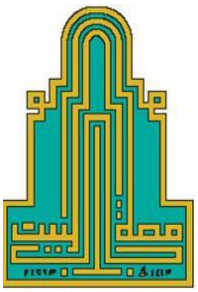
بسم الله الرحمن الرحيم



جامعة آل البيت

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

رسالة ماجستير بعنوان

الانزياح الأسلوبي في شعر المُثقِّب العَبدِيّ

Deviation in Al-muthaqaf Alabdi Poetry

إعداد الطالبة

ريم عزت عبد العزيز عيسى

١٤٢٠٣٠١٠٠٢

إشراف الدكتور

محمد موسى العبسي

٢٠١٨م

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

التفويــض

أنا ريم عزت عبد العزيز عيسى، أفوض جامعة آل البيت بتزويد المكتبات أو المؤسسات أو الهيئات أو الأشخاص نسخاً من رسالتي عند طلبهم، حسب التعليمات النافذة في الجامعة.

التوقيع:

التاريخ: / /٢٠١٨م

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إقرار والتزام بقوانين جامعة آل البيت وأنظمتها وتعليماتها

أنا الطالبة: ريم عزت عبد العزيز عيسى الرقم الجامعي: ١٤٢٠٣٠١٠٠٢

التخصص: اللغة العربية وآدابها الكليــة: كلية الآداب والعلوم الإنسانية

أعلن بأنني قد التزمت بقوانين جامعة آل البيت، وأنظمتها وتعليماتها وقراراتها الســارية المعمول بها المتعلقة بإعداد رسائل الماجستير والدكتوراه؛ عندما قمت شخصياً بإعداد رسالتي بعنوان:

الانزياح الأسلوبي في شعر المُثقِّب العَبدِيّ

وذلك بما ينســجم مع الأمانة العلمية المتعارف عليها في كتابة الرســائل والأطاريح العلمية. كما أنني أعلن بأن رســالتي هذه غير منقولة أو مســتلة من رســائل أو أطاريح أو كتب، أو أبحاث أو أيَّ منشــورات علمية تم نشرها أو تخزينها في أي وسيلة إعلامية، وتأسيساً على ما تقدم، فإنني أتحمل المسؤولية بأنواعها كافة، فيما لو تبين غير ذلك بما فيه حق مجلس العمداء في جامعة آل البيت، بإلغاء قرار منحي الدرجة العلمية التي حصلت عليها، وسحب شهادة التخرج مني بعد صدورها، دون أن يكون لي أي حق في التظلم أو الاعتراض أو الطعن بأي صورة كانت في القرار الصادر عن مجلس العمداء بهذا الصدد.

توقيع الطالبة: التاريخ: / /٢٠١٨م

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قرار لجنة المناقشة

الانزياح الأسلوبي في شعر المُثقِّب العَبدِيّ

Deviation in Al-muthaqaf Alabdi Poetry

إعـــداد الطالبـــة:

ريم عزت عبد العزيز عيسى

١٤٢٠٣٠١٠٠٢

إشراف

الدكتور محمد موسى العبسي

أعضاء لجنة المناقشة		التوقيع
٠١ د. محمـــد موسى العبســـي	مشرفاً ورئيساً	.....
٠٢ أ.د. عبد الباسط أحمد مراشدة	عضواً	.....
٠٣ د. أحمد محمد الحراحشـــة	عضواً	.....
٤. أ.د. عمر الفجـــــــاوي	عضواً/ مناقشاً خارجياً	.....

قُدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها في كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة آل البيت.

نوقشت وأُوصي بإجازتها/ تعديلها/ رفضها بتاريخ : / /٢٠١٨م

د

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

الإهداء

إلى نعيم

الذي حاولتُ الطيران بَعده ... فَسقطت

لِتُلقِنّني الحياةُ الدرسَ الأول من دروسها:

أن الأخ ... أجنحة

ريم عزت عيسى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شكر وعرفان

﴿وَقُلِ اعْمَلُواْ فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ﴾

(سورة التوبة: الآية ١٠٥)

بعد الحمد لله الذي عَلم الإنسان ما لم يعلم، يَطيبُ لي أن أسطر بمداد من نور كلمات جياشة تحمل في طياتها شكري وثنائي العاطر إلى معلمي الأول، والدي العزيز الدكتور "محمد موسى العبسي" الذي لن توفيه الكلمات حقه، فقد كان لي خير معين ومرشد.

إلى من خلقَتْ في نفسي روح التحدي، وغرست في قلبي حُب العلم منذ نعومة أظفاري... لمية أختي.

إلى أمثولة التضحية والوفاء والِدايّ (أمي وأبي).

إلى أخي العزيز الذي ساندني حتى أواصل مسيرتي العلمية، وأضاء في دربي مشاعل الأمل والعطاء نعيم.

إلى النجمات اللواتي أضأن حياتي أخواتي.

إلى فلسطين لأن التعليم هو أفضل طريقة لمساعدتها.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين لم يتوانوا لحظة عن تقديم كل ما هو مفيد، وأشكرهم أيضاً على تفضلهم بقبول مناقشة هذه الرسالة، وإسداء النصح لي في استكمال ما فاتني من ضعف أو قصور.

ولا يفوتني أن أشكر الآنسة "فاتنة"؛ لما بذلته من جهدٍ في طباعة هذه الرسالة، كما أشكر كل من قدَّم لي العون والمساعدة – مُكثراً أو مُقلاً – وأعانني على إنجاز هذه الرسالة بالقولِ أو بالعملِ.

ريم عزت عيسى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فهرس المحتويات

التفويــض ..... ب

إقرار والتزام بقوانين جامعة آل البيت وأنظمتها وتعليماتها ..... ج

الإهداء ..... د

شكر وعرفان ..... و

فهرس المحتويات ..... ز

الملخص ..... ط

المُقدِّمــة ..... ي

مهاد نظري ١

مفهوم الأسلوب وتشعباته. ١

وظيفة الانزياح: ٦

الاتجاهات الأسلوبية[0]: ٩

الأسلوبية وعلاقاتها: ١٢

الفصل الأول الانزياح الصوتي ١٦

المبحث الأول التكرار وأنواعه ١٩

المبحث الثاني التصدير ٣٦

الفصل الثاني الانزياح التركيبي ٤١

المبحث الأول: التقديم والتأخير: ٤٤

المبحث الثاني: الاستفهام: ٥٤

المبحث الثالث: التوكيد ٦١

المبحث الرابع: النفي: ٦٩

الفصل الثالث الانزياح الدلالي ٧٦

توطئة ٧٦

الصورة الشعرية: ٧٩

الفصل الرابع التناص ١٠٦

المبحث الأول: مفهوم التناص: ١٠٧

المبحث الثاني: الرمز المتداول: ١١٢

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثالث: التناص الأدبي: ١٢١
المبحث الرابع: التناص التاريخي: ١٣٨
المبحث الخامس: التناص الشعبي ١٤١
الخاتمـــة ١٤٤
المصادر والمراجع ١٤٦
أولاً: المصادر: ١٤٦
ثانياً: المراجع: ١٤٧
ثالثاً: المراجع المترجمة: ١٥٢
رابعاً: الدوريات: ١٥٣
خامساً: الرسائل الجامعية: ١٥٥
سادساً: الشبكة العنكبوتية: ١٥٦
Abstract ١٥٧

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الانزياح الأسلوبي في شعر المُثقِّب العَبدِيّ

إعداد الطالبة : ريم عزت عبد العزيز عيسى

إشراف الدكتور: محمد موسى العبسي

الملخص

هدفت هذه الدراسة إلى تناول ظاهرة الانزياح في شعر المُثقِّب العَبدِيّ تناولاً أسلوبياً، وقد اشتملت على مقدمة وأربعة فصول وخاتمة، عرضتُ في المقدمة لأهمية الدراسة، ودوافع اختيارها، ومنهجها، وأبرز الصعوبات التي واجهتها.

ولضمان تحقيق أفضل لكل ذلك، ارتأينا أن نعرض صور الانزياح التي قطعتها الواقعة الشعرية لدى الشاعر. أمَّا الفصل الأول فقد تناولتُ فيه الانزياح الصوتي؛ وقد اشتمل هذا الفصل على صورتين، الأولى: التكرار وأقسامه التي تهيمن على ديوان المثقب العَبدِيّ، والثانية: التصدير وأقسامه، وعدد مرات ورود كل قسم من أقسام التصدير في كل قصيدة في الديوان.

وفي الفصل الثاني تناولت الانزياح التركيبي في شعر المثقب العَبدِيّ، وقسمته إلى أربعة أقسام، تُمثل أبرز مظاهر هذا الانزياح، وهذه الأقسام هي: التقديم والتأخير، والاستفهام، والتوكيد، والنفي.

أمَّا الفصل الثالث من الدراسة فإنني تناولتُ فيه الانزياح الدلالي في شعر المثقب، وقسمته إلى ستة أقسام، وهذه الأقسام هي: الصورة التشخيصية، والصورة المتداولة، وصورة الغرابة، والصورة الغرائبية، والصورة المتنامية، والصورة الملائمة.

أمَّا الفصل الرابع فقد خصصته لدراسة التناص في ديوان المثقب العَبدِيّ، وقد اشتمل هذا الفصل على أربع صور من صور التناص، هي: الرمز المتداول، والتناص الأدبي، والتناص التاريخي، والتناص الشعبي.

وانتهت الدراسة بخاتمة ذكرتُ فيها نتائج هذه الدراسة وما توصلت إليه، ثم ذُيلت بقائمة المصادر والمراجع التي أفادت منها.

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

المُقدِّمـــة

الحمد لله الأول بلا ابتداء، والآخر بلا انتهاء، المتفرد بقدرته، الذي لا تحويه الجهات ولا تبلغه الظنون، والصلاة والسلام على النبي الأمين وآل بيته وصحبه أجمعين، وبعد:

يتغيَّا هذا البحث إعادة النظر وإنعامه في موضوع دراسة شعر المثقِّب العَبدِيّ، اعتماداً على صور الانزياح الشعري، ووفق رؤية نسقية.

توجهت هذه الدراسة إلى موضوعها بقصد إعادة بنائه؛ وتحيين المعرفة به ارتكازاً على مساءلة المتن الشعري. وإيماناً منا بارتهان دراسة أشعار المثقب العَبدِيّ والتأريخ لها؛ بالكشف عن أنساق الانزياح الشعري، ومن هنا تأتي أهمية هذه الدراسة التي تحاول الوقوف على أبرز صور الانزياح في شعر المثقب العَبدِيّ، وبيان جمالياتها، ودورها الدلالي والبلاغي في الشعر الجاهلي، فالشعر الجاهلي يضلُّ مجالاً خصباً للدرس الأدبي والنقدي وفق مناهج متعددة ومختلفة، عن طريق تحليل البنية اللغوية تحليلاً عميقاً يُبيِّن تحولات البنية في كل صورة من صور الانزياح، ويكشف عن المفارقة بين دلالة البنية السطحية الظاهرة، ودلالات البنية العميقة؛ وكان لا بدّ من التعامل مع الأمثلة المدروسة على أساس من ثنائية (القاعدة والاستعمال) و(الحضور والغياب)، مع الاحتفاظ بالقاعدة والسماح للانزياح بالتحرك داخل النص، وقد كان ذلك من خلال منهج وصفي تحليلي يحاول أن يرصد ظاهرة الانزياح، ويزيل غوامضها، ويظهر محاسنها، سعياً إلى تحقيق الموضوعية للدراسة.

وقد أفادت الدراسة من جملة من المصادر والمراجع تعتمد على ديوان الشاعر بالدرجة الأولى، يليها مصادر ومراجع متعددة، استندت فيها إلى بعض المسائل النظرية، دون أن يطغى أحدها على الآخر، ونذكر منها: الحسن بو أجلابن في كتابه (بلاغة الانزياح في شعر محمود درويش) وعبد السلام المسدي في كتابه (الأسلوبية والأسلوب)، وغيرهم أمثال موسى ربابعة، وسعد مصلوح، وصلاح فضل، وناظم حسن، وغيرهم، كما أفادت من الدراسات البلاغية، مثل دراسة عودة سويلم الشمري "الصورة الفنية في شعر المثقب العَبدِيّ" وحسن ناظم "دراسة في أنشودة المطر للسياب".

وواجهت الباحثة في سبيل إنجاز هذه الدراسة بعض الصعوبات تتمثل في تداخل الانزياح وشواهده، إذ يكون في الموضع الواحد في البيت الواحد أكثر من نوع من أنواع الانزياح، وبالرغم من هذه الصعوبات فإن الدراسة انتظمت في هيكل تنظيمي قائم على أربعة فصول، وهي:

الفصل الأول: الانزياح الصوتي؛ وتناولت فيه مفهوم الانزياح الصوتي وصُوره المُهيمنة؛ وهي التكرار والتصدير. فَعرضت لهما في مبحثين. الأول: تكرار الحرف، وتكرار الكلمة بأقسامها تِبعاً لشكل ورودها في الحقل البصري. وأوضحت مختلف دلالات النص الشعري؛ انطلاقاً من دراسة أقسام التكرار وانزياحها. والثاني: التصدير وأقسامه، وعالجت وظائفه وخصائصه.

وفي الفصل الثاني: الانزياح التركيبي؛ واعتنيت بصور الانزياح التركيبي في أربعة مباحث، خصصت أولها للتقديم والتأخير، وثانيها للاعتراض، وثالثها للتوكيد، ورابعها للنفي، ورصدتهُ في كل مبحث ما تضيفه كل صورة تركيبية دلالياً وإيقاعياً وجمالياً، واهتممتُ بالشاكلة التي يتم بها الانزياح.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما الفصل الثالث: الانزياح الدلالي؛ فقد تناولت فيه صور الانزياح الدلالي في ستة مباحث: تَعرضتُ في أولها للصورة التشخيصية، وفي ثانيها للصورة المتداولة، وثالثها لصورة الغرابة، ورابعها للصورة الغرائبية، وخامساً للصورة الملائمة، وسادساً للصورة المتنامية، وأوضحتُ انزياح كل صورة وما تقدمه للمستوى الدلالي والتوجه الأدبي.

وفي الفصل الأخير: التناص؛ بحثتُ التناص في أربعة مباحث: وهنَّ الرمز المتداول، والتناص الأدبي، والتناص التاريخي، والتناص الشعبي، وبينتُ التناص عبر مقارنة للمتناص والمتناص معه، فظهر شكل الانزياح كما اتضح ما منحه التناص من انفتاح القصيدة على عوالم غنية بالدلالات والايحاءات الخصبة، وجعل نصوصه الشعرية نصوصاً لها سلطة تأثيرية.

ثم انتهت الدراسة بخاتمة أجملتُ فيها أبرز النتائج التي خلصتُ إليها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مهاد نظري

مفهوم الأسلوب وتشعباته.

ما زال مفهوم الأسلوب غامضاً ملتبساً لدى الكثيرين من المختصين، على الرغم من كثرة عناية النقاد والدارسين به. وقد كثرت التعريفات التي تناولته وتنوعت، فقد عرَّفه كل من المهتمين حسب وجهة نظره، وسأعرض فيما يأتي للمعنى اللغوي، ثم للمعنى الاصطلاحي.

في المعنى اللغوي: الأسلوب هو "الطريق والوجه والمذهب والسطر من النخيل"[١]؛ فالسطر دلالة على الاستقامة والانسجام.

أي هو "الطريق أو الوجهة"[٢] التي ينتهجها الفرد للوصول إلى مبتغاه أو مقصده.

في المعنى الاصطلاحي: الأسلوب هو الطريقة التي اتفق عليها المختصون لإيصال مضامين موضوعاتهم للآخرين. (الكيفية في توصيل الشيء).

ولا فرق بين الأسلوب المصطلحي والأسلوب اللغوي ذلك أن كلاً منهما يسعى لتوصيل الإفهام والمعاني إلى الآخرين بطريقة تعبيره. كما أن مصطلح الأسلوب عند العرب والغرب متشابه إلى حدٍ ما، والاختلاف الحقيقي بينهما يظهر من حيث الدلالة والاستعمال.

فعند الغرب كان الأسلوب مرادفاً للبلاغة عند العرب ومنظورهم له كان اجتماعياً؛ أي كان ذا قيم اجتماعية يدل على المميزات الشخصية في الكتابة أي أنه "سمة مميزة للشخصية في كيفية استعمال اللغة"[٣].

---

(١) الرازي (أبو بكر محمد بن يحيى بن زكريا): الصحاح، ط١، دار الفكر، ٢٠٠١م، ص٢٦٤، ابن منظور: لسان العرب، ج١، المطبعة الأميرية لبولاق، القاهرة، ١٩٧٩م، ص٥٧٣، الطاهر (علي جواد): مقدمة في النقد الأدبي، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٨م، ص٣٠٦، ٣٠٨، وكلمة أسلوب ذات أصل مادي من السلب المتلقي الانتباه والفهم، وقيل أيضاً أن الأسلوب يتعالق بالفن (الأسلوب هو الفن) وأثنى على ذلك القضاة (محمد أحمد): في دراسة قدمها حول الأسلوب والأسلوبية والنص الحديث، كلية الآداب، جامعة الزيتونة، الأردن، ١٩٩٨م، ص٢٤٨.

(٢) قرماز (طاطة): دراسات تأصيل لمصطلحي الأسلوب والأسلوبية، كلية الآداب، جامعة الشلف، الجزائر، ص١٢٢، والبكري (طارق): معايير تحليل الأسلوب لريفاتير، مجلة اليوم، الكويت، ٢٠٠٤م.

(٣) الشايب (أحمد): الأسلوب دراسة تحليلية لأصول الأساليب، ط٨، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ١٩٨٨م، ص٢٧ هامش ص٤٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وإذا أصبنا القول فإن آراء بعض العلماء والنقاد في مفهوم الأسلوب مختلفة؛ فالجرجاني مثلاً نظر إلى الأسلوب على أنه النَّظم، ومعنى النَّظم: توخي القائل خصائص النحو لارتباطه بالخصائص اللغوية. مؤكداً العلاقة بين الأسلوب والنظم؛ إذ قال: "واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره أن يتبدى الشاعر في موضوع له معنى وغرض معين ثم يختار الأِسلوب المناسب لتوصيله للمتلقين"[١].

وعلى هديه سار بعض النقاد في طريق المزج بين المصطلحين (الأسلوب والنَّظم) أمثال أحمد الشايب في كتابه (الأسلوب دراسة بلاغية) وقد ذهب إلى أن الأسلوب طريقة الكتابة أو الإنشاء، فعرفه بأنه: "طريقة الكتابة وتأليفها للتعبير عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير، أو الضرب من النظم والطريقة فيه"[٢]. وذهب طاطة بن قرماز إلى أن الأسلوب "طريقة الكتابة أو طريقة الاختيار وتأليف للألفاظ لتوضيح غاية التعبير عن المراد وإحداث التأثير"[٣]، متفقاً بذلك مع وجهة نظر أحمد الشايب.

اتسم الأسلوب فيما مضى بالجمود؛ وبقي فترة طويلة في سلم التطوير. (إذ إن القدماء لم يقبلوا الفلسفة اللغوية التي قامت حولها نظرية الأسلوب)[٤]. فقد انصب اهتمامهم على البلاغة، أما اليوم فقد تطور النظر إلى الأسلوب تبعاً لأهميته "بإعادة النظر في دراسة الأدب من جانب اللغة"[٥].

(وينظر الدارسون للأسلوب بما يتوافق مع رؤيتهم النقدية وانطلاقاتهم التنظيرية للموضوع، فمنهم من يبحث في أسلوب المنشئ (مؤلف النص) فيربط مفهوم الأسلوب بالذات

---

(١) الجرجاني (عبد القاهر): دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨١م، ص٣٦١، وقد أشار إلى قوله كل من: ينظر: خليل (إبراهيم): الأسلوبية ونظرية النص، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٦م، ص٣٧-٣٨، ٤٧، وقرماز (طاطة): التأصيل لمصطلحي الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص١٢٢، القضاة (محمد أحمد): الأسلوب والأسلوبية والنص الحديث، مرجع سابق، ص٢٤٩، الجوارنة (يوسف عبد الله): ملامح أسلوبية في التراث، مجلة جرش، ع٥، ٢٠٠٧م، ص٣٤.

(٢) الشايب (أحمد): الأسلوب دراسة تحليلية، مرجع سابق، ص٢٧.

(٣) قرماز (طاطة): التأصيل لمصطلحي الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص١٢٣.

(٤) ينظر: قزع (هدى): الأسلوب والأسلوبية عند المسدي، مجلة فصول، م٣، ع٧، ٢٠١١م، تلخيص لما جاء فيها.

(٥) سليمان (أماني): الأسلوب والأسلوبية إضاءات حول المفهوم والمحددات، مجلة أفكار، ع١٦٦، ٢٠٠٢م، ص٩١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبدعة للنص)[1]. فيشف الأسلوب عن قدرته التعبيرية الموجودة بقلب اللغة وخروجها من العالم الافتراضي إلى حيز موجود فيرتبط الأسلوب مع السيرة والتاريخ[2].

