَرى عن ناظري وحَمَاهُ

والدمعُ مِنْ عِنِمٍ يَفيضُ وعَنْدَمٍ

أَجْراهُ في الخدَّينِ ما أجراهُ

والقلبُ ذابَ مِنْ الفراقِ صَميمُهُ

وتَقَطَّعتْ أكبادُهُ وحشاهُ

والبارقُ القبليُّ لمَّا أَنْ سرى

وهناً يُكَشِّفُ، شاقِني مَسْراهُ

....

واشْرَحْ لنا خبرَ العُذَيبِ وحاجرٍ

ومحجَّرٍ وَعَقيقِهِ ولِواهُ

ما ضالُهُ وسَيَالهُ وبَشامُهُ

وخُزامُهُ وأَرَاكُهُ وَغَضَاهُ[1]

في هذا النص يستدعي الشاعر عن طريق الاسترجاع((بوصفه تقانة تأتي أهميتها من كونها تتمحور حول تجربة الذات، وتعادل وفقا للمصطلح النفسي ما يسمى الاستبطان أو التأمل الباطني))[2] مجموعةً من الأمكنة الأثيرة في ذهنهِ وعدداً من الموجودات الطبيعية التي وسمت النصَّ بجوهرٍ وجوديٍّ حركيٍّ صادرٍ من الرتابة والبعد الكلاسيكي، وقد أفلحَ الشاعرُ في توظيفِهِ أسلوبياً، مستغلّاً بذلك قافيةَ الهاء

(1) الديوان: ١٦٨. حاجر ومحجّر: اسم موضع بعينه، ينظر: لسان العرب: مادة (حجر)، والضالة: شجر السِّدر، ينظر: تاج العروس:٢٩/٢٠٩ ، والسيال بالفتح: شجر سبط الأغصان عليه شوك أبيض أصوله أمثال ثنايا العذارى، ينظر المصدر نفسه:٢٩/١٤٠، والأراك: شجر معروف يستاك به، ينظر: المصدر نفسه:٢٧/٢٠، والبشام والخزامى والغضى شجر معروف عند العرب.

(2) الزمن في الرواية العربية، د. مها حسن القصراوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٤م: ١٩٢.

المتحركة التي سوَّرت النصَّ ببُعدٍ تراجيديٍّ حزينٍ آسر، عن طريق شحن النص بدَلالةٍ شعريةٍ ليقذفهُ في نهر من الأسى والحرمان، فقوله: (والدَّمع من عنمٍ يفيضُ)، فصلَ الشاعر بأسلوبه بين المبتدأ والخبر الجملة الفعلية(يفيض) وقوله: (والقلب ذاب من الفراق صميمه) بين الفعل ومفعوله متلاعباً بذلك بقواعد اللغة ونظامِها الإبستمولوجي من أجل بلوغ ذروةٍ شعريةٍ تعاضدت البنياتُ كلُّها في تشكيلِها وبنائِها، وبعد أن أفرغَ الشاعرُ سيكولوجيتَهُ بهذا الاسترجاع الجمالي انتقلَ إلى جملة أخرى تُعلن عن رغبتهِ بالمشاركة من قبل الآخرين الذين يشاركونه الألمَ نفسَهُ بين فعل الأمر (اشرحْ) والمفعول به (خبر)؛ لأنَّه في هذه الصيغة الأسلوبية يسأل عن أحوال الأمكنة التي ذكرَها؛ لذلك فصلَها عن الفعل والفاعل ليتوسَّط بينهما شِبهُ الجملة (لنا) التي تؤكد أنَّ الشاعر في لحظة تماسِّهِ كان يجهل أحوالَ هذه الأمكنة الدارسة، وأرادَ من مخاطبِهِ أن يعيَ أنَّهُ ينقل له تصوُّرَهُ العميق المشوب بدلالات الفقد واليأس لتلك الأماكن.

وقد حقَّقَ الشاعرُ إنشائيةً أسلوبيةً للوصل جعلت النصَّ مليئاً بصورة التوتُر والرفض، ولا سيما إنَّه بَيَّنَ ذلك بالسؤال (بما) التي لغير العاقل، إذ ينزل الأخير من البيت الذي قبله منزلة الجواب من السؤال أو منزلة البدل من المبدل منه، فجعلَنا نشهد أو نبلغ مستوى تصويرياً قريباً من النص، يعيش حالةً حركيةً متفرِّدةً فيما بينهما، وأنَّهُ نصٌّ اكتملت دلالتُهُ في نهاية مَجراه، وكأنَّ المَسقط الأخير لينبوع الشعر أفرغَ ما في جُعبتِهِ من ألمٍ؛ ليُصبح البيت الأخير صدى للأبيات المتقدمة.

ولم تتحقَّق هذه الشعرية إلَّا عن طريق أسلوب الوصل بوصفهِ أسلوباً يُعزِّز الدلالاتِ بما يخلقُهُ من إنسيابيةٍ عاليةٍ وتواشُجٍ شعريٍّ، لا يخلو من بِنيةٍ منطقيةٍ شعريةٍ أفردت للمكان دوراً مُهمّاً في تجذير سيكولوجية الشاعر ودوافعِهِ النفسية.

ويصف الشاعر جمال صنع الإنسان، ولاسيما الدار ويكمل رسم الصورة الجمالية بحلاوة وإشراق من فيه فيقول: (من المنسرح)

والوُرْقُ فوقَ الغُصونِ مِنْ طَرَبٍ

ساجعةٌ والهَزَارُ في زَجَلِ

وللنسيمِ الرَّطيبِ وَلْوَلَةٌ

على فروعِ البَشَامِ والأثَلِ

والبَيْتُ في اللَّيلِ مُشْرِقٌ بِسَنا

وجهٍ لَهَا، نُورُهُ المُضِيءُ جَلِي[1]

يقتنص الشاعر في هذه الأبيات لحظات السعادة والارتخاء والأمل والرجاء، إذ يرصد لنا بمخيلتِهِ الشعرية المتوقِّدة رغبتَهُ الدفينةَ في ايصال رسالةٍ إيجابيةٍ لمكانٍ متخيَّلٍ في بِنية النص، فالبيتُ بوصفِهِ مكاناً وجودياً ومكوِّناً رئيساً يُؤدِّي وظيفةً حكائيةً، حيث تحوَّلَ البيت في النص السابق إلى مكانٍ من الأمكنة الأليفة والحميمية في ذهن الشارع؛ لأنَّ بِنية البيت عبَّرت عن أريحية الذات المسكونة بالطموح والغارقة في حلاوة الأمل وسطوة النجاح، فالبيتُ بوصفِهِ فضاءً حِسِّياً أخرجَ الكينونةَ من سلطة الحِسِّ ورتابتِهِ إلى فضاء التجريد ورحابته[2].

ففي قوله: (والوُرْقُ فوقَ الغُصونِ مِنْ طَرَبٍ، ساجعةٌ والهَزَارُ في زَجَلِ) فصلَ الشاعر بأسلوبه بين المبتدأ والخبر بجملة (فوق الغصون من طرب) الظرفية المكانية، وهي جملة مُفصِحة عن حال الحَمام الذي يشدو بطَرَبِه وسَجَعِه(والهزار في

---

[1] الديوان: ٢٢٩. الزَّجَلُ: اللّعب والجلبة ورفع الصَّوت وخُصَّ به التطريب، ينظر: لسان العرب: مادة (زجل)، والوُرق هو الحمام، والهَزَارُ: طائر حسن الصوت، ينظر: تاج العروس: ٢٣٧/١٤ .

[2] ينظر: سطوة المكان وشعرية القص في السرد النسائي المغاربي، مقاربة تحليلية، د. ابن السائح الأخضر،(بحث)، مجلة الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، ع(٦)، ٢٠١٠م: ٦٨.

زجل) فنلاحظ أنَّ البيت مُحمَّل بهموم الطبيعة وكائناتها الوردية الشفافة؛ ليعرضَ بعد ذلك للنسيم في بيته الأخير(والبيت في الليل مشرق)، انتقل الشاعر من الجزء إلى الكل، فبعد أن عرضَ للحمام والعصافير، ووصَفَ أحوالَ النسيم خَتَمَ تلك الأوصاف برؤيةٍ مشهديةٍ للبيت، وهو مُشرقٌ في الليل، فاصلاً بين المبتدأ (البيت) وخبرِهِ (مُشرق) بجملة (في الليل) التي منحتْ النصَّ صفةَ التوتُّر والتناقض بين مُشرِق في الليل والإشراق في البيت، فالبيت المُشرق في الليل هو بيت مليءٌ بالحركة والحياة والمَسرَّات، إنه بيت يحتضن دهشةَ ساكنيه وخطاباتِهم التي يقاومون به الليلَ العسيرَ الخطو برمزيته التي تُحيل الى السكون والهدوء والصمت والاحلام ليشُدَّ عضُدَهم بمِخيالِه الشعريِّ.

وفي شمائل الخليفة ومكارمه يستعمل الشاعر أسلوبي الفصل والوصل معاً، ومنه ما قاله في فروسية الممدوح : (من الخفيف)

فهو يومَ الكِفاحِ لَيْثُ نِزالٍ

وهو يومِ السَّماحِ بَحْرُ نَوالِ

تاجُ آلِ النَّبيِّ واسِطَةُ العِقْـ

ـدِ البَتوليُّ، الأزهرُ المُتَلالي[1]

في قوله السابق يصِفُ الشاعرُ حال ممدوحِهِ في ساعات المعارك والنزال، مفيداً من تقانة الوصل الأسلوبية التي أسهمت في تماسُك النص وتعاضُد دَلالاتِه التي خرجت كرمح واحد في قلب العدو، وقد عَزَّزَ الشاعرُ هذا الوصلَ بحرف العطف (الواو) بفصلِهِ بين المبتدأ والخبر في ثلاث جمل متوالية(فهو يومَ الكِفاحِ لَيْثُ نِزالٍ،

[1] الديوان: ٢٣٩. ومن الأبيات الأخرى ينظر: ١٣٨/ ٢٦، ١٣٩/ ٣٠، ١٤٨/ ٢٦، ١٥٥/ ١٩ ـ ٢٠، ١٥٩/ ٣٠، ١٦٢/ ٤، ٢٦٣/ ٣.

وهو يومِ السماحِ بَحْرُ نَوالِ، تاجُ آلِ النَّبيِّ واسِطَةُ العِقْد)، عمَّدَتْ رؤيتُهُ الجمالية بباقة من المؤثِّرات الأسلوبية التي أسهمت في تكثيف بِنية النص ليخرجَ الشاعر من هذه الاوصاف الدقيقة المتوالية أن يسرِّع مفردات مناسبة للنقاء للكرم، إذ استعارَ الكفاحَ لليث وفي السماح استعار البحر، وهو بذلك يبغي الترميزَ أو خَلْقَ استعاراتٍ لا بدَّ أن يكون قريباً من الواقع، والبحر بعُمقِهِ وسعتِهِ ونقائِهِ يُحيل الكرم ويجاوره، إنَّ الشاعر أفلحَ في الحالتَين في الوصل والفصل من توظيف الدلالات المجازية؛ ليُنهي نصَّهُ بقوله: (تاج آل النبي)، إذ تتكشف أهمية أسلوب الفصل فينزل الممدوح منزلة عطف البيان من متبوعه أو النعت من منعوته فيصل به إلى مديات رفيعة حتى أصبح الممدوح إنساناً يجمع النقائض في سلوكه.

المبحث الرابع

أسلوب النداء

يُعَدُّ أسلوب النداء من الأساليب العربية الأصيلة المقعَّدة في المدونات النحوية الكبيرة التي وصلت إلينا من التراث العربي اللغوي، ولا يمكن بحال من الأحوال إغفالُ الدلالات الإيحائية التي يبثُّها أسلوب النداء في بنية الشعر النصية، إذ يمدُّنا أسلوب النداء بوصفهِ تلك الرغبةَ المنبعثة من ضمير الشاعر، والمُعبِّرة عن شخصيتهِ ورؤيته للأشياء في هذا العالم[١]، بدلالاتٍ مُوحيةٍ تُفصح عن جهاز المبدع المعرفي وعدَّته الشعرية ومرجعياته اللغوية، ويفيدنا باختبار تجربة الشاعر، وترفدنا بميزانٍ نقديٍّ لفحص صدق الشاعر الفني من كذبهِ.

وأسلوب النداء على مستوى المصطلح هو((طلبُ المتكلم إقبال المخاطَبِ عليه بحرف نائب مناب أنادي المنقول من الخبر إلى الإنشاد))[٢]، يختزل في بنيته اللغوية طاقةً شعريةً وترميزاً عالي الجودة، فالنداء عملية تواصل لغويٍّ تامة، فيها باثٌّ ومتلقِّي ورسالة يريد الشاعر أن يوصلها إلى متلقِّيه مفيداً من أحرف النداء بأشكالها المختلفة التي تمتلك في أصل بنيتها اللغوية أو في جوهر تكوينها اللغوي((نغمة موسيقية عالية تمكِّن من مدِّ الصوت ورفعه بنسب متفاوتة بما يخدم غرض الشاعر))[٣] الساعي إلى رفد نصّه بأساليب بلاغية تسهم في رفع شاعرية نصوصهِ التي ينتجها على اختلاف موضوعاتها.

---

(١) ينظر: دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني، نهيل فتحي أحمد، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، القدس، ٢٠٠٠م: ٦١.

(٢) جواهر البلاغة، في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد الهاشمي، مطبعة السعادة، مصر، ط١٣، ١٩٦٣م: ١٠٥.

(٣) خصائص الأسلوب في شعر البحتري: ١٩٩.

وقد جاء شعرُ الذّرويّ حافلاً بهذا الأسلوب البلاغي بوصفهِ أسلوباً له قيمته الدَّلالية، فضلاً عن فاعلية النداء الصوتية المتصلة بحاسة السمع التي يمكن عدّها الحاسةَ الأساسيةَ في تلقِّي الشعر العربي القديم القائم على الإنشاد الشفاهي المباشر في سياقٍ واحدٍ يجمع الباثَّ والمتلقِّي في وقتٍ واحد، ومن ذلك قوله متحسراً على أهله ورفاقه في قصيدة: (من الوافر)

فَكَم زُرنا الأحبَّةَ بعدَ وهنٍ
بهنَّ وأعيُنُ الرُّقباءِ وَسنَى
فيا أهلَ الكثيبِ الفَردِ إنَّا
على ما تَعهدُونَ وإنْ بَعُدنا
وإنَّا نسألُ الرُّكبانَ عنْكمْ
وإنْ لَمْ تسألُوا الرُّكبانَ عنَّا
ألا يا ليتَ شعري هلْ وجدتُمْ
من الشوقِ المُبرِّح ما وجدنا[1]

يفتتح الشاعر نصَّه بسؤالٍ اخباريٍّ بوساطة(كم) المُفصحة عن مقدار الحب في قلب الشاعر الذي يُقابله في الكثرة (أعين الرقباء) بوصفها كابحاً لرغبات الشاعر فجعلت طريقه ملغوماً بالحذر والخوف، ثَم يأتي أسلوب النداء المعبَّر عنه بجوهر أحرف النداء (الياء) في قوله: (فيا أهلَ الكثيبِ الفَردِ إنَّا، على ما تَعهدُونَ وإنْ بَعُدنا) مُدلَّاً بذلك على لوعتهِ وشوقهِ وحبِّه العميق الخالص بِعُرى وثيقة لا يسلب النأي جذوتَها.

---

(1) الديوان: ٨٠.

وختم الشاعر نصَّهُ بمطابقةٍ أسلوبية قائمة على بناءٍ لغويٍّ متضادٍّ في قوله :(وإنا نسأل الركبان عنكم، وإن لم تسألوا الركبان عنا)؛ رغبة منه في خلق حقلين دلاليَّين مختلفين في المسعى، إذ جنَّس الشاعر نفسه ضمن حقل الوفاء بينما جعل مخاطبيه في حقلٍ يناقض الوفاء ويتصالح مع القطيعة، فكان للبيت الأخير من النص الذي صدَّره الشاعر بحرف استفتاح (ألا يا ليتَ شعري هلْ وجدتُمْ، من الشوقِ المُبرِّح ما وجدنا) دورٌ مهمٌ في إعلان الخيبة الناجمة عن يأسه وافراطه في الحنين، ولا سيما أنه استعمل النداء بحرف (الياء) بوصفهِ حرفاً مُعبِّراً عن الزفرة التي تخرج من صدر الشاعر للتنفيس عن الألم والخيبة التي يرزح تحت وطأتها[1]، وضمَّ الشاعر حرف النداء إلى (ليت) بأسلوبية نقلت الدلالة إلى الاستحالة؛ لأنَّ التمنِّي هو طلب الحصول على أمرٍ محجوبٍ مستحيل الوقوع وتتمنَّاه النفس، ولكنَّهُ بعيد عنها ويصعب الحصول عليه أو تحقيقه[2]، وعليه ينكشف أمامنا ضمير الشاعر الغارق في حِبال الغيظ ووحل الفجيعة؛ لأنَّه يرغب في الوصال والوصال يستحيل عليه.

ويأتي أسلوب النداء محقِّقاً عملية تواصلية بين الشاعر وممدوحه" المنادى" يحاول المبدع بوصفه منادياً أن يقترب من المنادى الممدوح أكثر فيقول:(من الطويل)

محمدُ يا عِزَّ الهدى يا ابنَ أحمدٍ

ومَنْ جُودُهُ للمُجْتدينَ جزيلُ

ويا شمسَ فضلٍ عَمَّ كُلَّاً ضياؤُها

وبدراً يَردُّ الطرفَ وهو كَليلُ

---

[1] ينظر: دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني: ٦١.

[2] ينظر: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ٢٠٠١م : ١٧.

ويا أسداً للهِ يَحمِي حُدُودَهُ

مَخالِبُهُ العُظمى قَناً ونُصولُ[(١)]

يلحظ هيمنة جملة النداء على بنية النص الذي ابتدأ بالمنادى (محمد) مع حذف حرف النداء(يا)؛ وذلك لإبراز حميمية المنادَى وشديد قُربهِ من المنادي، ونلمس عن طريق أسلوب النداء المتوالي في النص أن الشاعر نوَّع صفات الممدوح عن طريق إضافته إلى مجموعة من المفاهيم المجردة فقوله: (يا عز الهدى، ياشمس فضل، يا أسداً لله) يكشف عن المعاني المجرَّدة (الهدى، الفضل، الله) وهي تقانة أسلوبية لَجَأَ إليها الشاعر؛ ليصِلَ بنصِّه الشعريِّ إلى أعلى مراتب الجمال الفني بوساطة عقْد صلة التواشج الأسلوبي في جملة النداء، ولا ننسى أنَّهُ يسرد شخصية ممدوحهِ بوساطة أسلوب النداء ويردف ذلك بتعليلٍ يوضِّح فيه أسباب قوله: فهو (عز الهدى)؛ لأنَّ جُودَهُ للسائلين جزيل، وهو شمس فضلٍ وبدره؛ لأنَّه يردُّ الطرفَ، وهو كليلٌ، بمعنى أنَّ ممدوحه ذو حجَّة ضاحية لا يمكن اغفالها حتى للبصير، وقولهُ: (يا أسداً لله يحمي حدوده)؛ أي أنَّه مسلَّحٌ بمخالب من قنا ونصول، ولا يفوتنا ذكر أسلوبية البناء العمودي المتوالي للنداء في النص بوصفها تقانةً أضفت رداء الرؤية العمودية على جسد النص وجعلت المتلقي قلقاً يقف على أرضٍ من خراب في انتظار دلالة القصيدة؛ لأنَّ تكرار النداء يعمل على الارتقاء بجمالية النص عن طريق رسم صورة تدويم موسيقي يتردد في تضاعيف النص معبراً بذلك عن نفسية الشاعر ومُشِيعاً في النص نغمة موسيقية[(٢)]، بوساطة التدويم بوصفه ((تكرار النماذج الجزئية أو المركبة بشكل متتابع أو متراوح، بغية الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي والنشوة اللغوية، وعندئذ تتصاعد البنية الموسيقية لتسيطر على

---

(١) الديوان: ٩١.

(٢) ينظر: دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني: ٦٤.

المستوى التصويري، وتصبح رمزاً تتكثَّف حوله دلالة الشعر، ويتمركز معناه، وتصبح الصياغة هي محور القوة التعبيرية، ونقطة التفجير الشعري))[١]. كونه هدفاً أسمى يبتغيه الشعراء في إبداعاتهم اللغوية.

ويدور أسلوب النداء في فلك موضوع المدح ويضمر قولاً لم يُفصح عنه الشاعر، فتكرار النداء في محاولة لتقرب المبدع من المنادى الممدوح؛ كي يجعل من ذاتهِ مشاركة قولية في صياغة واقع الممدوح يقول فيه: (من الطويل)

تَسَنَّمْتَ يا مهديُّ أعلى المراتبِ
وأدركتَ غاياتِ المُنى والمَطالبِ

وأعليتَ سَمْكَ المَجْدِ حتَّى لقد علا
مَناراً على أعلى النجومِ الثَّواقبِ

ودانَتْ لكَ الأقطارُ شرقاً ومغرِباً
وأذعَنَ مَنْ في شرقِها والمغاربِ

وأرهَبْتَ يا ابنِ الشُّمِّ من آلِ غانمٍ
ملوكَ الورى من أعجمٍ وأعاربِ

فمالَكَ يا ابنَ المصطفى مِنْ مُشابِهٍ
ولا لكَ يا ابنَ المرتضى منْ مُناسبِ[٢]

بدأ الشاعر نصَّه بالإعلان عن رفعة ممدوحهِ وفضله ببيتٍ شعريٍّ جمع فيه صفات نادرة لا يمكن إيجادها إلا في شخص الخليفة، إن قول الشاعر(تَسنَّمْتَ يا

---

[١] ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، صلاح فضل،(بحث)، مجلة فصول، مجلد(١)، ع(٤)، ١٩٨١م: ٢١١.

[٢] الديوان: ١٠١. السَّمْكُ هو السقف، لسان العرب: مادة (سمك).

مهديٌّ أعلى المراتبِ، وأدركتَ غاياتِ المُنى والمَطالبِ) يفصح عن هالة الممدوح المتفوِّقة رفعةً على النجوم الثواقب ومفيداً من تقانة أسلوب النداء بحرف(يا) بوصفهِ حرفاً ناسبت موسيقاه ذات المدِّ الطويل سطوةَ الخليفة ورفعته وسموِّه.

وبعد ذلك انتقل الشاعر بأسلوبه من المجرَّد إلى الحسِّي ومن التعميم إلى التخصيص، فقد منحَ ممدوحهُ رداءً أسطورياً ضمن حدود الشعرية، فبنية المتخيَّل الشعري بوصفها مسرحا للتخييل الباحث عن عوالم افتراضية يعيد الشاعر عن طريقها تشكيل العالم الواقعي منحت البعدَ الأسطوريَّ واقعاً ملموساً، فصارت الأقطارُ مدينةً والشرق والغرب مذعناً والملوك مصابين بالرهبة منه، لينتهي الشاعر ببيتٍ شعريٍّ(فمالكِ يا ابنَ المصطفى مِنْ مُشابِهٍ، ولا لكَ يا ابنَ المرتضى من مُناسبِ)، يُعلل فيه ما قدَّمَهُ من ترميزٍ في حقِّ ممدوحهِ مفيداً من أسلوب النداء الممزوج بقداسة الرسول الكريم(صلى الله عليه وآله)، والإمام علي (عليه السلام).

إذ يبغي الشاعر من هذا التّماس الحدوديِّ أسلوبية تكشف طريقه باستدعائه شخصيات ذات قوة إيحائية ورمزية فيبلغ بممدوحهِ مرتبة تُقَرِّبُهُ من الأصول الأولى، أو السرديات الكبرى المشكِّلة هويتنا الدينية، وعليه يحقِّق الشاعر بغيته من نصِّهِ الرامية إلى اثبات حضور ممدوحهِ، وإلغاء حضور الآخر ووجوده، ذلك الآخر المجهول، أو المتجاهَل من قبل الشاعر.

وأدَّت الأفعالُ في النص دوراً بالغ الأهمية في منحِ النص صفة الحركية الجوهرية والمشهد الشعري القائم عل هيمنة الأفعال وفاعليتها، التي انتقلت من (السمو والادراك والعلا، إلى الدنو والاذعان والرهبة) وكأنَّنا أمامَ نصٍّ يبدأ من الوضوح والصفاء والنقاء في وجودنا الواقعي(النجوم الثواقب)؛ لينتهي إلى أغوار النفس الإنسانية(الرهبة) المعبرة عن اضطراب السلوك، وفقدان البوصلة في اتخاذ السبيل الصحيح، لذلك فالمستوى التركيبي لهذه الأبيات كشف عن طغيان الجملة

الفعلية مما ساعد على تحريك دلالات النص[١] وكذلك ساعدَ اشباعها بطابعٍ حركيٍّ تمثيليٍّ أسهم في بلوغها نسقاً دراميًا ناجماً عن الانتقال من موقع رفيع إلى آخر أقل شأناً.

ويخرج أسلوب النداء إلى غرض التعظيم وحثِّ المنادى على ديمومة الفعل في نصٍّ للشاعر يُمجِّد فيه أخلاق الوفاء والاعتراف بالفضل، يقول: (من الخفيف)

يا أبا أحمدٍ بَقِيتَ سعيداً

خالِداً في النَّعيمِ والأفراحِ

يا فسادَ الفَسَادِ في كلِّ قطرٍ

ومكانٍ ويا صلاحَ الصَّلَاْحِ

صُنْتَ وَجهِي عن المُلوكِ جَمِيعاً

وتَدارَكْتَني وَرِشْتَ جَناحِي

بخُيولٍ جِنائبٍ وثِيابٍ

عطراتٍ منْ نَشْرِكَ النَّفَّاحِ

فَغُدُوِّي إليكَ في كلِّ حالٍ

دُونَهُمْ يا بنَ أحمدَ وَرَواحِي[٢]

يقارب الشاعر في نصِّه ممدوحهُ عن طريق حرف النداء (الياء) الذي هيمن على نصوص الشاعر، فبدأ بأسلوب النداء في قوله: (يا أبا أحمدَ) وأردَفَهُ بجملةٍ كلاميةٍ قائمةٍ على تعالق الضدَّين على الرغم من اشتراكهما اللفظي في قوله:(يا

---

[١] ينظر: شعر الخوارج دراسة أسلوبية: ١٣٥.

[٢] الديوان: ١٨٩.

فساد الفساد)، وهو قول يُفهم منه في القراءة الأولية سُبَّةٌ أو لفظٌ غير مناسبٍ لغرض المديح، لكنْ بعد الفحص والتدقيق وإعادة القراءة يتبين أنَّ الممدوح ليس بفاسدٍ بل هو مُصلح عن طريق إفساد الفساد، فالشاعر استعملَ بأسلوبه مفردة(فساد) ذات الدلالة السلبية ليعطيها بعداً إيجابياً قائماً على هدم الظلم والخوف والطغيان عن طريق إضافتها على الفساد الثاني، فامتلك الشاعر في هذا الوصف رؤية أسلوبية وشعرية حقيقية نقلت المفردة من حقلها اللغوي السلبي إلى حقل إيجابي رفيع المستوى، وعضَّد الشاعر هذه الرؤية بأسلوب النداء في نهاية البيت(يا صلاح الصلاح) بوصفهِ صيغةً لغويةً تشعُّ من بنيتها طاقة الدفع الممزوجة بالصلاح لردءِ الفتنة وتفتيت الفساد. ثَم يخرج الشاعر إلى ذكر الممدوح عن طريق سرد فضائلهِ الكبيرة عليه في قوله :(صنت وجهي عن الملوك جميعاً، وتداركتني ورشت جناحي)، إذ استعار الشاعر من ممدوحهِ العزيمة لتكتمل هويتهُ الشعرية والإنسانية بوصفهِ طائراً حُرَّاً فلا حرية دون رضا الخليفة، ولا إبداع عند الشاعر دونما مدح الخليفة، فأصبحت حياة الشاعر والشعر مبنيتين على ظاهرة التواصل عن طريق الذهاب والإياب بوصفها الغاية الكبرى فحفظَ الشاعرُ جميل الممدوح وجازاهُ بتخليدهِ في شعرهِ. ومن جهة أخرى لم يخرج الشاعر في نصه السابق ضمن دائرة غرض المديح عن كلاسيكية الغرض القائمة على استدرار عطف الممدوح الذي يتحقق عن طريق العلاقة بين الشاعر بوصفه ممسداً والخليفة ـ الممدوح ـ بوصفه واهباً.

ويتمحور النداء الأسلوبيُّ لدى الشاعر حول قضية إيجاد مساحةٍ لذاتهِ بين تلك النصوص التي تصفُ ممدوحه؛ محاولة منه لإظهار الحُبِّ والتلطُّف بالدنو منه، ودائماً ما يناديه بصفاتٍ وهذه منها: (من البسيط)

أشَمٌّ ما زال مذ نِيطِتْ تَمائِمُهُ

في السِّلمِ والحَربِ مِطعاماً ومِطعانا

يَلْقَى صُدُورَ العَوالِي ـ والقَنا قِصَدٌ ـ

والوَفْدَ في السَّنْةِ الشَّهباءِ جَذْلانا

وأنتَ يا راكِبَ الوَجْنَاءَ ناجِيةً

تِطوِي المَهامِةَ غِيطاناً فغيطانا

دَعْها تَجُوبُ الفَيافي والفَدافِدِ مِنْ

جَازانَ، جادَ الحَيا الوَسْميُّ جَازانا[١]

يرصد الشاعر بمخيَّلته الشعرية وأسلوبيته المتوهجة بأجمل الاستعارات سيرة حياة ممدوحهِ وطريقة تعاملهِ ويعرض لنا شجاعته وفتوته في قوله: (أشم ما زال مذ نِيطِتْ تَمائمُه، في السِّلمِ والحَربِ مِطعاماً ومِطعانا)؛ ليؤكد الشاعر على أنَّ الشجاعة عند ممدوحهِ قضيةٌ سيكولوجيةٌ نشأت معه منذ الولادة، فهي شجاعةٌ فطريةٌ جُبِل عليها بطل الشاعر؛ لذا هو شجاعٌ في الحالتين، في السلم مطعامٌ وفي الحرب مطعانٌ، فالممدوح يعي أنَّ الشجاعة كالقول فالتزم بمقولة العرب لكلِّ مقامٍ مقال، ثَم يأتي لنا الشاعر بصورة شعرية تُعزِّز هذه الشجاعة وتُهذِّبها وتُزيد من ألقها على مستوى الوجود(يلقى صدور العوالي والقنا قصد)، ومن بعده يأتي أسلوب النداء في قوله: (وأنت يا راكب الوجناء ناجية)، إذ بلغَ الشاعر في ممدوحهِ مرتبة رفيعة حتى أنَّ فرسه الوجناء لا تطلب ايعازاً من راكبها الممدوحِ، بل هي تكتفي بالتواصل السيميائي بينها وراكبها، فبلغَ الشاعر في هذا النص بُعداً جمالياً زادَ من شعرية النص وأحاطهُ بلغةٍ إيحائيةٍ متوقِّدةٍ تشهد عليها الصحراء والفيافي الحاضنة لهذا

---

[١] الديوان: ٢٦٠. الجذلان: الفرح، المَهَامِةُ: جمع مَهْمَةٍ وهو المفازة البعيدة، والمَهْمَةُ: الفلاة بعينها لا ماء فيها ولا أنيس، والفدافد: جمع فَدْفَدٍ وهو الفلاة التي لا شيء فيها، والحيا الوسميّ: هو مطر أول الرَّبيع؛ لأنَّه يَسِمُ الأرض بالنَّبات، لسان العرب: المواد (جذل، مهه، فدفد، وسم).

الممدوح في غزواتهِ، ولا سيما أن النداء جنَّس الممدوح في حالة الحرب يا راكب الوجناء.

ويرسم الشاعر بأسلوبية النداء صورة تكاد تتكامل من نواحي النسب والدين والصفات الأخلاقية بوساطة تغيير نوع المنادى فيقول: (من الرجز)

خَلِيفَةَ اللهِ: جَزَاكَ اللهُ عن

نَصْرِكَ للإسلامِ ما تَسْتَوجِبُ

ويا بن بِنْتِ المُصْطَفَى فَلَمْ تَزَلْ

في اللهِ، تَرْضَى ـ أبداً ـ وَتَغْضَبُ

لو كانِ ذو القَرْنَينِ حَيّاً باقِياً

أَلْقَى إِليكَ المُلْكَ وهو مُعْجَبُ

يا مَلِكَ الدُّنيا وأَهِليها مَعاً

وَمَنْ هو الصَّقرُ، وَكُلٌّ خَرَبُ

يا مَاجِداً: إذا أَرَدْتُ مَدْحَهُ

يُمْلِي عَلَيَّ مَجْدُهُ فأَكْتُبُ

وَيَطْرِبُ الطِّرسُ لِرَقْمِي اسْمَهُ

وَهَو جَمادٌ، فَيَكَادُ يَلْعَبُ

أَنْتَ جَوادٌ، وأَنا أَدِيبُهُ

وَمِنْكَ لي الجُودُ، وَمِنِّي الأَدَبُ(١)

---

(١) الديوان: ٢٩٧، ومن النصوص التي ورد فيها هذا الأسلوب مؤدياً بعداً أسلوبياً هي ينظر: ٨٥/ ٦٩، ١٠٢/ ١٢، ١١٣/ ٣٨ ـ ٤٠، ١٦٢/ ١، ١٧٥/ ١٠٩، ٢٦١/ ٤١، ٢٧٠/ ٥، ٢٧٢/ ٤٠، ٥٢/٢٧٨، ٢٩٧/ ٣١.

ينهض النص السابق بأعباء جمالية وأسلوبية أخَّاذة أفاد منها الشاعر في صناعة نصٍّ متوهِّجٍ بدلالته المتنوِّعة، فبدأ نصَّهُ بجملةٍ ندائيةٍ حُذِف منها حرف النداء(يا) في قوله:(خليفة الله، جزاك الله عن، نصرك للإسلام ما تستوجب) وجاء البيت الثاني ليعزِّز الأولَ، ويؤكد دلالته اللسانية بجملةٍ ندائيةٍ صريحةٍ معطوفةٍ على الأولى(ويا بنِ بِنْتَ المُصْطَفَى فَلَمْ تَزَلْ، في اللهِ، تَرْضَىْ ـ أبداً ـ وَتَغْضَبُ) فقد ميَّز في هذا البيت أخلاقية الممدوح وسلوكه، ولا نغفل أنَّ الجملة الاعتراضية الواردة في سياق البيت الثاني (أبداً) أيَّدت هذه الصفة الكريمة، وجعلت جملة النداء الأسلوبية يقينية الخبر، فهي جملةٌ لا يمكن تكذيبها أو التشكيك فيها.

واستشهد الشاعر على صحة دعواه في بنية المتخيَّل ببيتٍ شعريٍّ أقحمهُ المتكلمُ الذاتي بين جملتي النداء فجاءت جملة الشرط(لو كان ذو القرنين حيّاً باقياً، ألقى إليك الملك وهو معجب) مفيداً من زخم أداة الشرط(لو) بوصفها((أداة شرطية غير جازمة، وللشرط في الماضي مع القطع))[١]، فكان لورود (لو) في السياق دورٌ في جّعْلِ الكلام على غير حقيقته الواقعية؛ لأنَّ الغرض الأسلوبيَّ من التركيب الشرطي يكمن في دلالة الفخر لهذا الممدوح.

وبعد ذلك جاءت جملة النداء الثالثة في قوله:(يا ملك الدنيا وأهليها معاً، ومن هو الصقر، وكل خرب) صانعاً بذلك مقابلةً دلاليةً حركيةً بين الممدوح (ملك الدنيا) والصقر ذلك الكائن الذي يحيل إلى القوة والإباء والشجاعة والكد، وكان حرفُ النداء(يا) مناسباً للخليفة المشبه بالصقر الذي يُحلِّق على مسافاتٍ عالية جداً.

أمَّا المقطع الأخير بأبياتهِ الثلاثة، يستهل الشاعر نصَّه بجملة نداء يقول فيها: (يا ماجداً: إذا اردت مدحه، يُملي عليَّ مجده فأكتبُ)، نلمس تحوُّلاً أسلوبياً في

(١) الشامل، معجم في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها، محمد سعيد وبلال جنيدي، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨١م: ٧٥٥.

الخطاب، إذ نقلَ الشاعرُ ممدوحهُ الأثير عنده من مستواه الجمعي الحاضر في سيكولوجية المخاطبين إلى مستوى فرديٍّ قائمٍ على كيفية تلقِّي الشاعر لصفاتهِ، أو إنَّه في هذا النص المكوَّن من ثلاثة أبيات ينقل لنا الشاعر طريقتهُ في الإبداع الشعري، وكيف تعمل مَلَكَتُهُ الشعرية وصناعة المخيَّلة لديه.

يملي الممدوح المنادى بحرف النداء(يا ماجداً) على الشاعر موضوعاتٍ ترفد مخيَّلة الشاعر فيكتب، فالشاعر يُنمِّط تجربته الشعرية ضمن طبقة الشعراء المطبوعين ويؤكِّد ذلك قوله: (ويطرب الطرس لرقمي اسمه، وهو جماد فيكاد يلعبُ)، إذ خلق الشاعر صورةً جماليةً حينما جعلَ الطرسَ الموصوف بالجماد(وهو جماد) يتلقَّى رسائل الممدوح الماجد، فهو يقعُ بين فعلين يتسمان بالحركة والإيقاع والنبض والانبعاث والمشاركة(يطرب، يلعب)، فإذا سمعَ القلمُ اسم الممدوح وهو (يطرب) بدأت الكتابة (اللعب)، ولا نغفل أنَّ الشاعر أفاد هنا من مقولة العرب التي إذا ارادت أنْ تستدعي ماشيتها صفَّرت لها لكي تشرب، فالعلاقة بين الطرب واللعب هي علاقةٌ سببيةٌ منطقيةٌ، فلا لعبَ للقلم بدون طرب بمعنى أنَّ الشعر الناجح والجميل لا بدَّ أن ينجم عن تجربةٍ حقيقيةٍ صادقةٍ، فالشاعر لا يكتب شعراً أو يلعب حتى يطرب أي أن تغوص تجربتهُ الشعرية في عميق عوالمه الداخلية ليخبرنا عمَّا يعتمل في ضميره من قيم فنية.

ولعلَّ الشاعر أفاد من نصِّ المتنبي في مدحه الممزوج بالذم لكافور الإخشيدي في قوله: (من الطويل)

أبا المسْكِ هل في الكأسِ فضلٌ أنالُهُ

فإنِّي أغنِّي مُنْذُ حينٍ وتشربُ[1]

---

[1] ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبريّ المسمّى بالبيان في شرح الديوان: ١٨٢/١.

إنَّه صراع السبب والنتيجة، فالشراب يستساغ بالغناء، والمتنبي يكافح بشعره وكلماتهِ، إذ جعل كافور شيئاً ذا بالٍ لذا يطالبه بأن يأخذ من هذه الكلمات مقاماً ولو فضلةً من مقام، مُنكِّلاً بكافور وعدم وفائه من جهة، ومن جهة أبعد عدم وجود كافور لولا شعره وعدم وجود شراب لولا غناؤهُ، إنَّه يجعل ما ليس سبباً في الواقع سبباً غير مرتبطٍ بالغناء عند غير المتنبي، فأصبح أبو الطيب راعياً يغنِّي لقطيعهِ كافور، الذي يشرب بفعل طربهِ.

وكذلك فعلَ الشاعرُ الذّرويُّ ولكن بطريقةٍ أسلوبيةٍ معكوسةٍ لقول المتنبي، حين طرب طرسهُ أو قلمهُ من ممدوحهِ ذي الأخلاق الحميدة، فلَعَبَ القلمُ على الورق وانتج نصَّاً حافلاً بالصدق الفني، ودليلنا نهاية المقطع الشعري(أنت جوادٌ وأنا أديبه، ومنك لي الجود ومني الأدب) أي أنَّ شعري هو نتاجُ تجربتي لكنَّها تجربةٌ يحرِّكها المهدي جواد القصيدة .

المبحث الخامس

أسلوب الشرط

لا يخفى أنَّ أسلوبَ الشرط بوصفهِ تلازُماً بين جملتين بوساطة أداة الشرط يؤدي دوراً في إظهار الدَّلالة الجمالية ويُسعِف المبدع ونصه في إنشاء ما هو فنِّي، والشرطُ من الأساليب البلاغية التي أخذت مكاناً واسعاً في تحويل منطق الجهاز النحوي عن طريق توسيع الدلالة والانتقال بها إلى مفهوم لم يكن مدوَّناً سلفاً؛ لأنَّ ((عناصر التشكيل اللساني لأسلوب الشرط تعمل على اكتشاف البنية الدالة في النص الذي يعمل على تجسيد الوظيفة الشعرية والدلالية عبر ترابط الأفكار واتساق الأنساق اللسانية وانسجام المعاني))[١]، ومنطق الأفعال الناجمة عن أسلوبية الشرط بوصفهِ أسلوباً لغوياً ينبني على جملة ميكانيكيةٍ تتألَّف من أداةٍ ومن تركيبين سُمِّيَ الأولُ الشرطَ والثاني الجزاء في علاقة جدلية حتمية، و((ينزل الشقُّ الأولُ منزلةَ السبب والشقُّ الثاني منزلة المسبب، ويتحقَّق المسبَّب إذا تحقَّق السبب، وينعدم الثاني إذا انعدم الأول))[٢].

إنَّ الشرط يعمل على وفق مفهوم لساني يُحدِّد الأسلوب ويطبعه بميِّزات خاصة تمنح المبدع هوية التميُّز عن أقرانهِ من الأدباء والمبدعين؛ لذلك سعى الشاعر الذّرويُّ إلى تقانة أسلوب الشرط في شعرهِ مفيداً من وظيفتهِ الساعية إلى بناء اللغة في سياقات تُنجز قصدية الشاعر الأسلوبية، فضلاً عن مدلولها النفسي الذي ((يكشف فيه إلحاح الشاعر على جملة أو تركيبٍ أو كلمةٍ في سياق النص عن

---

[١] شعر الخوارج، دراسة أسلوبية: ١٣٣.

[٢] البنى الأسلوبية في النص الشعري، دراسة تطبيقية، د. راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، دار الحكمة، لندن، ط١، ٢٠٠٤م: ٢٠٦.

خصوصية الحالة التي تسكن إليها نفس الشاعر))[1]، أي في لحظة كتابتِهِ للنصِّ أو لحظةِ تشكيلِهِ الجمالي المتسق بسياق التلقِّي الذي يفرض في شكل التواصل الشفاهي منهجاً يختلف عن السياقات الأخرى غير الشفاهية.

ولم يغفل الشاعر الذّرويُّ أهمية أسلوب الشرط فاستعملهُ في ديوانه في أكثر من موضع، مفيداً من مساحتِهِ الكلامية ودلالتِهِ التوسُّعية التي تقفز إلى مناطق غير مأهولةٍ بالمعاني لتجترح منها بُعداً جمالياً أو تلميحاً رمزياً، ومن ذلك قولهُ في مدح الخليفة: (من الطويل)

إذا خَامَرَتْهُ الأَريحيَّةُ فاحْتَكَمْ

عليهِ وزُدْ في الاحتِكامِ على الحدِّ

فلو لَمْ يكنْ في كفِّهِ غيرُ نَفسِهِ

لجادَ بها مِنْ غيرِ مطلٍ ولا وعدِ

ولو رامَ أنْ يُثنيه عن بَذْلِ مالِهِ

مُشيرُ ضلالٍ ردَّهُ غايةَ الردِّ

وإنْ جادتْ الشُّجعانُ في الحربِ خِلْتَهُ

يَكُرُّ على الأعداءِ كالأسَدِ الوِرْدِ[2]

يُلحظ في النصِّ السابق أنَّ الشاعر أفادَ من أدوات الشرط بأشكالها المختلفة محقِّقاً بذلك بنيةً لسانيةً قائمةً على التصدير والجواب، فالمتلقِّي بحاجة إلى جواب الشرط لكي تكتمل عنده الدلالة.

---

[1] لغة الشعر العراقي المعاصر، د. عمران خضير الكبيسي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٨٢م: ١٨٢.

[2] الديوان: ٧٧. الأسد الورد: هو الأسد الأحمر، لسان العرب: مادة (ورد).

إذ جعلَ البيت الأول من نصِّهِ الشعري قائماً على شرطية "إذا" بوصفها أداةً((تدلُّ على جزم المتكلم بوقوع الشرط أو على ترجيحه لوقوعه، ومن أجل ذلك استُعملت في الحكم الكثير الوقوع وغلب على دخولها الماضي لدلالتهِ على تحقُّق الوقوع))[١]، لتبلغ بالدلالة اللغوية أبعاداً زمانية متقدمة.

وعن طريق أسلوب الشرط استطاع المبدع أنْ ينفذ إلى خميرة الكرم عند ممدوحهِ ويحدِّدها بقولهِ: (إذا خامرته الأريحية فاحتكم، عليهِ وزُدْ في الاحتِكامِ على الحدِّ) راسماً بذلك ملامحَ ممدوحهِ بوصفهِ رجلاً لا يمتنع في لحظة الأريحية عن تحقيق العدل، ويعزِّز هذه الصفة بالبيت الثاني والثالث بقوله على التوالي:(فلو لَمْ يكنْ في كفِّهِ غيرُ نَفسِهِ، لجادَ بها مِنْ غيرِ مطلٍ ولا وعدِ)(ولو رامَ أنْ يُثنيه عن بَذْلِ مالِهِ، مُشيرُ ضلالٍ ردَّهُ غايةَ الردِّ)، إذ يفيد من دلالة أداة الشرط (لو) التي تدل على المبالغة والتوكيد، فضلاً عن زجِّ النص الشعري في سياق الافتراض والتوهم، وفصلهِ عن منطق الكلام العادي حتى يدخل عالم الشعرية القائم على التخييل[٢]، وساعدت البنيةُ اللسانيةُ الناجمةُ عن أسلوب النفي بـ(لم) في قولهِ: (لو لم يكن في كفه غير نفسه) والمضمَّنة في أسلوب الشرط على((جعل فاعلية الدَّلالة تتعمَّق بزيادة فاعلية الترابط الحاصلة بين التشكلات المتنوعة التي تحظى بالتفاتة المتلقِّي إليها ليتسنَّى له إدراك كنه فاعليتها الدلالية))[٣]، الباحثة عن تعميق الكرم وتوكيده بوصفهِ بنيةً قارةً في شخص الممدوح.

---

[١] الشامل، معجم في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها : ٧٦ ـ ٧٧.

[٢] ينظر: التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوّره إلى القرن السّادس، د. حمادي صمّو، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١م: ٥٩٠.

[٣] خصائص الأسلوب في شعر البحتري: ٢٠٢.

فاختار الشاعر نهايةَ مقطعهِ بيتٍ شعريٍّ قائمٍ على شرطية (إنْ) التي يكون شرطُها وجوابُها فعليةً استقباليةً ولا يخالف هذا لفظاً إلا لفائدة[١]، يفرضها السياقُ الشعري القائم على نسق النظم، فجاءت هذه الأداة لترسم الوجه الثاني من الشجاعة، ففي الأبيات الأولى عرفنا شجاعة الكرم، أمَّا في هذا البيت فكانت شجاعة الحرب هي المهيمنة.

ونشير أيضاً إلى ارتباط جُمل الشرط بالزمن والحركة والأحداث عن طريق هيمنة الجملة الفعلية في النصِّ، فقد ورد أحدَ عشرَ فعلاً في الأبيات السابقة الأمر الذي ولَّدَ نصَّاً شعرياً حافلاً بالرؤية المشهدية، التي أعطت أسلوب الشرط التجدُّد والاستمرار؛ لأنَّ الاقتران بجملةٍ فعليةٍ يُزيد من قيمة الوظيفة الشرطية التي تتقوَّى نتيجة اقتران الأداة بصيغ فعلية[٢]، واستعملَ الشاعرُ أكثر من حرف شرطٍ في نصِّهِ ليُعطي جُمله الشرطيةَ دلالاتٍ جديدةً وواسعةً ناجمةً عن تماس المختلفين في السياق الواحد.

ويصطبغ أسلوب الشرط بصيغة الامتناع، وكأنَّ الشاعر يريد بيانَ مواقفهِ التي جالت في نفسهِ حتى إنَّنا نجد الأداة" لو" تستشعر النتيجة لإمتناع جوابها، من ذلك قوله في توصيف شجاعة ممدوحهِ والإعلان عن ولائهِ له : (من الرجز)

لو حزَّ بالسيفِ الحُسامِ المُنْتَضى

رأْسِيَ ما غيَّرَ ذاكَ وُدِّي

ولو سَقانِيْ جُرَعَ العلقمِ ما

طَعِمْتُها إلاَّ كَذَوْبِ الشُّهْدِ

---

[١] ينظر: الشامل، معجم في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها : ١٨٧.

[٢] ينظر: اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كموني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧م : ١٧١.

وكيفَ لا، وهو مآلِيْ وبهِ

نِلْتُ مُرَادِيْ وبَلَغْتُ قَصْدِي

....

يا سَائِلِيْ عَنْ زَمَنِي وأَهْلِهِ

إِسْمَعْ تَجِدْ عِلْمَ اليَقِينِ عِنْدِي

إِنْ عاهَدُوا خانُوا وإِنْ هُمْ وعَدُوا

بدانقٍ ما إِنْ وَفَوا بوعدِ

صَرَفْتُ آمَالِيَ عَنْهُمْ واثِقاً

باللهِ ربِّي والإمامِ المَهْدي(١)

كان لأسلوب الشرط دورٌ مهمٌ في صناعة جمل شعرية ذات دلالات مكثفة وعنيفة لكي تناسب مقامَ الحال، إذ فرضَ الشاعرُ على النصِّ أسلوب الشرط بوصفهِ أسلوباً يُزيد من التوتر ويُقارب الدلالة ويُدخلها في نظامٍ حركيٍّ ذي صبغةٍ انفجاريةٍ، يؤدي استعمالهُ إلى ولادة صورة شعرية شديدة الحدَّة وعميقة الغور وذات سعة في الاحتواء. فجاء قولهُ: (لو حزَّ بالسيف الحسام المنتضى، رَأْسِيَ ما غيَّرِ ذاك وُدِّي) (ولو سقاني جرع العلقم ما، طعمتها إلا كذوب الشهد)، فالشاعر وصل في بيتهِ هذا إلى مرتبة العصمة في الولاء، فلا القتلُ يمنع حُبَّه ولا العلقم، كونه دالة للفراق والانقطاع يمنعهُ من استحسان ممدوحهِ بالشعر الجميل.

وجاءت الأبياتُ التاليةُ ساعيةً نحو تحقيق مقولة الشاعر السابقة عن طريق أسلوب الاستفهام في قوله: (وكيفَ لا وهو مآلِيْ وبه، نلت مرادي وبلغت قصدي)

(١) الديوان: ١٢٣ ـ ١٢٤. الدانق: بفتح النون وكسرها هو سدس الدّينار والدّرهم، لسان العرب: مادة (دنق).