ومفهوم الأسلوب عند القرطاجني (مقابل للنظم، إذ يشمل النص الأدبي كلّه ويتحدد بتأليف المعاني، في حين يبتعد عن مفهوم الأسلوب بوصفه خصائص فردية)[3]. وهنا نجد ابن خلدون أيضاً سار على الطريق نفسها التي سار عليها القرطاجني إذ عرَّف الأسلوب على أنه "المنوال الذي تنسج فيه التراكيب اللغوية، أو القالب الذي يُفرغ فيه المعنى اللغوي"[4].

ومن الباحثين من يبحث في أسلوب النص بوصفه انزياحاً أو تضميناً فيعرف الأسلوب (بأنه الخروج عن المألوف من الكلام، وفق أنظمة النص وتشكلاته وعلاقاته الداخلية، باحتياجه إلى إجراءات تحليلية غير مألوفة، من فك الشفرات واستنتاج الدلالات ووجوه الرموز والإيحاءات الفنية والتأويلية، عبر تشكلات اللغة الأدبية، اختياراً وتركيباً في علاقتها الجزئية والكلية في الخطاب الأدبي)[5].

وعلى هذا فالأسلوب يحقق الغاية من خلال قدرته على توصيل المعنى؛ فيحمل المتلقي، لا على فهم الرسالة فقط، بل على تقمص مضامينها أيضاً. وهذا ما يسعى إليه الأديب بأسلوبه.

---

(١) القضاة (محمد أحمد): الأسلوب والأسلوبية والنص الحديث، مرجع سابق، ص٢٥٢، وينظر: قزع (هدى): الأسلوب والأسلوبية عند المسدي، مرجع سابق، ملخص المقالة.

(٢) قزع (هدى): الأسلوب والأسلوبية عند المسدي، مرجع سابق، ملخص المقدمة.

(٣) ينظر: خليل (إبراهيم): الأسلوبية ونظرية النص، مرجع سابق، ص٥٤-٦١، ٦٢، الجوارنة (يوسف): ملامح أسلوبية في التراث، مرجع سابق، ص٣٣.

(٤) فضل (صلاح): علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط١، دار الشروق، مصر، ١٩٩٨م، ص١١٢.

(٥) ينظر: المساعيد (ريحان إسماعيل): الانزياح في شعر الحطيئة، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت، الأردن، ٢٠١٠م. يقرب مفهوم الانزياح من مفهوم النص، ومن مميزات النص أن الانزياح ينصب على النص في الدرجة الأولى (انزياح المؤلف عن أصل اللغة): ينظر: العبسي (محمد موسى): تشكيل الذات في لامية أوس ابن حجر، المجلة الأردنية للغة العربية، م٤، ع٢، ٢٠٠٨م، ص٢٣٦، يعرف النص بأنه الجامع الشكلي للظاهرات اللغوية، وهو علامة، أو نسيج من العلامات المتعددة، وشبكة من الشفرات المتنوعة والعلاقات النصية الداخلية والعلاقات التناصية الخارجية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما شارل بالي فقد أضفى الجانب العاطفي على الجانب التعبيري. فعرف الأسلوب بأنه "مفهوم تعبيري مهمته البحث عن الجمال وعن طريقة الأداء التأثيرية الانفعالية الذي يمر بالمسائل الوجدانية"[١]، أي أن أصل الأسلوب عنده إضافة ملمح تأثيري للتعبير.

وأرى أن الأسلوب يحمل معنًى واحداً، لكن يختلف باختلاف الأفراد، فكل منهم يراه حسب نظرته الخاصة، أن استشف منه ما أشاء وآخرون يستشفون منه ما يشاؤون.

في الحقيقة لقد تعددت التعريفات حول الأسلوب إلى حد التباين الشديد في آراء الدارسين؛ ويمكن تقسيمها واعتمادها في صنفين:

الأول منها: ما يبدو فيه الأسلوب بعيداً كل البعد عن قضية الانزياح، أي أنه مفهوم مرتكز على نِتاج المبدع، مرتبط بالجانب الشخصي للكاتب واختياراته الخاصة، التي تميزه عن غيره من المنشئين، وقد عبر عن هذا الجانب (رولان بارت) فقال إن الأسلوب "لغة استكفائية تغوص بالميثولوجيا الشخصية والسردية للكاتب"[٢]، وهذا يتفق مع المقولة الشهيرة لـ (ليبفون) "أن الأسلوب هو الرجل نفسه"[٣]، أي بصمة الإنسان الخاصة. لكن لريفاتير حول هذه المسألة رأي آخر ومعارض حيث يرى: "إن الأسلوب يخرج عن كونه بصمة من بصمات الشخص ليصبح شيئاً من أشياء النص، أو النص نفسه وليس الرجل كما يُشاع"[٤].

وهذا الأمر عنده بمنزلة الشيء الذي يدور حول نفسه، إذ إن مفهوم النص عنده يرتبط بأدبيته، والأدبية ترتبط بالفرادة والفرادة، أسلوب والأسلوب هو النص.

---

(١) فضل (صلاح): علم الأسلوب، ط١، كتاب النادي الأدبي، دار الشروق، مصر، ١٩٨٠م، ص١١٢، وينظر: قرماز (طاطة): التأصل لمصطلحي الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص١٢٢-١٢٣.

(٢) كوهن (جان): بنية اللغة الشعرية، ط١، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٦م، ص١٥.

(٣) المسدي (عبد السلام): الأسلوبية والأسلوب، ط٣، الدار العربية للكتاب، الكويت، ١٩٨٢م، ص٦٠-٦٣، القضاة (محمد أحمد): الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص٢٤٧، درويش (أحمد): الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح، م١، ع٢، مرجع سابق، ص٦١.

(٤) المسدي (عبد السلام): الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص٦٠-٦٣، والقضاة (محمد أحمد): الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص٢٤٧، ودرويش (أحمد): الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح، مرجع سابق، ص٦٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والثاني: يمت فيه الأسلوب بصلة وطيدة إلى الانزياح، ففيه يحتكم إلى الأسلوب على أنه قانون الانزياح[١].

إن مصطلح الانزياح يحمل في طياته تصوراً قديماً مُرتداً في أصوله إلى أرسطو وما تلاه من بلاغيين ونقاد، إذ كان فرعاً من فروع اللغة؛ وعليه فقد كان مجال الاهتمام فيه يرجع إلى البلاغة العربية القديمة ودراسة ما تفرع منها، وعلى إثر هذه الغاية درس اللغويون هذا التفرع وعملوا في مجاز القرآن والضرورة الشعرية وغيرها. وقد التقى عمل اللغويين والأسلوبيين المحدثين مع دقة العلماء القدماء حول معالجتهم لقضية الانزياح التي اكتشفت عالماً يستوعبه النحو وما لم تستوعبه المعايير المنطقية للصرف[٢].

فالانزياح مصطلح أسلوبي مستحدث، وتيار قوي احتضن اللغة الفنية بوصفها انحرافاً عن المعيار يصف لغة الشعر في اشتغالها الخاص. والانزياح؛ من حيث هو مصطلح أسلوبي، حديث النشأة (وُلد في الزمن المتأخر) إلا أنه لم يكن خاصاً بالنقد الحديث[٣].

والانزياح هو الفيصل بين الكلام العادي والكلام الأدبي؛ وهو رصد للكلام الخارج عن نسقه المعياري المألوف، أو خروجه عن المعيار ولغاية قصدها المتكلم.

وهو احتيال من الإنسان على اللغة ونفسه لسد قصوره وقصورها معاً (الإنسان عاجز عن الإحاطة باللغة وطرقها مثل عجزها عن نقل كل ما في نفس الإنسان) وعلى هذا فالانزياح ضرب من الاصطلاح يقوم بين المرسل والمستقبل[٤].

ويبدو أن مصطلح الانزياح قد شاع وانتشر بين الباحثين المعاصرين العرب من خلال رؤيتهم واطلاعهم على الدراسات النقدية الغربية الحديثة؛ فكان يسمى بالفرنسي (ECART) وبالإنجليزية (DEVIATI) وقد تنوعت تسمياته باختلاف النقاد الذين أولوه اهتمامهم، ومنهم فاليري الذي عدَّه "تجاوزاً" وبارت الذي قال عنه "فضيحة" ووصفه

---

(١) كوهن (جان): بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص٩٥، والبكري (طارق): الأسلوبية عند ميشال ريفاتير، مجلة دار ناشري للنشر الإلكتروني، الكويت، ٢٠٠٣م، ملخص.

(٢) بواجلابن (الحسن): بلاغة الانزياح في شعر محمود درويش، ط١، دار النايا للدراسات والنشر، سوريا، ٢٠١٤م، ص٢٢ الحاشية، وينظر: الخرشة (أحمد): أسلوبية الانزياح في النص القرآني، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، ٢٠٠٨م، ص١٩.

(٣) بواجلابن (الحسن): بلاغة الانزياح، مرجع سابق، ص٢٢-٢٣.

(٤) فضل (صلاح): بلاغة الخطاب وعلم النص، ط١، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٦م، ص٨٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تودوروف بأنه "شذوذ" وكوهن "انتهاك" وباتيار "إطاحة" وثيري "كسر" وسيبتزر "انحراف"[١]. وعلى حدٍ سواء أطلق الباحثون العرب على مصطلح الانزياح مصطلحات عدة إلى جانب ما جاء به النقاد الغربيون.

فأسموه: الانحراف، والعدول، والخرق، والخروج، والابتعاد، والفارق، والبعد، والمخالفة، والترك، والمخالفة، والتشويه، والمجاوزة، والنشاز، والاتساع، والجسارة اللغوية، والغرابة...، وذهب "عدنان بن ذريل" إلى أن حقيقة هذه المسميات وإن اختلفت فإنها تتبع عائلة واحدة أطلق عليها اسم "عائلة الانزياح"[٢]، وما الاختلاف إلا نتيجة في النظرة إلى تطبيقاتها وتحليلاتها لا أكثر.

وظيفة الانزياح:

(لا حرج في أن نسارع القول إن الدافع إلى الانزياح نفسي بحت. بمعنى آخر أن الوظيفة الرئيسة للانزياح التي أولتها الدراسات الأسلوبية أهميتها تتمثل بـ (المفاجأة) التي يشعر بها المتلقي وترتبط به أصلاً؛ فقد أولتها الأسلوبية وغيرها من المدارس النقدية عناية خاصة)[٣].

وإذا كان الانزياح يُشكل ما يسمى "الخاصية الأسلوبية" كما وصفها عبد السلام المسدي، فهي من أهم أنواع الخروج عن الاستعمال العادي للغة بحيث ينأى الشاعر عما تقتضيه المعايير وفق خارطة الاستعمال اللغوي. فقال "فإن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حِدة المفاجأة التي تُحدثها تناسباً طردياً بحيث إنها غير منتظرة فكان وقعها في نفس المتلقي أعمق"[٤].

---

(١) مصلوح (سعد): الدراسة الإحصائية للأسلوب، ط٢، دار الفكر العربي، لبنان، ١٩٤٨م، ص٤٦، ويس (أحمد): الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات، لبنان، ٢٠٠٥م، ص٣٥-٤٠، ربابعة (موسى): الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ط١، دار الكندي، الكويت، ٢٠٠٣م، ص٤٥، المسدي (عبد السلام): الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص١٠٠.

(٢) ذريل (عدنان): النقد والأسلوبية، ط١، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ١٩٨٩م، ص٢٦.

(٣) ينظر: الخرشة (أحمد غالب): أسلوبية الانزياح في النص القرآني، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠٠٨م، ص٢٠.

(٤) المسدي (عبد السلام): الأسلوبية والأسلوب، ط٤، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣م، ص٨٢-٨٦، ويس (أحمد) وقصبجي (عصام): وظيفة الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجلة بحوث جامعة حلب، ع٢٨، ١٩٩٥م، ص٣٩،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن الأهداف الأخرى التي يسعى الكاتب لتحقيقها وفق الانزياح "البُعد الجمالي"[1]. وهذا نمط آخر ارتبط لزمن طويل بالبحث عن المعنى في العمل الأدبي أو عن قصد المؤلف الذي لا يتحقق إلا عن طريق الانزياح، ومن ذلك الضرورات الشعرية التي يلجأ إليها الشاعر، والواقع أن محاولة تصور الأسلوب انزياح عن القاعدة الموجودة خارج النص، وابتعاد متعد من المؤلف لتحقيق أغراض جمالية. وهو أمر مقبول - فوضى جمالية - وكان يُعد منذ القدم درجة من درجات الحرية.

وعليه فإن غايات الانزياح في معظمها نفسية جمالية تهدف إلى شد انتباه المتلقي وإثارته وإضفاء صورة إيحائية على الموضوع لتعبر عن مواطن التخفي في النص التي لا يدركها إلا المتخصص، وهي زيادة على المعاني المألوفة الظاهرة[2].

كما يرى "جان كوهن" أن الانزياح هو أسلوب ليس شائعاً ولا مألوفاً ولا مصوغاً وفق قوالب مستهلكة[3]. والانزياح عنده ليس الغاية النهائية في حد ذاته بل مجرد وسيلة. ويرى ريفاتير "أن الانزياح" خرقٌ للقواعد حيناً، ولجوءٌ إلى ما ندر حيناً آخر[4].

كما ارتبط الانزياح بأطراف العملية الكلامية والإبداعية التواصلية؛ فبدأ المنشيء الذي يضفي على النص معطيات الفكر ويلبسه ثوباً عقلياً موضوعياً قدر المستطاع مطابقاً للواقع بحسب رأي بالي. وأي انزياح في أسلوبه يعد ناتجاً من كثافات متنوعة تشمل عناصر عاطفية متغيرة بتغير ظروفه الاجتماعية. وارتبط أيضاً بالمتلقي الذي يدرك لغة الخطاب، وحصيلة ردود أفعاله تولد أسلوبه وفق رؤيته الخاصة. فهكذا يتطابق الأسلوب مع غاية الانزياح في "استنفار إحساس المتلقي"[5]. أما الارتباط الحقيقي فيتمثل في النص؛ وقد طغى

الخرشة (أحمد): أسلوبية الانزياح في القرآن، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠٠٨م، ص٢٠-٢١.

(١) الخرشة (أحمد غالب): أسلوبية الانزياح في النص القرآني، مرجع سابق، ص٢٤.

(٢) زمام (عائشة): البعد التاريخي والجمالي في نظرية التلقي، مجلة اتحاد الجامعات العربية، م١٠، ع٢، ٢٠١٣م، ص١٤٤٧-١٤٥٧.

(٣) ينظر: المسدي (عبد السلام): الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص١٠٢-١٠٣، وكوهن (جان): بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص١٩-٢٠.

(٤) ينظر: المسدي (عبد السلام): الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص١٠٣.

(٥) كوهن (جان): بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص٩٢-٩٣-٩٥، والمسدي (عبد السلام): الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص٤١-٩٧، وعنبر (عبد الله): النظرية الأسلوبية- مقاربة بنائية لاكتناه التماسك النصي-، دراسات للمجلة الأردنية للغة العربية، م٣، ع٣، ٢٠٠٧م، ص٢١٣-٢١٤، ٢١٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هذا الارتباط على ما سبق حتى كاد يُنسى. وعليه فالأسلوب وليد النص ذاته، ينفصل عن صاحبه لحظة إبداعه[١].

إن الانزياح يرنو ليشمل أطراف العملية الكلامية والإبداعية المتواصلة في النص (المُرسِل والمُرسَل إليه والرسالة)، فما الوظيفة التي يقوم بها أطراف العملية الكلامية خلال النص؟

لكي أجيب عن هذا السؤال فإنني أرى أن أهم عناصر هذه العملية هما المُرسِل والمُرسَل إليه. والحق أن الأهم يتحدد من جهة المُرسَل إليه (المتلقي) فلدوره أهمية بالغة في تحقيق عملية إبلاغ الرسالة المقصودة مما يوجب على المرسِل مراعاة جُلِّ الأحوال النفسية والاجتماعية والمستوى الثقافي لدى المتلقي.

والأسلوبية ذات ارتباط بالأسلوب، فهي تطلق على مجموعة المبادئ أو المعايير الكبرى التي يُحتكم إليها من أجل تمييز الأسلوب وتحليله (فالأسلوبية هي الكل والأسلوب هو الجزء)[٢]، ومن نتاج اجتماع الأساليب تتكون الأسلوبية في تحديدها الختامي.

وفيما بعد أصبحت الأسلوبية علماً مستقلاً، بدأت تتشكل ملامحه وفق التفكير النقدي السائد حول وحدة العمل الأدبي شكلاً ومضموناً أو أسلوباً وموضوعاً؛ فأصبحت علماً يدرس اللغة في نطاق الخطاب الأدبي ونظامه، بل امتدت لتدرس الخطاب موزعاً على مبدأ الأجناس وهويتها. وعليه تكون الأسلوبية قد امتدت لتنبسط على رقعة اللغة كلها، وكشفت عن الخصائص الأساسية في اللغة المدروسة، وعن جميع الوقائع اللغوية ببنية جميلة وكشفت عن لمحة من حياة الفكر وفق زوايا خاصة[٣].

وأرى أن الأسلوبية: هي علم استكشافي لغوي وُلد من رحم اللسانيات وعباءتها لا يقف عند حدود الدراسات اللغوية بل يتعداها إلى تحليل العلائق اللغوية وكيفية استخدام اللغة وطريقة أدائها في النص؛ أي استنباط لبنى النص في دواله ومدلولاته مع الاهتمام بتفسير طبيعة الاقتران بين هذه وتلك؛ لإغناء شعرية النص، وتحويل لغته من أداة إبلاغية إلى بنية إبداعية؛ بغية إدراك الطابع المميز للغة النص، ومعرفة قيمه الجمالية والفنية، انطلاقاً من تحليل ظواهره البلاغية واللغوية تبعاً للمستويات الصوتية والتركيبية والدلالية للوصول إلى التأثير الجمالي للنص الأدبي.

---

(١) قزع (هدى): دراسات الأسلوبية والأسلوب عن المسدي، مرجع سابق، ملخص.

(٢) سليمان (أماني): الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص٩١.

(٣) ينظر: بالي (شارل): علم الأسلوب، وعلم اللغة العام؛ من كتاب: اتجاهات البحث الأسلوبي، ط١، ترجمة: شكري عياد، دار العلوم، ١٩٨٥م، ص٣١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الاتجاهات الأسلوبية[1]:

على الرغم من تأثر الاتجاهات اللسانية في الأسلوبيات الحديثة وانطلاق الأسلوبيات الحديثة من اللسانيات، فإن الأسلوبية بشكل عام لم تحصر اهتمامها بالجانب اللغوي فقط، بل تعدته إلى آفاق أرحب وأوسع مُفجرة ثلاث قنوات تنحصر فيها الظاهرة الأسلوبية، فكان أولها: قناة المتكلم (الباث) للخطاب اللغوي وهي قناة تكشف عن قدرة لغوية وعن مستوى خطابي وتعبيري. والثانية: قناة المُخاطب (الملتقي) وتتمثل في التأثير والإقناع، وهما ما يعتمد عليه الأدباء في تحقيق عملية التواصل والكتابة. والثالثة: قناة الخطاب، وقد حصرها (بالي) في الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة والأسلوب معاً وخروجها إلى حيز الوجود اللغوي[2]. وبناء على ما سبق فإن هناك مناهج أسلوبية عِدَّة تتوازى والقنوات الثلاث وأبرزها ما يدور حولها، وتبدو كالتالي:

أولاً: أسلوبية التعبير: (العواطف والأحاسيس).

(ويقصد بها طاقة الكلام الذي يحمل عواطف المتكلم وأحاسيسه، حيث إن المتكلم يحاول أن يشحن كلماته بكم كبير من الدلالات التي يظهر أثرها على المتلقي بإثارة عاطفة المتلقي وإشغاله بعاطفة مساوية لعاطفة المتكلم الأولى، وهي ظاهرة تكثيف الدوال خدمة للمدلولات كما يسميها بعضهم)[3].

---

(1) ينظر: الاتجاهات بحسب التتابع الزمني من الأقدم إلى الأحدث وجوداً وفق ما يلي: وغيلسي (يوسف): إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي، ط١، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٩م، ص١٨٩-١٩٢، عياشي (منذر): الأسلوبية والأسلوب، مجلة الأديب العربي، أسواق المربد، ٢٠٠٤م، عامر (مجيد): شارل بالي وأسلوبيته، مجلة آداب البصرة، ع٥٦، جامعة ذي قار، ٢٠١١م.

(2) القواسمة (محمد أحمد): الأسلوب والأسلوبية الحديثة، دراسات مجلة أفكار، ع١٧٥، ٢٠٠٣م، ص٦٢-٦٣.