الذي خرجَ للاستغراب والتعجُّب والانكار على مخاطبيه المتعجِّبين من ولائهِ الذي حسمهُ الاستفهام بوصفهِ أسلوباً كثَّف من دلالة الشرط وزادَ من زخمهِ الدَّلالي عن طريق ((إثارة الوهج الأسلوبي بين تلك السمات التراكمية ثم تعميق البنية الفكرية والجمالية))(١) في النظام اللغوي للنص القائم على حسن التخييل وجمال التركيب النحوي.

فجاءت جملة النداء في قول الشاعر:(يا سَائِلِي عَنْ زَمَنِي وأَهْلِهِ، اسْمِعْ تَجِدْ عِلْمَ اليَقينِ عِنْدِي) لتُعزِّز تلك الفكرةَ، فكونت مع جملة الاستفهام قبلها جملتين استغنتا عن دلالتهما الرئيسة لتتمثَّلا لبوس الشرط، بمعنى أنَّ الاستفهام والنداء استغرقا جمالية أسلوب الشرط وخدما وظيفتهُ الدلالية حتى أنَّ جملة النداء حملت في بنيتها العميقة أو دلالتها المسكوت عنها دلالة الشرط، ليهتدي الشاعر إلى جملةٍ شرطيةٍ قائمةٍ على حرف الشرط(إنْ) في قوله:(إنْ عاهَدُوا خانُوا وإنْ هُمْ وِعدُوا، بدانقٍ ما إنْ وَفَوا بوعدِ) فيناغم المبدع بين خفة الأدوات الشرطية والاقتصاد في فعلي شرطها؛ ليخلق نوعاً من التوازن الأسلوبي والانسجام الصوتيين، ثم أنَّ الشاعر استعملَ حرف الشرط أكثر من مرةٍ مفيداً من وظيفة حرف الشرط التي تقوم بشدِّ طرفي الجملة الشرطية "فعل الشرط وجوابه"، وينهض الفضاء التعبيري على حركة التآلف تلك بفرض سيطرتها على المتلقِّي(٢).

ثم أنَّه استعمل مخيَّلتَه الإبداعية في صناعة بيتٍ شعريٍّ تقوم جماليته على التناقض بين المتلازمين، فلا فائدة من الشرط دون جوابهِ الذي لا تكتمل دلالتهُ إلَّا بفعل الشرط، وهذا يتضح من التضاد الموجود بين(العهد والخيانة، والوعد والأمانة) على الرغم من تضادِّهما الأسلوبي على مستوى الوجود، إلَّا أنَّهما في النصِّ

(١) شعر الخوارج دراسة أسلوبية: ١٣٤.
(٢) ينظر: المصدر نفسه: ١٣٥.

متلازمان بوصفهما فعل الشرط وجوابه، فالشاعر جعلَ تقابل الأضداد بنيةً جماليةً أسهمت في الخلق الأسلوبي .

وقد يعتمد الشاعر على تلك التقانة الأسلوبية في تبيان الشرط الزمني والجزء الزمني من صورة الطبيعة حين يناجي مفاتنها فيقول: (من الخفيف)

وإذا البرقُ لاحَ ـ واللَّيْلُ دَاجٍ ـ

وَشَرِيْ أَيْقَظَ النِّيَامِ نُواحِي

وإذا ما النَّسيمُ هَبَّ سُحَيْسراً

زَادَ في لَوعَتِي وفِي إبْراحِي

يا نَسيمَ الشَّمالِ فِيكَ شَمِيمٌ

عَطِرٌ مِنْ رِياضِ تِلْكِ البِطاحِ[1]

نلمس في النص سيكولوجية المناجاة والحوار الداخلي من شاعر استغرقته الطبيعة ورغب في أنْ يسحب تلك المعالم الجميلة بأسلوبه إلى نصوصهِ الشعرية لترتشف من رضاب تلك الموجودات الخلَّابة في جمالها المادي، وتتماس معها وتمتح من بلاغتها وسحرها وجوهرها.

يقول الشاعر مفيداً من تقانة أسلوب الشرط القائمة على فردانية الأداة (إذا) (وإذا البرق لاح، وإذا ما النسيم هب)، إذ يبرهن على أنَّ جغرافية المناخ المناطة بديارهِ لا زالت راكزةً في ذهنهِ، وفي لحظة استدعاء تلك الجغرافية المناخية تقفز إلى السطح سيمياءُ اللوعة والقلق والاشتياق، ثم يعزِّز هذه الشروط البلاغية التي حقَّقتها دلالةُ (إذا) وهو ينادي الجماد بقوله: (يانسيم الشمال) الذي بلغَ فيه الشاعر حقل

---

(1) الديوان: ١٨٦. شَرِيَ البرقُ: لمع وتتابع لمعانه، لسان العرب: مادة (شري).

الاستعارة حينما جسَّدَ النسيم عن طريق مناداتهِ موظِّفاً عُمق حرف النداء "الياء" بوصفه حرفاً يمنح الصوت مداً طويلاً ليخلق بذلك صدى مرادفاً لشكواه .

ويستمر المبدع بتفعيل أسلوب الشرط ذي الوظائف الزمنية في موضوعات متعدِّدة، منها تباين مناقب الممدوح، وجعل جواب الشرط منتظِراً يشدُّ به المتلقِّي أكثر من سواه فيقول: (من الخفيف)

لَكَ في الخَلْقِ سِيْرَةٌ مَيَّزَتْ ما

بَيْنَ أَخْذِيْ حَلالِهِم والحَرامِ

جُودُ مَعْنٍ وحَاتِمٍ وابنُ سُعْدَى

وعُلا حَيْدَرٍ، ونَفْسُ عِصَامِ

عَنْترٌ مِثْلُ ظافرٍ ـ بِكَ إذ قيـ

ـس ـ وقَيْسٌ، أعنِي أبا بِسْطَامِ

وإذا ما احتَبَيْتَ في مِنْبَرِ المُلْـ

ـكِ رَأيْنا بَحراً وبَدْرَ تَمَامِ

وإذا خَفَّتِ الحُلومُ لِطَيْشٍ

كُنْتَ أرسا مِنْ يَذْبُلٍ وشَمَامِ

وإذا استُمْطِرَتْ يَمينُكَ أغْنَتْ

بالعَطَايا عَنْ هَاطِلاتِ الغَمَامِ (١)

---

(١) الديوان: ٢١٥.

ينقل الشاعر بلغةٍ وصفيةٍ ملامح شخصية بطلهِ وجواد قصيدتهِ ومؤسِّس نهجها وكاسي عراها، إذ نراهُ يستهل نصَّهُ الشعري بقولٍ مدحيٍّ يؤصِّل شخصَ ممدوحه، حيَن يعقد صِلات تواصل بين ممدوحهِ وبين مجموعةٍ من رموز العرب وشخصياتهم الإنسانية بوصفها مَضرَباً للمثل بالشجاعة والكرم والأمانة والذكاء وغيرها من أخلاق المروءة العربية، لينتقلَ بعد ذلك إلى عمدة النص "الجملة الشرطية" المبنية على أساس عقد المقارنة بين ممدوح الشاعر كونه أنموذجاً للأخلاق الحميدة وفي الجانب الآخر هناك نقيض الأخلاق المعهودة، فقد أفاد الشاعر من أسلوب الشرط بوصفهِ أسلوباً يصل بالدلالات إلى ذروتها الجمالية ضمن سقف توقُّع المتلقي، وذلك يحقّقه الشرطُ عن طريق تسوير الدلالة بشكلها الإيجابي والسلبي بعمود من اللسانيات الوصفية الفاعلة في تجذير قيمة النصّ الأسلوبي في ذهن المتلقي.

ومن جهة أخرى يقول الشاعر: (وإذا ما احتبيت، وإذا خفت الحلوم لطيش، وإذا استمطرت يمينك اغنت) يُلحَظ من أدوات الشرط الواردة في السياقات الآنفة أنَّ الشاعر استنهضَ مخيِّلته واستدعى عُدَّتَه اللغوية في سبيل صناعة استعارة جمالية يُمكنها أنْ تبني دلالة توسعية، فقوله: (وإذا خفت الحلوم لطيش) يُعطي دلالةً سلبيةً تُفصِح عنها خفةُ الحلوم بوصفها تعبيراً ترميزياً عن اللاعقلانية والتهور والطيش، في حين يُقابلها في الجانب الآخر قيمةُ الإرساء المتصل بسيكولوجية الممدوح (كُنْتَ أرسا منْ يَذْبُلٍ وشَمَامِ)، فكان للشرط بـ "إذا" وفعلها وجوابها دورٌ في زجِّ هذا التضادِّ الدلالي لا سيما أنَّ التضاد خلقَ جوَّاً متنافراً قلقاً ومتذبذباً، ثم أردفَ الشاعرُ توصيفهُ السابقَ بحجَّةٍ جديدةٍ تُعضِّد رؤاهُ الشعرية والأسلوبية عن طريق قوله:(وإذا استُمْطِرَتْ يَمينُكَ أغْنَتْ، بالعَطَايا عَنْ هَاطِلاتِ الغَمَامِ) فجعلَ الكرمَ غير مرتبطٍ بشكل السائل أو اسمهِ فبنى فعله للمجهول؛ لأنَّه أرادَ القول: إنَّ سعة الكرم تشمل الكلَّ بلا استثناء، ولولا ذلك لَمَا كان الكرمُ أكبرَ من هاطلات الغيوم التي تسقي الناسَ بلا فروق.

وفي نصٍّ آخر للشاعر الذّرويّ يصف فيه المحاربين بسُوح الوغى الباحثين عن الخلود والشجاعة والبسالة عن طريق التعريف بهوية الرجال الشجعان وأفعالهم بأسلوب شرطي فيقول: (من الخفيف)

كُلَّما جَرَّدُوا رِقاقَ المَوَاضِي

أَغْمَدُوها في كلِّ وافِي السِّبَالِ

وإذا ما اشْتَجَرْنَ سُمْرُ العَوالِي

حَكَّمُوا في العِداةِ سُمْرُ العَوالِي

وإذا شِحَّتِ الحُماةُ نُفُوساً

أَرْخَصُوا مِنْهُمْ نُفُوساً غَوَالِي

وإذا ما تَسَعَّرَتْ نارُ حَرْبٍ

لَمْ تَجِدْ مِنْهُم لَهَا غَيْرَ صَالِي

وإذا ضَاقَ في الهِياجِ مَجَالٌ

فَرَّجُوا بالسِيوفِ ضِيقَ المَجَالِ

فَهُمُ في القِتالِ قُطْبُ رِحَى الحَر

بِ، وفُرْسَانُها غَدَاةَ القِتَالِ[(١)]

ينقلنا الشاعرُ عبر جُمل شرطية متوالية كثَّفت أسلوبية الشرط وعزَّزت ماهيةَ الأبطال ووسَّعت من مصاديق هؤلاء الشجعان، مفيداً من أداة الشرط(إذا) التي

---

(١) الديوان: ٢٣٩. ومن النصوص الشعرية التي ورد فيها هذا الأسلوب ينظر: ٧٤/ ٧ ـ ٨، ٨٠/ ١ ـ ٢، ٨٤/ ٦٣، ١١٨/ ٤٢، ١١٩/ ٥٠ ـ ٥١، ١٢٦/ ٤٨، ١٢٨/ ٩ ـ ١٠، ١٥٢/ ٤٠، ١٨١/ ٧، ١٥، ٣٠، ١٩٣/ ٥٤. السِّبال: جمع سَبَلَة، وهي اللّحية الطويلة، ويقال للأعداء: هم صُهْبُ السِّبالِ، واشتجرن: اشتبكن، لسان العرب: مادتي (شجر، سبل).

تكرَّرت أربع مرات متوالية، فأصبحَ أسلوبُ الشرط ثيمةً مهيمنةً فاعلةً أدَّى تراكمها اللساني إلى تجسيد رؤية الشاعر الجمالية، وجعلت المتلقِّي حاضراً في العملية الإبداعية عبر تكثيف حدث الحرب[١]، بوصفها ظاهرةً اجتماعيةً وتاريخيةً يُفصح واقعُها المأساوي عن نُبل الرجال ومعدنِهم الأخلاقي وصدق نواياهم، فالحرب عند هؤلاء من أجل الحياة لا الموت.

ويكشف التراكم اللسانيُّ لأسلوب الشرط بالأداة(إذا) إنَّ الشاعر كان يُخاطب قوماً يُنكرون قولهُ فجاء التكرارُ للتوكيد والتثبُّت؛ لأنَّ التكرارَ وسيلةٌ أسلوبيةٌ للتأكيد أبلغ من أي وسيلةٍ نحوية أخرى، فهي قادرة على نقل إحساس المبدع ومشاعرهِ، وهي ـ كذلك ـ قادرةٌ على ربط المتلقِّي ومشاركتهِ بالنص الإبداعي[٢].

ويُلحظ أيضاً أنَّ الأفعال في جملة الشرط جاءت فرديةً(اشتجرن سمر العوالي، شحت الكماة نفوساً، تسعرت نار حرب، خاف من الهياج مجال)، فقد جاءت الأفعال لتعبِّر عن أسلوبية فردانية الفعل على الرغم من تعدُّد فاعليهِ، فضلاً عن ارتباط هذه الفردانية الفعلية ببنية التشديد الصرفي للتعبير عن مصيبة هؤلاء وشدَّتها، في حين جاء جواب الطلب المرتبط بأهلهِ وقومهِ ورجالاتهِ كالآتي(حكموا في العداوة، ارخصوا، لم يجد منه، فرجوا) إذ نلحظ أنَّ الأفعال الخاصة في رفاق الشاعر لا تخلو من فردانية، لكنَّها ذات نتائج تعمُّ بالخير على الجميع، لينهي نصَّهُ بتعريفٍ جديدٍ يُضاف إلى تعريفه السابق، يقول:(فهم في القتال قطب رحى الحرب، وفرسانها غداة القتال) فقومهُ هم البنية المركزية في الحرب والنص، وهم أساس الفاعلية والحركة إنَّهم محركات القوم ودوافعهُ الأساسيةُ .

---

[١] ينظر: شعر الخوارج دراسة أسلوبية: ١٣٥.

[٢] ينظر: مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، د. محمود درابسة، دار جرير للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠١٠م: ١٦٤.

الفصل الثالث

المستوى الصوتي

توطئـــــــة

المبحث الأول: الإيقاع الداخلي

البحث الثاني: الإيقاع الخارجي

توطئة :

يشغل الصوتُ حيزاً مهماً في الدراسات الأسلوبّية؛ لأنَّهُ من العناصر الجماليَّة الرئيسة والمكَّونة للبناء الأسلوبيّ في الشعرِ عامَّة وفي القصيدة العربية خاصَّة.

إنَّ دراسة المستوى الصوتي في سياقاته النّصّيّة يمنح المحلل الأسلوبيّ القدرة على رصد الرؤية الشعرية؛ لأنَّ الصوت الوحدة الأساسية في اللغة التي يتشكّل منها العمل الأدبيّ؛ وعلى هذا يعدُّ الصوت((الخطوة الأولى للدّارس اللِّساني))[١]؛ لأنَّه أصغر وحدةٍ في اللغة و((وسيلة توصيل تثير معنى إدراكيا))[٢]؛ لِما في العمل الأدبي من سلسلة أصوات ينبعث عنها المعنى[٣].

ويرى الأسلوبّيون أَنَّ قوة الشعر تظهر في الطاقة التي ينطوي عليها الصوت ممزوجاً بالدّلالة، كما أَنَّ الجرس الموسيقي يتشكّل باندفاعات صوتية ذات صورة أكثر تعقيداً من الصوت المجرد، فإنَّهُ يشتغل على تصوير فضاء المعنى، ويعمل الإيقاع بوصفه المرحلة الصوتية الأكثر نضجاً وصيرورة على دعم هذا الفضاء عن طريق إنتاج الفعل الصوتي في النّص[٤]، إذ تكمن في الأسلوبية الصوتية إمكانات تعبيرية هائلة، من قبيل الأصوات وتوافقاتها، وما تتألف منها من تنغيم وكثافة صوتية وتكرار قائم على التردد وما إلى ذلك، كلُّ هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية

---

(١) اللهجات العربية والقراءات القرآنية، دراسة في البحر المحيط، محمد خان، دار الفجر للنشر والتوزيع، المغرب، ٢٠٠٢م: ٦٥.

(٢) الأسلوبية الصوتية بين النظرية والتطبيق، د. ماهر مهدي هلال،(بحث)، مجلة آفاق عربية، ع١٢، ١٩٩٢م: ٦٨.

(٣) ينظر: نظريّة الأدب، اوستن وارين و رينيه ويليك، تر: د. محي الدين صبحي، مراجعة : د. حسام الخطيب ،مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق، ١٩٧٢م: ٢٠٥.

(٤) ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م: ٦.

كبيرة[١]؛ لأَنَّ الصوت يحمل تكوينات وخصائص مخرجية، وفيزيائية، وتوزيعية تعالج هذه الإمكانات التعبيرية من ظواهر صوتية، تبدأ من استثمار العلاقة الطبيعية بين الصوت والمعنى[٢]، وتكشف عن سياقات أسلوبّية تعطي النّص دلالات خاصة تميزه من النّصوص الأخرى؛ لأنَّ ((الصوت يشكل مع دلالته علاقة موضوعية بين أشكال التلقي الحسّية لقيام نسبة الثبات والتنوع في أنماط الموسيقى))[٣]. التي تُعدُّ من عناصر الأداء الأسلوبيّ الذي يعمد إليه الشاعر بشكل أساس في نظم قصائده؛ لأنّها تنظم له الإيقاعات بصورة سلبية وتخلق بينه وبين الألفاظ تناغما موسيقيا ينعكس على عمل الشاعر الإبداعي وعلى سيكولوجية المتلقي لشعوره بصدق العواطف التي يبثها الشاعر في مدونته الشعرية.

يقول الدكتور (إبراهيم أنيس) في معرض وصفِهِ أهمية الموسيقى: ((والكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباهاً عجيباً، لِما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع... ؛ لأنَّها تتخذ من الأصوات وفي عددٍ معين من المقاطع كالعقد المنظوم تشكل الخرزة من خرزاته في موقع ما شكلاً خاصاً وحجماً خاصاً ولوناً خاصاً، فإذا اختلفت في شيء ما من هذا أصبحت نابية غير منسجمة مع نظام العقد))[٤]، وللشاعر دورٌ في هذا التنظيم كمهندس أصوات يرتكز على تكرار الفونيمات المتماثلة والمتشابهة وتنسيقاتها الأساسية[٥].

---

(١) ينظر: علم الأسلوب وعلم اللغة العام، شارل بالي، تر: د. شكري عيّاد، دار العلوم، الرياض، ط١، ١٩٨٥م: ٣٢. وعلم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته : ٢٩.

(٢) ينظر: الأسلوبية الأدبية، د. محي الدين محسب، منشورات جامعة الملك سعود، السعودية، ط٥، ٢٠١١م: ٥٠ .

(٣) الأسلوبية الصوتية بين النظرية والتطبيق : ٧٦.

(٤) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، (د.ت): ١٨.

(٥) ينظر: الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، د. عادل نذير بيري الحسانيّ، دار الرضوان، عمان، ط١، ٢٠١٢م: ٣٥.

وبهذا المعنى تصبح الموسيقى أسلوباً جوهرياً في تمييز الإبداع الشعري؛ لأنَّها تشكلّ مصدر جذب وارتباط للمتلقي بالتفاعل مع القصيدة؛ كون النفس بطبيعتها تعشق النغم والإيقاع[١]؛ لِما فيها من معنى وشعور بالانسجام مع الجو العام للقصيدة، والعنصر الأساس الذي تنطلق منه وتعود إليه في الشعر[٢].

أمَّا فيما يتعلق بأسلوبّية الإيقاع فله مستوى خاص بين المستويات الأسلوبّية للبناء الشعري، إذ لا يستطيع الشعر أن يقدِّم نفسه من غير إيقاعية لها ثوابتها[٣]؛ لأنَّ((الإيقاع شبكة من التشكيلات والعلاقات التي قد يتبلور بعضها في بحور متميزة قائمة بذاتها، بينما يشكل بعضها جزءا لحميا من تشكيلات إيقاعية أوسع لكنه يكون طبيعياً ومألوفاً للأذن المتلقية))[٤] .

وسنقفُ في هذه المرحلة من البحث على دراسة المستوى الصوتي في شعر (الذّرويّ)، الذي ينماز أسلوبه الشعريُّ بانزياحاتٍ لم نألفها عند الشعراء عن طريق مبحثينِ هما: الإيقاع الداخلي للقصيدة والإيقاع الخارجي لها، الذي يخضع لأنماط إيقاعية ثابتة تقوم على عنصري الوزن والقافية.

---

[١] ينظر: الأسلوبية الرؤية والتطبيق: ٢٥٦.

[٢] ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١م: ١٩.

[٣] ينظر: دراسات في نقد الشعر، إلياس خوري، دار ابن رشد، بيروت، ط١، ١٩٧٩م: ١١٠.

[٤] جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، د. كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩م: ١٠٤.

المبحث الأول

الإيقاع الداخلي

ينماز الإيقاع الداخليُّ بأنَّهُ مصدرٌ رئيسٌ من مصادر أسلوبّية الإيحاء في الشعر، فـ((الإيقاع أسلوب من حيث هو التزام بعناصر وآليات بما يؤدي إلى ظهور النّص منتظماً على وفق تلك العناصر والآليات انتظاماً متناسباً في أدائه منسجماً في تراكيبه))[1]، يعمد فيه المبدع لتأثيث موسيقى خاصة به من المعمارية الخاضعة لقوانين الإيقاع الخارجي الذي يلتزم بضوابط الوزن والقافية.

ويُقصد بالإيقاع الداخلي موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر مفرداتِهِ الموحية بأسلوبِّية توافق بين الحروف والكلمات، وكأنَّ لصاحب النّص أُذناً داخلية وراء أذانه الظاهرة تسمع كلَّ نغمة، وكلَّ حرفٍ، وحركة بوضوح تام[2]؛ نتيجة التوافق الصوتي بين مجموعة من الحركات والسكنات، وما ينتج عنه من وظيفة سمعية تؤثر فيمن يستجيب له ذوقياً، وهذا التوافق قد ترتضيه أذن دون أخرى فيبقى إيقاعاً ليس غير[3]، ومن تلك النُّظُم الإيقاعية التي شكلت ملامح أسلوبية في شعر(الذُّرويّ) هي:

المطلب الأول: التكرار

يُشكل التكرار ظاهرةً أسلوبّية ونسقاً تعبيرياً في بنية الشعر التي تقوم على إعادة السِّمات الشعرية بإلحاح، ومعاودتها في النّص بشكل تأنس إليه النفس التي تلهف إلى ما ورائه من دلالة مثيرة، فالشاعر بهذا الإجراء الأسلوبيّ يسلط الضوء على

---

(1) الأسلوبية بوصفها مناهج، الرؤية والمنهج والتطبيقات، د. رحمن غركان، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٤م: ١٧٣ .

(2) ينظر: في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ١٩٦٢م: ٩٧.

(3) ينظر: الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، د. عبد الرضا علي، بحث ضمن منشورات مهرجان المربد الشعري الشعري العاشر، ٢٤ / ١٢/ ١٩٨٩م: ٣.

نقطة حساسة في النّص، ويعنى بها أكثر من عنايته بسواها، ويكشف عن اهتمامه بها[١].

ويرى الدكتور(مجدي وهبة وكامل المهنس) أن التكرار هو((الإتيان بعناصر متماثلة في مواقع مختلفة من العمل الفني))[٢]. ويكون بمنزلة ((قوة لجرس الألفاظ وتقرير لإرادة التعبير))[٣]، وهو قدرة التأثير على المتلقي، بما يحققه من المواقف العاطفية والشعورية فيكون الميل في المشاعر نفسها نحو التكرار والتوكيد، كما يعمد أيضاً إلى تحقيق هدف موسيقي بما يتصل باستمرارية موسيقى القصيدة وأدوارها ومقاطعها، ويُسهم إلى حدٍّ كبير في إحداث رنَّةٍ إيقاعيةٍ تمنح النّص جوَّاً نغمياً ممتعاً، يدركه المتلقي شعورياً بما يكسبه من تفاعل مع القصيدة مع انفعالات الشاعر في هدوئه أو غضبه أو فرحه أو حزنه، فيبدأ بالتقبل والشعور بضرورة ملاحقة القصيدة حتى النهاية[٤].

وللتكرار بوصفه بنية أسلوبّية وظيفتان مهمتان في النّص الشعري هما:

١- وظيفة دلالية؛ بوصفهِ اساساً أسلوبياً يرتبط بالدَّلالة النّصية للقصيدة، إذ يعمل على تجميع العناصر والوحدات الدّالة في شكل متماثل[٥].

---

[١] ينظر: ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن: ٢٥٦.

[٢] معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، د. مجدي وهبة و كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م: ١١٧.

[٣] جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠م: ٢٥١ .

[٤] ينظر: لغة الشعر عند سميح القاسم، جمال يونس، مؤسسة النورينِ، دمشق، ١٩٩١م: ٢٢٨ - ٢٢٩.

[٥] ينظر: اللغة الشعرية في شعر حميد سعيد : ١٢٣.

٢ـ وظيفةٌ نفسية: يرتبط التكرار هنا حسب رأي الناقدة(نازك الملائكة) بالفكرة المسيطرة عند النظر إلى العناصر المكررة كأضواء لا شعورية يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطَّلع عليها كجنين ينمو أمام أعيننا[١].