(3) ينظر: خضر (عبد الله): مناهج النقد الأدبي: السياقية والنسقية، دار القلم للطباعة، بيروت- لبنان، ٢٠١٧م، ص٢٧٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إن مؤسس هذا الاتجاه ورائده هو "شارل بالي" تلميذ دي سوسير، هو ممهد الطريق لكل الدراسات التي أتت من بعده[١]، وكان تركيز بالي على اللغة؛ إذ اعتبرها أداة (تكشف في كل مظاهرها وجهاً فكرياً، ووجهاً عاطفياً، ويتفاوت الوجهان كثافة حسب ما للمتكلم من استعداد فطري وحسب وسطه الاجتماعي، والحالة التي يكون فيها)[٢].

وفي تركيزه - أي بالي - على الجانب الوجداني من اللغة، (لا يعني بأية حال أنه يرفض أن يولي اللغة الفكرية (المنطقية) أيّ اهتمام، وإنما مدار الحديث يكمن في عنايته باللغة الفعلية التي تنتشر في كل مكان لتعبر عن جميع العواطف والأحكام التي مصادرها الإحساس مُرتبط بالقيم التعبيرية والإنطباعية)[٣].

وعلى هذا عدَّ بالي جميع خصائص اللغة الأدبية انزياحاً عن القاعدة. وكانت قاعدته المقترحة هي الصيغة المنطقية والفكرية للتعبير؛ وما أتت به هذه القاعدة لم يكن ليعني إهمال لغة العقل على حساب لغة الوجدان، بل سلط الضوء على الحدث اللغوي وبيان حركة تأثيره شعورياً (تطويع الأداة اللغوية للتعبير عن إحساسه)[٤].

ومن هذا القول نستنتج أن الأسلوبية مع شارل بالي كانت تتقفى الأثر اللساني أينما وجد وكيفما كان، فهي إذن مطلقة الوجود. كما أنها حققت تكاملاً حقيقياً تأسيساً وممارسة، ومنها وصلت للهدف الأسمى، ألا وهو دراسة علاقة التفكير بالتعبير عنه بأشكال مختلفة محققةً الهدفَ المطلوب.

ثانياً: أسلوبية الكاتب أو الفرد[٥]: (الشكل والمضمون).

---

(١) ينظر: عياد (شكري): اللغة والإبداع، مرجع سابق، ص٩-١١-١٢، والهاشمي (بديعة): جذور منهج الأسلوبية في البيان العربي، جلة الرافد، ع١٨، الإمارات، ٢٠١٢م، ص١٨٤، عياشي (منذر): الأسلوبية والأسلوب، مجلة الأديب العربي، أسواق المربد، ٢٠٠٤م، اللويمي (محمد): الأسلوب والأسلوبية، ط١، مطابع الحميضي، ص٤٤.

(٢) المسدي (عبد السلام): الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص٤٠.

(٣) السيد (شفيع): الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ط١، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٦م، ص٩٤.

(٤) ينظر: عامر (مجيد): في الفكر اللساني الحديث شارل بالي وأسلوبيته التعبيرية، مجلة آداب البصرة، جامعة ذي قار، ع٥٦، بغداد، ٢٠١١م، ملخص.

(٥) أطلق على هذا الاتجاه أسماءً أخرى تعبر كلها عن ذات المعنى، منها: التكويني والذاتي والأدبية والنقدية من منطلق عدم الفصل بين التقليدية في دراسة الأدب وعلم اللغة حيث إنهما قريبتان من الأدب، ينظر: القواسمة (محمد): الأسلوبية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تُعدُّ هذه الأسلوبية أخصب ما تفرع عن فكرة الأسلوبية التأصيلية وأكثرها تأثيراً في التعبير. ورائد هذا الاتجاه هو العالم النمساوي "ليو سيبتزر".

وهي تُعنى بدراسة الأسلوب الأدبي بجانبيه الشكلي والمضموني، ويسعى أصحاب هذا الاتجاه إلى اكتشاف الوظيفة الفنية للغة النص الأدبي وذلك عن طريق التكامل بين الجانب الأدبي الجمالي الذي يهتم به الناقد، والجانب الوصفي اللغوي اللساني، وهذا هو الذي يميز هذا الاتجاه عن الاتجاه اللغوي الذي لا يهتم بالمعنى وإنما بالشكل والصياغة[١].

ثالثاً: الأسلوبية البنيوية:

وهي من أكثر المناهج شيوعاً في الوقت الراهن، وتُعرف أيضاً باسم (الأسلوبية الوظيفية) نسبة إلى نظرية الوظائف لجابكبسون. وترى أن المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليست فقط في اللغة، ونمطيتها، وإنما أيضاً في وظائفها، إذ أكد جاكبسون على ما يحمله الخطاب اللغوي من هذه المقاصد أي رسالة الخطاب. واعتبر أن الأسلوب يتحدد بما هو حاضر في الخطاب من الإنضاج الشعوري منه واللاشعوري، وبالتالي فالرسالة هي التي تخلق وتنتج أسلوبها[٢].

ومن أبرز أعلام هذا الاتجاه عالمان الأول: "ريفاتير" الذي ألغى العلاقة القائمة بين النص ومؤلفه وأولى الاهتمام للمتلقي، والثاني "جابكبسون" الذي اهتم بالظاهرة الأسلوبية وفق ارتباطها بالبنية النصية وحسن الوظيفة التي تقوم بها اللغة[٣].

ويقوم هذا الاتجاه على دراسة اللغة ووظائفها؛ بوصفها بنية مغلقة متميزة تحقق التحكم والشمول بتناسق مع أجزاء النص اللغوية، ويهتم أيضاً بتحليل النص الأدبي وعلاقات التكامل بين عناصره اللغوية ودلالاته التي حققت الوحدات اللغوية.

رابعاً: الأسلوبية الإحصائية:

وهو اتجاه بعيد كل البعد عن الحدس، يهتم ببنية النص معتمداً على الإحصاء الرياضي؛ سعياً للكشف عن خصائص الأسلوب في عمل معين، ويبني أحكامه بناء على نتائج هذا الإحصاء.

الحديثة، مرجع سابق، ص٦٢، وذريل (عدنان): الأسلوبية، مرجع سابق، ص٢٥٣.

(١) اللويمي (محمد): في الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص٤٨.

(٢) ينظر: ذريل (عدنان): الأسلوبية، مرجع سابق، ص٢٥٥.

(٣) القواسمة (محمد): الأسلوبية الحديثة، مرجع سابق، ص٦٢، وذريل (عدنان): الأسلوبية، مرجع سابق، ص٢٥٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(ولكن هذا الاتجاه إذا تفرد فإنه لا يفي الجانب الأدبي حقه فإنه لا يستطيع وصف الطابع الخاص والتفرد في العمل الأدبي، وإنما يُحّسن هذا الاتجاه إذا كان مُكملاً للمناهج الأسلوبية الأخرى)[١]، وهو أسهل اتجاه لتحري الدقة العلمية وعدم الإغراق في الذاتية، فهو وسيلة تدل على موضوعية الناقد.

ويبقى أن المنهج الإحصائي أسهل طريق لمن يتحرى الدقة العلمية، فيجب أن يستخدم هذا المنهج كوسيلة للإثبات والاستدلال على موضوعية الناقد، أي بعد أن تتعامل مع النص بالمناهج الأخرى التي تبرز جوانب التميز في النص.

ومن رواد هذا الاتجاه "بيير غيرو" و"شارل مولر"[٢].

سادساً: الأسلوبية الصوتية:

يقابلها في العربية (علم الجمال اللغوي) وموضوع دراستها هو الوحدات الصوتية والسياق الصوتي في النص. وتفسر هذه الأسلوبية العلاقات التي أدت لوجود معانٍ وإيحاءات ساهمت في نقل الفكرة؛ وتعتمد على مفهوم المتغيرات الصوتية الأسلوبية بقدر ما تكون للغة حرية التصرف ببعض هذه العناصر الصوتية في السلسلة الكلامية[٣].

سابعاً: الأسلوبية التضافرية.

تعتمد على تعاضد الاتجاهات الأسلوبية المختلفة عند تحليل النصوص الأدبية؛ ذلك أن أي اتجاه من الاتجاهات الأسلوبية السابقة لا يُكتفى به وحده من أجل دراسة الأسلوب دراسة نقدية كاملة، وإنما يمتلك كل منها جزءاً يمهد الطريق للوصول للحقيقة[٤].

الأسلوبية وعلاقاتها:

مما سبق اتضح أن حد الأسلوبية لا يقف عند نقطة معينة. وهذا يعكس - لا شك - مدى وقوعها تحت تعالقات فرضت عليها الخضوع لشروط معينة، وجملة علاقاتها تتركز في نواحٍ عدِّة، أهمها:

---

(١) ينظر: اللويمي (محمد): في الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص٤٦.

(٢) ينظر: عبد المطلب (محمد): البلاغة في الأسلوب، ط١، مكتبة لبنان، ١٩٩٤م، ص١٩٨.

(٣) ينظر: الهاشمي (بديعة): جذور في المنهج الأسلوبي في البيان العربي، مرجع سابق، ملخص.

(٤) ينظر: السيد (شفيع): الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص١٨٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أولاً: الأسلوبية وعلم النحو:

يُعدّ النحو وسيلة مهمة للبحث في خصائص الجملة، من حيث طرق تأليف كلماتها، وموقف كل كلمة فيها من الأخرى من حيث الموقع، ومدى ارتباطها بغيرها من حيث الوظيفة، فهو بحث في خصائص اللغات وخصائص الأسلوب معاً.

نستطيع القول: بأن "النحو هو مجال القيود والأسلوب مجال الحريات، وعلى هذا الاعتبار كان النحو سابقاً في الزمن للأسلوبية، إذ هو شرط واجب لها، كما أنها رهينة القواعد النحوية الخاصة باللغة المقصودة، ولكنها مراهنة ذات اتجاه واحد؛ لأننا إذا أسلمنا بأن لا أسلوبية دون نحو، فلا نستطيع إثبات العكس فنقول لا نحو بلا أسلوبية"[١].

وعلى هذا المتقضى يحدد لنا النحو ما لا نستطيع قوله إذ يضبط لنا قوانين، بينما الأسلوبية تقوم بكل ما بوسعها لكي تتصرف في تلك القواعد عند استعمال اللغة، فالنحو ينفي والأسلوبية تثبت.

فالصلة بين هذه الحقول المعرفية، هي صلة وثيقة إذ يتمم بعضها بعضاً، ونقطة الانطلاق لها في ذلك هي اللغة، وما تحتوي عليه من إيحاءات ودلائل.

ثانياً: الأسلوبية وعلم اللغة:

وهنا يمكن عدَّ العلاقة القائمة ما بين الأسلوبية وعلم اللغة علاقة منشأ ومنبت (الأصل) فهي علم يُعد سابقاً لعلم اللغة، من حيث إن الأسلوبية منهج لساني في الأصل، كما يهتم بعناصرها وطرائق بحثها اللغوي وإمكاناتها التعبيرية التي تستند إلى مستويات اللغة جميعها.

وكما هو معروف فإنّ علم اللغة هو دراسة علمية للغة بمفهومها الواسع مع الأخذ بعين الاعتبار جميع المجالات التي تفرعت منه. والأسلوبية في حيز وجودها تعد نقطة تلاقٍ بين المجالات اللغوية جميعاً. وهي ترتكز إلى النص الأدبي لتدرس لغة النص وما فيه من علاقات متشابكة بين مستوياتها اللغوية ككل، والناظر في كيفيات الحدوث والقيام سيجد أنها تدرس المستويات جميعها من أجل تقرير قاعدي قياسي يحتذى[٢].

---

(١) مومني (بوزيد): الأسلوبية بين مجالي الأدب ونقده والدراسات اللغوية، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، ع٩، ٢٠١٤م، ص٧٨-١٩١، ص٨٢-٨٤-٨٥.

(٢) أبو العدوس (يوسف): الأسلوبية والرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص٤٠، وعقيلان (عبد الكريم): الأسلوبية: مفهوماً ونظرة تطبيقية، الشبكة العنكبوتية، مدونة (١١)، ٢٠١٢م، www.nasershehan.blogspot.com.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعن الفروق ما بين الأسلوبية وعلم اللغة، نقول إن علم اللغة هو أن تقول الأشياء ولا تنقل الأشياء. وعلى هذا فإن علم اللغة يدرس ما يقال؛ أي مكونات الكلام الملفوظ، فهي تسير على نمط توزيعي متوازن وترتيب شائع ضمن ما يقدمه هذا العلم من أدوات للكاتب أو المتكلم ليعبر عما في نفسه من ألفاظ. أما الأسلوبية فهي تهتم بالكلام من حيث النظر إلى أشكال حدوث الأشياء التي تعطي الكلام وجوده المتميز وتحقيقه الفريد (تدرس لغة النص المنزاحة)؛ فتقدم عنصر الاختبار الذي يحدد ما يصلح وما لا يصلح من التراكيب أو التعابير؛ لتحقق اللغة بذلك غايتها (التأثير في المتلقي) وبناءً على هذه الفروق أصبح الآن بالإمكان الإجابة عن سؤال كيفية التمييز بين اللغة الشعرية وغير الشعرية؛ إذ أن الفارق بين لغة الشعر وغيرها يظهر جلياً في أن العلاقات المنطقية التي تمكن المتكلم من الإفصاح عن الكلام، أي عن "معناه في اللغة العادية، تختفي إلى حد ما في لغة الشعر بحيث يتسع هذا الشعر لمزيد من الانزياحات الدلالية"[1].

ثالثاً: الأسلوبية في إطار البلاغة.

أجمع جُل المتخصصين على أن البلاغة علم معياري يدرس الأسلوبية بمعيارية نقدية وبيئتها ظاهر الكلام، والأسلوبية تعتمد على البحث في جميع الخصائص والمميزات الفنية داخل النص الإبداعي. وعلى هذا فإن العلاقة بين الأسلوبية والبلاغة عميقة وليس كما يشاع أن الأسلوبية حلت محل البلاغة وكانت علماً مستقلاً بذاته دونها.

والواضح أن الفارق بينهما هو السبب الوحيد لانقسام الأسلوبيين حول ما جاءت به مسألة المعيارية والتقريرية، إذ كانت قناعتهم أن البلاغة قد ماتت والأسلوبية هي الوريث الوحيد لها. وعلى هذا قد أصاب عدنان بن ذريل القول: إن الأسلوبية لا تستغني عن البلاغة والنقد الأدبي وأن البحث اللغوي هو الجسر الموصل إلى تاريخ الأدب.

وتُعدَّ البلاغة جزءاً مهماً من الدرس الأسلوبي فلا تستطيع الأسلوبية الاستغناء عنها؛ لأنها عاملٌ مهم وسبب كافٍ لوجودها، وما يؤيد هذا أن مفهوم الانزياح ظهر في الموروث النقدي والبلاغي وجاء بمسميات عدة مثل: العدول، والاتساع، والغرابة... فالبلاغة قدمت وعياً يكشف عن محاولات الناقد القديم كافة لمحاولات الشعراء في انزياحهم عن النمط المألوف[2].

---

(١) عبد النور (جبر): المعجم الأدبي، ط٢، دار العلم، بيروت، ١٩٨٤م، ص٢٠ وما بعدها، وينظر: عقيلان (عبد الكريم): الأسلوبية: مفهوماً ونظرة تطبيقية، مرجع سابق، ملخص المدونة.

(٢) ينظر: الهاشمي (بديعة): جذور منهج الأسلوبية، مرجع سابق، الملخص.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما تتشابه البلاغة وتأتلف مع الأسلوبية لأنَّ محور البحث في كليهما هو الأدب (النص الأدبي). وكلاهما نشأ من علم اللغة وارتبط به، فالبلاغة والأسلوبية بينهما عدد من نقاط التلاقي كانت سبباً كافياً لجعل الدارسين يلجأون إلى تأصيل الأسلوبية في تراثنا اللغوي عموماً[١].

وعلى ذلك فإن من المستحيل أن ننفي الصلة الواضحة بين الأسلوبية والبلاغة القديمة، فكل متنازع تناولته وتعرضت له الدراسات الغربية لم يزد العلاقة بين العلمين إلا قوة وصلابة. فكلما زادت الدراسات حولهما ستزيد نقاط الاتصال والالتقاء بينهما، كما ستقدم إدراكاً أوسع لأهداف مشتركة فيما بينهما، مع تأكيد الحدود التي ميزت بين العلمين حسب الزمان والوقت الذي تطور فيه كلٌ منهما. ومن هنا كان الإدراك الفعلي بأن الأسلوبية هي البلاغة الحديثة في كل تحققاتها.

رابعاً: الأسلوبية والنقد.

إن العلاقة الجامعة بين الأسلوبية والنقد هي علاقة موضوع، أما الاختلاف فكان في المنهج.

فالأسلوبية تلتقي مع النقد في أن فكرة معالجة النص الأدبي تتم من خلال عناصره ومقوماته الفنية وغيرها، وكانت الانطلاقة الحقيقية من مظاهره اللغوية متخذةً من اللغة والبلاغة جسراً لوصف النص، فقد تفاعل علم اللسان مع مناهج النقد الأدبي الحديث حتى أخصبه، فأرسى معه قواعد علم الأسلوب وأشار إلى هذا القول "سيبتزر" فقال: "إن الأسلوبية هي جسر الألسنية إلى تاريخ الأدب"[٢].

الأسلوبية والنقد كلاهما يبحثان في الأدب، فالأسلوبية تحاول أن تدرس النص على عكس النقد الذي تضمن نتاج العمل الأدبي ليحكم عليه. فهي بذلك تتجاوز ذاتية النص، وعلى هذا فالعلاقة بينهما جدلية مشتركة بحيث يستطيع كلا المنهجين أن يمد الآخر بخبرات متعددة حصل عليها من مجال دراسته؛ فتكون الأسلوبية بالنسبة للنقد (دعامة آنية حضورية في كل ممارسة نقدية) [٣]. وتعد الأسلوبية اتجاهاً من اتجاهات النقد الأدبي، إن لم تكن جزءاً منه فالناقد الأدبي لن يوفق في عمله ما لم يستعن بمنهج نقدي من المناهج المعروفة لفهم العملية الإبداعية[٤].

---

(١) عقيلان (عبد الكريم): الأسلوبية مفهوماً ونظرة تطبيقية، مرجع سابق.

(٢) ملك (عزّة آغا): الأسلوبية من خلال اللسانية، الجامعة اللبنانية، ص٨٣-٨٤.

(٣) المسدي (عبد السلام): الأسلوبية والأسلوب، المرجع السابق، ص١١٩، غراهام (هوف): الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص٤٩.

(٤) أبو العدوس (يوسف): الأسلوبية، مرجع سابق، ص٥٤-٥٥، وأبو خرمة (عمر): الأسلوبية والنقد، مرجع سابق، ص٥٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الأول
الانزياح الصوتي

(لا شك في أن موسيقا النص الشعري تؤثر تأثيراً فعالاً في بلورة التشكيل الجمالي للنص الشعري، وتتضافر فيه الأصوات اللغوية - وفق نظام خاص - لتحدث إيقاعاً يعبر عن مختزنات الحالة الشعورية، وهذا لا يتأتى للشعر إلا بالإيقاع الذي تتفاعل فيه الموسيقا الخارجية الناتجة من الوزن الشعري، وأنظمة تشكيل القوافي، مع الموسيقا الداخلية المنبثقة من تضام الصوت إلى الصوت، مروراً بتعانق الكلمة بالكلمة، وانتهاءً بتشابك الجملة بالجملة، بالإضافة إلى طاقات البنى الدلالية ومحاورها)[١].

ومن خلال هذه التناغمات ينتج الإيقاع الشعري، الذي يجذب المتلقي، ويبعث فيه مشاعر متباينة تبعاً لطبيعة النغم من شدة ولين، وبهذا يضفي الإيقاع الموسيقي قوة جمالية يكاد يفتقدها الشعر إن لم توجد فيه.

وتحقق اللغة على المستوى الصوتي موازاة بين البنيات الصوتية والدلالية في النثر، والذي أسماه جان كوهن: "التوازي الصوتي الدلالي"، في حين أن الشعر يستبدل بهذا التوازي بنية أخرى. يتم الانزياح فيها بين الصوت والمعنى، فالشعر يضع الوقفة حيث يرفضها المعنى[٢]، وهذا ما أطلق عليه بعض القدماء: البتر[٣].

ويسعى الشعر بوزنه وإيقاعه إلى تحطيم قاعدة التوازي الصوتي الدلالي، ويسمى هذا الضرب من الانزياح الصوتي عند العرب: الإيطاء[٤].

---

(١) ينظر: أبو جحجوح (خضر محمد): أهمية موسيقى الشعر، الشبكة العنكبوتية: https//www.felasteen.ps/file/pdf/٢٠٠٧

(٢) ينظر: كوهن (جان): بنية اللغة الشعرية؛ ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، مرجع سابق، ص٦٠، وبواجلابن (الحسن): بلاغة الانزياح في شعر محمود درويش، مرجع سابق، ص٢٣-٢٤.

(٣) عرف قدامة بن جعفر البتر بقوله: "أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تواجدها في بيت واحد. فيقطعه ويتبعه في البيت الثاني"، جعفر (قدامة): نقد الشعر؛ تحقيق: كمال مصطفى، القاهرة، ١٩٧٨م، ص٢٥٢، ٢٥٣.

(٤) عرف ابن رشيق القيرواني الإيطاء قائلاً: "هو أن يتكرر لفظ القافية ومعناها واحد"، القيراوني (ابن رشيق): العمدة في محاسن الشعر وآدابه؛ تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، ط٤، ١٩٧٢م، ص١٧٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد أوضح كوهن أن القافية تسعى إلى تحطيم التوازي المميز للنثر "تقلب الموازاة الصوتية الدلالية التي تقوم عليها سلامة الرسالة"[١]، إذ يوجد تجانس صوتي حيث لا يوجد تجانس معنوي[٢]، وتقابل مدلولات يفترض أنها مختلة لدوال تبدو متجانسة.

ويماثل الجناس القافية، فلهما الوظيفة نفسها وهي الإعلام بنهاية البيت، وتُعد كل قافية وجناس في الخطاب النثري عائقاً؛ يسعى الكاتب إلى تجنبه في كلامه، في حين أن المنظوم على العكس من هذا يبحث عن القافية والجناس، ويتخذ من القافية قاعدة بنائية[٣].

ودرست جماعة "مو" الانزياح الصوتي ضمن الصيرورات الخطية، "Metaplasme": وهي: "العملية التي تحرف الاستمرار الصوتي أو الكتابي للرسالة. بمعنى شكل التعبير بوصفه تمظهراً صوتياً أو كتابياً. وخلال هذا الاستمرار الصوتي، لا يظهر التحريف المؤسس على الفونيمات إلا بدمجه داخل الوحدات العليا وهي الكلمات"[٤].

فالصيرورات الخطية هي كل ما من شأنه أن يحدث تغييراً يلحق الجانب الصوتي من الكلمة؛ لذا يُطلق عليها الصيرورات الصوتية[٥].

نحو إشاعة التماثل الصوتي وضمّ الألفاظ المشتركة والمترادفة والجمع بين الألفاظ المتجانسة، وهي لا تدل على مجرد لعب لغوي أو إضافة عناصر ثانوية، بقدر ما تنتج تأثيراً دلالياً يعلق بموجبه المعنى على الصوت، ويفرز علامات مثيرة وتوازنات صوتية وتشاكلات دلالية تفسر علاقة الدّوال بالمدلولات في القول الشعري، وكأن الشعر "يركب أجزاءً فوق أجزاء، ونظاماً على نظام"[٦]. وهذه العملية هي التي تحقق انزياح اللغة الشعرية عن اللغة العادية في الجانب الصوتي، وغير ذلك من الظواهر التي يتميز بها الخطاب.

---

(١) كوهن (جان): بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص٧٦.

(٢) كلما كانت القوافي شديدة الاتفاق فيما بينها في الصوت، أو شديدة الاختلاف فيما بينها في المعنى كانت أقدر على القيام بهذه الوظيفة، ينظر: جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص١٠٢.

(٣) ينظر: المرجع السابق نفسه، ص٨٤، من هنا يمكن القول إن التقارب في المكان بين طرفي التجنيس يسهم في خلق إيقاع متجدد حيزي يعمل على جلب انتباه السامع وشحذ ذاكرته وذهنه.

(٤) ينظر: بواجلابن (الحسن): بلاغة الانزياح، مرجع سابق، ص٢٥.

(٥) استُعمل مصطلح الصيرورة، لأن علماء النحو العربي وظفوه للدلالة على التحول من حال إلى حال. ينظر: المرجع السابق نفسه، حاشية ص٢٥.

(٦) فضل (صلاح): بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٩٢م، ص١٣٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد حفلت كتب النقد والبلاغة العربية القديمة بمجموعة من الأوجه البديعية، التي تتيح للشعر توازنات صوتية تسهم في عملية التعبير عن التجربة الشعرية، وتصويرها في نظام فني منسق، مثل: التكرار، والترصيع، والتجنيس، والترديد، والاشتقاق[1].

---

(1) ينظر بالترتيب: القيرواني (ابن رشيق): العمدة، مرجع سابق، ص٧٣-٨٠، وص٢٦-٢٧، ص٣٢١- ٣٢٥، ص٣-٤، وجزء ١/ ص٣٣٣، ص٣٢٣ و ٣٢٤، وينظر: بواجلابن (الحسن): بلاغة الانزياح، مرجع سابق، ص٢٥.

لقد نظر القدماء إلى التكرار من عدة زوايا، وجعلوا لكل نمط اسمه الخاص به، تبعاً للصورة الشكلية التي جاءت عليها، وتبعاً للناتج الدلالي الذي يفرزه، فهناك المحاورة التي تعتمد القرب بين الألفاظ، وكذلك الترديد ورد الأعجاز على الصدور، وهذه عوالم التكرار تقوم بوظيفة داخل السياق فتؤدي إل تقويته أو إضعافه تبعاً لدرجة تباعدها وتجاوزها. ينظر: المنصور (زهير أحمد): قضايا الأسلوب عند ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ٢٠١٠م، ص٢٥٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الأول
التكرار وأنواعه

مفهوم التكرار لغة واصطلاحاً:

التكرار لغة هو: من الكر؛ الرجوع على الشيء ومنه التكرار، وكرر عنه: رجع، وكرر الشيء: أعاده مرة بعد أخرى، وكررت الحديث عليه: الحديث إذا رددته عليه[١].

التكرار اصطلاحاً هو: "أن يأتي المتكلم بلفظ، ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ الثاني يوافق الأول في المعنى أم يخالفه، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شرطه اتفاق المعنى الأول والثاني، وفي حال اتفاق الألفاظ والمعاني، أو المعاني دون الألفاظ، تكون فائدة التكرار في تأكيد المعنى وتقريره في نفس المتلقي، وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفاً، فالفائدة في التكرار للدلالة على المعنيين المختلفين"[٢].

إن ظاهر التكرار تتجلى في الحرف والكلمة والعبارة وتمتد إلى البيت الشعري، وكل واحدة من هذه الظواهر يتجسد فيها التكرار.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الجانب الإيقاعي في الشعر قائم على التكرار أيضاً، فبحور الشعر العربي تتكون من مقاطع متساوية؛ والسر في ذلك يعود إلى أن التفعيلات العروضية متكررة في الأبيات[٣].

وقد اهتم النقاد الغربيون والعرب القدماء بظاهرة التكرار، وارتبط مفهوم متأخري القدماء للتكرار بالوظائف التي تبرز حضوره في الكلام.

التكرار عند النقاد الغربيين:

اهتم النقاد الغربيون بظاهرة التكرار، فقد أورده "بيير فونطاني" خلال حديثه عن محسنات الإلقاء، إذ قال: "يقتضي التكرار استعمالاً متعدداً للألفاظ نفسها، أو للصيغة ذاتها؛ إما لمجرد زخرفة الخطاب، أو من أجل تعبير أقوى وأنجع، ويمكن أن يتحقق التكرار بعدة

---

(١) ابن منظور: (لسان العرب)، دار صادر، بيروت، (كرر)، والمنصور (زهير أحمد): قضايا الأسلوب عند ابن رشيق، مرجع سابق، ص٢٥٣.

(٢) مطلوب (أحمد): معجم المصطلحات في النقد العربي القديم، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م، ص٣٧٠، نقلاً عن الفوائد، ص١١١، ينظر: عياشي (منذر): مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٠م، ص٨٨.

(٣) ربابعة (موسى): قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ط١، دار جرير للنشر، عمان– إربد، ٢٠١٠م، ص١٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كيفيات، وبالإمكان أن يمثل تحت عدة مظاهر متباينة"[١].

ويرى "يوري لوتمان" أن التكرار خصيصة بنيوية، وهو مظهر من مظاهر السلطة المرتبة للنص[٢].

واهتمت جماعة "مو" بالتكرار من خلال حديثها عن الانزياح، وذلك في موضعين:

أ. الصيرورات الخطية: حيث تتكرر الأصوات نفسها في جملة، مما يحقق تجانساً صوتياً.

ب. الصيرورات التركيبية: "إذ يحقق تكرار الحرف انزياحاً تركيبياً، وقد يتكرر المركب أو الجملة كلها"[٣].

يتضح من اهتمامات الدارسين الغربيين بالتكرار. أنه متعدد الوظائف، ومن مزاياه إتاحة الانزياح الصوتي والتركيبي، كما يتضح أن الشعر يتأسس على ركح مقوم التكرار.

التكرار عند النقاد العرب:

اهتم النقاد العرب القدماء بظاهرة التكرار، وبدأ ربطه بالمتلقي عند الجاحظ في قوله: "وجملة القول في الترداد أنه ليس في حد يُنتهى إليه، ولا يؤتى على وصفه، وإنما ذلك قدر المستمعين، ومن يحضره من العوام أو الخواص"[٤]، ثم عرض أغراض التكرار كالتأكيد والتعظيم والتهويل والوعيد، الذي يحدده مقام الخطاب[٥].

وقد نظر القدماء إلى التكرار من عدة زوايا، وجعلوا لكل نمطٍ اسماً خاصاً به، تبعاً للصورة الشكلية التي جاء عليها، فقد قسم ابن الأثير (ت: ٦٣٧هـ) التكرار إلى قسمين:

الأول: يوجد في اللفظ والمعنى مثل: "أسرع أسرع".

والثاني: يوجد في المعنى دون اللفظ مثل: "اطعني ولا تعصني" فإن الأمر بالطاعة هو النهي عن المعصية"[٦].

---

(١) ينظر: بواجلابن (الحسن): بلاغة الانزياح، مرجع سابق، ص٥٦.

(٢) المرجع السابق نفسه، ص٥٧.

(٣) المرجع السابق نفسه، ص٥٧.

(٤) الجاحظ (عمر بن بحر): البيان والتبيين، ج١، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، ص١٠٥.

(٥) ينظر: المرجع السابق نفسه، وينظر: القيراوني (ابن رشيق)، العمدة في محاسن الشعر، مرجع سابق، ص٧٩-٨٠.

(٦) الحلبي (ابن الأثير): جوهر الكنز؛ تحقيق: د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، مصر، ١٩٧٤م، ص٢٥٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي تعريف ابن حجة الحموي (ت: ٨٣٧هـ): "هو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ والمعنى المراد بذلك تأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الإنكار..."[١].

ولعل خير تعريف للتكرار، ما أورده أبو محمد القاسم السجلماسي (ت: ٧٣٠هـ): بقوله: "هو إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنوع، أو المعنى الواحد بالعدد، أو بالنوع في القول مرتين فصاعداً"[٢].

ولكي يناسب مفهوم التكرار أنواع التكرار الواردة في شعر المثقب العَبدِيّ، يجدر أن نوسع المفهوم ليشملها، فلا يُكتفى بالتكرار كخاصية إيقاعية بمعاودة اللفظ، فقد يتكرر الصوت، والعبارة والصوت الشعري، كما لا يُكتفى بإعادة المعنى الواحد.

من التكرار في قول الشاعر المثقِّب العَبدِيّ[٣]:

١. هَلْ عِنْدَ غانٍ لِفُؤادٍ صَـــدِ ... من نهلـةٍ في اليومِ أَو في غَـدِ[٤]

٢. يَجزي بِها الجازونَ عَنّي ولو ... يُمنع شُربي لســـقتني يـدي[٥]

٣. قالتْ: أَلاَ لا يُشـــترى ذاكم ... إلاّ بِمـا شـــئنا وكَمْ يُوجـدِ[٦]

٤. إلا بِبَـدرَى ذَهـبٍ خـالصٍ ... كُـلَّ صـــبـاحٍ آخرَ المُســـنـدِ[٧]

---

(١) الحموي (ابن حجة): خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق: عصام شعيتو، ج١، ط١، بيروت، دار مكتبة الهلال، دار البحار، بيروت، ١٩٨٧م، ص١٦٤.

(٢) السجلماسي (القاسم الأنصاري): المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ط١، تحقيق: علال الغازي، الرباط، ١٩٨٠م، ص٤٧٦.

(٣) الديوان: ص١٠.

(٤) غان: امرأة، صد: عطشان، نهلة، رية.

(٥) شربي: عطشى، يدي: يدي عندها.

(٦) ذاكم: صوابه: تاكم.

(٧) بدرى: كيس فيه ألف أو عشرة آلاف، المسند: آخر الدهر.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٥. مِنْ مـالِ من يَجبي ويُجبى لـــــــــــــــــه — سَــبعونَ قِنطاراً مِنَ العســجدِ[١]

٦. أَو مـائـةٍ تُجعـلُ أولادهـا — لغواً، وعُرض المـائـةِ الجلمـدُ[٢]

٧. إذ لَمْ أَجِـدْ حبلاً لَـهُ مِرَّةٌ — إذ أنـا بـين الـخـلِّ والأوبـد[٣]

٨. حتى تلوفِيتُ بُلكَّيَّةٍ — مُعجمةِ الحارِكِ والموقِدِ[٤]

٩. تُعطيك مشــياً حَســناً مَرَّةً — حَشَّكَ بِالمِرودِ والمُحصــدِ[٥]

١٠. يُنبي تجاليـدي وأقتـادَهـا — نـاوٍ كـرأسِ الـفـدنِ المـؤيَـدِ[٦]

١١. عَـرفـاءَ وَجنـاء جُـمالـيـةٍ — مُكربـةٍ أرســاغُها جَلمـدِ[٧]

١٢. تَنمي بِنَهّـاضٍ إلى حـارِكٍ — ثَمَّ كركن الحجرِ الأصــلـدِ[٨]

١٣. كـأَنَّـمـا أوبُ يَـديهـا إلى — حَيزومِها فَوقَ حَصى الفدفدِ

١٤. نَوحُ ابنةِ الجونِ على هالكٍ — تـنـدبـه رافـعـةً المِـجـلـدِ[٩]

---

(١) القنطار: مِلء مسك ثورٍ ذهباً أو فضة. ويقال: القنطار: ثمانون ألفاً، العجسد: الذهب.

(٢) اللغو: مثل اللغا وهو السقط وما لا يعتد به من كلام، الجلمد: الصخر.

(٣) الميرة: الإحكام، الخل: طريق في الرمل.

(٤) تلوفيت: تُدوركتُ، لكية: كثيرة اللحم.

(٥) المزود: ما تدور فيه كيف شاءت، الرائد: الرحا.

(٦) تجاليده: جسمه، أقتاده: أداة الرحل، ناو: سمنت، الفدن: القصر.

(٧) عرفاء: مشرفة العُرف، دريد: جلعد، مكربة: موثقة، وجناء:

(٨) نهاض: عنق، إلى حارك: موضع مقدم السنام، أصلد: أملس صلب.

(٩) ابنة الجون: امرأة من كندة، المجلد: حزقة سوداء تشير بها النائحة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٥. كـلَّ فتُهـا تَهجيرَ داوِيَّـةٍ مِنْ بَعدِ شـــأوَى لَيلها الأبعدِ[١]

١٦. في لاحـبٍ تَعزفُ جِنَّـانُـهُ مُنفهقِ القَفرةِ كَـالبرجـدِ[٢]

١٧. تكـادُ إذْ حُرِك مِجـدافُهـا تَنســـلُّ مِن مِثنـاتِهـا وَاليـدِ[٣]

١٨. لا يرفعُ السَّـــوطَ لها راكبٌ إذا المهـارى خَوَّدَتْ في البـدِ[٤]

١٩. تَســـمَعُ تعزافـاً لَـهُ رَنَّةٌ في بـاطنِ الوادي وفي القرددِ[٥]

٢٠. كَـأَنَّهـا أَســـفَعُ ذو جُـدَّةٍ يَمسُـــدُهُ الوَبلُ وَلَيلٌ سَـــدِ[٦]

٢١. مُلَمَّعُ الخَـدَّينِ قَـد أُردِفَـت أَكـرُعُـهُ بِـالـزَّمَـعِ الأَسَـــودِ[٧]

٢٢. كـأَنَّمـا ينظر في بُرقُع من تحتِ روقٍ سَـــلِبِ المذودِ[٨]

٢٣. يصـــيخُ للنبـأةِ أســـماعـه إصـــاخة الناشـــدِ للمنشـــدِ[٩]

---

(١) أراد: شأوى النهار والليل.

(٢) اللاحب: الطريق البيّن، منفهق: واسع، البرجد: كساء فيه خطوط.

(٣) المجذاف: السوط، المثناة: الزمام.

(٤) البد: الابتداء، المهارى: إبل منسوبة إلى مهرة، التخويد: ضرب من اليسر.

(٥) التعزاف: صوت الحجارة التي تقذف بها إذا سارت، الرنة: الصوت، القردد: ما أغلظ من الأرض.

(٦) الأسفع: ثور في وجهه سفعة، وهي سوداء فيه حُمرة، الجدة: خطة في ظهره، يمسده: يطويه.

(٧) الزمع: الشعر الذي خلف الظلف.

(٨) المذود: طرف قرنه.

(٩) أسماعه: جمع سمع، الناشد: الطالب، المنشد: المُعرف.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢٤. فَنخِبَ القلبُ ومارت بهِ مَوْرَ عصافيرُ حَشى المَرعدِ[١]

٢٥. ضَمَّ صِماخَيهِ لنكريَّةٍ مِن خشيةِ القانصِ والمؤسِدِ[٢]

٢٦. وانتصب القلبُ لتقسيمه أمراً فَريقين ولم يبلدِ[٣]

٢٧. يَتبَعُهُ في إثرِهِ واصِلٌ مِثلُ رِشاءِ الخُلُبِ الأَجرَدِ[٤]

٢٨. تنحسِرُ الغَمرةُ عنه كما ينحسر النَّجْمُ عَنِ الفرقدِ

٢٩. في بَلدةٍ تَعزفُ جِنَّانُها فيها خناطيلُ مِنَ الرُّوَّدِ

٣٠. قاظَ إلى العُليا إلى المُنتهى مُستعرضُ المغربِ لم يَعضُدِ[٥]

٣١. فذاكمُ شَبَّهتُهُ ناقتي مُرتَجلاً فيها ولَمْ أعتَدِ

٣٢. بالمِرْباءِ المَرهوبِ أعلامُهُ بالمُفرعِ الكاثبةِ الأكبَدِ[٦]

٣٣. كالأَجدلِ الطَّالب رَهوَ القطا مُستنشطاً في العُنقِ الأصيدِ[٧]

٣٤. يجمعُ في الوكرِ وَزيماً كما يَجمعُ ذو الوفضةِ في المزودِ[٨]

---

(١) نخب القلب: جَبُن وضعف.

(٢) النكرية: الصوت المُسكر.

(٣) لم يبلد: لم يقسم.

(٤) الرشاء: الحبل، الخلب: اللّيف، الأجرد: الأملس.

(٥) العليا والمنتهى: موضعان، عضد: إذا عدل ولم يأخذ مستقيما.

(٦) المرباً: معروف، وهو الذي يقعد عليه الربيئة، المفرع، المرتفع، الكاثبة: ما بين العرف والمنسج، يصف فرساً.

(٧) الأجدل: الصقر، الرهو: السير السهل، مستنشط: من النشاط، العنق الأصيد: المرتفع.

(٨) الوزيم: قطع اللحم، الوفضة: الكِنانة للنبل مثل الجعبة للنشاب.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- البحر السريع -

يتميز هذا النص الشعري بتضمن أقسام التكرار التي تهمين على قصيدته الأولى، إذ نجد تكرار الحرف، وتكرار الكلمة. أما تكرار العبارة والسطر الشعري، لا وجود لها في الديوان.

٢. تكرار الحرف:

(مع أن الحروف لا تثير في النفس دافعية إذا استقلت، إلا أنها تكتب إثارتها من خلال وجودها؛ لأن الأصوات تُسمع ولا ترى وسماعها هو الذي يثير في النفس استجابة مع ذلك الجو الذي وردت فيه)[١].

(كما أن تكرار الحرف عند ابن رشيق لم يكن تكراراً يتصل ببناء القصيدة الذي يقوم عليه الالتزام بقافية واحدة، وإنما تكرار إبداعي يكشف فيه الشاعر عن قدراته الخاصة في إحداث أصوات بعينها تتكرر في كل بيت لتخلق في داخله تجانساً صوتياً)[٢]. وقد جعل لتكرار الحرف وظيفة وفائدة استمدها من خلال وجود الحرف في الصياغة اللغوية.