وستركز الدراسةُ على النّصوص الشعرية التي تكرر فيها هذا الملمح الأسلوبيُّ تكراراً حرفياً ولفظياً.

١ـ تكرار الحرف (الصوت)

يعدُّ تكرار الحرف من الظواهر الأسلوبية التعبيرية، إذ ينقل اضطراب النفس وأثرها على المتلقي، فهو يمثل الصوت النهائيَّ في نفس الشاعر، أو الصوت الذي يمكن أن يضمَّ فيه الشاعر أحاسيسه وانفعالاته، وغالباً ما يرتبط هذا بتكرار حرف داخل القصيدة الشعرية، فيكون له نغمة ذات نزوعٍ طاغٍ على النّص. وتكرار الحرف((إمّا أن يكون لإدخال تنوع صوتيّ يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف لِيحدث فيه إيقاعاً خاصاً يؤكده، وإمّا أن يكون لشد الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات فيما بينها، وإمَّا أن يكون لأمر اقتضاه القصد فتساوقت الحروف المتكررة في نطقها له مع الدّلالة في التعبير عنه))[٢]؛لأنَّ الحرف عند تكراره يحمل نغمة موسيقية تساعد على تكوين قاعدة صوتية تخلق إيقاعاً مميزاً في بناء الكلمات والنسق العام للقصيدة عن طريق((بث مجموعة من الأصوات المكررة في نسيج الخطاب لإثارة طاقتها الإيحائية وتفجير إمكاناتها الوافرة))[٣]، وإنَّ هذا النوع من الأسلوب عمل تلقائيٌّ في أكثر الأحيان يأتي به المبدع من غير عمد،

---

[١] ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ٢٠١٤م: ٢٧٦ ـ ٢٧٧.

[٢] الأسلوبية وتحليل الخطاب، منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط١، ٢٠٠٢م: ٧٨.

[٣] بلاغة الخطاب وعلم النّص، د. صلاح فضل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ط١، ١٩٩٢م: ٢١١.

وأَنَّهُ يأتي به قصداً فيحسن تارةً ويقبح تارةً أخرى[1]، فإذا تكررت الأصوات فإن الثبات والقوة تتجلى في تناسبها؛ لأنَّ((حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر، تراها متفقةً ملسا، وليِّنة المعاطف سهلة، وتراها مختلفةً متباينةً، ومتنافرةً مستكرهةً، تشقُّ على اللسان وتكدُّهُ، والأخرى تراها سلسلةً لينةً ورطبةً متواتيةً، سلسة النظام، خفيفةً على اللسان حتى كأنَّ البيت بأسره كلمةٌ واحدةٌ، وحتى كأنَّ الكلمة بأسرها حرف واحد))[2]، وقد كَثُر استعمال هذا الأسلوب من التكرار في شعر (الذُّرويّ) منه قوله مادحاً: (من البسيط)

إنْ سابقوا سبقوا أو غولبوا غلبوا

أو قوهروا قهروا أو فوخروا فخروا

هم الملوك وسادات الملوك وقا

دات الملوك إذا يوما بك افتخروا[3]

يتضح من أسلوبية الإيقاع الصوتي وجود تناغمٍ مع غرض المديح الناجم عن تكرار الحرفينِ (القاف، الواو) إذ أسهما في تعزيز الموسيقى الداخلية للنص، فقد تكرَّرَ الصوت المتمثل بحرف(القاف) خمس مرات، فأحدث حضوره رنَّةً إيقاعيةً مدويةً، وقعقعة، وجلجلة قوية بما يسهم في قوة اللفظ، وقوة المعنى بوصفه صوتاً

---

[1] ينظر: التكرير بين المثير والتأثير، عزّ الدين على السيد، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٦م: ٥٧ ـ ٥٨.

[2] البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ) تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ١٩٨٥م: ١/ ٦٧.

[3] الديوان: ٧٢.

شديداً[١]، له القدرة العالية في التأثير بالنغم الموسيقي؛ فبثه الشاعر لإظهار قوة ساداته وقادته لشجاعتهم.

أمّا صوت (الواو) فقد تكرر بكثافةٍ عالية، إذ تكرر (تسع عشرة) مرةً، مما أكسب النّص قيمة أسلوبّية صوتية بكثرة ترديده، فضلاً عن وجوده صوتاً لروي القافية الذي حفَّز الشاعر على بثّه داخل السياق النَّصّي، إذ يعد تكراره خطاباً شعرياً جمعياً للممدوح، ونغمةً موسيقيةً منسجمةً ومتوازنةً مع السياق العام للنص بإعلاء شأن قادتِهِ بالسبق إلى المراتب العليا، وهذا ما أكده المبدع بتكرار لفظ (الملوك) في البيت الثاني ثلاث مرّات؛ إلحاحاً وتوكيداً للمعنى وترسيخِهِ في أداء الغرض، وبهذا يكون التكرار أسلوباً خَدَم الدّلالة؛ لأنَّهُ((عنصر أسلوبي صادر عن الدّلالة النّصّية للقصيدة))[٢].

وأسهم التكرار اللفظي المتمثل بتكرار الصيغة اللغوية باختلاف بنيتها الصرفية(سابقوا، سبقوا ـ غُولبوا، غَلبوا ـ قُوهروا، قَهروا ـ فُخروا، فَخروا) في رفد النص الشعري بمتوالية موسيقية أدت إلى اشباع النص بفخامة النغم.

وكرَّر الشاعر حرف(السين) ليستحوذ على حواس المتلقي التي يتولد منها الإدراك الجمالي بقيمة النّص إيقاعاً دلالياً، وهذا الحرف من الأصوات اللّينة المهموسة وهو صوت واضح عند السمع[٣]، ويمكن القول: إنَّ حرفَ السين بدلالتِهِ على الاستقبال أسهمَ في جذب انتباه المتلقي لما يريد أن يقوله الشاعر بحقّ ممدوحيهِ، وتمثّل هذا التكرار بقوله: (من الخفيف)

---

[١] ينظر: الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة ، ط٥، ١٩٧٥م: ٢٤.

[٢] دلالة لغة التكرار في القصيدة المعاصرة، أديب ناصر أنموذجاً، رحمن غركَان،(بحث)، مجلة الموقف الثقافي، ع٣٢، ٢٠٠١م: ٨٣.

[٣] ينظر: فقه اللغة العربية، د. كاصد الزيديّ، مديرية دار الكتب العامة، الموصل، ١٩٨٧م: ٣٤٣.

وسعى في صلاح كلٍّ، فأضحى

سعيُهُ عند رَبّهِ مشكورا

فَمُوَالِيه سوف يكسبُ خيرا

ومُعادِيهِ سوف يدعو ثبورا[1]

تتضح هنا أسلوبية حرف(السين) المكرر خمس مرات في حُسْن توزيعه، كما يوزع المُلحّن الماهر أنغامه، وبدا صوت هذا الحرف الصفيري المهموس واقعاً جلياً في السمعِ، وانساب بين الألفاظ انسياباً دقيقاً لِما يحملُهُ من وقع خاص بالتأثير بالأذن الموسيقية للمتلقي، وأسهم بالكشف عن القيمة الدَّلالية؛ لأنَّ((حرف السين يأتي تأكيداً لفعل المستقبل ولازمه))[2]، فتردد بتفنُّن موسيقيّ عن طريق أسلوب الشاعر بالتناصّ مع القرآن الكريم، قال تعالى: ﴿ فَسَوْفَ يَدْعُواْ ثُبُوراً ﴾[3]، إذ عَكَسَ الشاعر انفعاله بالموسيقى الداخلية.

وبث المبدع من عواطفه في ثنايا النص ما قاله: (من الخفيف)

يُقطفُ الجلَّنارُ والوردُ غصنّاً

ناعماً من خدودِها العندميَّة

بنتُ عشرٍ، عيونها نرجسيَّة

زَيَّنتها حواجبٌ نونيّة[4]

---

[1] الديوان: ٢٩٤.

[2] الحروف، لأبي حسين المزنيّ، حققه وعلق عليه: د. محمد حسين محمود و د. محمد حسين عوّاد، دار الفرقان للنشر، الأردن، ط١، ١٩٨٣م: ٦٣.

[3] سورة الانشقاق، الآية: ١١.

[4] الديوان: ١٢٨.

لعلَّ أهَّم ما يُمكن أن يُؤخذ بلحاظ أسلوبّية تكرار الحرف في هذا النّص الهيمنةُ المطلقة لصوت النون، إذ تكرر(اثنتا عشر) مرةً، وصاحب هذا التكرار((الغُنَّة وهي نغمٌ شجيٌّ تعشقه الأذن وتلتذُّ به النفس ولذلك يكرر دخوله في تراكيب ألفاظ اللغة تطريباً وتشجية))[١]، فضلاً عن الإيقاع النابض الذي يحمله هذا التكرار، إذ يلحظ تفاعلاً أصيلاً بين إيقاع الصوت والمعنى، مما أحدث ضربةً إيقاعيةً في ختام النّص (حواجب نونية) انعكست بإشعاعها على دلالة المعنى بتشبيه الحواجب بحرف النون، فأعطت تلك الدّلالة أسلوبية الاختيار، والقدرة الهائلة على التأثير بالمتلقي.

٢ـ تكرار الكلمة (اللفظ)

يعمد الشاعر في هذا الإجراء الأسلوبيّ إلى إعادة لفظة بعينها حينما تصادف في نفسه هوى فيظل يترنَّم بها على سبيل التكرار ليرسخ جرسها في زمن المتلقي[٢]. وهذا النوع من أبسط ألوان التكرار وأكثرها شيوعاً بين أشكاله المختلفة، وهو ما وقف عليه القدماء كثيراً، وأفاضوا في الحديث عنه فيما سَمّوه بالتكرار اللفظيَّ، ولعلَّ القاعدة الأولية لمثل هذا الأسلوب هي أن يكون اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام للسياق الذي يرد فيه، وإلاَّ كان لفظاً متكلفاً لا فائدةَ منه ولا سبيلَ إلى قُبوله[٣]؛ لأنَّه((ليس كلّ تكرار يبدع تكراراً أسلوباً ذا حسٍّ إيقاعي))[٤]، وإنَّما أنْ يحقق إيقاعاً يُسهِم في إثراء المعنى والإيحاء بخصوصية الشاعر في الأداء الشعري[٥].

---

(١) التكرير بين المثير والتأثير: ١٥.

(٢) ينظر: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: ٢٥١.

(٣) ينظر: التكرار في شعر محمود درويش، فهد ناصر عاشور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ٢٠٠٤م: ٦٠.

(٤) الأسلوبية بوصفها مناهج، الرؤية والمنهج والتطبيقات: ١٧٦.

(٥) ينظر: المصدر نفسه: ١٧٦.

وبغيةَ الوقوف على هذا الملمح الأسلوبيّ نذكر عدداً من النماذج من شعر (جرّاح أبن شاجر الذّرويّ) التي اعتمدت على تكرار اللفظ في قوله: (من البسيط)

فالأمرُ أمرُكَ والأيامُ مسعدةٌ

والعيشُ أخضرُ صافٍ رائقٌ نَضِرُ [1]

جاء في النصِّ عنصر بثٍّ إيقاعيٍّ موصولٍ ببهجة المعنى من تكرار لفظتين متجاورتينِ دونما فاصل بينهما أحدث((نغماً موسيقياً يتقصده الناظم في شعره))[2]، ومنبها أسلوبياً يثير سمع المتلقي متين الارتباط بغرض القصيدة العام، إذ جعل تسليم زمام أمورهم للممدوح في ظلِّ الرّخاء الذي ينعمون به، فبين اطلاق الأمر وتخصيصه وحصره بالممدوح، وانتقل الشاعر من مرتبة السيادة إلى مرتبة أقل رفعة من الأولى، وهو أسلوبٌ ينم عن وعيٍ بمخاطبة الممدوح ذي المكانة الرفيعة، فضلاً عن أثر تكرار حرف(الراء) خمس مرات وهو من حروف((التحرك والتكرار والترجيع))[3]، فإذا تردد ارتدع الصوت، وامتلأ المكان، وسمع المتلقي بالصدى الذي يكتسبه من الصفة الصوتية لهذا الحرف ممَّا يفضي على النّص قيمة جماليةً رائعةً؛ لما أسهم في اخراج الإيقاع من الرتابة إلى التجديد والحركة؛ بوصفه صوتاً مجهوراً معبراً عن الفرح، وولد نبرةً موسيقيةً عملت على تماسك بنية النّص، وقد منح حرفُ الراء بوصفه حرفاً رخيماً زخماً دلالياً كثَّف من سطوة الإرادة وعمَّقها، ونجح في نقل رؤية الشاعر إلى مصاف الشيوع.

والشاعر(الذّرويّ) حين يعمد إلى هذا الأسلوب من تكرار كلمات بعينها كان قاصدا التلذذ بالمكرر، والتفنن في التنغيم الإيقاعي لزيادة الفاعلية مما يعني أنَّ

---

(1) الديوان: ٧٢.

(2) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: ٢٣٩.

(3) خصائص الحروف ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨م: ٨٤.

الكلمات عنده ذات رنين، وأنَّها ذات قوة إبداعية ملموسة أقوى كثيراً من الاستعمال الجاري[1]، ومن تكرار اللفظ ما جاء في قوله: (من الوافر)

إمامٌ من إمامٍ من إمامٍ

مراتبُهُ على القمرينِ تُبنى[2]

نرصدُ في النّص خصيصةً أسلوبّيةً لمفردة (إمام) المكررة ثلاث مرات في صدر البيت، وقد أحدث منها الشاعر رنَّةً موسيقية متنوعة ومختلفة في دلالة المعنى، استمال بها انتباه المتلقي بالتنغيم الإيقاعي الملائم للغرض والتعبير الأدائي من معنى(إمام) الأولى الممدوح والثانية ابن إمام والثالثة جدَّه إمام، فشكَّل التكرارُ حسَّاً إيقاعياً أفصحَ عن رؤية الشاعر النفسية وتلذذه اللاشعوري بتكرار اللفظ، ويمضي(الذُّرويّ) في تكرار اللفظ على مستوى القصيدة وبصورة عمودية فتبدو ملامح هذا الأسلوب أكثر فائدةً، وأعمق أثراً في بنية النّص، وأفصح هذا التكرارُ عن عراقة أصل الممدوح، كما أسهمت (من) التبعيضية في سرد صفات الممدوح على شكل متوالية تمنح المتلقي استعداداً نفسيّاً وتوهجاً لاستقبال الأفكار.

ويرسم لنا الشاعر الذّرويّ فاعلية أسلوبية إيقاعية من تكرار على المستوى العمودي في قوله: (من الطويل)

سلامٌ على شمسِ الخلافةِ والفخرِ

سلامُ محبٍّ دائمِ الحمدِ والشُّكرِ

---

[1] ينظر: الاتجاه الأسلوبيّ في النقد الأدبي، د. شفيع السيد، دار الفكر، بيروت، ١٩٨٦م: ١٧٠.

[2] الديوان :٨٢.

سلامٌ على بحرِ النَّدى علم الهُدى

دمار العدى، مهما عدا ضيغم الكرِّ

سلامٌ من الرحمن ما عَسْعَسَ الدَّجى

على ابن المثنَّى سيِّد العَبْدِ والحرِّ

سلامٌ كزهرِ الرَّوض كلَّكلهُ النَّدَى

على منْ حكتْ أخلاقُهُ باسم الزَّهْرِ[١]

هذه الأبيات مجتزأة من قصيدة حافلة بحشد من التكرار اللفظي لمفردة(سلام) فقد تكررت (أربع عشرة) مرة، أولها في مطلع القصيدة وأول الصدر والعجز هذا((يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرَّر وإلهامه على فكر الشاعر ومشاعره))[٢]، فضلاً عن ذلك ترتفع مرتبة الأصالة والجمال في هذا النمط من التكرار العمودي على يد كلّ شاعرٍ موهوبٍ يدرك أنَّ المعوَّل لا على التكرار نفسه، وإنَّما على ما بعد الكلمة المكرَّرة[٣]، فالاستعارات الجمالية ما بعد كلمة (سلام) كُلُّها تُوحي بالرفعة، والسمو، والعمق، والإحاطة وانهاها بمفردة (الرحمن) التي تكتسي وشاحاً ربوبياً يضمُّ بين دفتيه أعلى مراتب العطف والود، وبذلك جمع الشاعر في نصه صفات المروءة العربية، ممَّا عمَّق الأثر في نفس المتلقي، وأحدث توافقاً نغمياً يحمل في طياته أبعاداً صوتية ودلالية، عمد إليها المبدع بترسيخ الفكرة وإيصالها إلى الخليفة(المهدي) يرجو بها قبول اعتذاره عن غيابه لشدة مرضه، فالعذرُ سمةُ المحبِّ في الأول والآخر، ولازمه معنى شعوريّ بالإلحاح على تكرار اللفظ أكثر من غيره، وبهذا يكون التكرار اللفظي قد حقَّق بعداً معنوياً ونفسياً في قلب الشاعر، ثم إنَّ الشاعر أفادَ من التكرار

(١) الديوان :٢٤٥. وينظر: ١٥٤/ البيت السابع، ٣٩/١٥٦، ٢٠/١٥٨، ٤٤/١٥٩، ٧٦/١٧٣، ٣٠/٢١٣.

(٢) ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن: ٢٥٤.

(٣) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٢٦٤.

العمودي لمفردة (سلام) التي سوَّرت النّص بشعرية رفعت الممدوح إلى قمة العطاء المتجانس بصفة السلام التي منحت المتلقي شعوراً دافئاً بكينونة النّص عندما أصبح كلُّ بيتٍ يبتدأ بها لا غيرها.

المطلب الثاني: المجانسة

يمثل التجنيس إحدى السمات الأسلوبّية التي أدركها شاعرنا(الذُّرويّ)؛ من أجل صبغ لغتهِ الشعرية بطابع الكثافة، ذلك أَنَّ الألفاظ المتجانسة تتعالق على وفق علاقة مجازية مرسلة للمتلقي، وتعمل على تقليص الزمن أو مدّه . وكذلك ما يحمله هذا الأسلوب من سمات وروافد أسلوبية وصور شعرية يغلفها خيالٌ واسعٌ وسياقاتٌ تعبيريةٌ منحت نصَّهُ صفة التناسب والتلاحم بين أجزاء البيت الواحد، إذ يُحدِث تناغمٌ واضحٌ داخل أفق القصيدة.

فالتجنيسُ أو الجناسُ عند ابن الأثير هو((أن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً))[(١)]، وقد بيّن الجرجانيّ مواضع الإحسان والإساءة في استعماله والاهتمام بالألفاظ بقوله: ((فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتينِ إلاَّ إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً))[(٢)]، فيما يرى المجذوب أن للجناس ضربينِ: ازدواجيّ وسجعيّ، أمّا الازدواجي فينظر صاحبُهُ إلى ناحية الزمان من بنية الكلمات التي يستعملها، فيعتمد أن يقارب بينهما في الزّنة، وهذا ما يشبه صاحب الازدواج الذي يعتمد المقاربة بين فقراته وجمله في الزّنة من

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر :٢٦٢/١.

(٢) أسرار البلاغة في علم البيان: ١٥ـ١٦.

دون الروي، بينما السجعيّ ينظر صاحبه إلى المكان من الكلمات التي يستعملها، وذلك بإيراد كلمات تشترك بأصوات وحروف بأعيانها[١].

ينتج عن التجنيس قيمةٌ جماليةٌ لِما يحققه من انزياح لغويّ يشرع إلى التماثل الصوتي للخروج عن الرتابة الآلية[٢]، لِصلته الوثيقة بموسيقى الألفاظ فهو في الحقيقة ليس إلاَّ تفنُّناً في كيفية ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم وموسيقى[٣]، وهو من المُنبّهات الأسلوبّية التي تركز على القيم الصوتية الخالصة، إذ تفرز منه إيقاعاتٍ معينة ذات تناسبٍ صوتي ودلاليّ[٤]، يضاف إلى ذلك أَنَّهُ يعمل على ((خلق الموسيقى الداخلية في النّص الأدبي وبناء ما بين الألفاظ من وشائج التناغم))[٥]، وتتماثل الكلمات فيه تماثلاً كاملاً أو ناقصاً فيطرب الأذن، ويؤُنق النفسَ، ويهزُّ أوتار القلوب بما يسهم في نفس المتلقي ميلاً إلى الإصغاء[٦]، ومن المجانسة التي رصدناها في شعر (الذُّرويّ) قوله: (من الوافر)

إذَا خَفَقَ النسيمُ الرطبُ وَهْناً

كسَا جِسْمِي السقيمَ وَهاً ووَهْنا[٧]

---

[١] ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط٣، ١٩٨٩م: ١٥١ ـ ١٥٢.

[٢] ينظر: الانزياح الشعري عند المتنبي، أحمد مبارك الخطيب، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية ،ط١، ٢٠٠٩م: ١٥١.

[٣] ينظر: أسلوبّية البناء الشعريّ، د. سامي علي جبار، دار السيّاب، لندن، ط١، ٢٠١٠م : ٢٥.

[٤] ينظر: جدلية الافراد والتركيب في النقد العربي القديم، د. محمد عبد المطلب، لونجمان للنشر، مصر، ط٣، ٢٠١٠م: ١٣٧.

[٥] البلاغة والتطبيق، د. أحمد مطلوب و كامل حسن البصير، دار الحكمة، بغداد، ط٢، ١٩٩٠م: ٤٤٥.

[٦] ينظر: فنون بلاغية، د. أحمد مطلوب، دار البحوث العلمية، الكويت، ط١، ١٩٧٥م: ٢٣٦.

[٧] الديوان: ٨٠.

تظهر من النّص المجانسة التي تتمثل بترديد لفظ(وهنا) في نهاية الشطر الأول وآخر البيت، أوقعت تناسقاً صوتياً ذا قيمةٍ جماليةٍ إيقاعيةٍ عن طريق إثراء النّص بكلمتين متماثلتين بالصيغة مختلفتينِ في المعنى، وهو ما يُسمَّى بالجناس التام[1]، إذ دلَّت الأولى على تمطيط الزمن بالشوق والحنين، والثانية أعطت معنى الضعف، أو المرض، فيتضح أنَّ الشاعر خالف المتوقع بهذا التنبيه التعبيري بأسلوبّية إثارة المتلقي، وفاجأته ببيان مدى تأثيره في الموقف الشعري نتيجة الهزة الدلالية[2]، كذلك يظهر في النّص جناس ناقص في قوله:(وها ووهنا)، إذ أفاد الشاعر من طاقة الجناس الناقص[3] في تثوير ضعفه وكشفه للمتلقي في لحظة نطق النّص ،وفي لحظة قراءته، فالشاعر جعل الجناس الناقص بنيةً شعريةً في نصّهِ، منحتهُ خلوداً شعرياً بجمالية أسلوبّية رائعة، وغالباً ما يورد(الذُّرويّ) المجانسة مرتين في البيت الواحد؛ مِمَّا يدلُّ على اعتزازه بهذه التقانة الأسلوبّية، وإغناء تجربته الشعرية بها، ومن ذلك قوله: (من الطويل)

محمدٌ أنتَ البدرُ، والبدرُ زاهرٌ

محمدٌ أنتَ الغيثُ والغيثُ ساكِبُ[4]

خلَقَ فضاءُ النّص مجانستينِ الأولى بين لفظتي(البدر)، والثانية بين لفظتي (الغيث)، واللفظتانِ تجانستا باللفظ إلاَّ أنَّهما اختلفتا في المعنى، وهذا أعلى مراتب التجنيس، فـ(بدر) الأولى كانت بمعنى الضياء والنور وهو تشبيه لمحمد الخليفة، والثانية بمعنى القمر في تمامهِ، و(الغيث) الأولى جاءت بمعنى الخير، والثانية

---

(1) الجناس التام: هو أن لا يتفاوت المتجانسان في اللفظ، ينظر: مفتاح العلوم:٥٣٩ ، وعلم أساليب البيان، غازي يموت، دار الأصالة، بيروت، ط١، ١٩٨٣م: ٤٥١.

(2) ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي: ٣٣٠.

(3) الجناس الناقص : هو أن تختلف اللفظتان في الهيأة دون الصورة ، ينظر: مفتاح العلوم : ٥٣٩.

(4) الديوان : ١٥٦.

بمعنى المطر، وعلى الرغم من معارضة البلاغيين للتجاور اللفظي، فإن الشاعر تمكَّنَ من تجاوز هذه القاعدة البلاغية عن طريق استعمالهِ لمفردة(الغيث) التي تُحيل على النماء والعطاء الدائم، وكأنَّ الشاعر أرادَ تهيئةَ متلقيه للعطاء غير المنقطع، وفي الحالتين أنتج الشاعر ضرباتٍ إيقاعيةً محاكيةً الحدثَ الذي ينسجم مع جوّ الفرح والتفتح الشعري بأسلوبٍ مشحونٍ بتكثيفٍ فكريّ وعاطفيّ يُثير المتلقي.

ويُرصد تجنيسٌ من نوع آخر في قوله: (من البسيط)

أيَّامُنَا بكَ يا عزَّ الهدى غُرَرُ

وعيشنا بكَ صفوٌ ما به كدرُ[١]

يتمثل التجنيسُ الحاصلُ في النّص عن طريق لفظتي(غُرر، كَدر) تجنيساً ناقصاً، قائماً على أساس التقاربِ والتناسبِ، ويلحظ أَنَّ المفردتين احتلَّ كلٌّ منهما الموقع نفسَه(التفعيلة الرابعة فاعلنْ) من صدر البيت وعجزهِ، وهذا ما يسمى بالتصريع[٢] فأحدث نوعاً من التوازي الصوتي للإيقاع الداخليّ لمجانسة الألفاظ أسلوبياً وصوتياً واختلافهما دلالياً، وعليه فإنَّ هذه النغمة في هذا النوع من المجانسة يقصدها المبدع في نظمِهِ لتقوية الجرس في ألفاظِهِ وبه أشبه التجنيس الحقيقيّ[٣]، وهذا ما يعّول عليه الشاعر في توليد الموسيقى وتغير المعنى، فاللفظتانِ تجانستا باللفظ إلَّا أنَّهما اختلفتا في المعنى، فكلمة(غررُ) جلبها صاحب النّص لإعطاء صورةٍ

---

(١) الديوان : ٧٠ .