٤. إلا بِبَدرَى ذَهبٍ خالصٍ كُلَّ صباحٍ آخرَ المُسندِ

٦. أَو مائةٍ تُجعلُ أولادها لغواً، وعُرض المائةِ الجلمدُ

٨. حتى تلوفيتُ بُلكَّيَّةٍ مُعجمةِ الحارك والموقِدِ

٩. تُعطيك مشياً حَسناً مَرَّةً حَثَّكَ بِالمِرودِ والمُحصدِ

١٠. يُنبي تجاليدي وأقتادها ناوٍ كرأسِ الفدنِ المؤيَدِ

١١. عَرفاءَ وَجناء جُماليةٍ مُكربةٍ أرساغُها جَلمدِ

١٤. نَوحُ ابنةٍ الجونِ على هالكٍ تندبه رافعةَ المِجلدِ

٢٢. كأنَّ ما ينظر في بُرقُع من تحتِ روقٍ سَلبِ المذودِ

---

(١) ينظر: المنصور (زهير أحمد محمد): قضايا الأسلوب عند ابن رشيق القيراوني، مرجع سابق، ص٢٦٠.

(٢) ينظر: د. عبد الرحمن (إبراهيم): قضايا الشعر في النقد العربي، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٨١م، ص٤٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يُهيمن على هذه الأبيات صوتا "الدال" و"الميم"؛ وقد اجتمعا في كلمات: "مسندِ، جَلمدِ، مُوقدِ، مرودِ، مُحصدِ، مُؤيدِ، جَلمدِ، مَجلدِ، مذوذِ..."؛ مما جعل دلالتهما ترتبط بلوحة تكشف لنا ما يدور في بيئة تلك الحقبة – الشعر الجاهلي – من أحداث وأيام، ووضعنا وجهاً لوجه أمام معالمها، كأننا نعيش في قلبها، ولسنا نتخيلها تخيلاً، أو نفترضها افتراضاً، خصوصاً أن الشاعر يصف لنا وصفاً دقيقاً يصل إلى أعماق النفس البشرية وكشف ما احتوت عليه نفسه وما يتخيله؛ مما يحيل على تصور الموصوف وصفاً كاملاً من جوانب مختلفة. فأصبح الوصف متكامل العناصر كأنه يقدم لوحة للناقة رسمها بصور مختلفة وتشبيهات متقنة.

وحرف الروي "الدال" حرف شديد مجهور انفجاري؛ وهذا يتناسب مع الرؤية التي تنظم النص، فالشاعر يصف معاناته بوضوح وصراحة، وبصوتٍ عالٍ، وهذا الموقف لا يتناسب معه الرقة والهمس. فصوت الدال بجهره وشدته لاءم هذه الرؤية.

والميم صوت شفوي متوسط مجهور وقد ورد ضمن كلمات: "مُسند، جَلمد، مرود، محصد، موقد... وتدل على فكرتين متصارعتين: صفات القوة البدنية لناقته – ناقة الشاعر -، والحركة السريعة لها؛ إذ أكد على جِدِّها، وسرعتها في السير، كما أن مواصلة السير ليلاً نهاراً لا يُضنيها. والدال صَوت مجهور وصوت لثوي أسناني انفجاري، فأحدث خروج الصوت اهتزازاً يوحي بدلالة معاناته وناقته في الصحراء، فكلاهما يصارع حياته الشاقة من أجل البقاء. فهي رمز البقاء والثبات، فضلاً عن الضغوطات النفسية التي تلازمه في الفيافي[1].

٢. يجزي بِها الجازونَ عَنّي ولو يُمنع شُربي لسقتني يدي

٣٢. لما رأى فاليهِ ما عِنده أعجب ذا الروحةِ والمغتَدي

ومن الأصوات المهيمنة أيضاً أصوات المد التي انتشرت على رقعة النص بشكل لافت؛ فالروي في النص هو "الدال" فقد مده تارة موصولاً بمد أصلي "يَدي، مُغتدي". وتارة لم يكن المد أصلياً كما في (مُسندِ، جَلمدِ، مرودِ...). وحرف الدال من صفاته الشدة، وعند نطقه يسمح الصوت أن يجري فيه لكمال قوة الاعتماد على مخرج الحرف[2]، وصوت الدال مستعذب في الأذن يسلتذه السمع وله إيقاع موسيقي.

---

(١) الحروف المجهورة كانت أكثر وروداً في النص، ويرجع ذلك إلى أن شاعرنا كان يحاول أن يجهر بصوته معبراً عن المعاناة التي تعانيها ناقته في قطع البيد، وديار الحبيبة التي تنقلهم إلى ذكرها، والتغزل بها وسرد ذكرياتهم وإياها.

(٢) ابن الجوزي: متن الجوزي في التجويد، ط١، دار الإمام مالك، الجزائر، ٢٠٠٣م، ص، وينظر: زهار (محمد): من وظائف الصوت وجمالية الإيقاع في النص الشعري الجزائري، نماذج من قصيدة "فتاة الطهر" لسعد مردف، الشبكة العنكبوتية، ص٦، ٢٠١٣م، www.researchgate.net.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وربما كان حرف الدال في القصيدة دلالة على شدة تحسر الشاعر على الحال المتأزم الذي آل إليه وناقته في الصحراء، كما نلحظ ثمة أسى ومعاناة، وثمة انكسار أيضاً، وهذا تناسب معه الكسرة (حركة الدال)، فالكسرة فيها رقة إذ إن استعمال الكسر "مناسب للرقة والعواطف اللينة والمنكسرة"[١]، فصوت الدال المكسور جسد جانبين رئيسين في النص: والغصب والغيظ من أوضاع العرب ووضعه في الصحراء، والإحساس بالأسى والانكسار في الوقت نفسه.

وقدمت أصوات المد بما فيها من سعة وامتداد تتلاءم مع رؤية البدوي التي تعبر عنها القصيدة "إذ احتوت المدود الحركة والتوثب والانطلاق تلك السمات التي يتسم بها البدوي، ولهذا نلحظ اتساع المكان وامتداده في تعبيره: الخل والأوبد، الفذفذ، داوية... فامتزاجه بالصحراء وانتماؤه لها لم يصيّره أسيراً لها، بل أطلقت روحه، وشحنه بمزيد من الانعتاق"[٢].

ومن تكرار الصوت أيضاً، قول الشاعر في قصيدته[٣]:

١٢. لا تَـقـولـنَّ إذا مـا لَـم تُـردْ أن تُـتـمِّ الـوَعـدَ في شيءٍ: نـعـم[٤]

١٣. [حَســنٌ قَولُ "نعم" مِن بعد "لا" وقَـبـيـحٌ قَـولُ "لا" بَـعـد "نَـعـم"]

١٤. [إنَّ "لا" بَعد "نعم" فاحشَـــة فـــــ "بلا" فابَدأ إذا خفت النَّدم]

١٥. فإذا قُلت: "نعم" فاصـــبر لها بـنـجـاح الـوعـدِ؛ إن الـخُـلـف ذَم

١٦. [واعلم أن الـذَّم نقصٌ للفتى ومَــن لا يــتَّــقِّ الــذَّم يُــذَمّ]

تهمين على هذه الأسطر الشعرية أصوات؛ العين، والميم، والنون.

---

(١) د. أبو شريفة (عبد القادر): مدخل إلى تحليل النص الأدبي، حسين لافي قزق، ط٤، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان– الأردن، ٢٠٠٨م، ص٨٢، وينظر: زهار (محمد): من وظائف الصوت وجمالية الإيقاع في النص من الشعر الجزائري، مرجع سابق، ص٧.

(٢) ينظر: الدوسري (دوش بنت فلاح): قيمة القافية في تشكيل الرؤية في نماذج من الشعر السعودي المعاصر، مجلة أوراق، ع٢٢٥، م٢، جامعة الرياض، السعودية، ٢٠٠٧م.

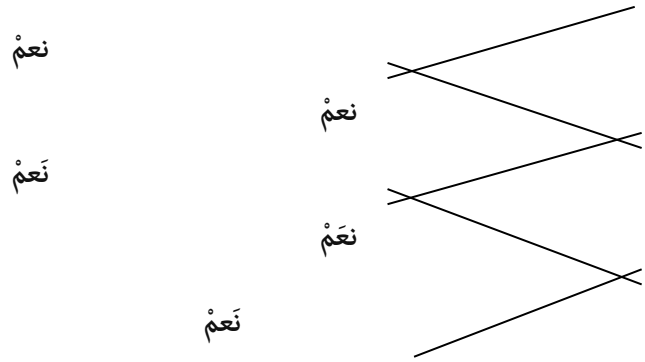
(٣) الديوان، مرجع سابق، ص٢١٦، ٢٢٧.

(٤) الديوان: ص٢٢٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- صوت العين: هو صوت احتكاكي مجهور، متوسط بين الشدِّة والرخاوة، قريب من الميم والنون في المخرج. ولعلَّ في اقتران ذلك الصوت الاحتكاكي بصوت الميم الساكنة ما يدل على الأمر المصحوب بروح الحكمة، فتبدو الميم وكأنَّها الصوت الذي يعقب صدى الاحتكاك، وينهى بحكمته في الحياة عن إهمال القول بعد الوعد وضرورة إلزام النفس به. وما دام صوت العين المتبوع بالميم الساكنة كثيراً، فإن الميم تؤذن ببداية انفجار موالٍ أيضاً؛ فتغدو للصوتين المتعاقبين قيمة تعبيرية، إذ يعبران عن تأكيده وقد توجه إلى مكارم الأخلاق.

وتجدر الإشارة إلى أن صوت العين قد ورد على الهيئة الآتية:



نلاحظ هيمنة العين المفتوحة، ودلالة حركة الفتحة هي العمل الصادر عن الفاعل بإرادة منه حقيقة أو مجازاً، مما يحيل على أوامر متعددة، مُقراً حُسن بعضها، وناهياً عن الاتصاف بسيئها، كما نلاحظ أيضاً أن المواضع التي وردت ضمنها أصوات العين، قد أحدثت خطًّا ذا منعرجات حادة ومتتالية اتخذت شكلاً انحدارياً يشير إلى فكرة الانحدار؛ كأنه يوصي بإتمام الوعد والجميل من الأخلاق، مُذكراً ومحذراً من مغبة إخلافه، فهي تقودها إلى الهوان.

- صوت الميم: وهو مجهور، لا هو بالرخو ولا بالشديد – من الأصوات المتوسطة- وقد ورد ضمن كلمات: "نعم"، "ندم"، "ذم"، "يذم"... وتدل على فكرتين متصارعتين: إتمام الوعد والجميل من الأخلاق، والنهي عن الاتصاف بسيئها، إذ أكد على أن الذم نقض للفتى، ومن لم يربا بنفسه عن سوء الأخلاق، فإن حاله إلى الذم والندم لا محالة. وغالباً ما وقعت الميم آخر صوت في الكلمات نحو: "نعم"، "ندم"، "يذم"، وكأنها تريد الحد من غلواء حدة انحدار العين والنون[1].

- صوت النون: مجهور أيضاً، بين الرخاوة والشدة، وارتبط كلمات: "نعم" "حَسنُ"، وتدل على فكرتي ضرورة الوفاء بالوعود، والتنفير من سوء الخلق في تغيير الوعد بعد تأكيده.

---

(1) ينظر: بواجلابن (الحسن): بلاغة الانزياح في شعر محمود درويش، مرجع سابق، ص٢٧٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وحضرت أصوات النون ضمن شكل انحداري أيضاً، إلا أنه أقل حدة من طريقة انحدار أصوات العين[١].

٣. تكرار الكلمة:

"يُعتبر تكرار الكلمة أبسط ألوان التكرار وأكثرها شيوعاً بين أشكاله المختلفة، وهذا التكرار هو ما وقف عليه القدماء كثيراً، وأفاضوا في الحديث عنه فيما أسموه التكرار اللفظي، ولعلَّ القاعدة الأولية لمثل هذا التكرار أن يكون اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام للسياق الذي يرد فيه، وإلا كان لفظ متكلف لا فائدة منه ولا سبيل إلى قبوله"[٢].

"تتمتع الكلمة بإيقاع خاص له تأثيره في الخطاب الشعري، وهو ما يُعرف بالجرس اللفظي، فإذا كان تكرار الحرف وترديده في اللفظة الواحدة يُكسبها نغماً وجرساً على الحركة الإيقاعية للقصيدة؛ فإن تكرار اللفظة في التركيب اللغوي لا يمنحها النغم فحسب، إنما الامتداد والاستمرارية والتنامي في قالب انفعالي متصاعد جراء تكرار العنصر الواحد"[٣].

تكررت في النص الشعري مجموعة من الكلمات، هي: "مَرة"، "جَلمد"، "تعزف"، "يجبي"، "مائة"، "ناشد"، "مارت"، "تنحسر"، "يجمع". وتدل على ما آلت إليه نفسية الشاعر من حزن شديد، يرهقها التفكير في الغاية الغامضة التي لا تعرفها، لكنها لا تكف عن الرحيل في سبيلها، مع طول وترقب وانتظار من أجل البقاء. وتتوالي الصفات – صفات ناقته – فقد عدد مزايا ناقته، ومرافقتها له في قطع الفيافي والبيد. ويمكن تصنيف الكلمات تبعاً لنمط تكرارها وشكله في الفضاء البصري، فنميز بين تكرار التداعي، والتكرار المنتظم، وتكرار المجاورة.

- تكرار التداعي:

وهو التكرار الذي تصدر عنه مجموعة من الأفكار، وتعرف استمرارية، يتعلق الأمر بتداعي الأفكار، فهو "حالة نفسية تطرأ على المرء باللا شعور وعن غير استعداد، فتتوارد على خاطره أفكار تنساق إلى الذاكرة"[٤].

---

(١) ينظر: المرجع السابق نفسه، ص٢٧٣-٢٧٤.

(٢) عاشور (فهد ناصر): التكرار في شعر محمود درويش، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، عمان، الأردن، ٢٠٠٤م، ص٦٠.

(٣) زروقي (عبد القادر علي): جماليات التكرار وديناميةالمعنى في الخطاب الشعري، نماذج من شعر محمد بلقاسم خمار، مجلة الأثر، ع٢٥، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، وحدة ورقلة، الجزائر، ٢٠١٦م، ص١٣٧.

(٤) التونجي (محمد): المعجم المفصل في الأدب، ج١، ط٢، دار الكتب العلمية، ١٩٩٣م، ص٢٣٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٦. أَو مـائـةٍ تُـجـعـلُ أولادهـا لغواً، وعُرض المـائـةِ الجلمـدُ

٧. إذ لَـمْ أَجِـدْ حـبـلاً لَـهُ مِـرَّةٌ إذ أنـا بـين الـخـلِّ والأوبـد

٩. تُعطيك مشـيـاً حَسـنـاً مَرَّةً حَـثَّكَ بـالمِرودِ والمُحصـدِ

١١. عَـرفـاءَ وَجـنـاء جُـمالـيـةٍ مُكربـةٍ أرسـاغُها جَلمـدِ

١٦. في لاحـبٍ تَـعـزفُ جِـنَّـانُـهُ مُـنـفـهـقِ الـقَـفـرةِ كَـالـبرجـدِ

١٩. تَسـمَعُ تعزافـاً لَـهُ رَنَّةٌ في بـاطـنِ الـوادي وفي الـقـردِ

وتمثله الكلمات: "جلمد"، "مَرّة"، "تعزف"[١]. في البداية نلفي جلمد مرادفاً من مرادفات القوة - صفات ناقته - فجلمد صفة من صفات القوة والنشاط تعرف به ناقة الجاهلي في الصحراء، ويُحيل المثقب العَبدِيّ في قصائده على ناقته القوية التي أسبغ عليها صفات متعددة القوة، إضافة إلى مضاهاتها الحجر الصلب الأملس قوة. أما "جلمد"[٢] الثانية فهي رمز للصلابة، مما يتيح لنا القول إن التكرار في حد ذاته دلالة، فاتخذت الكلمتان المكررتان صوتاً واختلفتا معنى، وهو ما حقق انزياحاً. وحب الشاعر لناقته غير محدود، لذا تلتها استمرارية ووصف جُلّ صفاتها، كما أسبغ صفات القوة عليها دلالة التأكيد على تشبُّثْ الشاعر بها، ومن الأفكار التي تتداعى من تكرار كلمة "جلمد"، القوة البدنية والحركة السريعة، علاوة على أن هذه الناقة لا يضنيها مواصلة السير، فهي برغم اشتداد الهاجرة، متماسكة وجادة في مسيرها.

وبالنسبة لكلمة "مرة" فالثانية والأولى سيّان؛ إذ يدلان معاً على الموضع - الموضع الذي يستقر فيه الإنسان، الموضع الذي يعيش ويتطور فيه، إذ ينتقل من حال إلى آخر - إذ تصور الشاعر الموصوف وصفاً كاملاً ومن جوانب مختلفة وتشبيهات متقنة. ودلّ تكرار "مرة" أيضاً على المواضع التي علقت في ذاكرة الشاعر وتوق المثقب العَبدِيّ إلى استمرارية وصف هذا الموضع، من أماكن حظيت بذكرى داخل بيئته[٣]. وأشاع التكرار تجانساً صوتياً أدى إلى الانزياح.

ويتجلى تكرار التداعي في "تعزف" إذ يصف الشاعر مشهداً من مشاهد الخوف، من ذلك وصفه لناقته قاطعاً بها القفار، وتتداخل على مسامعه أصوات الجان، إلا أن هذه الأصوات المترددة في سكون الليل، أتت تجسيداً لمعنى التحدي. فأفادت كلمة "تعزف" الأولى

---

(١) جلمد: الصخر، المرة: الإحكام، تعزف: تصوت.

(٢) صورة مستمدة من حاسة اللمس، متخذة منها مصدر لماهيتها. كما تتميز باتخاذها من الملموسات الناعمة والخشنة وما اتصفت به من ليونة وصلابة سمة لبيانها.

(٣) تغنى المثقب العَبدِيّ في بيئته بكل مظاهرها، وطبيعتها في القسوة واللين، كما وقف عند بعض تفاصيل مشاهدها وفقاً لما كان يتلقاه عقله الوجداني والإدراكي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إثبات الذات في واقع مسكون بالخوف وتأكيداً للحياة المنبعثة في قلب السكون، في حين دلت "تعزافاً"[١] الثانية على حالة- حالة الشاعر- قاطعاً البيداء على ظهر ناقته لا أنين له سوى أصوات الحجارة المتقاذفة تحت أقدام ناقته. "فالكلمتان متحدتان صوتاً ومختلفتان معنى، الشيء الذي حقق انزياحاً بين الصوت والمعنى، فقد تداخل التكرار بالجناس"[٢]. وأتاح التكرار آخر الوتد المجموع أي الحركة والسكون من (مستفعلن)، والسبب الخفيف الأول من (مستفعلن) المضمرة في سياق إيقاعي قوامه التدوير.

٤- التكرار المنتظم:

(وهـو التكرار الذي ينتظم ضمن شكل هندسي واحد، ويرتبط هذا القسم من التكرار بالفضاء البصـري للقصيدة)[٣]. وتمثله هنا كلمة "مائة"[٤]. واكتفت كلمتا التكرار بِجمل المعنى الواحد، لكنهما حققتا انزياحاً بتماثلهما الصوتي. ويوحي تكرار كلمة "مائة" بأجواء الرفض – رفض الغانية إعطاءه شربة ماء من الإبل، وتكون من أنجبها وأكرمها -، وتتبعها أولادها، وقد وردت في البيت الشعري بشكل متدرج على مستوى الكتابة، فلا هو عمودي ولا هو أفقي، وكأنه منزلة بين منزلتين، يعبر عن صفة هذه المائة من الإبل؛ صلبة هي وأولادها؛ وهو ما يمثله عادة الشكل العمودي، ويرفض المساواة بين الإبل وأولادها، وهو ما يمثله عادة الشكل الأفقي؛ كما يدل الشكل المتدرج على النزول الحادة مما يدل على أن ساقيها تتميزان بالصلابة كالحجر شديد الصلابة.

من التكرار المنتظم أيضاً، قول المثقب العَبدِيّ في ذات القصيدة:

٢٨. تنحسر الغَمرةُ عنه كما

يَنحسر النَّجْمُ عَنِ الفرقدِ[٥]

٣٥. يَجمعُ في الوكرِ وزيماً كما

---

(١) صورة رائعة مستحسنة الوقع لدى المتلقين، لما تثيره الوديان في نفوس الناس من الهواجس والتصورات لتفردهم في السير فيها.

(٢) ينظر: بواجلابن (الحسن): نسق الانزياح وآلية التناص في شعر إسماعيل زويريق، منتدى معمري للعلوم، ٢٠٠٧م.

(٣) ينظر: بواجلابن (الحسن): بلاغة الانزياح، مرجع سابق، ص٦٣.

(٤) الديوان: ص١٥.

(٥) الديوان: ص٤٩. الغمرة: الشدة، تنحسر: تكشف.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يَجمَعُ ذو الوفضةِ في المزودِ[1]

ينحصر التكرار المنتظم في تكرار كلمتي "ينحسر"، و"يجمع"، وقد وردت جميعها متدرجة تنتظم في الشكل الهندسي نفسه، وكأن ذلك الشكل يحكى عن الاندحار التدريجي للمحكي عنه وهو الثور الوحشي[2]. وحقق تجانس الكلمات المكررة انزياحها.

ومن أمثلة تكرار التداعي، قول الشاعر[3]:

١٢. لا تَـقـولـنَّ إذا مـا لَـم تُـردْ أن تُـتـمِّ الـوَعـدَ في شيءٍ: نـعـم

١٣. [حَســنٌ قَولُ "نعم" مِن بعـد "لا" وقَـبـيـحٌ قَـولُ "لا" بَـعـد "نَـعـم"]

١٤. [إنَّ "لا" بَعد "نعم" فاحشَـة فـــ "بلا" فابَدأ إذا خفت النَّدم]

١٥. فإذا قُلت: "نعم" فاصـبر لها بـنـجـاح الـوعـدِ؛ إن الـخُـلـف ذَم

١٦. [واعلم أن الـذَّم نقصٌ للفتى ومـتـى لا يَـتَّـقِ الـذَّم يُـذَمّ]

وتمثله كلمتا: "الوعد"، و"ذم". في البداية نلفي الوعد مرادفاً من مرادفات مكارم الأخلاق، فالوعد والتزام النفس به وإتمامه من الأخلاق، فقد نهى الشاعر بحكمته في الحياة عن إهمال القول بعد الوعد ودعا إلى الالتزام به. أما "الوعد" الثانية فهي رمز لجميل الأخلاق، فإن صلحت وأخذت بجميل الأخلاق شملت السعادة المجتمع، مما يتيح لنا القول إن التكرار في حد ذاته دلالة، فاتحدت الكلمتان المكررتان صوتاً واختلفتا معنى، وهو ما حقق انزياحاً.

وبالنسبة لكلمة "ذم"، فالثانية والأولى سيّان، إذ يدلان معاً على فاحش الأخلاق – قول لا بعد نعم-، إذ يوحي المثقب العَبدِيّ بإتمام الوعد والجميل من الأخلاق، مذكراً ومحذراً من مغبة إخلاف الوعد فهي تقود صاحبها إلى الازدراء. ودل تكرار كلمة "ذم" أيضاً على توق الشاعر المثقب العَبدِيّ إلى استمرارية التحلي بالخلق الحسن والصبر عند اتمام الوعد، فأشاع التكرار تجانساً صوتياً أدى إلى الانزياح[4].

---

(١) الديوان: ص٥٥.

(٢) كأن العرق المتطاير والمنحسر عن جسد الثور الوحشي، وهو مسرع بجريه، بغياب النجم عن الفرقدين، وانحساره عنهما. صورة بصرية حركية.

(٣) الديوان: ص٢٢٧.

(٤) "والظاهرة الأسلوبية للتكرار تختلف باختلاف اللاشعور لدى المرسل، فدلالات الألفاظ والعبارات متباينة بتباين البينات التركيبية لها في العقل الباطن الذي يشكل البنية الأساس كترابط النصوص والجمل في العملية الإبداعية الواعية التي تنسج

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- من التكرار المنتظم أيضاً، قول الشاعر[1]:

١٠. يجعلُ المَالَ عَطايَا جَمَّةً إنَّ بَذلَ المالِ في العرضِ أمَمْ

١١. لا يُبالي طيِّبُ النَّفسِ بهِ عَطبَ المالِ إذا العرضُ سَلَمْ

١٢. لا تقولَنَّ إذا ما لَم تُردْ أنْ تُتِّم الوَعدَ في شيءٍ نعم

١٣. حَسنٌ قولُ "نعم" من بعد "لا" وقبيحٌ قَولُ "لا" بعد "نعم"

١٤. [إنَّ "لا" بعد "نَعْم" فاحشة فـ "بِلا" فابدأ إذا خِفتَ النَّدَم]

١٥. فإذا قُلتَ: "نعم" فاصبر لها بنجاح الوعدِ إنَّ الخلفَ ذَم

١٦. [واعلمَ أنَّ الذَّمَّ نقصٌ للفتى وَمتى لا يَتَّقِ الذَّمَّ يُذَمّ]

١٧. أكرِمُ الجارَ، وأرعى حَقَّهُ إنَّ عِرفانَ الفتى الحقَّ كرم

١٨. [أنا بيتي من مَعدٍّ في الذرى ولي الهامةُ والفَرْعُ الأشمّ]

١٩. لا تراني راتعاً في مجلسٍ في لُحُوم النَّاسِ كالسَّبع الضَّرم

٢٠. إنّ شرَّ النَّاسِ من يَكشِرُ لي حين يَلقاني، وإنْ غِبتُ شَتم

٢١. وكلامٍ سيِّئ قَد وُقرتْ عنه أذناي وما بي من صمم

٢٢. [فتعزيتُ خشاةً أن يرى جاهلٌ أنِّي كما كان زعم]

٢٣. ولبعض الصفحِ والإعراضُ عنْ ذي الخنا أبقى وإن كان ظلم

٢٤. [أجعلُ المالَ لعرضي جُنَّة إن خيرَ المالِ ما أدَّى الذِّمم]

بطريقة الطاقة الواعية للنص وطريقة التداعيات الناتجة من تلك الطاقة". ينظر: الكوفحي (يوسف محمد): اللغة الإبداعية: دراسة لأعمال جبران خليل جبران، مرجع سابق، ص٢٢.

(١) الديوان: ص٢٢٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- بحر الرمل -

ينحصر التكرار المنتظم في تكرار الكلمات: "المال"، و"الوعد"، و"الذم"، وقد وردت جميعها متدرجة تنتظم في الشكل الهندسي نفسه، وكأن ذلك الشكل يحكي عن الاندحار للمحكي عنه وهو المثقب العَبدِيّ؛ الذي امتزجت حكمته في فخره بذاته وسموه بها إلى مكارم المروءة والأخلاق الحميدة، إذ لم يكن مجتنباً لمجالس السوء فحسب؛ بل إنه وقر أذنيه وسدّهما عن سماع السيّئ والبذيء من الكلام. وحقق تجانس الكلمات المكررة انزياحاً.

٥- تكرار المجاورة:

وهو التكرار الذي يعمد فيه الشاعر إلى رصف الكلمات بعضها بجوار بعض. "وطبيعة هذا النمط أنه يقوم على أساس التجاور بين الألفاظ المكررة، أي النطق فيها يتلازم مع حركة الفكر في أهدافه التوكيدية أو التقريرية"[١]. وتمثله كلمات "الناشد"، و"المنشد"، "مارت به"[٢]، وهي بمعنى واحد هو وصف الثور الوحشي.

ومن أمثلة تكرار المجاورة، قول الشاعر في القصيدة ذاتها:

٢٣. يصـــيخُ للنبـأةِ أســـماعـه إصـــاخة الناشـــدِ للمنشـــدِ[٣]

٢٤. فَنبِخبَ القلبُ و مارت بهِ مَوْرَ عصـــافيرُ حَشى الـمَرعدِ[٤]

نحصر تكرار المجاورة في كلمتي: "الناشد"، و"مارت"، ويدل تجاور "الناشد" و"المنشد"، على عدم غفلة الشاعر عن الدقة في الوصف – ووصف الثور الوحشي -، إذ قدم الشاعر أجمل وصف. ويفيد تجاور "مارت به" و"مور" الذعر من الشيء – قد طارت عصافير رأسه، كأنه كان على رأسه عند سكونه طير، فلما ذُعر طارت-. وأشاعت الكلمات المكررة تجانساً صوتياً أفضى إلى الانزياح[٥].

---

(١) العزمي (حسن): حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ط١، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠١م، ص٩٣.

(٢) الديوان: ص٤١، ٤٣.

(٣) الديوان: ص٤١. أسماعه: جمع سمع، الناشد: الطالب.

(٤) الديوان: ص٤٣. مارت به: مالت قوائمه من الفزع.

(٥) تصوير عن طريق المفعول المطلق، فهو يشبه استماع الثور وإنصاته لما حوله من أصوات باستماع الناشد للمنشد. وهو يستخدم الفعل يصيح ليصور الثور ويستخدم المفعول المطلق منه (إصاخة) ليصور استماع الناشد للمنشد. ويكرر هذا التصوير مرة أخرى قائلاً (مارت به مور عصافير) وهو مثل يقال: طارت عصافير رأسه من الفزع.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- من تكرار المجاورة قول الشاعر من القصيدة نفسها[1]:

[واعلم أنَّ الذَّم نقصٌ للفتى

ومَن لا يتقِّ الذَّم يُذَمَّ]

ينحصر التكرار التجاوري في إعادة كلمة "الذم" وقد وردت في سياق التصوير الانتشاري، إذ انتشرت في ثنايا السطر الشعري لتدل على أن الذم نقصٌ للفتى، ومتى لم يربأ بنفسه عن سوء الأخلاق فإن مآله إلى الذم والندم لا محالة. وقد وفر تكرار المجاورة انزياح بالتماثل الصوتي.

إن تكرار كلمات بعينها من قبل الشاعر يُغني دلالة المعاني الواردة في شعره، ويكسبها قوة أكثر تأثيراً في المتلقي، مع ما يضفيه من إيقاع وانسجام صوتي في النص.

(١) الديوان: ص٢٢٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثاني

التصدير

١. في تحديد المفهوم:

عَرَّف ابن رشيق التصدير بقوله: "وهو أن يُرَدّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر..."[١].

(فمفهوم التصدير هو: أن ترد الكلمة المكررة، أو المتجانسة آخر البيت أو قبله، والأخرى في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو آخره، أو صدر الثاني، أو حشوه، مع معاملة التصدير غير الوارد في النظام الشعري معاملة النثر)[٢].

وقد جعله ابن رشيق القيرواني في أربعة أقسام[٣]، وهي:

- "أحدها: ما يوافق آخر كلمة من البيت آخر كلمة من النصف الأول"[٤]، وأطلق بواجلابن على هذا الاتساق الصوتي: النسق الصوتي الاختتامي.
- "والآخر: ما يوافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه"[٥]، وأسماه بواجلابن؛ القسم المتناغم صوتياً: النسق الصوتي المحيط.
- "والثالث: ما وافق آخر كلمة من البيت بعض ما فيه"[٦]، ودعا هذا التطابق الصوتي بـ: النسق الصوتي الانتشاري.
- "وتصدير المضادة"[٧]، إذ يتم وصل الشطر الثاني بالأول: وقد أسماه الحسن بواجلابن؛ ذلك التنظيم الصوتي: النسق الصوتي الرابط.

وقد أشار الحسن بوأجلابن إلى قسمٍ خامسٍ يناقض النوع الأول (الاختتامي)؛ إذ يوافق كلمة من الشطر الثاني أول كلمة من النصف الأول، وأسماه: النسق الصوتي الافتتاحي، وقد ورد في ديوان المُثّقب العَبدِيّ.

---

(١) القيروان (ابن رشيق): العمدة في محاسن الشعر وآدابه؛ ط١، ج٢، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، ١٩٧٢م، ص٣.

(٢) ينظر: بواجلابن (الحسن): بلاغة الانزياح، مرجع سابق، ص٩٥.

(٣) العمدة في محاسن الشعر، مرجع سابق، ص٣-٤، وكذلك فعل أبو القاسم السجلماسي في المنزع البديع، ص٤١٠-٤١١.

(٤) العمدة، ج٢، ص٣.

(٥) المصدر نفسه.

(٦) المصدر نفسه.

(٧) المصدر نفسه، ج٢، ص٤٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تخللت ثلاثة من أقسام التصدير ديوان المثقب العَبدِيّ، وارتأيت لهما جرداً؛ لمعرفة عدد مرات ورود كل قسم من أقسام التصدير في كل قصيدة؛ بقصد إدراك نوع التصدير المطبق، وترتيب أنواعه. وأنجزت لهذه الغايات الجدول الآتي:

التصدير القصائد	الرابط	الافتتاحي	الاختتامي	الانتشاري	المحيط
الأولى	-	٢	-	-	-
الثانية	-	١	-	-	-
الثالثة	-	١	-	-	-
الرابعة	-	١	-	-	-
الخامسة	-	-	١	-	-
السادسة	-	-	-	١	-
السابعة	-	١	-	١	-

يتضح أن العدد الإجمالي لحضور كل قسم من أنواع التصدير، هو كالآتي:

- الافتتاحي: ست مرات، الاختتامي: مرتان، والانتشاري: مرة واحدة، إذ لا وجود للتصدير للرابط أو التصدير المحيط في الديوان بأسره.

يظهر أن التصدير الذي استأثر بالهيمنة هو الافتتاحي، ثم الاختتامي، ليرد بعدهما الانتشاري.

٢. التصدير الانتشاري:

قول المثقب العَبدِيّ[١]:

١٣. [حَســـنٌ قَولُ، "نَعْم" من بعدِ و قبيحٌ قَولُ "لا" بَعـدَ " نعم"]

(١) الديوان: ص٢٢٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تمثل هذا التصدير كلمتي "نعم" و"نعم" للتعبير عن الحكمة المقترنة بالإرشاد.

وأفاد التصدير دلالياً ضرورة الإيفاء بالوعد، منفراً من سوء الخلق في تغيير الوعد بعد تأكيده، وقد توجه إلى مكارم الأخلاق.

وأتاح التصدير موسيقى قسمت الجملة إلى شقين: حَسنٌ قول نعم بعد لا/ وقبيح قولٌ لا بعد نعم، بحيث اختتم وسم التصدير كل شق.

حول التصدير - إيقاعاً - بداية التفعيلة "فاع" تارة، وآخرها "لاتن" تارة أخرى، وخوَّل الوسم الثاني القافية.

وأتاح التضمين[1]، بما هو نسق عروضي، الوصل بين لفظي التصدير، وحقق انزياحاً بحيث انتهت البيئة الإيقاعية ولم ينته المعنى، فتحققت الوقفة العروضية دون الوقفة الدلالية. كما خول التصدير تجانساً صوتياً متصلاً.

٣. التصدير الافتتاحي:

من التصوير الافتتاحي قول الشاعر[2]:

٩. تَسَــامى بنَاتُ الغَلْي في حُجَراتِها تَســامِى عِتاقِ الخَيلِ وَرداً وأشَــهبَاً[3]

لحق التصدير كلمتي "تسامى" و"تسامى"، وارتبط بحركة تقلبات قطع اللحم في القدور، أثناء طهوها لضيفه، وهو الشاعر مرموزاً إليه بـ /تسامى. وجاء وسم التصدير في بداية كل سطر، مما جعل المتكلم في القصيدة بؤرة، على أساسها تشيدت دلالة القصيدة وموسيقيتها وإيقاعها.

فورود كلمتي التصدير في افتتاحية السطرين منح لتسامي، وهي كلام الشاعر، صورةً حركية، مما يدل على تقلبات قطع اللحم في القدور أثناء طهيوها لضيفه، بحركة تماوج الخيول في المعركة وكرِّها وفرِّها. وأفاد التصدير تمازج الصورة الحركية مصطنعة باللون الأشهب، والورد ما لونه بين الكميت والأشقر من الخيل.

---

(١) "من العلاقات التي يثيرها ابن رشيق القيرواني في بنية الترديد علاقة "التضمُّن" التي تتحرك فيها الصياغة في حلقات تضيق تنازلياً إلى حد لا يتجزأ فيحتوي كل طرف على صفة مماثلة للصفة الأخرى، فيقوم الترابط بين الطرفين على الحذف". المنصور (زهير أحمد): قضايا الأسلوب عند ابن رشيق القيرواني في كتابه (العمدة)، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ٢٠١٠م، ص٢٢٦. كما عرفه ابن السراج قائلاً: "وأما التضمين فهو ألا يتم معنى البيت إلا بما بعده، سواء تم اللفظ أو لم يتم"، ينظر: الكافي في علم القوافي، تحقيق: محمد الداية، ط١، دار الأنوار، بيروت، ١٩٦٨م، ص٩٧.

(٢) الديوان: ص١٢٣.

(٣) تسامى: ترتفع، بنات الغَلي: يريد قطع اللحم، حجراتها: نواحيها: يُريد القِدر.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أدى تكرار كلمتي التصدير إلى تحقيق موسيقا داخلية، وهي عبارة عن ترجيع صوتي افتتاحي شكل الموسيقا الداخلية العمودية، وأفضى التجانس الصوتي للتصدير إلى الانزياح.

يُشير إيقاع بحر الطويل اعتماداً على كلمتي التصدير، وتوضيح ذلك كما يأتي:

تَسامى بَناتُل

فعولن / فعولن

تَسامى عِتاقِلْ

فعولن / فعولن

نلحظ عودة التدوير من جديد، إذ قام بحماية القافية.

من التصدير الافتتاحي كذلك، قول الشاعر في موضعٍ آخر[1]:

٧. فبِتُّ، وباتتْ بالتَّنوفةِ ناقتي وباتَ عليها صَفْنتي وقُتُودها[2]

بأر الشاعر كلمة "فَبِتُّ"، مما جعل التصدير متصلاً بطرف الصراع وهو الشاعر مرموزاً إليه بـ بِتُّ/ باتت، فهو البؤرة. ومجيئه في صدر السطرين منحه أهمية خاصة في سياق فخره بنفسه- مفتخراً بقطعه الفيافي الموحشة، متفرداً بهمومه وأحزانه-. وأفاد التصدير تأكيد الشاعر الفخر والبطولة لقدرته على ارتياد هذه الأماكن التي يخشاها كثير من الناس.

ومنحت كلمتا التصدير إيقاع الطويل وتداً مجموعاً من تفعيلة (فعولن) مرتين، ثم من تفعيلة (مفاعيلن) المقبوضة[3]، وهو ما يعكس توضيحه كالآتي:

فَبِتُّ وبات

فعولن مفاعلن

٤. التصدير الاختتامي:

من التصوير الاختتامي قول المثقب العَبدِيّ[4]:

٤٦. أألخير الذي أنا أبتغيهِ أمِ الشَّرُّ الذي هُو يبتغيني

بأر الشاعر المثقب العَبدِيّ لفظة "أبتغيه" متسائلاً في مخاطبته للملك عمرو بن هند

---

(١) الديوان: ص٩٠.

(٢) التنوفة: الصحراء، الصفنة: شبيهه بالسفرة.

(٣) عتيق (عبد العزيز): علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥م، ص٢٩.

(٤) الديوان: ص٢١٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

– لعله بذلك يجد أذناً صاغية من الملك، لسماع تساؤلاته والإجابة عنها - لهذا التصدير إذا - صلة بالتساؤل وطلب القرب من الآخر. وعَبر ضمير (الأنا)، الذي يُسلط الضوء على جهل الإنسان بالغيب، على نحو يستجمع فيه المشاهد الأربعة السابقة، بلغةٍ فلسفية تؤكد صدقه في مقصده (أألخير الذي أبتغيه)؟

أحدث وقوع كلمتي التصدير آخر السطر موسيقا خارجية هي آخر ما ينتهي إلى سؤاله- سؤال الشاعر – في مخاطبته الملك، مما يؤكد صدقه في مقصده وطلبه معاً.

ومنحت كلمتا التصدير إيقاع الوافر وترا مجموعاً من تفعيلة (مفاعلتن) مرتين.

ويتجلى انزياح التصدير الاختتامي في التكرار الصوتي المتردد عند نهاية السطرين، كما يتجلى الانزياح في التضمين الذي وصل بين كلمتي التصدير، إذ انتهت الوقفة العروضية ولم تنتهِ بعد الوقفة الدلالية.

من التصدير الاختتامي كذلك قول المثقب العَبدِيّ[1]:

٥. تُرَدُّ بـأ ثنـاءٍ كـأنَّ ذُجو مهـا حَيارى إذا ما قُلتُ: غَابَ نُجُومها[2]

يتجلى التصدير الاختتامي في تكرار الشاعر كلمة "نجومها"، وجعل دلالة الحزن وتكالب الهموم عليه – أقصد الشاعر – وأحداث زلزت سكون نفسه في ليلةٍ هادئة، كأن نجومها رُبطت بجبالٍ غليظة، كلما تفاءل بر حيلها ردت إليه، حتى غدت تلك النجوم حيارى كحالتهِ.

وخدم التصدير الاختتامي إيقاع الطويل وتدا مجموعاً من تفعيلة (مفاعيلن) مرتين، ثم من تفعيلة (مفاعيلن) المقبوضة، والتقطيع العروضي الآتي يوضح ذلك:

كأنْنَنُ جومُها

فعولن مفاعلن

نجومها فعولن

---

(١) الديوان: ص٢٣٧.