(٢) التصريع : ما كان عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته ، ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي(ت٤٥٦هـ)، حققه وفصّله: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١م: ١٧٣/١.

(٣) ينظر: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: ٢٨٢.

ناصعة البياض لأيامهم في ظلِّ الخليفة، وأكّد ذلك في عجز البيت بصفاء عيشهم الخالي من الغمِّ والكآبة والخوف.

ونفهم من ذلك أنَّ للمجانسة دقةً أسلوّبيةً تكمن قيمتها الجمالية بالكيفية المعبرة عن العلاقات داخل النّص، فهي ليست نغمة طربية فحسب، وإنَّما هي مغزى دلالي يدلُّ((على رَهافة حس الشاعر في استدعاء معنى لكلّ لفظ))[١].

ومن المجانسة الناقصة التي وردت في موضع آخر قول الشاعر: (من البسيط)

حتى شكَتْ وبكَت مما صنعتَ بها

جرد السّلاهبِ والعِقيانُ والحِبَرُ[٢]

جانسَ الشاعرُ بين لفظتي(شكَتْ وبكَتْ) مجانسةً ناقصةً، وقد وقعت بسبب الاختلاف في نوع الحروف، وهو ما اسماه علماءُ البديع مضارعاً[٣]، فالحرفان(الشين والباء) فيهما اختلافٌ في القوة، إذ إنَّ(الشين) من الحروف المهموسة الرخوة التي يجري فيها الصوت، أمّا الباء فهي من حروف الجهرِ، وهذا الاختلاف يتحول إلى انسجام بالمجاورة للكاف والتاء، فاللفظتان تجانستا بشكل تطرب له النفس، وهذا يدلُّ على حاسة الشاعر المرهفة، ومدى تذّوقهِ للإيقاعات اللفظية المكثفة للدلالات، لِما

(١) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب : ٢٧٣.

(٢) الديوان: ٧١. جُرد :فرسٌ قصير الشَّعْر، السَّلاهب: ما عظم من الخيل وطالت عظامه، العيقان: الذهب الخالص ،الحِبَرُ: ضرب من برودِ اليمنِ مُنَمَّرٌ، لسان العرب: المواد (جرد، سلهب، عقا، حبر).

(٣) الجناس المضارع: هو أن يجمع بين كلمتينِ متجانستينِ لا تفاوت بينهما إلا بحرف واحدٍ من الحروف المتحدة في المخرج أو المتقاربة فيه من غير زيادة في العدد، ينظر: فنّ الجناس، علي الجندي، دار الفكر العربي، مصر،١٩٥٤م: ١٣٢.

تحملُهُ هاتان اللفظتان من عتاب لذات المبدع؛ لفرط جوده وكرمه والمبالغة بالعطاء حتى شمل كلَّ غالٍ وثمين.

ونكشف عن نوع آخر من أنواع المجانسة الناقصة وهو جناس الاشتقاق(١)، ويسميه عددٌ من البلاغيين الاقتضابَ، ويتمثَّل هذا التجنيس بقول(الذُّرويّ):(من الطويل)

فَصَالَ بهم في قريةِ البغْيِ صولةً

فما انطبق الجفنانِ إلاَّ وهم مَهْدُ(٢)

إنَّ القيمة الأسلوبّية لهذا النّص تترشح عن طريق ما نلمسه في المفردتينِ المتجانستينِ (صال، صولة) واشتراكهما بالاشتقاق، إذ تصاعدت النبضات الإيقاعية بفعل تلك التقانة الأسلوبية التي رسمها(الذّرويّ) ببراعة الفنان، فجعلَ النّص ينبض بالحماس والشجاعة؛ ذلك تصوير لحظة الإغارة على الأعداء ودلَّ على زمن انتهائها، وبهذا يكون قد حقق إيقاعاً محاكياً ومنسجماً مع طبيعة الموقف النفسيّ للشاعر.

المطلب الثالث: المطابقة أو التضاد

هو تكوينٌ أسلوبيٌّ يعدُّ من الأساليب البديعية المؤثِّرة والفعَّالة في تقوية الإيقاع الداخلي في البيت والقصيدة بصورة عامة، وتشكل جانباً من جوانب موسيقى الألفاظ لما فيها من((نوع من أنواع التفنن في طُرُق ترديد الأصوات في الكلام ليكون له نغم

---

(١) جناس الاشتقاق: هو ما توافق فيه اللفظان في الحروف الأصلية مع الترتيب والاتفاق في أصل المعنى، ينظر: فنّ الجناس : ١١٤ .

(٢) الديوان: ١١٢. وينظر: ٣/١١٥، ١٣٦/ ٥٢، ١٤٧/ ٦٦، ١٦٣/ ٢١، ١٦٦/ ٧٣، ١٨٢/ ١٨.

وموسيقى))[١]، وقد ينشأ عن تلك الأحداث الأصوات المنظمة بترديدها ما يشبه الفاصلة الموسيقية التي تمتع السّامع، ولا سيما من كانت له دراية بهذا الفن[٢].

يلحظ أنَّ إيقاعية التّضاد تبنى بالمجاورة بين التراكيب، ومن ثَمَّ بين المعاني مما أوجد حساً إيقاعياً، وأسلوبية تميَّز أداء النّص وتشي بعنصر تفرد فيه[٣]، وتكمن قيمة التّضاد الأسلوبية في نظام العلاقات الذي يقيمه بين العنصرينِ المتقابلينِ فلن يكون له أي تأثير مالم يتداعَ في توالٍ لغويّ، بمعنى أَنَّ عمليات التّضاد الأسلوبّية تخلق بنية، مثلها في ذلك مثل بقية التقابلات المثمرة في اللغة[٤].

والمطابقةُ ظاهرةٌ ذاتُ بعدين أوّلهما: أسلوبيٌّ يهتم بالكيفية التي يخرج بها الكلام ولعلَّه الأهم، وثانيهما: دلاليٌّ فرضه الاستعمال المتوارث، وهو أَنْ تكون العلاقة بين الطرفين المتقابلين على المستوى الدلالي علاقة تضاد، يتم فيها الجمع بين المتناقضينِ المتقابلينِ في الجملة ويكون، إمّا بلفظتينِ من نوع واحد، أو اسمينِ، أو فعلينِ[٥]، والمطابقةُ في الكلام أن يتفق في معناه ما يضاد في فحواه[٦].

ومن هنا يمكن القول: إنَّ المبدع عن طريق هذه الظاهرة الأسلوبية يستطيع التحكم بانتقالاته، ويوازن بين ما يتركه من آثار في المتلقي، وبين ما يستطيع المتلقي إدراكه، وهذا الأمر يؤدي به إلى إحداث نوع من التقلبات الصوتية في الإيقاع الداخلي مُحدِثا نغماً خفياً يتشكَّل منه بؤرة دلالية وجمالية قادرة على تحفيز الذهن عن

---

[١] الحماسة في شعر الشريف الرضيّ، محمد جميل شلش، المكتبة العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٥م: ٢٣٦.

[٢] ينظر: موسيقى الشعر العربي :٦٤.

[٣] ينظر: الأسلوبية بوصفها مناهج، الرؤية والمنهج والتطبيقات: ١٧٥.

[٤] ينظر: علم الأسلوب مبادئُه وإجراءاتُه: ٢٢٥.

[٥] ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني(ت٧٣٩هـ)، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم الخفاجيّ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٥، ١٩٨٠م: ٣٣٤.

[٦] ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ٥/٢.

طريق تقاطع الدوال بالمدلولات، و((المزج بين المتنافرات وصهرها في كيان واحد يعانق فيه الشيء نقيضه، فيتفاعلانِ في سياق دلالي يطبعه التنافر تعبيرا عن حالات الواقع المتناقض، وتجسيدا لما يعتمل في نفس الشاعر من أحاسيس غامضة ومشاعر متضادة))[١].

ويذكر البلاغيون قسمينِ للطباق أو التّضاد هما:

أوّلا: **طباق الإيجاب**: أن يكون المعنيانِ المتضادانِ أو المتقابلانِ غير مختلفينِ في الإيجاب أو السلب، أي: يكونا موجبينِ معاً أو سالبينِ(أي غير منفيينِ) معاً.

ثانياً :طباق السلب: وهو أن يجمع بين فعلي مصدر واحد أحدهما مثبت، والآخر منفي، أو أحدهما أمر، والآخر نهي[٢]، ولأجل استجلاء هذه التقانة الأسلوبّية نقف عند بعض النماذج الشعرية التي اعتمد عليها(الذّرويّ) ببناء نصّهِ الشعري، ومنه قولهُ: (من البسيط)

وصَدعُنا بكَ يا مهديٌّ منشعبُ

وكسرنا بكَ يا مهديٌّ منجبرُ

وضيقنا بكَ يا مهديٌّ متسعٌ

وذنبنا بكَ يا مهديٌّ مغتفرُ[٣]

---

[١] الشعر المعاصر في موريتانيا(١٩٨٠ ـ ١٩٩٨)، دراسة أسلوبية، محمد ولد عابدين ولد السيد الأمين، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل، ٢٠٠٠م: ١٤٠.

[٢] المطوّل، شرح تلخيص مفتاح العلوم، العلامة سعد الدّين مسعود بن عمر التفتازاني(ت ٧٩٢هـ)، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣، ٢٠١٣م: ٦٤١. وينظر: وشي الربيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربية، د. عائشة حسين فريد، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، ٢٠٠٠م: ٢٤ ـ ٢٥.

[٣] الديوان: ٧٠. وينظر: ٧١/ ١٣، ٧٣/ ٤٣، ٨٠/ ٣، ٨٤/ ٥٤، ٩١/ ٥٠، ١٤٩/ ٩٨.

إنَّ القيمة الأسلوبية للمطابقة في هذا النّص تتجلى عن طريق ما تُحدثهُ الألفاظ المتضادة (صدعنا منشعب)، (كسرنا منجبر) من إيقاعٍ وتنغيم داخليّ بتقانة جمالية تمثلت بتلك الضربات الإيقاعية والتنغيمات، التي يُحدثها صدى تقابل التضادات، إذ أعطى هذا الأسلوب القدرة العالية على اقتحام القلوب، ومتعة الفكر في توظيف المعاني التي حملت في طيّاتها منبهاً أسلوبياً بذكر المفارقة بسياقٍ مُوحٍ يبين حالة قوم الشاعر في عهد الخليفة المهدي.

وقد استعملَ(الذّرويّ) ألفاظاً ذات إيقاعٍ موسيقيّ متناغم((يُغذّي إيقاع البيت ويتغلغل إلى جسد القصيدة لتكون مع بقية أجزاء النسق الإيقاعي إيقاعاً داخلياً))[1] ، عندما جمع بين الارتفاع والانخفاض بالمفردة، ومن ذلك قولهُ: (من الطويل)

و يا أسداً للهِ يَحمِي حدودهُ

مخالبُهُ العظمى قناً ونُصولُ

لهنَّ من الأغمادِ في كلِّ وقعةٍ

طلوعٌ، وفي هام الكماةِ أفولُ[2]

يكشف النّص عن مَلمح أسلوبيّ تمثل بالطباق الإيجابي بين المفردتينِ(طلوع، أفول) مما جَعَلَ موسيقى البيت ترتفع، وتنخفض وأحدث في النفس أثراً أعظم بإظهار حُسْنِ وَقْعِ السيف والرمح بالضّد منه، فحرَّكَ الشعورَ بأسلوبّية التّضاد المقارن الذي قامَ ببثّ إيقاعيّ جميلٍ، خَلَقَ نوعاً من المتعة والدهشة وتحقيق الإثارة والمفاجأة

[1] المصطلح النقدي في التراث الأدبي، محمد عزام، دار الشروق العربية، بيروت، (د.ت) :١٣٨.

[2] الديوان: ٩١. القنا: الرماح، الواحدة قناة، والنّصول: جمع نصل، وهو السّهم العريض الطويل، والكماة: جمع كميَ، وهو الشجاع المتكمي في سلاحه، أي المتغطي بالدرع، ينظر: لسان العرب: المواد (، قنا، نصل، كمي).

المباغتة جسَّدَ فيها الشاعر هواجسَ رؤيتهِ الخاصة في تشكيل فضائه الشعريّ بدلالة القوة والبأس في المعارك.

ونوَّعَ الشاعرُ (الذّرويّ) في استعماله للمطابقة ولم يقتصر على توظيف التّضاد الإيجابي فقط، فاتخذ من التّضاد السلبي هدفاً لتقوية إيقاعاتهِ الداخلية بأسلوبية تنمُّ على مقدرته الفذَّة بالتوظيف.

ومن المطابقة التي جمعت بين أضداد النفي والإثبات قولهُ: (من الوافر)

ليوث وغىً، غيوث ندىً، كرام

بما ملكوه ليسوا بالشِّحاحِ(١)

يشعُّ من النّص مؤشّرٌ أسلوبيٌّ ذو بثٍّ إيقاعيّ ومؤثرٍ جماليّ، يكشف عن ذكاء الشاعر وإبداعِهِ بتوظيف تقنيتينِ أسلوبيتينِ الأوّلى المجانسة الناقصة بين(ليوث وغىً، غيوث ندىً) وتُوحي بنغمته الهامسة، والثانية المطابقة السّلبية بين(كرام، ليسوا بالشِّحاحِ)، إذ منحت النّص قدرةً إيحائيةً بالانزياح عن التوقع؛ لأننا((حينما نكتب كلمة أو ننطقها أو نقرؤها نتوقع أن تتلوها كلماتٌ أخرى))(٢)، ففصل بين ما هو حسنٌ عن ما هو قبيحٌ أو لا جمالي عن طريق الضّد السلبيّ فأعطى قيمةً للكرم جعلت النّص أكثرَ وقعاً في نفس المتلقي، وبهذا يكون شاعرنا قد استثمر تقانة النقيض السّلبي بأسلوب فَنّيّ جماليّ.

المطلب الرابع: ردُّ العجز على الصدر (التصدير)

(١) الديوان : ١١٦. وينظر: ٨١/ ٢٧، ٨٤/ ٦٥، ٩٧/ ٤٨، ١٧٧/ ٩، ١٧٩/ ٣١، ١٨٧/ ٤٧.

(٢) تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٤، ٢٠٠٥م: ٦١.

يُعدُّ من المحسّنات اللفظية والأساليب البديعية، وله مسمَّيات عدة منها ما اسماه ابن المعتز(٢٩٦هـ) في قوله: ((ردُّ الأعجاز على ما تقدَّمها))[١]، وسُميَّ بالترديد ولعلَّ هذه التسمية لها دلالةٌ صوتيةٌ؛ لأنَّ اللفظة التي ذُكِرَتْ في الشطر الأوّل ما يكاد يتردد صداها ينداح حتى يتردد مرةً أخرى في الشطر الثاني، وبذلك يهب الترديد في النّص جمالاً موسيقياً أشبه بوثاقٍ رقيقٍ أو نغمةٍ مُوحَّدةٍ تربط بين شطري البيت، إذ يصبح عجزهُ وصدره كلّاً لا ينفصل ونغماً واحداً متصلاً[٢].

وقد ذَهَبَ ابن رشيق القيرواني(ت٤٥٦هـ) بتعريفه بأنَّهُ ((أَنْ يَرُدَّ أعجاز الكلام على صدره، فيدلُّ بعضهُ على بعض، ويُسهّل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة و يكسب البيت الذي يكون فيه أبّهةً، ويكسوهُ رونقاً وديباجةً ويزيدهَ مائيَّة وطلاوة))[٣].

أمَّا العلويُّ (ت٧٤٩هـ) فقد عرفهُ تعريفاً يكاد يكون أشملَ من غيره بقولهِ: ((هو عبارةٌ عن كلِّ كلام وُجِدَ في نصفه الأخير لفظ يشابه لفظاً موجوداً في الأول))[٤]، في حين عدَّه عدد من جمهور الأسلوبّية ضرباً من ضروب التكرار يُراد عن طريقه تقوية الجَّرس الموسيقي الداخلي والحرص على الترنُّمِ، فضلاً عن تكثيفه وتماسكه بفضل الإيحاء النابع من اللفظ الأوّل بتوقع الثاني وارتداد المعنى الثاني على الأوّل، وبهذا فإنَّهُ يمثل((حلقة مُغْلَقة يرتبط فيها أوّل الكلام بآخره، حيث يرد اللفظ في الكلام، ثم ينمو بعده المعنى وصولاً إلى خاتمة يتكرر فيها هذا اللفظ، سواء اتَّحد

---

(١) البديع، ابن المعتز عبد الله بن محمد، تحقيق: غناطيوس كراتشفوفسكي، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٦٧م: ٤٧.

(٢) ينظر: أبو فراس الحمدانيّ، الموقف والتشكيل الجمالي، النعمان القاضي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٤م: ٥١٠.

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ٣/٢.

(٤) الإيجاز لأسرار كتاب الطراز في علوم حقائق الإعجاز(من العلوم المعنوية والأسرار القرآنية)، يحيى بن حمزة العلويّ، تحقيق: بن عيسى با طاهر، دار المدار الإسلامي، ط١، ٢٠٠٧م : ٤٠٨.

اللفظان في المعنى أو اختلفا فيه))[1]، وهذا ما دعا كثيراً من الشعراء إلى اللجوء لهذه التقانة الأسلوبّية للكشف عن قدراتهم اللغوية والإبداعية، ومن جانب آخر ذهب آخرون إلى عَدّه ضرباً من ضروب التجنيس ((وهو أن تكون إحدى الكلمتين المتكررتين، أو المتجانستين، أو الملحقتين بالتجانس، في آخر البيت، والأخرى قبلها في إحدى المواضع الخمسة من البيت، وهي: صدر المصراع الأوّل، وحشوه، وآخره، وصدر المصراع الثاني، وحشوه))[2].

وبهذا يكون ردُّ العجز على الصدر(التصدير) خاصيةً أسلوّبيةً عَمَدَ إليها شاعرنا(الّذرويّ) لإثراء نصّهِ الشعريّ بالإيقاع المُموسق والنغمة المرنَّمة عن طريق توليفهِ بين الكلمات، ومن الممكن استجلاءُ هذا الإجراء الأسلوبيّ، وأنماطه التي وردت في شعرهِ.

أوّلا: **تصدير التقفية**: هو أقربُ ما يكون إلى التصريع لوقوع اللفظتينِ في آخر كلّ من الصدر والعجز، أي: التوافق بين آخر كلمة في البيت وآخر كلمة في الصدر[3]، وقد شاعَ هذا النوعُ من التصدير في شعر(الذّرويّ) ومنه قوله: (من الطويل)

وكيف يزورُ النَّوم مقلة فاقدٍ

لمحبوبِهِ أودى به ألمُ الفَقْدِ[4]

---

[1] البلاغة والأسلوبّية : ٢٩٩ .

[2] مفتاح العلوم: ٥٤١.

[3] ينظر: تحرير التحبير، في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن،لابن أبي الإصبع المصريّ(ت ٦٥٤هـ)، تقديم وتحقيق: د. حنفي محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الجمهورية العربية المتحدة،(د. ت): ١١٦.

[4] الديوان: ٧٤.

يتظافر من النّص جرسٌ إيقاعيٌّ داخليٌّ، أحدث نغماً موسيقياً سلِساً، استعمل الشاعر ألفاظاً متجانسة تشترك في جذرٍ لغوي واحدٍ(فاقد، الفقد) ووقع كلٌّ منهما موقع في نهاية الصدر والعجز ترسيخاً لبنية القافية والتماسك والتلاحم النظمي أدى إلى التنبُّؤ بنوع من القافية وبنيتها، فضلاً عمّا رسماه من بعد دلاليّ بالكشف عن نفسية متأزمة وحزينة؛ لألم الفراق الذي يكابده لفقدهِ.

ويمكننا أنْ نقف على أنموذجٍ آخرَ من تصدير التقفية لا يقتصر على تقوية الوزن أو خلق جرس موسيقي متأتّ من نتيجة التكرار أو المجانسة في اللفظ[١]؛ لأنَّ الموقفَ الشعريّ يستدعي ذلك النمطَ الأسلوبيَّ، ومنه قوله: (من الرجز)

إنْ صدقَتْ لي مِنْكُمُ الوعودُ

اخضرَّ منِّي وَرَقٌ وعودُ[٢]

يركّز النّص على المفردتينِ المتجانستينِ(الوعود، عود)، وقد لَجَأَ المبدعُ إلى التوزيع بالمفردة؛ لأنَّ تكرار الصيغة نفسها يفقدها كثيراً من قوة تأثيرها؛ لأنَّ المتلقّي يكون قد وَصَلَ إلى حالة التشبُّع لهذه الخاصية[٣]، فأدى هذا التنوع إلى تنامي البعدين الصوتيّ والدّلاليّ، فالشاعرُ أحسنَ التطرُّبَ في إثارة انتباه السامع بإيقاع داخليّ متناسق بين صدر البيت وقافيته، وكأنَّ الموقف الشعريَّ استدعى مخاطبةَ الآخر بالوفاء والالتزام بالعهود حتى ترد إليه الروح، ومنه أيضاً قوله في مدح الخليفة :(من الكامل)

---

(١) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات: ٨٧.

(٢) الديوان: ٢٥٣.

(٣) ينظر: البلاغة والأسلوبية: ٢٤١.

ذكَّرتني عَصْرَ الشبيبةِ والصِّبا

وشقيقَةَ العلمينِ يا نشر الصَّبَا

ومخيَّماً بالرقمتين و ملعبا

أمسى وأصبح للجآذرِ مَلْعَبَا[١]

ينساب من النّص الشعري تكرارُ الكلمتينِ(الصَّبا، ملعبا)، أحدثَ كلٌّ منهما تصديراً للقافية لوقوعِها في نهاية كلٍّ من المصراع الأوّل والثاني، وشكلا تجاوباً صوتياً أشبه ما يكون بالصدى بترديد الأصوات وتناغُماً دلاليا لما يحملاه من تذكير المبدع بأيام الطفولة حيث سِعة الرياض والملاعب، فأعطى هذا التصديرُ سمة الترنُّم في الموسيقى، فضلاً عن تماسك النّص بفعل التكثيف الناجم عن((تحويل الشكل التعبيري إلى بنية مغلقة بدايتها هي نهايتها))[٢]، بأسلوب يُشبهُ فلسفةَ الدائرة المغلقة حيث يحيل الأوّل إلى الأخير، ولا يمكن للأخير أن يهرب من سلطة الأوّل.

ثانياً: تصدير الطرفين:

ما كان اللفظان المكرران أو المتجانسان أحدُهما في أوّل الصدر والآخر ترديداً له في آخر العجز[٣]، فتحتلُّ كلٌّ من اللفظتينِ طرفي البيت.

وللوقوف على هذا النمط من التصدير نذكر قول(الذّرويّ): (من الوافر)

وصَاحُوا من أَليم الضَّربِ حتّى

أصمَّوا أهل بابل بالصَّياحِ[٤]

---

[١] الديوان: ١٦٢. وينظر: ٩٠/ ٤٥، ١٢٤/ ٣٠، ١٤٣/ ١٣، ١٣٨/ ٨٢، ١٤٨/ ٤، ١٦٧/ ٩٠.

[٢] بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي: ٣٨١.

[٣] ينظر: وشي الربيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربية: ١٩٤.

[٤] الديوان: ١١٥.

يكشف النّص عن مجانسةٍ لفظيةٍ بين(صاحوا، الصّياح) أرادَ بها الشاعرُ تقويةَ الجرسِ الإيقاعيّ الداخليّ بتصديرٍ الطرفينِ الذي وفَّرَ ذهنياً مسافةً في الدَّلالة، سمح للفظة التالية أنْ تستقرَّ بعد الترديد مُحقُّقةً نوعاً من اكتمال المعنى وبيانه[1] بارتفاع أصوات صُراخ أعدائه من شدة البأس عليهم، ويمثل هذا النمط من التصدير أسلوبّية الشاعر الذي يباعد بين لفظتينِ متجانستينِ ومكررتينِ تحتل كلٌّ منهما طرف البيت[2]، ومنه قوله: (من الرجز)

رهنتُها قلبي بفردِ نظرةٍ

عزَّتْ وقالتْ غُلِقَ الرِّهانُ[3]

يلحظ في البيت أنَّ ردَّ العجز على الصدر قد أغنته اللفظتان المتجانستان (رهنتها، الرِّهان)، ليسهم موقع الكلمتينِ بطرفيِّ النّص إلى رفع درجة الإيقاع والإحساس به[4]، زيادة على تعميق دلالة البيت بخطاب الرفض وكسب الرِّهان، على الرغم ممَّا يقدِّمه المحبوبُ من حبس قلبِهِ لمعشوقتِهِ، فمثل هذا النمط الأسلوبيّ بداية تلتحم بالنهاية.

---

(١) ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي: ١١٣.

(٢) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، بحث في تجليات الإيقاع تركيبا ودلالة وجمالا، د. رشيد شعلان، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١١م: ٢١٦.

(٣) الديوان: ١٥١. وينظر : ١٥١/ ١٩، ١٧٠/ ٣٧، ١٧١/ ٥٦، ١٧٥/ ١٠٣، ١٨٧/ ٣٩، ٢١٧/ ٣٠.