(٢) بأثناء: جمع الثني، وهو كل ما انثنى وانعطف.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثاني
الانزياح التركيبي

الأسلوبية ممارسة قبل أن تكون علماً أو منهجاً، أساسها البحث عن طرافة الإبداع وتميز النصوص، وفي دراستها للتركيب تعتمد على ترتيب الكلمات[١] (أي الجانب النحوي الذي يصف قواعد ترتيب الكلمات وتطابقها في جميع مظاهر الكلام). "فالنحو هو الركيزة التي تستند إليها الدلالة"[٢]، وكل انزياح على مستوى التركيب يُعد خروجاً للجملة عن النظام النحوي الصارم، وكل أسلوبية هي رهينة القواعد النحوية الخاصة باللغة المتعامل بها[٣]، من حيث إن النحو بمعناه التركيبي مركز التقاء الدراسات الأسلوبية.

ويجب أن تكون للوقائع الأسلوبية المنتجة نحوياً خاصية مميزة[٤]، لذا نجد التراكيب النحوية بوضعيها (الأصلي) أو (المجازي) تخضع لقوانين النحو؛ أي (إقامة المعيار على قاعدة إيجابية) [٥]، لتكون مرجعاً فيما بعد، وفي رأيي أنها مراعاة لقواعد التركيب؛ إذ لا يمكن أن يمتاز التركيب بالإبداع دون أن يخضع لقواعد اللغة المعيارية وثوابتها، "فهو الذي يتناول تقسيم الكلمات وحالات تغيرها الإعرابي بحسب مواقعها أو لزومها حالاً واحدةً"[٦]، لأن تغيير مواقع الكلمات بطريقة عشوائية ووضع كل كلمة في موضع غير لائق لها لا يخدم المعنى بشتى أوضاعه؛ إنما يفسد التركيب ويصعِّب مَهمة الفهم والتذوق لدى المتلقي، إلا بعد أن يعيد ترتيب كلماته ويغيّر علاقة الدال بمدلوله إلى أن تصبح علاقة مسوّغة لا عفوية أو اعتباطية[٧].

---

(١) جان (كوهن): بنية اللغة الشعرية، ط١، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٦م، ص١٧٥.

(٢) بواجلابن (الحسن): بلاغة الانزياح في شعر محمود درويش، ط١، دار النايا للنشر، سورية، ٢٠١٤م، ص٢٦.

(٣) المسدي (عبد السلام): الأسلوبية والأسلوب، ط٣، الدار العربية الحديثة، تونس، ١٩٨٣م، ص٥٦.

(٤) عياد (شكري): اتجاهات البحث الأسلوبي، دارسات أسلوبية، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٥م، ص٥٦.

(٥) جان (كوهن): بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص١٨٧.

(٦) هارون (عبد السلام): الأساليب الإنشائية في النحو، ط٥، مكتبة الخانجي، القاهرة، ٢٠٠١م، ص٧.

(٧) الطرابلسي (محمد الهادي): تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٢م، ص٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ونظل في ذلك محصورين ضمن ضرورة أن يفهمنا من نوجه إليه الكلام، مفرقين بين الاختيار الذي يخدم النص والذي نستدل منه على أغراض المتكلم، والاختيار الذي يخرج عن معيارية التركيب النحوي مخلاً بنفسه وترتيبه فلا نكاد نعرف له معنى[١].

فالنحو بؤرة التقاء الدراسات الأسلوبية[٢]. والتركيب النحوي مختص بالمستوى الإبداعي متجاوزاً مجرد الإخبار لأهداف جمالية، ودراسة التراكيب تستند إلى البحث عن القيم التعبيرية أو السمات الأسلوبية؛ لأن التركيب النحوي إذا افتقد سماته الأسلوبية افتقد قيمته وضاعت هياكله اللغوية، ثم إن "التركيب النحوي له معنى أول يدل على ظاهر الوضع اللغوي، وله معنى ثانٍ ودلالة إضافية تتبع المعنى الأول، وهذا المعنى الثاني، وتلك الدلالة الإضافية هي المقصد والهدف في البلاغة"[٣].

فمثلاً يمكن أن تتكون جملتان من الكلمات نفسها وتفسر كل كلمة بالطريقة نفسها ومع هذا تختلف الجملتان الواحدة عن الأخرى نحو: "كانت تمطر يوم أمس" و"كانت تمطر يوم أمس؟!"[٤]، فالجملة الأولى تركيب يحسن السكوت عليه، ولها مدلول مستقر في ذهن المتلقي والمتكلم يميزها عن غيرها، أما الجملة الثانية فهي تحمل دلالة إضافية تتمثل في الاستفهام عن المعنى الذي دلت عليه الجملة الأولى.

وذلك مثل الفاعلية والمفعولية، والإضافة والحالية والوصفية، وغيرها من المعاني التي نجدها في المفردات داخل بنية التركيب النحوي التي يضم بعضها إلى بعض من خلال مناسبة معنوية مشتركة ترتبط بها المفردة بغيرها من المفردات ارتباطاً حقيقياً أو مجازياً[٥].

إذن فالدراسة الأسلوبية ليست عملية تفسيرية فحسب، وليست منهجاً يأتينا بما لا نتوقع، بل نظرة جمالية تستنطق من خلال الصياغة.

---

(١) مفتاح (محمد): تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٨٥م، ص١٩٥-٢٠١.

(٢) عبد المطلب (محمد): البلاغة والأسلوبية، ط١، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٤م، ص٢١٠.

(٣) عبد الكريم (نجاح): أثر استخدام نظرية النظم عند الشيخ عبد القاهر الجرجاني، في تنمية التذوق البلاغي، ط١، مكتبة العبيكان، الرياض، ٢٠٠٦م، ص٥٣.

(٤) لاينز (جون): اللغة والمعنى والسياق، ترجمة: عباس صادق عبد الوهاب، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧م، ص٢٤.

(٥) ينظر: سلمان (عدنان محمد): دراسات في اللغة والنحو، ط١، جامعة بغداد، بغداد، ١٩٩١م، ص٢٧-٢٩، وجون (لاينز): اللغة والمعنى والسياق، مرجع سابق، ص٦٢-٦٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ودراسة التركيب النحوي تنشأ من المعرفة بالظاهرة اللغوية والقدرة على تحليلها، ويتمثل التركيب النحوي بجملة البنية اللغوية التي تحمل دلالات عديدة، وعلاقات تعبيرية ناشئة عن التفاعل اللغوي الذي يتجاوز اللفظ المفردة؛ متناولاً علاقات الترابط التي تشد أطراف النسيج اللغوي داخل النص بحلقاته الثلاث (المتكلم والشيء المرموز إليه والمتلقي)[١] في النص الواحد "وتجعله لحمة واحدة ترتبط بها جميع مكونات المنجز الأدبي"[٢]، (فالعلاقة بينها ليست عفوية بل هي نتيجة لخضوع اللغة لنظام خاص في تركيبها)[٣].

والعلاقة الأسلوبية تُعد الكلام الأدبي مجموعة جمل لها وحدتها المميزة وقواعدها ونحوها، وفق نظام خاص بها وليست علاقة عفوية؛ فالكلمات فيها خاضعة لترتيب معين تابع للنظام النحوي "فهو يتحقق من خلال رصد الجملة طولاً وقصراً، وترتيب أجزائها، أو تقديم بعضها على بعض أو من خلال رصد الأدوات المساعدة التي يستعين بها المبدع كأدوات العطف والجر، وأدوات الربط والاستثناء، والنفي والاستفهام ذلك أن حجم الجملة وترتيبها والربط بين عناصرها هو الذي يُكون في النهاية التركيب الدلالي للقطعة الأدبية"[٤].

والقلب[٥] أو الانزياح عن القاعدة هو ما يمس هذا الترتيب فهو يعمل في اتجاه خلط الوحدات المكونة للجملة من أجل نزع صفة الاختلاف عنها؛ إذ لا يمكن فهم أية كلمة على نحو تام بمعزل عن الكلمات الأخرى ذات الصلة بها والتي تحدد معناها.

ومن هنا نجد أن أشعار المُثقِّب العَبدِيّ[٦] تزخر بالأساليب النحوية التي تُعد ملمحاً جلياً من ملامح الأسلوبية، لذا سندرس أبرز هذه المنبهات الأسلوبية التركيبية في ديوانه، ومنها:

* التقديم والتأخير.
* الاستفهام.
* التوكيد.

---

(١) عبد المطلب (محمد)، البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص٢٠١.

(٢) الكوفحي (يوسف): أعمال جبران خليل جبران، دراسة أسلوبية، ط١، مكتبة عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، ص٥٦.

(٣) ينظر: بواجلابن (الحسن): بلاغة الانزياح، مرجع سابق، ص٢٠٧.

(٤) عبد المطلب (محمد): البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص٢٠٧.

(٥) القلب هو: التقديم والتأخير الذي يطرأ على الجملة ويعمل في اتجاه خلط الوحدات المكونة لها، من أجل نزع صفة الاختلاف عنها. ينظر: بواجلابن (الحسن): بلاغة الانزياح، مرجع سابق، ص٢٦.

(٦) العَبدِيّ (المُثقِّب): ديوان شعر، تحقيق وشرح وتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، رفع المساهم، جامعة الدول العربية، ١٩٧١م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

* النفي.

المبحث الأول: التقديم والتأخير:

للتقديم والتأخير أهمية كبيرة ذلك؛ أنه "عماد النحو العربي بل النحو العربي كله دائر عليه"[١]، ويُعد من أهم الظواهر الأسلوبية على مستوى التركيب.

فهو "مخالفة أو تغيير عناصر التركيب وترتيبها الأصلي في السياق"[٢]، بمعنى آخر هي تغيير للنظام التركيبي في الجملة يترتب عليه بالضرورة تغيير الدلالة وانتقالها من مستوى لآخر[٣]، أي أن يتقدم ما الأصل فيه أن يتأخر، ويتأخر ما الأصل فيه أن يتقدم؛ لغايات تحصيل جمالية التعبير والصياغة، وغايات أخرى معنوية تأثيرية وإبداعية.

وبالنسبة لجماعة "مو"، فالتقديم والتأخير "قلب النظام العادي للكلمات، وهو مجاز يرتكز إلى إسقاط أحد مكونات الجملة الثابتة خارج إطارها العادي"[٤]. (انطلاقاً من كون الحقيقة الأدبية للصياغة هي التعبير والتأثير قبل كل شيء على صعيدٍ واحد)[٥].

وقد التفت بعض البلاغيين والنقاد والقدماء إلى أهمية التقديم والتأخير. فعبد القاهر الجرجاني يرى أن هذا الباب كثير الفوائد، جَمُّ المحاسن، واسع التصرُّف، بعيد الغاية، لا يزال يَفتَرُّ لك عن بديعه ويُفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شِعراً يروقك مَسمعُه ويَلطفُ لديك موقعُه ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطُف عندك أن قدَّم فيه شيء وحُوّل اللفظ عن مكان إلى مكان واعلم أن تقديم الشيء عنده جازَ على وجهين: تقديم يُقال إنه على نية التأخير، وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم في جنسه الذي كان فيه كالمفعول به على الفاعل أو الخبر على المبتدأ، وتقديم لا على نية التأخير ولكن على أن تنقل الشيء من حكم إلى حكم وتجعله باباً، غير بابه وإعرابه غير إعرابه، وذلك أن تجد في اسمين يحتمل كل واحد منهما أن يكون مبتدأ ويكون الآخر خبراً له، فتقدم ذلك وتؤخر ذاك على هذا"[٦].

---

(١) المسيري (منير): دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ط١، مكتبة وهبة، مصر، ٢٠٠٥م، المقدمة.

(٢) ينظر: بواجلابن (الحسن): بلاغة الانزياح، مرجع سابق، ص٢٦، وينظر: أحمد (بشاراه): التقديم والتأخير، مقالة، الشبكة العنكبوتية، ٢٠١٤م. www.m.ahwear.org

(٣) ينظر: عبد المطلب (محمد): البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص٣٣١.

(٤) بواجلابن (الحسن): بلاغة الانزياح، مرجع سابق، ص٢٦.

(٥) عبد المطلب (محمد): جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ط١، الشركة المصرية للنشر، مصر، ١٩٩٥م، ص٨٢.

(٦) الجرجاني (عبد القاهر): دلائل الإعجاز، ط٢، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٨٩م، ص١٠٦، والسعدني (مصطفى): البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، منشأة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وبذلك يُعد التقديم والتأخير تقانة لغوية ارتبطت بالشعر منذ النشأة. كما (يُمثل عاملاً مهماً في إغناء اللغة الشعرية وإغناء التحولات الإسنادية التركيبية في النص الشعري، مما يجعله أكثر حيوية، ويبعث في نفس القارئ الحرص على مداومة النظر في التركيب، بغية الوصول إلى الدلالة الكامنة وراء الانزياح اللغوي)[١].

من التقديم والتأخير، قول الشاعر المثقب العَبدِيّ[٢]:

٣. ولكنها مِمَّا تُمِيطُ بوُدِّها ... بَشَاشَةُ أدنى خُلَّةٍ تَستَفيدها[٣]

٤. أعاذِلُ ما يُدريك أن رُبَّ بلدةٍ ... إذا الشَمسُ في الأيامِ طال رُكودها[٤]

٦. قِطعتُ بفتلاءِ اليدين ذريعةٍ ... يَغولُ البلادَ سَوقها وبَريدُها[٥]

٧. فبتُّ وباتت بالتنوفة ناقتي ... وبات عليها صَفْنَتِي وقتُودها[٦]

٨. وأَغْضَتْ، كما أغضيتُ عَيني، ... على الثفنات والحِوانِ هُجُودها[٧]

١٣. وأيقنتُ إن شاء الإله بأنّه ... سيُبلغُني أجلادها وقصيدُها[٨]

١٤. فإنَّ أبا قابوسَ عندي بلاؤهُ ... جزاءٌ بنُعمى لا يحلُّ كنودها[٩]

المعارف، الإسكندرية، مصر، ١٩٩٤م، ص٢٠٧. والسعدني (مصطفى): البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، مرجع سابق، ص٢٠٧.

(١) ينظر: عبد المطلب (محمد): البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص٣٣١.

(٢) الديوان، ص٨٣.

(٣) تميط: تميل.

(٤) أعاذل: أجدك، ركودها: هذيانها.

(٥) فتلاء: شدة عصب الذراع، السّوم: المَر السريع، ذريعة: كثيرة الأخذ من الأرض، يريدها: سيرها في البريد.

(٦) التنوفة: الصحراء، الصفنة: شبيهة بالسفرة، القتود: أداة الرحل.

(٧) الثفنات: ما مس الأرض منها، كالركتبين والصدر إذا بركت.

(٨) نهنهت: كفكفت، المعزاء: حصى، أجلادها: يداها ونفسها، قصيدها: سمنها ولحمها.

(٩) بلاؤه: شكر واعتراف بمننه، كنودها: جحود.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٥. وجدتُ زنادَ الصـــالحين نَمِيْنَهُ قد يماً كما بَذَّ النَّجومَ سُـــعودُ ها[١]

١٨. وقد أدركتها المُدركاتُ فأصـبحت إلى خيرٍ من تحت الســماءِ وفودُها[٢]

١٩. إلى ملـكٍ بَـذَّ المُلُوكَ بَسَـــعيِّـه أفـاعيلُـهُ حزمُ المُلُوكِ وجودُهـا[٣]

٢٠. وأيَّ أُنـاسٍ لا يُـبيحُ بـقـتـلـهِ يُؤازى كبيداتِ الســماءِ عَمودُ ها[٤]

٢١. وجأواءَ - فيها كَوكبُ المَوتِ - تَقَمَّص بالأَرضِ الفَضَـــاءِ وَئِيدُ ها[٥]

٢٢. لها فَرطٌ يَحمي النِّهاب كـأنَّـه لـوامِعُ عِـقـبـانٍ مَـروعٍ طـرِيـدُهـا

٢٣. وأمكنَ أطرافَ الأســنةِ والقنا يعـابيـبُ فوْدٌ، مـا تثني قتودُهـا

٢٤. تتَّبعَ مِنْ أعطـافِهَـا وَجُلُودِهـا حَمِيمٌ، وآضـــتْ كالحَماليجِ قُودها[٦]

٢٦. بكـلِّ مقصِّـــ وكُـلِّ صَـــفيحـةٍ تَتَـابعُ، بَعْـدَ الحـارشِيِّ، خُـدُودُهـا

إن أشكال التقديم والتأخير الواردة في القصيدة، هي[٧]:

أ- التأخير والاعتراض.

ب- الاعتراض بين متلازمين.

١. التأخير والاعتراض:

ففي قول المثقب:

---

(١) بذ: غلب وسبق، سعودها: الليلة الساكنة.

(٢) أصبحت: أقبلت.

(٣) أفاعيله: الجود والبذ والعطاء.

(٤) يؤازي: يماثل ويحاذي، كبيدات: معظمها في الارتفاع.

(٥) الجأواء: الكتيبة، الكوكب: معظم الشيء، فخمة: ضخمة، تقمص: سرى، الوئيد: الحركة.

(٦) الحميم: العرق، آضت: صارت، الحمالج: الذي ينفخ به الصائغ.

(٧) بواجلابن (الحسن): بلاغة الانزياح، مرجع سابق، ص١٢٨-١٢٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قِطعتُ بفتلاءِ اليدين ذريعةٍ يَغولُ البلادَ سُوقها وبَريدُها[1]

" يَغولُ البلادَ سُوقها وبريدها"؛ انزياح تركيبي وقع في تقديم للمفعول به (البلاد) على الفاعل (سوقها وبريدها) مع أن أصله التأخير رتبة، ومُؤخراً ما هو أولى بالتقديم، وفق نظام الجملة الفعلية.

ففي التقديم دلالة على أهمية اللفظ المتقدم والاهتمام به؛ ربما لقدرته على إيصال الفكرة أكثر من لفظ (اليدين ذريعة). وأفاد التقديم التأكيد؛ تأكيده فعل القطع بدلالة (قطعت بفتلاء) ولم تقطع بشيء آخر، كما أفاد تقديمها تخصيصها بفعل القطع ذريعة أيضاً.

وفي قول الشاعر:

وجدتُ زنادَ الصالحين نمينهُ قد يماً كما بَذَّ النَّجومُ سُعودُ ها[2]

نجد التقديم والتأخير في جملة "كما بَذَّ النجوم سعودها"، قدم الشاعر المفعول به على الفاعل للأهمية؛ أهمية اللفظ المقدم لقدرته على إيصال المعنى بدلالة (النجوم) على (سعودهَا)، وقُدم أيضاً لتخصيصه بالفعل (فعل السبق) والإكثار أيضاً، فصان التقديم والتأخير الوزن والقافية على حد سواء.

وفي قول المثقب العَبدِيّ:

وجأواءَ – فيها كَوكبُ المَوتِ - فَخمةٍ تَقَمَّص بالأَرضِ الفَضَاءِ وَئِيدُ ها[3]

في قوله: "تقمص بالأرض الفضاءَ وئيدها"؛ نلاحظ أنه أخر الفاعل واعترض بينه وبين فعله بالجار والمجرور، مما أدى إلى ضرورتين شعريتين تركيبتين، خولتا عدة مزايا.

أفاد التأخير والاعتراض دلالة التعميم وكأنه لم يحصر الفعل في مفعول به واحد؛ لأن الكلام يُتوخى منه التعميم (شمول وتعميم). فالشاعر يصف الكتيبة وكيف تقمصت في الأرض ومن شدة الوطء على الأرض يُسمع كالدوي وئيدها (الصوت الشديد).

وفي البيت الذي يليه يقول المثقب:

---

(١) فتلاء: شدة عصب الذراع، السّوم: المَر السريع، ذريعة: كثيرة الأخذ من الأرض.

(٢) بذ: غلب وسبق، سعودها: الليلة الساكنة.

(٣) الجأواء: الكتيبة، الكوكب: معظم الشيء، فخمة: ضخمة، تقمص: سرى، الوئيد: الحركة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لهـا فَرطٌ يَحمي النِّهـاب كـأنَّـه لوامِعُ عِـقبـانٍ مَروعٍ طرِيـدُهـا

فنلغي الانزياح التركيبي وقع في تقديم المفعول به (النهاب) على الفاعل (طريدها)؛ إذ أصل الكلام هو: "يحمي طريدها النهاب". قدم المفعول به لتخصيصه بالفعل (فعل جمع النهاب).

٢. الاعتراض بين متلازمين:

يشمل الفصل بين متلازمين الاعتراض بين الخبر المقدم والمبتدأ المؤخر، وبين الفاعل والمفعول به[١].

ففي قول العَبدِيّ:

وقد أدركتها المُدركاتُ فأصـــبحت إلى خيرٍ من تحت الســماءِ وفُودها[٢]

اعتراض بين خبر أصبح المقدم (إلى خير من تحت السماء)، واسم أصبح المؤخر (وفودها). والمعترض به هو شبه جملة جار ومجرور والمضاف إليه (إلى خير من تحت)، وأصل الكلام هو: (فأصبحت وفودها من تحت السماء).