(٤) ينظر: توضيح البديع في البلاغة، محمد طه الهلاليّ، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ط١، ١٩٩٧م: ١٠٣.

ثالثاً: **تصدير الحشو:** إنْ تُورد لفظتانِ الأولى في حشو البيت من الصدر أو العجز وتردُّ بالثانية في آخر البيت[1].

ولاستجلاء هذا الإجراء الأسلوبيّ نقف عند عدد من النماذج الشعرية عند (الذّرويّ). ومنه قوله: (من الطويل)

وريقتها شهدٌ فلو بصقتْ بها

على البحر أضحى وهو أحلى من الشّهدِ

وفي خدِّها ماءٌ ونارٌ وجنَّةٌ

وورد جنـــيٌّ ليسَ يقْطَفُ كـالوَرْدِ

وفي صدرها الرمَّانُ نـهدٌ فليتها

تمكنني من ضّمةِ الصّدرِ والنَّهدِ[2]

اتكأ الشاعر في هذا النّص على تقانة ردِّ العجز على الصدر بتكرار الألفاظ(شهدٌ، وردٌ، نهدٌ) في حشو كلِّ بيت وقافيته. نتج عن هذا الأسلوب إيقاعٌ داخليٌ يسمِّر الانتباه ويداعب شعور القارئ وأحاسيسهُ، ويجعل الوعيَ يتوقف عنده بفضل الإيحاء الناجم عن اللفظ الأوّل بتوقع الثاني وتناغماً صوتياً مع دلالة المعنى، وتأكيداً لهُ مسحوراً بهيام امرأة حسناء فاتنة الجمال، يصف ريقها بالشهد، ولون خدّها بالورد، وتكوير نهدها بالرّمّان، فالشاعر أصاب الهدفَ بأسلوبهِ في إحكام البيت على وجه مخصوص مبنى ومعنى[3].

---

(1) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام: ٢١٢.

(2) الديوان: ٧٥.

(3) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات: ٩٢.

ولعل هذا النمط من الأسلوب يبث التجديدَ والحركيةَ بفعل ارتداد اللفظ الأوّل وصِدامهِ باللفظ الثاني ليوصلَ القارئَ إلى الشعور بجمالية المعنى الشعري وإيقاعيته الموسيقيةِ المتجدّدة، يقول الذّرويّ: (من البسيط)

وأنتَ يا راكبَ الوجناءَ ناجيةً

تَطْوِي المَهَامِةَ غيطاناً فغيطانا[1]

تآزر في هذا النّص إيقاعٌ داخليٌّ تمثل بتكرار لفظ(غيطانا) في حشو البيت وقافيته مع إيقاع خارجي لتفعيلة(فاعلن) التي أسهمت في خلق إيقاع موسيقيّ عالٍ، وتنغيم صوتيّ أعطى النّص حيوية الحركة، وابتعدَ بها عن أجواء الرَّتابة والنمطية والسكون بترسيخ دلالة الفكرة بالمعنى، فآلف بين الكلمات بوصف ناقته السريعة في طيِّ المسافات الكبيرة والواسعة.

المطلب الخامس: **التدوير**: تطرَّق النُّقَّاد إلى دراسة ظاهرة التدوير في الشعر وعدّوه ظاهرةً إيقاعيةً تنشأ من اتصال الشَّطر الأوّل من البيت بالشطر الثاني فيشترك شطره في كلمة واحدة تقسم الشطرينِ[2].

ويحّقق التدويرُ أهميةً كبيرةً في المتن الشعري عن طريق إزالة الحاجز الجزئي الذي يقوم بين الشطرين من البيت وإخراجِهِ بقالبٍ واحد، ويتصل بين صدره وعجزه لفظٌ مشتركٌ بينهما، فيُلغي الثنائيةَ الجزئيةَ في البيت، ويخضعهُ لوحدة متماسكة الأجزاء[3]، وبهذا يكون التدوير وسيلةً من وسائل الشاعر الأسلوبّية التي قد يطلبها أحياناً بعدد من تجاربه، ويحتاج إليها بناؤه الشعريُّ؛ ذلك عندما يرى استعمال التدوير

(1) الديوان: ٢٦٠. وينظر: ٧٦/ ٣٤، ٧٩/ ٦٦، ٨٨/ ٢٧، ١٠٥/ ٢٦، ١٧٥/ ١٠٧، ١٨٥/ ٧.

(2) ينظر: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، د. صابر عبد الدّايم، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت): ٢٢٠.

(3) ينظر : خصائص الأسلوب في الشوقيات: ٨٥.

ضرورةً أسلوبيَّة، من غير اللجوء إليه اضطراراً؛ لأنَّه يُسبغ على البيت غنائيةً وليونةً ناجمة عن مدَّه النغم وتطويله[1]، في حين ذكرت الدكتورة(أُلفْتَ الروبي) رأياً في دراستها(الفارابيّ)، إذ تفطنت إلى أنَّ التدويرَ عنده ما يشير إلى أنَّ التفعيلة ليست هي الوحدة الأساسية للإيقاع وإنّما البيت كلّه، وهو في هذا قد يقترب من النظرة الحديثة التي ترى أنَّ البيت كلَّه هو الوحدة الأساسية في الإيقاع، وأنَّ التفعيلات ليس لها وجود مستقل وإنَّما توجد من حيث علاقتها بالقصيدة كلِّها[2].

ولتوضيح مجمل استعمال شاعرنا (الذّرويّ) لهذا المَلْمح الأسلوبيّ نُبيّنهُ بالجدول الآتي:

البحر	مجموع الأبيات المدوَّرة	مجموع القصائد
الخفيف	٤٠	٦
الكامل	٥	٥
الرجز	٣	٩
المنسرح	٣	١
الطويل	١	١
السريع	١	٦
المجموع	٥٣	٢٨

(١) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ١١٢.

(٢) ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد : ٢٥٣.

يتضح أَنَّ أسلوب التدوير في شعر (الذّرويّ) هيمن في بحر الخفيف أكثر من غيره، ولعلَّ السبب في ذلك يعود إلى بنية الخفيف المتنافرة التي تتطلب من الشاعر جُهداً مضنياً قَلّما يعانيه في غيرهِ من بحور الشعر العربي[1].

ونرصد أيضاً في مدّونة الشاعر (الذّرويّ) قِلةَ تقانة التدوير على بحور (الكامل، الرجز، المنسرح، الطويل، السريع)، فضلاً عن خلو شعره من التدوير في بحور (البسيط، الوافر، الرمل).

وللوقوف على هذا الإجراء الأسلوبيّ نذكر النماذجَ الشعريةَ المدورةَ الأكثر إثراء للمعنى في قولهِ: (من الخفيف)

يا أبا أحمدٍ إذا كَسَدَ المدْ

حُ فأثمانه لديـك ربيحَهْ

لكَ نفسٌ تسخو وتسمح بالملـ

كِ وأمّا بالملكِ فهي شحيحهْ

لكَ طعمٌ لِمَنْ أطاعكَ كالشهـ

دِ وفيه لِمَنْ عصاكَ ملوحهْ

لكَ وجهٌ فيه البشاشةُ والبشـ

رُ وكفٌّ للمستميحِ مميحه (٢)

(١) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام : ٤٧.

(٢) الديوان: ١٨٣. مميحةٌ : معطية لمن يستميحها، ويسألها. ينظر: لسان العرب: مادة (ميح).

شكَّلَ التدويرُ في الأبيات السابقة سمةً أسلوبّيةً تمثلت بوصل الشطر الأوّل بالشطر الثاني من كلِّ بيتٍ بالكلمات(المدح، الملك، الشهد، البشر)، فالألفاظ هذه لا تقبل الانفصالَ((لحصول التدوير في النواة، إذ يقتضي الإيقاع وصل اللفظ بالشطرينِ: الصدر والعجز))[1]، ودخل جزءٌ من كلِّ لفظٍ بالتفعيلة الإيقاعية الأخيرة من الشطر الأوّل، والجزء الآخر في التفعيلة الإيقاعية الأولى من الشطر الثاني، ويرد ذلك إلى ((أَنَّ تمام وزن الشطر يكون بجزء من الكلمة))[2]، ونتيجة لهذا التواصل التتابعيّ من غير وقفات تحقق إيقاعاً داخلياً خاصَّاً متمّيزاً لكلّ بيتٍ مدَّورٍ أتمَّ به المعنى بالثناء، وذكر فضائل الخليفة بطيبة النفس وابتسامة الوجه، وتشبيه طاعته بالشهد، وعصيانه بالملح، ممَّا زاد هذا التَّضادُ في ثراء المعنى، وبفعل أسلوب التدوير حَقَّق المبدع رغبتهُ بالاستمرار وعدم التوقُّف؛ للتعبير عن حالة وجدانية داهمتهُ، فيصبحُ معها القطع قطعاً للحالة قبل اكتمالها، ومن الأبيات المدوَّرة ما قالهُ: (من الرجز)

منْ دَرْبِ جازانَ إلى المِقرانةِ إلـ

غرَّاء حيثُ المفخرُ المَشِيدُ[3]

يتضح من النّص أَنَّ لفظ(الغرَّاء) المركز الذي يشدُ شطري البيت وبه منح إيقاعاً موسيقياً انزاح عن رتابة النسق الإيقاعي الذي خفق بغياب القافية بوقفتها الموسيقية وجعلَ منه مرتكزاً نغمياً لاستمرارية نَفس الشاعر بتواصل في القول دلَّ على تماسُك المعنى بالفخر بقلعةٍ حصينةٍ مشهورة شيّدها ملك اليمن.

---

[1] البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام: ٤٩.

[2] قضايا الشعر المعاصر: ١١٢.

[3] الديوان: ٢٥٤.

وتأسيساً على ذلك فإنَّ التدوير ذو قيمةٍ أسلوبّيةٍ تكمن في إعطاء النّص الحركيّةَ الكاملةَ بالعمل على كسر الرّتابة الإيقاعية، فضلاً عن الكشف عن أسلوب الشاعر وانفعالاتِهِ النفسية بضرورة اكمال المعنى والتنغيم من دون انقطاع.

المبحث الثاني

الإيقاع الخارجي

يُقَصد به موسيقى الإطار العام للقصيدة العربية الناجم عن الأوزان التي قَنَّنها الخليل بن أحمد الفراهيديّ(ت١٧٥هـ)، التي تشكَّل عنها قانون يحكم الشعراء بضرورة الالتزام به، وبهذا تكون((البنية الإيقاعية هي أول المظاهر المحسوسة للنسيج الصوتي وتعالقاته الدلالية))[١]، وما ينتج عنها من مثيرات صوتية يعبّر فيها الشاعرُ عن قدرتِهِ التعبيرية بنقل الأحاسيس والمشاعر والخواطر الوجدانية التي قد تعجز الألفاظ والمعاني عن نقلها أو الإيحاء بها، فتأتي الموسيقى رمزاً دلالياً موحياً[٢].

ويذكر الدكتور(محمد غنيمي هلال) تعريفاً للإيقاع الخارجيّ، فهو عنده((وحدة النغمة التي تتكرَّر على نحوٍ ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتينِ أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة التي تُمثِّله التفعيلة في البحر العربي))[٣].

ويشغل الإيقاع الخارجيُّ المجال الأوسع في معمارية القصيدة، فيبعث فيها الحيوية بنغمةٍ موسيقيةٍ تطرب الأذنَ، ويرتبط ارتباطاً حميمياً بموسيقى اللغة وتركيبها الإيقاعي[٤].

وسوف تقوم الدراسة للإيقاع الخارجي في شعر (الذّرويّ) لهذا المبحث على مرتكزينِ رئيسينِ هما:

---

(١) أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥م: ٢١.

(٢) ينظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتّاح صالح نافع، مكتبة المنار، الأردن، ط١، ١٩٨٥م: ٢٣.

(٣) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط٦، ٢٠٠٥م: ٤٣٥.

(٤) ينظر: في البنية الإيقاعية للشعر العربي : ٢٣.

أولاً: الوزن

يعدُّ الوزن سراً من أسرار اللغة الشعرية ونظامها الإيقاعي، يتذَّوقه كلُّ ذي إحساس مرهف؛ لأنَّ الشعر مشاعرٌ انتظمها لفظٌ منسجمٌ وموزونٌ، وله معنى[١]، وتأتي أهميته بكونه يميز الشعر عن سواه من فنون القول، إذ إنَّه الوسيلة الأسلوبّية التي تمنح الكلام موسيقى خارجية[٢].

وأبدى النُّقَّادُ القدامى اهتماماً بالوزن ومنهم ابنُ رشيق القيروانيّ الذي عدَّه: ((أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها الضرورة))[٣]، وبهذا يكون أحد عناصر العمل الإبداعي؛ لأنَّهُ الإيقاعُ الذي يضفي على الكلام رونقاً وجمالاً ويثير الطرّب والنشوة في نفس المتلقّي[٤]، فالوزن في ماهيته الأسلوبّية هو ((صوت الشاعر الخاص))[٥]، وأحد عناصر المادة الأدبية، فلا شعر من غيره مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، لا بل إنَّ الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن[٦].

في حين يرى الدارسون المحدثون أَنَّ ((الوزن ظاهرة طبيعية للعبارة مادامت تؤدي معنى انفعالياً، فقد ثبت في علم النفس أَنَّ الإنسان حين يملكهُ انفعالٌ تبدو عليه ظاهراتٌ جثمانيةٌ عمليةٌ، كاضطراب النبض وضعف الحركة أو قوتِها، وسرعة

---

[١] ينظر: ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن: ٢٨٦.

[٢] ينظر: بنية القصيدة في شعر عزِّ الدين المناصرة، د. فيصل صالح القصيريّ، دار مجدلاوي، الأردن، ٢٠٠٥م: ١٩٢.

[٣] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١/ ١٣٤.

[٤] ينظر: معجم النقد العربي القديم، د. أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م: ١/ ٤٣٥.

[٥] الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيث درو، تر: محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١م: ٥١.

[٦] ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٢٢٤ ـ ٢٢٥.

التنفس أو بطئهِ، فاللغةُ التي تصوّر هذا الانفعال لابدَّ أن تكون موزونةً))[1]، بمعنى أَنَّ ارتباط الوزن بفنية اللغة وطاقتها اللامحدودة وقدرته في التعبير تبعاً للحالة النفسية التي يكون عليها الشاعر أثناء النظم الشعري.

ويرتبط الوزن بالإيقاع الخارجيّ ولا يفهم أحدهما من دون الآخر، كما أَنَّ للوزن أسلوبّيةً خاصةً بالتعبير؛ كونه يفسِّر جزءاً كبيراً من التأثيرات العاطفية للموسيقى، إذ إنَّ الشاعر مهما كان حاذقاً بارعاً في أسلوب اختياره الكلمات، فإنَّها لن تسرِ بلحنها إلى قلب المتلقي لتصبح جزءاً من كيانه مالم تستحوذ هذه الكلمات بإيقاعها، فالإيقاع في الموسيقى ترديد لأنغامٍ كامنةٍ في الطبيعة[2].

أمّا عن الفرق بين الوزن والإيقاع فقد حدَّده(جميل صليبا) في قولهِ: ((إنَّ الوزن مؤلف من أقسام متساوية من الأزمنة، على حين أَنَّ الإيقاع مؤلف من أقسام متفاضلة الأزمنة. أضف إلى ذلك أَنَّ الوزن مؤلف من تعاقب أزمنة الألحان القوية واللينة في نظام ثابت ومكرر، على حين أن الإيقاع مصحوب بنظرات مختلفة الكم والكيف تدلُّ على بداية اللحن، أو نهايته، أو على أماكن الضغط واللين في أجزائه))[3]، بمعنى أَنَّ الوزن ثابتٌ والإيقاع متغير، والوزن يتكون من مجموعة إيقاعات، وبهذا تقوم القصيدة على الكم(الوزن) والكيف(الإيقاع) معاً.

إنَّ دراسة أسلوبّية الوزن العروضي عند المبدع تكمن بالملائمة بين الألفاظ والأوزان وقدرة الشاعر العروضية على إبراز جماليات اللفظ بالتعبير والتوصيل وتعزيز دلالة المعنى؛ لأنَّ الإيقاع يَلِدُ عن طريق امتزاج تجربة الشاعر وأفكارِهِ

---

(1) الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب، مكتبة النهضة، القاهرة، ط٨، ١٩٩١م: ٦٦.

(2) ينظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري: ٥٤.

(3) المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٩٢م: ١/ ١٨٦.

وأحاسيسه بالوزن[١] بوصفه ((أرضاً صالحة للزراعة لا تكتسب شكلها إلّا عن طريق النوع المزروع فيها، وهو يخلق منها صورة على نحوٍ خاصّ تتغير دائماً مادةً وإيقاعاً بتغير النوع))[٢].

وفي دراستنا لأوزان الشعر في شعر(جرّاح بن شاجر الذّرويّ) وجدنا التشكيل الإيقاعيَّ لدى الشاعر على مستوى الوزن على نمطين: الأول: القصائد بشكلها النظمي المعروف الذي يقوم على الصدر والعجز، والثاني: الموشَّحات.

نظمَ الذّرويّ شيئاً غير قليل من تجاربِهِ الشعرية في إطار بنية الموشَّحة الشعرية، وربَّما كانت أسلوبيتها وما تحمله من خواص صادمة لذوق القارئ الكلاسيكي وجديدة عليه وعلى توقعاته[٣]، التي دعت الشاعر إلى النظم على منوالها؛ كونها((قصيدة تنوعت فيها القوافي وانتحلت نظاماً جديداً))[٤]، فضلاً عمّا تحمله من تفعيلات متناسقة، سواء استعمل الوشّاح عدداً واحداً من التفعيلات أو أعداداً متباينة المقدار، فالإيقاع فيها عربيٌّ خالص[٥]، وهذا ما شجَّع الشاعر على أنْ يمارس أسلوبية التجربة الشعرية في قالب تراثيّ التزم بأصالة الإبداع الذي تجسَّد بهذا الشكل الأندلسي من أشكال القصيدة، ومن الملاحظ عليها أنَّها خالفت المهيمنَ الأسلوبيّ بالنظم على وزن بحر الرَّمل في أغلب الأحيان؛ بوصفه من الأوزان الأساسية في فنِّ الموشَّحات، وعليه توزعت موشَّحات الذّرويّ على الأوزان الآتية: الرجز، السريع ،الطويل، ولم نجد موشحاً على بحر الرَّمل.

---

[١] ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية: ٢٢.

[٢] المتخيل الشعري، أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث، د. محمد صابر عبيد، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق، بغداد، ط١، ٢٠٠٠م: ٢٨.

[٣] ينظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته: ٢٠٦.

[٤] تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٥، ١٩٧٨م: ٢٤٦.

[٥] ينظر: المصدر نفسه: ٢٢٧.

وللمزيد من استجلاء أسلوبية استعمال الوزن عند الشاعر(الذّرويّ)، نفرد جدولاً نُوضّح فيه نسبَ الشيوع والاستعمال للبحور العروضية.

البحور	عدد القصائد	النسبة المئوية إلى مجموع القصائد (٤٨)	عدد الأبيات	النسبة المئوية إلى مجموع أبيات الشاعر (٣٠٠٧)
الرجز	٩	١٨،٧٥	٧٠٥	٢٣ ،٤٥
الطويل	١٠	٢٠،٨٣	٥٩٦	١٩ ،٨٢
الكامل	٥	١٠،٤٢	٤٢٤	١٤ ،١٠
السريع	٦	١٢،٥٠	٣٤٨	١١ ،٥٧
الخفيف	٦	١٢،٥٠	٣١٢	١٠ ،٣٨
البسيط	٥	١٠،٤٢	٢٦٧	٨ ،٨٨
الوافر	٣	٦،٢٥	١٥٧	٥ ،٢٢
الرّمل	٣	٦،٢٥	١٢٢	٤ ،٠٦
المنسرح	١	٢،٠٨	٧٦	٢ ،٥٢
المجموع	٤٨	١٠٠ ٪	٣٠٠٧	١٠٠ ٪

إنَّ ما يلحظُ من استقراء الجدول السابق يدُّل على نتيجة مفادها أَنَّ الشاعر (الذّرويّ) قد نظمَ على البحور الخليلية كافة ما عدا عدداً من البحور التي أهملها لعدم توافقها مع عواطفِهِ وانفعالاتِهِ النفسيةِ، فالأوزانُ التي لم ينظم عليها هي(المتقارب، الهزج، المجتثّ، المتدارك، المديد، المقتضب، المضارع)، وربَّما مردُّ ذلك هو نظمهُ موضوعات تحتاج إلى جدّية النظم، فكان ميل الشاعر إلى استعمال إيقاعات معينة وعدم ميله إلى إيقاعاتٍ أخرى لأسباب ترجع إلى سيكولوجية الإبداع نفسها، فالبحور التي نظم عليها الشاعر تناسب نفسه الشعري الكبير الذي يمكن أن يستشفَّ من طول قصائدِهِ، وموضوعاتِهِ التي على غرض المديح.

وعلى أساس الجدول السابق يُلحظُ أَنَّ هناك هيمنةً لعدد من البحور، إذ يحتل بحرُ الرجز المرتبة الأولى في شعر الذّرويّ على خلاف الطابع العام لشعراء المديح في العصور العباسية المتأخرة، فشكَّل هذا الأمرُ انزياحاً أسلوبياً عن الحالة العامة التي جرى عليها كبار شعراء العربية، ولعلَّ ما ينماز به هذا البحر من إيقاعٍ سريع متوهِّج يناسب حالة الشاعر النفسية بإعطائه الفرصة الكافية بالتعبير عن شعوره، وقد تكون هذه العلاقة هي من جعلت وزن الرجز يحتلُّ الصدارة؛ فهو من البحور المناسبة لقصائد المدح والفخر، ولاسيَّما وإنَّ الشاعر يستدعي دائماً دلالة الحرب بحمولتها الدلالية المعروفة بالحركة والمشهدية والحدث، لذلك قيل: إنَّ بحر الرجز يناسب موضوعات الحرب والحماسة، ومن جهة أخرى يُعَدُّ استعمال بحر الرجز بدلالته السالفة الذكر موائماً بين قصيدة المدح وقصيدة الحرب، وكأنَّ مدحَهُ ممدوحَهُ جاء على شكل قصيدة حرب من شدة إعجابه بأفعاله الحميدة وصفاته الكريمة.

فضلاً عن ذلك ينماز بحر الرجز بالإيقاعات القصيرة والخفيفة الراقصة، التي جعلته ملائماً لموضوعاته الغنائية كالمدح والغزل والتشبيب والحنين؛ لما يملكه هذا

الوزن من قدرة على توهج ذات المتلقي بدفق موسيقي سريع يناسب شعر الذّرويّ الذي اتسم بالاختصار وسرعة الإيقاع وتوظيف الجمل القصيرة والعبارات المكثفة.

ويجيء استعمال بحر الرجز عند الشعراء على مظهرينِ هما:

أولاً: استعماله بحراً خاصاً متعدد القوافي مصرَّع الأبيات، فتُسَّمى الأشعار على هذا النمط بالأراجيز.

ثانياً: استعماله بحراً عادياً يلتزم القافية الواحدة، فتدخل الأشعار التي منه في باب القصيد(١)، والذّرويّ نظم من الرجز على هذا النمط .

وللوقوف على أسلوبية استعمال وزن الرجز في شعر الذرويّ نذكر أنموذجاً من قصيدته اللامية التي يقول في مطلعها: (من الرجز)

إنْ جئتَ سلعاً يا حوَيْدي البْزلِ

فقفْ وسلْ عن بَانِهَا والأثْلِ(٢)

انجزت أسلوبُّية استعمال بحر الرجز حيزاً موسيقياً كبيراً ينساب مع ما يعانيه المبدع من عاطفة جياشة مشحونة بالودِّ، إذ أفاد من إمكانات الرجز بالتفريغ من أحاسيسه وطاقاته الكامنة بدواخله عن طريق الإفادة من إيقاعاته وتشكيلاته المتنوعة((لما يتقبله في وحداته الإيقاعية من زحافات وعلل تكسر من حدّته))(٣)، فيما بدا إيقاعه سريعاً ومتوهجاً ، فمنحه السعة الواسعة لإظهار بركات الصبر عند المذاهب والوئام للمقبل، وبيان ما لقي من أعدائه، فضلاً عن تهنئة المهدي(الممدوح)

---

(١) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات: ٢٣.

(٢) الديوان: ٢٧٥. وينظر: ٩٣، ١٢٢، ١٣٣، ١٥٠، ١٥٣، ١٩٥، ٢٠٣.

(٣) جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة، الإيقاع الشعري ، د. رابح بن خوية ، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١٣م: ٢١.

بالظفر والنصر، ويلحظ أيضاً ورود التصريع في مطلع القصيدة فقط، زيادة على نفس الشاعر الطويل الذي بدا فيه بالتنفيس عن حالته الشعورية بالارتياح لهذا الوزن، فكانت النتيجة قصيدة بلغت أكثر من مائة بيتٍ شعري.

ونظم الذّرويّ على البحر الطويل بوصفه بحراً يمثل الطابع الرسمي لقصائد المديح، واحتل هذا الوزن في شعره المرتبة الثانية بعد الرجز؛ ولعلَّ السبب في ذلك كون هذا الوزن يشكل الطابع العام للقصائد الرسمية في المدح، ونرى أن هذا الأمر طبيعيٌّ لما ينماز به من كثرة المقاطع التي تناسب الرصانة والجلالة ومواقف المفاخرة والمهاجاة والمناظرة، ولا سيما في الأغراض الجدية جليلة الشأن[١]، ويتسع هذا الوزن للتشبيهات والاستعارات وسرد الأحداث ووصف الأحوال، لهذا عدَّ من أعظم البحور و((أفضلها وأجلها، وهو أرحب صدراً من البسيط وأطلق عناناً، وألطف نغماً، فهو البحر المعتدل حقاً، ونغمه من اللطف، بحيث يخلص إليك وأنت لا تكاد تشعر به))[٢].

ومن هذا الوزن قوله في قصيدة مطلعها:

أتدْري بما لاقَتْهُ تلْكَ الملاعبُ

وما كابَدتْ أبطالها والخراعبُ[٣]

أفاد الشاعر من طاقات وزن البحر الطويل الذي يقتضيه غرضُ المديح، إذ أعطى المزيد من المساحة الموسيقية التي تشكَّل منها فضاء صوتي وإيقاع هادئ ينسجم مع ما يبثه صاحب النص من تساؤلات تحمل كثيراً من الجد والرصانة في

---

(١) ينظر: موسيقى الشعر: ٢١٠.

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب: ١/ ٤٤٣.

(٣) الديوان: ١٥٤.

إيصال رسائله الشعرية ،التي ناشد فيها الأمير بالعودة من معسكر برحبان والعودة إلى موطنه جازان بعد أنْ قضى على الخبثاء، وقد أحسن التلطف حين جعل الملاعب والرياض والقصور في شوق إلى الأمير، وجعل الجندَ أشوق إلى الأمير من أهلهم وذويهم، وكأنَّ خطاب الشاعر متنفسٌ له في التعبير عن عذاباته النفسية التي استوعبها الوزن؛ نتيجة تزايد الوحدات الموسيقية فتوسّع له مجال القول.

وفي سياق أسلوبية وزن الطويل نظم شاعرنا تجربة شعرية في إطار بنية الموشحة منها ما قاله : (من الطويل)

لَعمْري لقد أصبحتُ كالقلم المبري

وفاضتْ دموعي من عيوني على صدري

دماً علقاً أنهاره أبداً تجري

فيا لائمي دعني فإنَّكَ لا تدري

بما فعلتْ بي لوعة الشوقِ والوجدِ(١)

تشكَّل الخطاب الشعريُّ في الموشَّح على التوزيع الزّوجي للتفعيلتينِ(فعولن، مفاعيلن) اللتين أحدثتا ضرباً من التوازن داخل النص، إذ جعل الشاعر من وزن البحر الطويل طيِّعاً له لما يراد منه من معانٍ، وقد ظهر ذلك جلياً في التشكيل الجمالي بوصفه مبنىً حسياً مؤثراً نجم عنه تحويل النسيج الصوتي إلى تنغيم إيقاعيّ عبرّ فيه المبدع عن إحساسه بلوعة الشوق لمعشوقةٍ تزيد الجرح عمقاً حتى أصبح حاذقاً يقوم بنفسه، تبريه كثرة التجارب فلا يلام على ما يحلُّ به من ذرف الدموع

(١) الديوان : ١٤٣.

فجاء الوزن ((بما يلائم بنية المعنى أو الدّلالة العامة للنص))[١]، ومتجاوباً مع حالة الشاعر الشعورية، وفاضحاً المكبوت الراقد في لا وعيه النفسيّ.

أمّا المهيمن الثالث من الأوزان في شعر الذرويّ فهو البحر الكامل، وأغلب الظن أن ذلك يعود إلى كونه من أكثر((بحور الشعر غنائية وليناً وانسيابية وتنغيماً واضحاً، إلى جانب ذلك يتألف من وحدة صافية مفردة ومكررة))[٢]، فهو لا يختلف رتبة لدى كبار شعراء العربية؛ لأنَّه بحر يصلح لكل غرض من أغراض الشعر، وله القدرة العالية في التأثير بالمتلقي؛ كونه من ((النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحالٍّ من الأحوال))[٣]؛ لذا كان لهذا البحر في الشعر العربي القديم مكانة بارزة لغنائيته، ولعلَّ هذه الغنائية هي التي كانت وراء تميزه، فضلاً عن تشكيلاته الإيقاعية الممتدة على مساحة واسعة تضفي إلى حرية إيقاعية يسيّرها البحر للشاعر لكي توائم حالات متباينة الانفعالية التي تمتزج بالمضامين، وتجلَّت الغنائية والانسيابية لهذا البحر عندما يقدِّم الشاعر الاعتذار بلا مقدمات بقوله: (من الكامل)

عفواً فداكَ أبي، فمثْلُكَ من عَفَا

عَنّي وسامَحَني، وَمثْلِي منْ هَفَا[٤]

تجيء هنا أسلوبية الإيقاع في وزن الكامل فيها كثير من الانسيابية والغنائية المتناسقة مع اختيار الألفاظ، إذ جرت على وزن صافٍ موحد التفعيلة (مُتَفَاْعِلُنْ)،

---

[١] التحليل البنائي للموشحة، د. عبد الهادي زاهد، مكتبة سعيد رأفت، ١٩٧٩م: ١١.

[٢] العروض والقافية، دراسة وتطبيق في شعر الشطرينِ والشعر الحر، عبد الرضا علي، مديرية الكتب للطباعة والنشر، الموصل ، ١٩٨٩م: ٣٨.

[٣] المرشد إلى فهم أشعار العرب:١/ ٣٨.

[٤] الديوان: ١٢٠.

عمد فيها الشاعر على إبطاء سرعة الوزن بدخول زحاف الإضمار[1]، فبدت فيه الحركة ملائمة مع دلالة المعنى في طلب الصفح عن هفوةٍ مبهمةٍ يحاول فيها شاعرنا ترضي الأمير بسبب غيابه عنه متبعاً أسلوب الثناء والإطراء بنبرة تثير العاطفة بطلب العفو منه، فأسهم الوزن في إيصال غرضه، فضلاً عن ذلك عمد الذّرويّ إلى أسلوب التصريع في مطلع القصيدة، فبدا فيه متمركزاً في إحداث إيقاع داخليّ تناغم مع إيقاع الوزن الخارجيّ فأعطاه الانسيابية بالأداء، والرغبة في توصيل المعنى.

ثانياً: القافية

القافية حد الشعر الثاني بعد الوزن وقسيمته وشريكته في موسيقى الإطار الخارجي، وتشتمل أضرب الأبيات؛ ونظراً لأهميتها فإنَّها تطلق مجازاً على القصيدة حتى سُميت القصيدة كلَّها(قافية) أو وصفت بها فقيل عينية وسينية ودالية، وعلى الرغم من كونها تشكِّل حداً ثانياً في موسيقى الشعر إلا أنها تعدُّ مع ذلك الركيزة الأساسية؛ لأنَّها تختزل كلّ موسيقى البيت ويتشكل منها المنطلق الأساس لصفة النظم.

والقافية((الساكنان في آخر البيت وما بينهما من متحركاتٍ مضافاً إلى ذلك الحرف الذي قبل الساكن))[2]، وينسب ابن رشيق علَّة تسميتها بالقافية إلى أَنَّ ((الشاعر يقفوها أي يتبعها))[3]، وقد تنبه حازم القرطاجني(ت٦٨٤هـ) لأهمية القافية واشار إليها بقوله: ((قال بعض العرب لبنيه: أطلبوا الرماحَ فإنَّها قرون الخيل،

---

[1] الاضمار: هو تسكين الثاني المتحرك في مُتَفاعلن فتصير مُتْفاعلن. ينظر: موسيقى الشعر وعلم العروض، يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ١٩٩٩م: ٣٠.

[2] شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، مؤسسة الرسالة، بغداد، ط٢، ١٩٧٥م: ٣٤٢.

[3] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده :١/ ٥٤.

وأجيدوا القوافي فإنَّها حوافر الشعر، أي عليها جريانه واطّراده، وهي مواقفه، فإنْ صحّت استقامتْ جريتهِ، وحسُنتْ مواقفه ونهاياته))[١].

إنَّ النظام الصوتي للقافية يتكون من أصوات تتكرر في أواخر الأشطر، أو الأبيات بوحدة متماسكة، وتكرارها هذا جزء مُهم في الموسيقى الشعرية، فالقافية بمنزلة الفواصل الموسيقية يتوقَّع السامع تردّدها، ويستمتع بمثل هذا التردّد الذي يطرق الآذان في مُدَد زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمّى الوزن[٢]، وبذلك تعتمد على ما يعتمد عليه الوزن وهو مبدأ التكرار والتوقع فتحقق بذلك طاقة إيقاعية وتناسقاً موسيقياً بين حركة الشّعور وحركة الإيقاع؛ لأنَّهما ((صوتٌ إيقاعيّ منفرد يعبر عن حركة الذات في النص الشعري))[٣]، وما يشغل النفس من انفعالات وعواطف وأحاسيس تبعاً للحالة النفسية والشعورية للشاعر، فتشكل في البيت وحدة موسيقية صوتية مرتبطة بالدّلالة و((لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلَّا في علاقاتها بالمعنى))[٤]، وارتباطها بأفكار الشاعر ارتباطاً باطنياً، فالبحث عن الأفكار من أجل القوافي ينشأ عنه شعر متكلف لا تطرب له الأذن ولا يتحرك به الخيال، أمّا إذا تتابعت الأفكار في تسلسل طبيعيّ مسترسل على إيقاع الكلمات وتناغم القوافي، فإنَّهُ يكون للغة الشعر تأثيرٌ ساحرٌ[٥].

---

[١] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لأبي الحسن حازم القرطاجني ، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٦م: ٢٧١.

[٢] ينظر: موسيقى الشعر: ٢٧٣.

[٣] السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب تجربة الشعر المعاصر في البحرينِ أنموذجا، د. علوي الهاشمي، منشورات اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، ١٩٩٥م: ٣٠٩.

[٤] بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، تر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٦م: ٧٤.

[٥] ينظر: في الشعر الأوربي المعاصر: د. عبد الرحمن بدوي، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م: ١٣٨.

تُقسَّم القوافي على ثلاثة أقسام من حيث استعمالها وكثرة هذا الاستعمال وقلّته، أولهما: الذلل: وهو ما كثر على الألسن وهي عليه في القديم والحديث، وثانيهما: النفر: ما هو أقلّ استعمالاً من غيره كالجيم والزاي ونحو ذلك، وثالثهما: الحوشي: اللواتي تُهجر فلا تُستعمل[١].

والحالة الخاصة للشاعر ومقدار التناسب بين حرف الرويّ وهذه الحالة، هي السبب الذي يدفع الشعراء إلى الاستكثار من رويّ، أو الإقلال منه كي ينظموا عليه قصائدهم، فيحسّها القارئ متوافقة مع موسيقى القصيدة وإيقاعها، وكأنَّ الشعراء يتخيرون من القوافي أسهلها لفظاً وأوضحها معنى، وينقُّون الجافي القلق منها، ويسوقون البيت إلى القافية سوقاً لطيفاً[٢].

تحدث القافية نوعاً من التنغيم؛ لأنَّها تكون في نهاية كلِّ بيتٍ شعري، وتؤدِّي دوراً بارزاً في خلق الغنائية سواء أكان تكرارها منتظماً أم غير منتظم، إذ يتبين أَنَّ من أهمِّ وظائفها إبرازَ الخطورة الدلالية لبعض الكلمات[٣]، وتآلفها مع معنى البيت، حتى كأنَّ مجيئها مما يقتضيه الكلام فلا يصحُّ أن يقوم غيرها مقامها، وهذا يعني أنْ تكون القافية قد جاءت في موضعها؛ لأنَّ المعنى يؤدِّي إليها، واللفظ يتطلبها، لا أنْ يكون الشاعر قد اضطرَّ إليها اضطراراً فتكون قلقةً نابيةً أو مِمَّا لا يقبله الذوق.

ومن ملامح الأسلوبّية للقافية حرف الروي الذي يبنى عليه سائر الأبيات في القصيدة، والشعر لا يكون إلَّا إذا احتوى على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات، وإذا تكرر وحده ولم يشترك مع غيره من الأصوات عُدَّت القافية حينئذ

---

[١] ينظر: لزوم ما لا يلزم، أبو العلاء المعري، شرح وتحقيق: إبراهيم الأبياري، مطبعة وزارة التربية والتعليم المصرية، القاهرة، ١٩٥٩م: ١/ ٣٧.

[٢] ينظر: حلية المحاضرة في صناعة الشعر، محمد بن الحسن الحاتمي، تحقيق: د. جعفر الكتاني، بغداد: ١/ ٢٣٦.

[٣] ينظر: أساليب الشعرية المعاصرة : ٢٢.

أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية[١]، وقد جاء شعر (الذّرويّ) بعد الاستقراء الشامل لشعره في ثلاثة عشر حرفاً من حروف الروي، ووجدنا أكثر الحروف استعمالاً (النون) ثم يليه(اللام) (والدال والياء) ثم(الهاء) فـ(الراء) و(الميم) و(الحاء) و(القاف) فـ(الكاف) و(التاء) و(الفاء) .

وهي حروفٌ تتماز بالعطاء الموسيقي الذي يُؤثّر في أُذن المتلقّي ويثير إعجابه، كما يلحظ أنَّ (الذّرويّ) نفر من حروف معينة، كالهمزة ،والشين، والضاد، والطاء، والغين، والصاد، وهي قليلة الاستعمال عند الشعراء الجاهليين لقلة محصولها، ونُبُوِّها عن ذوق المتلقي وإثارته، وسنقف عند بعض تلك الأصوات التي توزَّعت في شعر شاعرنا (الذرويّ)، إذ يأتي حرف النون في مقدمتها، يقول: (من الرجز)

أبكَتْ جُفوني فاتراتُ الجُفونْ

وفاض دَمْعي من عُيُوني عُيُونْ[٢]

تواتر صوت النّون في النص حراً ومنتظماً وهو صوتٌ رئيسٌ بتكراره؛ بوصفه روِّياً في النسق التقفويّ، فتراه يوحي مع علامة السكون بالحزن والأسى، ثم أنه يميل إلى الرفعة والقوة بوصفه حرفاً مجهور الشِّدة، فقد وُصِفَ بـ ((الصّوت النّواح لارتباطه بالبكاء وما يناسب البكاء))[٣]، وهذا ما يلائم من حيث قيمته الإيقاعية التعبير عن أداء هذا المعنى، ولا يخلو النصُّ كذلك من إيحاء دلاليٍّ عن طريق هيمنة لفظة العين المكرَّرة على مخيلة الشاعر، ولا سيما أنه شبَّه دموعه النازلة من عينيه بالعيون الفاترة ليدلَّ على سعة حُبِّه واشتياقهِ.

---

[١] ينظر: موسيقى الشعر: ٢٧٤.

[٢] الديوان: ٩٣.

[٣] الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلّاج، أماني سليمان داود، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠٠٢م : ٨٥.

إنَّ صوت النون من الأصوات المجهورة المتوسّطة بين الشدة والرخاوة[١]، ووصف بالأغنّ أو بالأنفي؛ لأنَّهُ يخرج من الأنف وهذه الصفات جعلته من الأصوات الشجِّية، كما في قول شاعرنا مادحاً: (من الرجز)

يا ابن الطَّواسينِ ويس وال

أعراف والطُّور وطه ونونْ

وابن الصَّفا والحِجْرِ والبيتِ

والأركان والبطحا معاً والحُجُونْ[٢]

جسَّدَ حرف النون الساكن في الأبيات السابقة وحدة إيقاعية مكثفة بجعل القافية صدىً لأصوات النون المكررة المقيدة بالمخصوص بالمدح لا غير، إذ تناسب صوت النون الذي يخرج من الأنف مع((الانبثاق والنفاذ والصميمية))[٣] ، بالعلو والفخر والرفعة بجعل الممدوح ابناً للطّواسينِ، ويس، والأعراف، والطور، وطه، ونون، أي: ابن من ذُكروا في هذه السور الذين أثنى الله سبحانه وتعالى عليهم وهم أهل البيت عليهم السلام.

أمّا حرف الروي الآخر الذي هيمن على قوافي قصائد الشاعر، فهو حرف اللام، إذ يعد من أوضح الأصوات الساكنة في السمع، ولهذا أشبه من هذه الناحية أصوات اللين[٤].

---

[١] ينظر: المدخل إلى علم الأصوات العربية، غانم قدوري الحمد، دار عمار للنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ٢٠٠٤م: ١١٢.

[٢] الديوان: ٩٨.

[٣] خصائص الحروف ومعانيها : ٢٨ .

[٤] ينظر: الأصوات اللغوية : ٢٧.

ومنه قوله: (من الخفيف)

يَهْزِمُ الجَحْفلَ الكثيفَ الحَواشي

ويريكَ المعروفَ قَبْلَ السُّؤالِ

فهو يوم الكِفاحِ ليثُ نِزالٍ

وهو يوم السَّماحِ بحرُ نوالِ[١]

يقوم معمار قافية النص على حرف الرويِّ(اللام)، إذ يوحي بالسكينة والوداعة والاطمئنان والشعور بالأمان((مقروناً بمعنى الهدوء والفتور))[٢]، زرعه المرسل في مفردات النص؛ مِمَّا جعل الرويَّ بنيةً صوتيةً مهمة تخدم الإيقاع والدَّلالة؛ لِما فيه من ايحاءٍ بمزيجٍ من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق[٣]، أوحى إلى استمزاج حركة المعنى بين الشجاعة في الحروب والمنازلة وبين السماحة والمروءة، وبين إيقاع صاعد بموسيقاه وهبوط تام أراد به الشاعر أن يحرك حواس القارئ وأفكاره فتحول النسيج الصوتي إلى تنغيم إيقاعي.

ومن الأمور المستحسنة التي استعملها الذّرويّ بمستوى أدائيٍّ وأسلوبيٍّ، عندما نظم القوافي غير التقليدية والصعبة، إذ تجلت قدرته الأسلوبية اختيار حروف، كالفاء، والحاء، والقاف، فأحسن الاختيار وأبدع ، ومنه ما قاله في الاعتذار: (من الكامل)

---

(١) الديوان: ٢٣٩.

(٢) خصائص الأسلوب في الشوقيات: ٥٦.

(٣) ينظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها: ٧٨.

فاعطِفْ عَلَيَّ ولا تؤاخذني بما

لم أَجْنِ قطُّ فَقَدْ كفاني ما كفى[١]

يرتبط صوت الفاء في النص بالمعاناة النفسية التي يكابدها المرسل وهو يسعى إلى نيل رضا محبوبه بالصفح عنه، فأسهمت القافية بجرس خفيٍّ، وإحساس روحيٍّ غمر نفس الشاعر في خفة، ورقّة، وعذوبة، وطلاقة بالكفِّ عن صده، ولعلَّ هذه القافية أجمل القوافي في الشعر العربي؛ لأنَّها مردفة بالألف وفيها وصل ناتج من إشباع حركة الروي.

(١) الديوان: ١٢١.

نتائج الدراسة

نـتائج الدراسة

- كشفت الدراسةُ ما للمُعطَى الثقافي وعلى رأسِهِ(اللغة الإبداعية)، من دورٍ فاعلٍ في بلورة أسلوب المبدع وصياغاتهِ الأسلوبّية التي تتمخض عن شبكة معطيات فرضَتَها الموجوداتُ البيئية في صناعة التعبير الشعري.

- جاءت صورُ الذُّرويِّ الشعرية حافلةً بأسلوبٍ تصويريٍّ متسمٍ بالتألُّق والإبداع، فكشَفَ عن أسلوبيتهِ في ترصيف النصوص، ومنها الوصولُ إلى المُبتغَى لرسم صورهِ الجمالية بالاعتماد على الخيال والعلاقات القائمة بين الأشياء، ونتَجَ عن هذه الركيزة الأسلوبية صورٌ تشخيصيةٌ، عكسَتْ بصماتِ أسلوبِهِ في أنسنة المواد الحِسِّية، وأظهرت قدرتها الإيحائية في تحويل المعاني المجرَّدة وتشخيصِها خارجَ النطاق التقليدي وجَعَلَ منها كائناً حيَّاً ينبض بالحياة.

- أفصح شعر الذّرويّ عن صور تجسيدية انزاحَ فيها عن المألوف في إحداثِ خلخلةٍ في الطبيعة التكوينية للأشياء وإكسابها صفاتٍ محسوسةً مجسَّدةً تعمل على ديناميكية جديدة تخدم الغرضَ الشعري، ويغلب على صورهِ كذلك طابعُ الحركة في صورٍ حركية تبلورت فناراتُها على رؤيةٍ متداخلةٍ للمتقابلات تُوائِم التحوُّلَ بالصور، فأصبحت مشهداً مليئاً بالحيوية، تحمل أفكار الذُّرويِّ وأسلوبَهُ المُشِعَّ داخل النصوص.

- برزت الصورةُ الجامدةُ القائمةُ على أسلوب الشاعر في عدم السماح بتشظي الخيال الشعري، ولا تسمح بانفلات العمق التأويلي للمكون الشعري، فخلق المبدعُ منها صورةً ثابتةً غيرَ متحركة، تُضفي صبغةً أسلوبيةً ساكنة ينكمش فيها مخيال المتلقِّي .

- كشفت الدراسةُ عن ثقافةٍ واسعةٍ لدى الشاعر تجلَّت بإذابة كثيرٍ من معارفِهِ ومخزونهِ الذي قد اطلعَ عليه في نصوصِهِ الشعرية موظِّفاً إيَّاه توظيفاً مدرَكاً، أسهمَ في خَلْق شيئٍ من التناصِّ المثمر الذي توزَّعَ مابين تناصٍّ دينيٍّ مع القرآن الكريم، فاستلهمَ من بعض آياته؛ الأمر الذي ظهر على اشعارهِ المتناصَّة بأسلوبية منسجمة، نَتَجَ عنها سياقٌ جديدٌ يحمل معنىً شعرياً يرتقي بصياغة مُوحية، عمَّقت دَلالةَ المعنى الشعري وأسهمت بفائدةٍ أسلوبيةٍ في إثراء النص، وما بين تناصٍّ أدبيٍّ مع نصوص شعرية

سابقة له، ممَّا اضاف بنيةً جماليةً واسلوبيةً أضاءت بنيةَ نصِّهِ الشعري، ومتَّنت البناءَ الأسلوبيَّ داخلَ بوتقة النص.

- رَصَدَ البحثُ أنَّ الشاعر لم يركن إلى أسلوبٍ واحدٍ من أساليب النحو العربي، بل استعملَ أكثرَ من أسلوب لرفد نصوصِهِ الشعرية بدَلالاتٍ وايحاءاتٍ مختلفة، ومن أكثر هذه الاساليب هيمنةً وانتشاراً هو أسلوب الاستفهام، إذ شغلَ مساحةً عريضةً من الديوان، وكان لحرف الاستفهام(هل) الوجودُ الأبرزُ من بين حروف الاستفهام وأدواته الأخرى، فقد أدَّى الاستفهامُ دوراً حاسماً في أسلوبية التركيب اللغوي، وكذلك سوَّرَ الدَّلالاتِ المنبثقةَ عن النص بدَلالات التهكُّم والتوبيخ والاستخبار والتعجب والدهشة.
- لم يأتِ أسلوب التقديم والتأخير اعتباطاً في بنية النص، بل لاحظنا أنَّ ورودَهُ صدَرَ عن قصدية الشاعر بوصفِهِ مبدعاً مدرِكاً جمالياتِ اللغة وتركيبَها الدلالي، فقد هيمنة الجملة الاسمية بأشكالها المكوَّنة من المبتدأ والخبر على أسلوب التقديم والتأخير.
- أفصحَ استعمال أسلوب الفصل والوصل عن وضوح مَلَكة الشاعر الإبداعية وإدراكه العميق فلسفةَ هذا الأسلوب، بوصفِهِ تركيباً يُسهِم في اتساق الدلالة (الوصل) أو تشظيها (الفصل)، واستطاع الشاعر أن يُوظِّف هذا الأسلوبَ في تكثيف دلالتِهِ اللغوية وصورته الشعرية عن طريق زّجِه في سياق يناسب الدلالة، وكان لجوهر أحرف العطف (الواو) الدورُ البارزُ في أسلوب الوصل.
- استوعبَ الذُّرويُّ أسلوبَ النداء في ديوانِهِ عن طريق استعمالهِ في أكثر من موضع، وكان في أغلب نصوصه التي استعمله فيها موفَّقاً؛ لأنَّه أستطاع أن يُحقِّق علاقةَ تضامٍّ بين أسلوب النداء وواقعِهِ النفسي المتناغم مع هذا الأسلوب، بوصفِهِ تركيباً عبَّرَ بلغةٍ إيحائيةٍ عن مكنونات الشاعر بشكليها العاطفي والفكري، وقد استبدَّ حرفُ النداء (الياء) بأغلب النصوص التي وظفت هذا الأسلوب؛ لأنَّه الحرف الأقوى والأوسع مدَّاً من بين حروف النداء كلِّها.
- أضفى أسلوبُ الشرط في شعر الذُّرويِّ مَلمحاً فكرياً جمالياً عن طريق رفدِهِ النصَّ الشعريَّ ببنيةٍ منطقيةٍ سببيةٍ حقَّقها الشرطُ وجوابُهُ، إلَّا أنَّه منطقٌ مَصوغٌ بوعيٍ شعريٍّ، تُظهرِه الصورةُ وتعكسهُ الدلالةُ في سبيل الوصول إلى نصٍّ شعريٍّ تخلقُهُ مصاهرةُ

الفكر بالعاطفة، ولا نغفل الإشارة إلى أنَّ الحرف (إذا) تكرَّرَ أكثرَ من غيرِهِ من حروف الشرط .

- اتخذَ الشاعرُ الذُّرويُّ من الأساليب البلاغية(التكرار، المجانسة، المطابقة أو التضاد، ردُّ العجز على الصدر، التدوير) أدوات لتقوية الإيقاع الداخلي لقصائدِهِ؛ بفعل التكثيف النغميِّ الناتج من هذه التقانات الأسلوبيَّة التي عملت على شحن فضاء النَّص الشعري بثراءٍ وجدانيٍّ وبثٍّ إيقاعيٍّ محسوسٍ، جاء من انتظامها وحضورها في ذائقة المتلقي؛ نتيجةَ قدرة هذه النُّظُم الإيقاعية على منح النَّصِ توافقاً موسيقياً يحاكي دَلالةَ الحدث.

- نَظَمَ الشاعرُ على أغلب البحور الخليلية ماعدا: المتقارب، والهزج، والمجتث، والمتدارك، والمديد، والمقتضب، والمضارع؛ ولعلَّ السبب في ذلك يعود لعدم توافق هذه البحور مع عواطف الشاعر وانفعالاتهِ النفسية وموضوعاته.

- رَصَدَ البحثُ هيمنةَ بحر الرجز على أشعار الشاعر الذروي بنسبة (٢٣،٤٥)، خلافاً للطابع العام لشعراء المديح في العصر العباسي؛ والعلة في هذه الهيمنة؛ _ كما يرى الباحث _ ما في هذا البحر من إيقاعاتٍ قصيرة، وخفيفة راقصة تُناسِب موضوعاتِهِ الغنائية من مدح، وغزل، وتشبيب ، وحنين .

- خالَفَ الذُّرويُّ المهيمنَ الأسلوبيَّ بالنظم على وزن بحر الرَّمَل في أغلب موشَّحاتِهِ، وانزاح إلى اوزان الرجز، والسريع، والطويل .

- كشفت الدراسةُ عن هيمنة قافية الذال على أشعار الشاعر وتمثَّلت بحرف النون، في حين نَفَرَ عن الحروف(الهمزة، والشين، والظاء)، وتجلَّت قدرتُهُ الإبداعية في أسلوبية اختيار حروف القافية غير التقليدية والصعبة، فنَظَمَ منها (الفاء، والحاء، والقاف) .

ومن الله التوفيق والسداد

المصادر والمراجع

المصـــادر والمـراجـع

القرآن الكريم .

أولاً : الكتب :

- أبو فراس الحمدانيّ، الموقف والتشكيل الجمالي، النعمان القاضي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٤م.
- الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، د. شفيع السيد، دار الفكر،بيروت، ١٩٨٦م.
- أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤م.
- الأساليب الإنشائية في النحو العربي، عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ٢٠٠١م.
- أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.
- الاستعارة الحيّة، بول ريكور، ترجمة: د. محمد الولي، مراجعة وتقديم: د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد، بيروت ، ط١، ٢٠١٦م.
- الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، د. يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن ، ط١، ١٩٩٧م.
- أسرار البلاغة في علم البيان، الإمام عبد القاهر الجرجانيّ(ت٤٧١هـ)، علّق حواشيه: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.
- الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب، مكتبة النهضة، القاهرة، ط٨، ١٩٩١م.
- الأسلوبّية، بييرجيرو، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، ط٢، ١٩٩٤م.
- الأسلوبّية الأدبية، د. محي الدين محسب، منشورات جامعة الملك سعود، السعودية، ط٥، ٢٠١١م.

- أسلوبيّة البناء الشعري، د. سامي علي جبار، دار السيّاب، لندن،ط١، ٢٠١٠م.
- الأسلوبيّة بوصفها مناهج، الرؤية والمنهج والتطبيقات، د. رحمن غركان، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٤م.
- أسلوبيّة البيان العربي، من أفق القواعد المعيارية إلى آفاق النص الإبداعي، د. رحمن غركان، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر، دمشق ، ط١، ٢٠٠٨م.
- الأسلوبيّة الرؤية والتطبيق، د. يوسف أبو العدوس، دار الميسرة، عمّان، ط٢، ٢٠١٠م.
- الأسلوبيّة الصوتية في شعر أدونيس، د. عادل نذير بيري الحسّانيّ، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠١٢م.
- الأسلوبيّة في النقد العربي المعاصر، د. أيّوب جرجيس العطيّة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١٤م.
- الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط١، ٢٠٠٢م.
- الأسلوبيّة والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلّاج، أماني سليمان داود، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠٠٢م.
- الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة ، ط٥، ١٩٧٥م.
- الأصول دراسة إبستيمولوجية للفكر اللّغوي عند العرّب، النّحو- فقه اللّغة - البلاغة، د. تمّام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧٣م.

- إعجاز القرآن، القاضي أبو بكر محمد بن الطيب الباقلّاني(ت ٤٠٣هـ)، علق عليه وخرّج أحاديثه: أبو عبد الرحمن صلاح بن عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠١م .

- الانزياح الشعري عند المتنبي، أحمد مبارك الخطيب، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية ،ط١، ٢٠٠٩م.
- الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، د. أحمد محمد ويس، مؤسسة مجد الجامعية، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.
- الإيجاز لأسرار كتاب الطراز في علوم حقائق الإعجاز(من العلوم المعنوية والأسرار القرآنية)، يحيى بن حمزة العلويّ(ت٧٤٩هـ)، تحقيق: بن عيسى با طاهر، دار المدار الإسلامي،ط١، ٢٠٠٧م.
- الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني(ت٧٣٩هـ)، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٥، ١٩٨٠م.
- البحث الأسلوبي معاصرة و تراث، رجاء عيد، دار المعارف، الاسكندرية، ط١، ١٩٩٣م.
- بحث في علم الجمال، جان برتليمي، ترجمة: د. أنور عبد العزيز، مراجعة :د. نظمي لوقا، المطبعة المصرية، ١٩٨٦م.
- البديع، ابن المعتز عبد الله بن محمد(ت٢٩٦هـ)،تحقيق: غناطيوس كراتشفوفسكي، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٦٧م.
- بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ط١، ١٩٩٢م.
- البلاغة العربية، قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ١٩٩٧م.
- البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م.
- البلاغة والتطبيق، د. أحمد مطلوب و كامل حسن البصير، دار الحكمة، بغداد، ط٢، ١٩٩٠م.

- بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، د. محمد عبد المطلب، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م.
- البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، د. علي علي صبح، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ١٩٩٦م.
- البنى الأسلوبية في النص الشعري، دراسة تطبيقية، د. راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، دار الحكمة، لندن، ط١، ٢٠٠٤م.
- البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، بحث في تجليات الإيقاع تركيبا ودلالة وجمالا، د. رشيد شعلان، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١١م.
- البنية السردية في شعر الصعاليك، د. ضياء غني العبوديّ، دار الحامد، الأردن، ط١، ٢٠١٠م .
- بنية القصيدة في شعر عزِّ الدين المناصرة، د. فيصل صالح القصيريّ، دار مجدلاوي، الأردن، ٢٠٠٥م.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة: محمد الولي و محمد العمريّ، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٦م.
- البيان والتبيين، أبو عثمان بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ) تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ١٩٨٥م.
- تاج العروس من جواهر القاموس، السيّد محمّد مرتضى الحسينيّ الزّبيدي(ت ١٢٠٥هـ)،اعتنى به ووضع حواشيه: د. عبد المنعم خليل إبراهيم والأستاذ كريم سيّد محمّد محمود، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٧م.
- تاج العروس من جواهر القاموس، السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي(ت١٢٠٥هـ): تحقيق: مصطفى حجازي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ١٩٦٩م.
- تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٥، ١٩٧٨م.

- تحرير التحبير، في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، لابن أبي الإصبع المصريّ(ت٦٥٤هـ)، تقديم وتحقيق: د. حنفي محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الجمهورية العربية المتحدة، (د. ت) .
- التحليل البنائي للموشحة، د. عبد الهادي زاهد، مكتبة سعيد رأفت، ١٩٧٩م.
- تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٤، ٢٠٠٥م.
- تحولات الفينومنولوجيا المعاصرة، مرلو- بونتي في مناظرة هورسك وهايدغر، د. محمد بن سباع، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ٢٠١٥م.
- التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداوليّة لظاهرة الأفعال الكلاميّة في التراث اللّساني العربي، د. مسعود صحراوي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.
- التطور في الفنون، توماس مونرو، ترجمة: عبد العزيز توفيق جاويد و آخرون، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٧٢م.
- التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوّره إلى القرن السّادس، د. حمادي صمّو، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١م.
- تقابلات النص وبلاغة الخطاب، نحو تأويل تقابلي، محمد بازي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٠م.
- التكرار في شعر محمود درويش، فهد ناصر عاشور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ٢٠٠٤م.
- التكرير بين المثير والتأثير، عزّ الدين على السيد، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٦م.
- التناصّ في شعر الرّوّاد، د. أحمد ناهم، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م.

- التناص في الشعر العربي المعاصر، التناصّ الديني نموذجا، د. ظاهر محمد الزواهرة ، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠١٣م.
- توضيح البديع في البلاغة، محمد طه الهلالي، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية ، ط١، ١٩٩٧م.
- جدلية الافراد والتركيب في النقد العربي القديم، د. محمد عبد المطلب، لونجمان للنشر، مصر، ط٣، ٢٠١٠م.
- جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، د. كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.
- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠م.
- جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، د. فايز الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط٢، ٢٠٠٣م.
- جماليات تصوير الحركة في القرآن الكريم، د. حكمت صالح، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، رافد الإصدار ٣٣/ الكويت، ط١، ٢٠١٠م.
- جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة، الإيقاع الشعري، د. رابح بن خوية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١٣م.
- جواهر البلاغة، في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد الهاشمي، مطبعة السعادة، مصر، ط١٣، ١٩٦٣م.
- الحروف، لأبي حسين المزنيّ، حققه وعلق عليه: د. محمد حسين محمود و د. محمد حسين عوّاد، دار الفرقان للنشر، الأردن، ط١، ١٩٨٣م.
- حلية المحاضرة في صناعة الشعر، محمد بن الحسن الحاتمي، تحقيق: د. جعفر الكتاني، بغداد، (د.ت) .
- الحماسة في شعر الشريف الرضيّ، محمد جميل شلش، المكتبة العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٥م.

- الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، د. سعيد توفيق، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ٢٠١٥م.
- خصائص الأسلوب في شعر البحتري، د. وسن عبد المنعم الزبيدي، مطبعة المجمع العلمي، بغداد، ٢٠١١م .
- خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، تونس ، ١٩٨١م.
- خصائص الحروف ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨م .
- خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم وآخرون ، الهيأة العامة للمطابع الأميرية، ط٢، ١٩٩٧م.
- الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٨٧م.
- الخطاب السجالي في الشعر العربي، تحولاته المعرفية ورهاناته في التواصل، د. عبد الفتاح أحمد يوسف، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط١، ٢٠١٤م .
- الخطاب في الشعر، محمد منال عبد اللطيف، دار البركة للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠٠٣م.
- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، د. عبد الله الغذّامي، الهيأة المصرية العامة للكتاب، ط٤، ١٩٩٨م.
- الخيال الأسلوب الحداثة، اختيار وترجمة وتقديم: د. جابر عصفور، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٩م.
- دراسات في نقد الشعر، إلياس خوري، دار ابن رشد، بيروت، ط١، ١٩٧٩م .
- الدرامية والدرامي، ش. دبليو. دوسن، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، موسوعة المصطلح النقدي، ١٩٨١م.
- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجانيّ(ت٤٧١هـ)، تحقيق وتعليق: محمد رشيد رضا، منشورات مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده ، ط٦، ١٩٦٠م.

- دلالة اللون في زمن أهل التحقيق، د. ضاري مظهر صالح، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١١م.
- دليل الدراسات الأسلوبية، جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٤م.
- ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط٤،(د. ت).
- ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبريّ المسمّى بالبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه: مصطفى السَّقا وآخرون، مطبعة مصطفى البابي الحلبيّ وأولاده، مصر، ١٩٣٦م.
- ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٥، (د. ت).
- ديوان الخنساء، اعتنى به وشرحه: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، ط٢، ٢٠٠٤م.
- ديوان النابغة الذبيانيّ، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٢،(د. ت).
- الراوي والنص القصصي، د. عبد الرحيم الكردي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ١٩٩٦م.
- زمن الشعر، أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط٦، ٢٠٠٥م.
- الزمن في الرواية العربية، د. مها حسن القصراوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٤م.
- السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب تجربة الشعر المعاصر في البحرينِ أنموذجا، د. علوي الهاشمي، منشورات اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، ١٩٩٥م.
- السور المدنية، دراسة بلاغية وأسلوبية، د. عهود عبد الواحد عبد الصاحب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ١٩٩٩م.

- سوسيولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجاً، الطاهر لبيب، ترجمة: المؤلف، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٩م.
- سيميائية الخطاب الشعري، قراءة في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشيِّ، د. شادية شقروش، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٠م.
- الشامل، معجم في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها، محمد سعيد وبلال جنيدي، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨١م.
- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، مؤسسة الرسالة، بغداد، ط٢، ١٩٧٥م.
- شعر الخوارج، دراسة أسلوبية، د. جاسم محمد الصميدعي، دار دجلة، الأردن، ٢٠١٠م .
- شعر الشريف الرضي الفن والإبداع، د. حافظ المنصوري، دار ومكتبة البصائر، بيروت، ط١، ٢٠١٥م.
- شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية، رمضان صادق، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.
- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيث درو، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١م.
- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط١، ١٩٩٤م
- الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحسّ، د. وحيد صبحي كبَّابة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م.
- الصورة الفنية في المثل القرآني، دراسة نقدية بلاغية، محمد حسين الصغير، دار الهادي، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.
- ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، دراسة وتحليل، د. أحمد قاسم الزمر، مركز عبادي للدراسات والنشر، الجمهورية اليمنية، ط١، ١٩٩٦م.

- العروض والقافية، دراسة في شعر الشطرين والشعر الحر، عبد الرضا علي، مديرية الكتب للطباعة والنشر، الموصل، ١٩٨٩م .
- عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتّاح صالح نافع، مكتبة المنار، الأردن، ط١، ١٩٨٥م.
- العقل الشعري، الكتاب الأول، خزعل الماجدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٤م.
- علم أساليب البيان، غازي يموت، دار الأصالة، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.
- علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.
- علم الأسلوب وعلم اللغة العام، شارل بالي، ترجمة: د. شكري عيّاد، دار العلوم، الرياض، ط١، ١٩٨٥م.
- علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، د. سعيد حسين بحيري، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.
- علم النص، جوليا كرستيفيا، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٩١م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لأبي علي الحسن بن رشيق القيروانيّ الأزدي(ت٤٥٦هـ)، حققه وفصّله: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١م.
- فقه اللغة العربية، د. كاصد الزيديّ، مديرية دار الكتب العامة، الموصل، ١٩٨٧م.
- الفكر طبيعته وتطوره، د. نوري جعفر، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، ط١، (د.ت) .
- فلسفة الفن في الفكر المعاصر، د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ت).

- فلسفة الفن والجمال، الإبداع والمعرفة الجمالية، حامد سرمك، دار الهادي، بيروت، ط١، ٢٠٠٩م.
- فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، من المعيارية إلى الانفتاح القرائي المتعدد، د. حبيب مونسي، دار الغرب للنشر والتوزيع، (د.ت) .
- فنّ الجناس، علي الجندي، دار الفكر العربي، مصر، ١٩٥٤م.
- فنون بلاغية، د. أحمد مطلوب، دار البحوث العلمية، الكويت، ط١، ١٩٧٥م.
- في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل، د. كمال أبو ديب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.
- في بنية الشعر المعاصر، محمد لطفي اليوسفي، دار سراس، تونس، ١٩٨٥م .
- في الشعر الأوربي المعاصر: د. عبد الرحمن بدوي، بيروت، ط٢ ،١٩٨٠م.
- في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ١٩٦٢م.
- القراءة التأويلية للنص الشعري القديم، بين أفق التعارض وأفق الاندماج، د. مصطفى شميعة، دار الكتب الحديث، ط١، ٢٠١٣م.
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ٢٠١٤م.
- قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، صلاح صلاح، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م .
- الكوجيطو المجروح، أسئلة الهوية في الفلسفة المعاصرة، فتحي المسكيني، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٣م.
- لزوم ما لا يلزم، أبو العلاء المعري، شرح وتحقيق: إبراهيم الأبياري، مطبعة وزارة التربية والتعليم المصرية، القاهرة، ١٩٥٩م .
- لسان العرب، لابن منظور(ت٧١١هـ)، مطبعة دار إحياء التراث العربي، منشورات أدب الحوزة، إيران، ط١، ١٤٠٥هـ .

- لغة الشعر العراقي المعاصر، د. عمران خضير الكبيسي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٨٢م.
- لغة الشعر عند سميح القاسم، جمال يونس، مؤسسة النورين، دمشق، ١٩٩١م.
- اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي(تلازم التراث والمعاصرة)، د. محمد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٣م.
- اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كموني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧م.
- اللهجات العربية والقراءات القرآنية، دراسة في البحر المحيط، محمد خان، دار الفجر للنشر والتوزيع، المغرب، ٢٠٠٢م.
- مبادئ الأسلوبيات العامة، بيار لرتوما، ترجمة: محمد الزكراوي، مراجعة: حسن حمزة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠١١م.
- المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التّناص والرؤى والدلالة، د. عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط١، ١٩٩٠م.
- المتخيل الشعري، أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث، د. محمد صابر عبيد، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق، بغداد، ط١، ٢٠٠٠م.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدّين بن الأثير(ت٦٣٧هـ)، قدمه وعلق عليه : د. أحمد الحوفي، د. بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت) .
- مجهول البيان، د. محمّد مفتاح، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠م.
- المدخل إلى علم الأصوات العربية، غانم قدوري الحمد، دار عمار للنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ٢٠٠٤م.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط٣، ١٩٨٩م.

- مـــروج الـــذهب ومعـــادن الجـــوهر، الإمـــام أبـــي الحســـن بـــن علـــي المسعوديّ(ت٣٤٦هـ)، دار الأندلس، بيروت، ط٦، ١٩٨٤م.
- المصطلح النقدي في التراث الأدبي، محمد عزّام، دار الشروق العربي، بيروت، (د.ت) .
- المطوّل، شرح تلخيص مفتاح العلوم، العلامة سعد الدّين مسعود بن عمر التفتازاني (ت٧٩٢هـ)، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣، ٢٠١٣م.
- معاني النحو ومعاني البلاغة في كتب عبد القاهر الجرجاني، أحمد الجوة، ضمن كتاب عبد القاهر الجرجاني أعمال ندوة، تنسيق: محمد الخبو وآخرون، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة صفاقس، تونس، ١٩٩٨م .
- المعجم الأدبي، جبّور عبد النّور، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.
- معجم البلدان، ياقوت الحمويّ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٧٩م.
- المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت،١٩٩٢م.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، د. مجدي وهبة و كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.
- معجم المؤلفين، عمر رضا كحالة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٩٣م.
- معجم النقد العربي القديم، د. أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م.
- معنى الفن، هربرت ريد، ترجمة: سامي خشبة ، مراجعة : مصطفى حبيب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، (د. ت) .
- مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، د. محمود درابسة، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٠م.
- مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف محمد بن علي السّكاكيّ(ت٦٢٦هـ)، حقّقه وقدّم له وفهرسه: د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.

- مفهوم الشعر عند روّاد الشعر العربي الحر، د. فاتح علّاق، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط١، ٢٠١٠م.
- مقدّمة في الأسلوبيّة، د. رابح بن خوية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١٣م.
- مقدّمة في الشعر، جاكوب كرج، ترجمة: رياض عبد الواحد، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، (د.ت).
- من النص الى التناصّ، د. محمّد وهابيّ ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن ، ط١، ٢٠١٦م.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لأبي الحسن حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ)، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٦م.
- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، (د. ت) .
- موسيقى الشعر العربي بين الثّبات والتطور، د. صابر عبد الدّايم، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت) .
- موسيقى الشعر وعلم العروض، يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ١٩٩٩م.
- المُوضِح في شرح شعر أبي الطيب المتنبيّ، تصنيف: الشيخ أبي زكريا يحيى بن علي التبريزيّ(ت ٥٠٢هـ)، دراسة وتحقيق: د. خلف رشيد نعمان، سلسلة خزانة التراث، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠٢م.
- النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، محمد عزّام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
- نظرية الأدب، اوستن وارين و رينيه ويليك، ترجمة: د. محي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، مطبعة خالد الطرابيشيّ، دمشق، ١٩٧٢م.
- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، د. أُلفت كمال الروبيّ، دار التنوير للنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٧م.

- نظرية اللغة في النقد العربي، د. عبد الحكيم راضي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٠م.
- نظرية المعنى في النقد الأدبي، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، (د.ت) .
- النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط٦، ٢٠٠٥م.
- نهاية الأرب في فنون الأدب، شهاب الدّين أحمد بن عبد الوهاب النويري(ت ٧٣٣هـ)، تحقيق: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٤م.
- وشي الربيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربية، د. عائشة حسين فريد، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠م.

ثانياً : المجلات والدوريات:

- الأسلوبّية الصوتية بين النظرية والتطبيق، د. ماهر مهدي هلال، مجلة آفاق عربية، العدد(١٢)، ١٩٩٢م.
- الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، د. عبد الرضا علي، بحث ضمن منشورات مهرجان المربد الشعري العاشر، ٢٤ / ١٢/ ١٩٨٩م.
- التحليل السيميولوجي للاستعارة، سعيد الغانمي، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد(٦٤ـ ٦٥)، ١٩٨٩م.
- تقنيات الزمن في السرّد القصصي، من زمن التخيل إلى زمن الخطاب، عواد علي، مجلة الأديب المعاصر، بغداد، العدد(٤٤)، ١٩٩٢م.
- دلالة لغة التكرار في القصيدة المعاصرة، أديب ناصر أنموذجاً، د. رحمن غركان، مجلة الموقف الثقافي، العدد(٣٢)، ٢٠٠١م.

- سطوة المكان وشعرية القص في السرد النسائي المغاربي، مقاربة تحليلية، د. ابن السائح الأخضر، مجلة الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، العدد(٦)، ٢٠١٠م.
- ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، صلاح فضل، مجلة فصول، مجلد(١)، العدد(٤)، ١٩٨١م.
- في إنشائية الفواتح النصية، أندرو لنجو، ترجمة: سعاد إدريس تبيغ، مجلة نوافذ، النادي الثقافي، جدة، ١٩٨٩م.
- في نظرية التلقي، التفاعل بين النص والقارئ، فولفغانغ إيزر، ترجمة: د. الجيلالي الكدية، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، العدد(٧)، ١٩٩٢م.

ثالثاً: الرسائل الجامعية:

- دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني، نهيل فتحي أحمد، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، القدس، ٢٠٠٠م.
- ديوان جرّاح بن شاجر بن حسن الذّرويّ، تحقيق: محمد بن أحمد محنَّبي، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٩٨٩م .
- الشعر المعاصر في موريتانيا(١٩٨٠ـ ١٩٩٨)، دراسة أسلوبية، محمد ولد عابدين ولد السيد الأمين، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل، ٢٠٠٠م.

رابعاً : المخطوطات :

- الجواهر اللّطاف المتّوجة بها هامات الأشراف من سكان صبيا والمخلاف، مخطوط، محمد بن حيدر النعميّ (ت١٣٥١هـ)

Abstract

Praise be to Allah, prayer and peace be upon the most honorable prophet and messenger Mohammed Al-Mustafa and his progeny.

Stylistics, as born from the spirit of the living language, has the characteristic of reforming itself to copy with different times and places. Therefore, it aims at fulfilling the aesthetics of communication towards future with its linguistic effect.

Generally, the stylistic study tends to find out the potentiality of the text. Besides, it attempts to demolish the ordinary language as well as rebuild it at a higher level.

However, this study, entitled 'The Poetry of Jarah Ibn Shajir Al-Theraoi: A Stylistic Study', attempts to state the life of the poet who lived in the tenth century A.H. (Abbasid Era). Therefore, the study attempts to find a harmonious form between the text of the ancient poetry and his style. The poet's style involves deep structures more than any other ones in addition to the modern critical approach and its treatments with its multi-stylistic rhetorical features due to the stylistic approach and its internal components.

This work involves three chapters with an introduction including two sections. The first displays the poet's life, name, origin, surname and ethnicity. The second deals with the poet's cultural background and its effect on his style.

Chapter one 'the Semantic Level' involves two sub-sections. The first is devoted to state the poetic image that includes the image of characterization, image of typification, image of movement, non-movable image. The second sub-section deals with the study of the poet's religious and literary intertextualities.

Chapter two 'the Structural Level' states the concept of the structural level and then moves to deal with the most dominant features at the linguistic and stylistic levels in his poetry. These cover interrogation, fronting and deferment, separation and in-separation, vocative and condition.

Then, the chapter three entitled 'the Phonological Level' contains an introduction, and two sub-sections. The first sub-section clarifies the internal rhythm depending upon repetition, antithesis, paronomasia, returning the first hemistich to the second one and circularity. The second sub-section entitled 'The External Rhythm' focuses on the poet's poetic meters.

Finally, the study ends with conclusions and a list of references on which it depends.

The study has come with a number of conclusions including: discovering the cultural background, namely the creative language, its role in crystalizing the inventor's style and his stylistic wordings, detecting the poet's rhetorical devices such as (repetition, antithesis, paronomasia, returning the first hemistich to the second one and circularity), the motive to reinforce the internal rhythm of his poems.

It has been observed that the poet did not use one grammatical technique to support his poetic texts with different denotations and connotations. Among these techniques is interrogation.