فالمقدم هو بيت القصد، ولو افترضنا جدلاً أن الشاعر لم يعترض بين المتلازمين، لتبددت دلالة المبالغة والتكثير من شساعة أفقه.

ولا يخفى ما في هذا الاعتراض من لطف المأخذ والرونق والطلاوة، فينفي الشاعر صفة الارتفاع عنها وكأن المعنى ارتفع ولم يرقَ إلى المراد. فنظن أنها أقبلت إلى أعلى والمراد أن المعنى ارتفع إلى من أراد وقصد (المقصود).

ويتجلى الانزياح في تأخير الاعتراض التّماسَّ بين العناصر الأساس.

---

(١) بواجلابن (الحسن): بلاغة الانزياح، مرجع سابق، ص١٣٠.

(٢) أصبحت: أقبلت.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي قول الشاعر:

إلى ملكٍ بَـذَّ المُلُوكَ بِسَـــعيِّـهِ أفـاعيلُـهُ حزمُ المُلُوكِ وجودُهـا[1]

اعترض الشاعر بين الفاعل والمفعول به، - بشبه جملة -، إذ الأصل هو: (بذَّ (هو) الملوك)، مؤكداً على أن هذا الملك قد فاق الملوك بأفعاله وسبقه بهما. وأنجز الاعتراض مهمة إيقاعية.

من التقديم والتأخير، قول الشاعر المثقب العَبدِيّ[2]:

٣. ظللـتُ أردُ العين عن عَبراتِهـا إذا نُزِفـت كـانـت سِراعـاً جُمومُهـا

٨. وَيْعمَلةٍ أرمي بها البيَد في السُّرى يُقطعُ أجوازَ الفلاةِ رَســيمُهـا[3]

٩. رَجومٌ بـأثقـالٍ شِـــدادٍ رَخيلـةٌ إذا الآلُ في التيه اسـتقلت حُزومُها[4]

١١. أمضيــ بها الأهوالَ في كُلِّ قفرةٍ يُنادي صـــدا ها آخر الليل بُومُ ها

١٢. أنُصَ السرــى فيها بكل هَجيرةٍ تُغيرُ ألوانَ الرجـالِ سَـــمُومُهـا

١٣. أرى بَدعاً مُســـتحدُثاتٍ تُريُنبي يَجوز بها مُســـتضـــعفٌ وَحليُمها[5]

١٥. ونحمي عن الثغرِ المُخُوفِ، بغـارتنـا كبـدُ العـدى وضُـــيومُهـا

١٦. صَـــبرنا لها حتى تَفرَجَ بأسُـــنا وفِئنـا لنـا أســـلابهـا وعظيمُهـا[6]

ففي قول المثقب العَبدِيّ:

ظللـتُ أردُ العين عن عَبراتِهـا إذا نُزِفت كانت سِراعاً جُمومُها[7]

---

(١) أفاعيله: الجود والبذ والعطاء.

(٢) الديوان، ص٢٣٦.

(٣) يعملة: ناقة سريعة السير، الأجواز: الأوساط.

(٤) رجيلة: قوية على الرجلة، حزومها: ما غلظ منها.

(٥) يجوز بها: يستجيزها ولا يردها.

(٦) عرست: أي بعلت بأمرها.

(٧) جمومها: جَمَّ الماء، إذا كثر في البئر واجتمع بعدما استقى ما فيها. ويقال للبئر الكثيرة الماء.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نجد التقديم والتأخير في جملة "كانت سِراعاً جمومها"، فقد قدّم الشاعر خبر كان وهو أولى بالتأخير وفق نظام الجملة الاسمية[1]، فأصل الكلام هو "كانت جمومها سِراعاً". وقدم المثقب هذا الخبر لأهميته وامتلاكه القدرة على توصيل الفكرة أكثر من اسمها (جمومها). وقدمت لتخصيصها بالفعل (فعل النزف) وكيف كان مسرعاً، فالسرعة وحي أكثر من الكثرة طالما أن نهاية هذا النزف الاستقرار في مكان ما بغض النظر عن كثرتها أو قلتها.

١. التأخير والاعتراض:

ورد التأخير والاعتراض أيضاً في قول المثقب العَبدِيّ[2]:

ويْعملةٍ أرمي بها البِيدَ في السُّرى يُقطعُ أجوازَ الفلاةِ رَسيمُها[3]

نلاحظ أنه أخر الفاعل واعترض بينه وبين فعله جملة مضاف ومضاف إليه، مما أدى إلى ضرورتين شعريتين تركيبتين، خولتا بعدة مزايا.

وأفاد التأخير والاعتراض دلالة التكثير إذ حصل السبق للانطلاق البعيد، والفسيح جداً، وغير المحدود. فصان التقديم والتأخير بحر الطويل من الاختلال، كما حمى القافية، بحيث لو استعمل الشاعر الأصل وقال: "يقطع رسيمها أجواز الفلاة"، لضاع الإيقاع الخارجي كله.

٢. الاعتراض بين متلازمين:

قول المثقب العَبدِيّ في القصيدة ذاتها:

أمضي بها الأهوالَ في كُلِّ قفرةٍ يُنادي صداها آخر الليل بُومُها

اعتراض بين الفاعل والمفعول به، إذ الأصل هو: "يُنادي صداها بُومُها آخر الليل"، وأنجز الاعتراض مهمة إيقاعية تجلت في حماية بحر الطويل من السقوط.

وفي قول الشاعر:

"تغيرُ ألوانَ الرجالِ سَمُومُها"، اعتراض بين الفاعل والمفعول به، والأصل هو: "تغير سمومَها ألوان الرجال"، فحفظ الاعتراض بحر الطويل والقافية معاً.

---

(١) لكن نظام الدفقات الشعرية الذي يحكم العملية الإبداعية لا يعترف بمثل هذا التركيب اللغوي، فجاء الانزياح محاولاً تكثيف الإيحاء؛ لما يشكله من مركز جمالي ودلالي لافت.

(٢) الديوان: ص٢٤١.

(٣) يعملة: ناقة سريعة السير، الأجواز: الأوساط.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٣. تأخير العامل ومعموله:

من تأخير الفعل قول الشاعر المثقب العَبدِيّ من القصيدة نفسها:

رَجومٌ بـأثقـالٍ شِـــدادٍ رَخيلـةٌ إذا الآلُ في التيه اســتقلت حُزومُها[١]

و"إذا الآل في التيه استقلت حزومها" فالأصل هو: "استقلت حزومها في التيه"، فنتج عن تقديم الجار والمجرور تأكيد لحالة الشاعر النفسية وشعوره بالألم (ألم التيه) والضياع والحسرة. أما استقلت حزومها فهي تحصيل حاصل. مسألة ثانوية في كلامه الشعري، وأدى تقديم الجار والمجرور إلى تحقيق وقع حسن وهو ما لا يتأتى مع مراعاة الترتيب؛ لأن الجملة الفعلية بحركتيها، ستبدد السكون.

الاعتراض:

في تحديد المفهوم:

الاعتراض هو الفصل بين متلازمين كالفعل وفاعله، والفاعل والمفعول به، والمبتدأ والخبر[٢].

ومما اعترض فيه بين متلازمين، قول الشاعر المثقب العَبدِيّ[٣]:

ولـكـنـهـا مِـمَّا تُـمِـيـط بـوُدِّهـا بَشـــاشـــةُ أدنى خُلَّةٍ تَســتَفيدها

أعـاذِلُ مـا يُـدريـك أن رُبَّ بلـدةٍ إذا الشَّـــمسُ في الأيامِ طال رُكودها

قِطعـتُ بفتلاءِ اليـدين ذريعـةٍ يَغولُ البلادَ سَـــوقهـا وبَريـدُهـا

فبـتُّ وبـاتـت بـالتنوفـة نـاقتي وبـات عليهـا صَـــفني وقتُودهـا

وأغضـــت، كما أغضـــيـتُ عيني على الثفنـات والجِوانِ هُجُودهـا

وأيقنـتُ إن شـــاء الإلـه بـأنَّـه ســيُبلغُني أجلادهـا وقصـــيـدُهـا

فـإنَّ أبـا قـابـوسَ عـنـدي بـلآؤه جزاءٌ بنُعمى لا يحـلُّ كنودهـا

---

(١) رجيلة: قوية على الرجلة، حزومها: ما غلظ منها.

(٢) بواجلابن (الحسن): بلاغة الانزياح، مرجع سابق، ص١٣٤، وينظر: الإشبيلي (ابن عصفور): في ضرائر الشعر، تحقيق: السيد إبراهيم محمد، ط٢، ١٩٨٢م، ص١٩١-٢٠٩.

(٣) الديوان، ص٨٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وجـدتُ زنـادَ الصـــالحين نمينـهُ قـديمـاً كـما بَـذَّ سُـــعـودُهـا

وقد أدركتها المُدركاتُ فأصـــبحت إلى خيرٍ من تحت الســـماءِ وفودّها

إلى مـلـكٍ بَـذَّ المُـلُـوكَ بَـعْـيـهِ أفـاعيلُـهُ حزمُ المُلوكِ وجودُهـا

يتمثل الاعتراض في قول الشاعر:

ولـكـنـهـا مِـمَّا تُـمـيـط بـوُدِّهـا بَشـــاشـــةُ أدنى خُلَّةٍ تَســـتَفيدها

حيث اعترض بين الفعل ونائب الفاعل بالجار والمجرور (بودها)، فأصل الكلام هو: "ولكنها مما تميط بشاشة أدنى خلةٍ بودها".

فحقق الاعتراض مزايا عديدة، إذ في تأخير الفاعل نفي اللقاء الجميل بها، مما حرمه نعمة التنعم برؤيا وجهها؛ وفي تقديم الجار والمجرور اختصار لإيجاز الكلام؛ فحذف الشاعر هنا الفاعل (هي) للاختصار، وتخصيصها بالفعل (فعل الإمالة) عن من هم دون أصدقائها؛ كونها من أصحاب الشأن والأمر العظيمين.

ومن الاعتراض بين المتلازمين، قول الشاعر في القصيدة نفسها:

أعـاذِلُ مـا يُـدريـك أن رُبَّ بلـدةٍ إذا الشَـــمسُ في الأيامِ طال رُكودها

"إذا الشمس في الأيام ركودها"، اعترض الشاعر بين المبتدأ والخبر بشبه جملة جار ومجرور، فأصل الكلام هو: "إذا الشمس طال ركودها في الأيام".

لو تصورنا أن الشاعر لم يعترض بين المتلازمين، بشبه الجملة لزالت المبالغة والتكثير من شساعة أفقه بدلالة (طال ركودها)، ولاختل فهم المعنى.

ومما ورد اعتراضاً كذلك، قوله:

"بِتُّ وباتت بالتنوفة ناقتي"، حيث اعترض الشاعر بين الفعل وفاعله بشبه جملة جار ومجرور (بالتنوفة)، فأصل الكلام هو: "باتت ناقتي بالتنوفة".

لقد حقق الاعتراض مزايا عدة، إذ أن في تأخير الفاعل وصف لمعاناة الشاعر وناقته وظلام الوحشة (وحشة الصحراء)؛ وفي تقديم المفعول به تأكيداً لقسوة الصحراء وقسوة العيش فيها، فقد تشكلت كل معاني القسوة هناك.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن الاعتراض بين المتلازمين، قول الشاعر في القصيدة نفسها:

وأغضـــت، كما أغضـــيتُ عيني على الثفنـات والجِوانِ هُجُودهـا

البيت هنا تابع لما قبله؛ تمثيل الاعتراض فيه، بقول الشاعر:

"فعرستُ على الثفناتِ والجونِ هجودها" حيث اعترض الشاعر بين الفعل وفاعله بالجار والمجرور (على الثفناتِ والجون)، فأصل الكلام هو: (فعرست هجودها على الثفنات).

فالشاعر مستمر بوصف حال ناقته وما آلت إليه منذ أن باتت (حطت رحالها) في الصحراء إلى أن نزل الليل عليها هناك، بدلالة (عرست).

فلقد حقق الاعتراض عدة مزايا، إذ إن في تأخير الفاعل إقصاءً لعيني الناقة من التنعم بالنوم ليلاً، وفي تقديم المفعول به تأكيداً على حرمانها من ذلك؛ فالليل - عادةً ما يعبر عن انتفاء الحياة- مرتبط بالظلمة والغربة ووحشتهما، وفي تقديم المفعول به والمضاف إليه تأكيد لحال الناقة وما آلت إليه في تلك الليلة، فهي لم تنزل لتنم؛ بل هي فقط تستريح على ركبتيها.

ومما اعترض فيه بين متلازمين، قول الشاعر المُثقب العَبدِيّ (في قصيدته الرابعة)[1]:

وَســـآرٍ تَعَنَّـاهُ المَبيـتُ فَلَم يَـدَعْ لَهُ طامسُ الظَلْماءِ والليلِ مَذهبا[2]

رأى ضـــوْءَ نارٍ مِنْ بَعيدٍ فخالها لقد أكذَبتهُ النفسُ، بل راءَ، كوكبا

فلما اســـتبـانَ أنهـا إنســـيـةٌ وصَـــدَّقَ ظناً بَعْدَ ما كانَ كذِبا

رفعـتُ لَـهُ بـالكَفِّ نـاراً تشـــبُّهـا شـــآميةٌ نكباءُ أو عاصِـــفٌ صَـــبَا

يتمثل الاعتراض في قول الشاعر:

وَســـارٍ تَعَنَّـاهُ المَبيـتُ فَلَم يَـدَعْ لَهُ طامسُ الظَلْماءِ والليلِ مَذهبا

إذ اعترض الشاعر بين الفعل وفاعله بالجار والمجرور (له)، وأصل الكلام هو: "لم يدع طامس الظلماء له".

وفي تأخير (طامس الليل) انتفاء الحياة، فكلام الشاعر على حالة الليل وكيف ابتدأ به قصيدته؛ جاء ليظهر معاناته التي يعيشها. فالليل هنا ليس الليل الرومانسي الذي يُعذب المحبين؛ ولا هو بالليل المضني الذي يكون للراحة. لذا فإن التأخير أفاد الإحساس بالغربة والوحشة التي يعيشها في ظل هذا الليل، كما أفاد دلالة التكثير؛ إذ الليل هنا حالك ومهلك بكل ما يحمله من معاني القسوة بدلالة (طامس) فهو حقاً طامس لكل ألوان الحياة ومعانيها،

---

(١) الديوان، ص١١٧.

(٢) سآرِ: السائر في الليل، تعناه: أعياه.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالليل عذاب المصير والموت والغربة؛ ومن أجل هذا كله تقدم شبه الجملة (له).

وأخيراً؛ فإن ديوان المُثقب العَبدِيّ زاخر بأساليب التقديم والتأخير بكافة صوره التي أشرنا إليها، وكلما كَثُرُ التقديم والتأخير، تداخلت أوصال الكلام بعضها ببعض، وتلاشى الفهم.

ولا بد من الإشارة إلى أن أشكال الانزياح التركيبي بالتقديم والتأخير قد كثُرت في الشعر القديم لشعر (المثقب العَبدِيّ) وهي عبارة عن ضرورات شعرية تركيبية ذات أنساق تراثية بحتة، رافقتها أنساق تركيبية أخرى حققت بدورها انزياحاً تركيبياً أيضاً، نحو ضرورة الحذف والاعتراض، كما لم يبد للحذف ذكر في ديوانه؛ وكأنه حاول الحفاظ على الأنساق الانزياحية التركيبية التراثية، حتى باستخدامه للأساليب الجديدة فقد ظلت تقليدية عنده، مما جعلها محدودة وقاصرة.

وبناءً عليه، فأنساق الانزياح التركيبي دليل على أن الشاعر مُنشد بقوة إلى الماضي يستلهم من جمال الطبيعة ترنيماتها متشبثاً بما فيها من إنجازات بدت جلية في شعره، وهو ما يعكس شاعريته وغوصه وراء المعاني ليخرج لنا لألئ أبياته.

المبحث الثاني: الاستفهام:

يُعرّف الاستفهام بأنّه طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل جهة الاستعلام، فالاستفهام بمعنى واحد ومصدره استفهمتُ أي: طلبت الفَهَم[1]، والاستفهام أسلوب إنشائي طلبي مهم، شَكل في الدراسات اللغوية منحنًى أسلوبياً بارزاً في بنية النص؛ لما يُضفيه من أثر جمالي على الصورة في تراكيبه وأدواته ودلالاته، فلا جدال "أن الاستفهام أوفر أساليب الكلام معنى، وأوسعها تصرفاً، وأكثرها في مواقف الانفعال وروداً؛ لذا ترى أساليبه تتوالى في مواطن التأثير وتهييج الشعور للاستمالة والإقناع"[2]. وهذا يعني أن "بنية الاستفهام بنية مفتوحة ومغلقة في آن واحد"[3]، من حيث هي طلب ومصادرة طلب، فكأنما السؤال ينتظر إجابة، وهنا تكمن بلاغة الاستفهام.

ولدرس الاستفهام أدوات وتراكيب ودلالات. فيُعد من أهم المسائل الأسلوبية، عند توظيف أدواته توظيفاً فعالاً ومتنوعاً؛ إذ تُمكن المُبدع من التعبير بطلاقة عن مشاعره، مما يُغني التجربة، ويزيد من حرية النص في كسر الرتابة والشعور بالملل فتخرجه عن وظيفة

---

(١) عمايرة (خليل أحمد): أسلوب النفي والاستفهام في العربية، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ١٩٨٢م، ص٧، ومطلوب (أحمد): معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٣م، ج١، ص١٨١.

(٢) الكوفحي (يوسف): اللغة الإبداعية في أعمال جبران خليل جبران، مرجع سابق، ص١٥٦.

(٣) السامرائي (يوسف): في لغة الشعر، (د.ط)، دار الفكر للنشر، عمان، ١٩٨٣م، ص٥٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الاستخبار مُتلوناً بغرض الكاتب والسياق، مؤدياً الدور الوظيفي للمفردات والتراكيب والدلالات موصلاً لمراد المبدع دون حرج، مُثيراً في نفس المتلقي مشاعر مختلفة هي "ألصق بتصوير جُلّ الأحوال النفسية من الألم والحسرة والتعجب والوجع"[1]، أي أنه تعبير دقيق عن كوامن النفس وعواطفها ومشاعرها وأفكارها.

ويخرج الاستفهام عن غرضه الرئيس إلى أغراض أخرى تُعرف من سياق الكلام وقرائن الأحوال، فَتَبرزُ لنا معانٍ أخرى غير التي وضعت لها بالأصل؛ وكل ما يهمنا في هذا المقام موقع الاستفهام في ديوان المُثقب العَبدِيّ، والنظر في المعاني التي خرج إليها في ديوانه وكيفية توظيف الاستفهام في شعره، وتشكيله ظاهرة أسلوبية لها حضورها وخصوصيتها الشعرية؛ ممُثلة في بنائها اللغوي لحمة النسيج النصي.

عند التأمل في ديوان المُثقب العَبدِيّ نجد أن الديوان لم يكثر من استخدام أسلوب الاستفهام، إذ تكاد أغلب قصائده تخلو منه تماماً، فقد ورد في شعره (١٠) مرات، وقد خرج عن الاستفهام الحقيقي في المواضع التي ورد فيها، الأمر الذي أفضى إلى منح النص دلالات جديدة عبر صوره متعمقاً في بواطن النفس ومراميها المتعددة التي يخرج إليها، ليصل بسؤاله إلى كل ما ينبغي الوصول إليه (القصد) أو الغرض الأسلوبي الذي انبثقت عن ضوئه هذه الظاهرة.

وتقسم أدوات الاستفهام إلى قسمين: الأول منهما حرفا الاستفهام (الهمزة وهل) والثاني وأسماؤه (ما، مَن، أي، كم، كيف، أين، أنى، أيان، ومتى)[2].

وعند إجراء الإحصاء الكمي لعدد التكرارات لكل منها، ظهرت النتائج الموضحة في الجدول الآتي:

أداة الاستفهام	الديوان
همزة	٤
هل	٣
ما	-
مَن	١
أي	٢
كم	-
كيف	-

(١) الداية

(٢) حسين (عبد القادر): فن البلاغة، مرجع سابق، ص١٢٢، وعمايرة (خليل): أسلوب النفي والاستفهام، مرجع سابق، ص١٠، والقزويني (ت٧٣٩هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، (د.ط)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٠م، ص١٣٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

متى	-
أيان	-
أين	-
أنى	-
المجموع	١٠

وتبدو من الإحصائية الملحوظات الآتية:

أن: أعلى عدد من التكرارات لحروف الاستفهام في شعر المُثقب العَبدِيّ حرف الاستفهام (الهمزة)، فقد بلغ عدد تكراراته أربع مرات، من مجموع استخداماته لأدوات الاستفهام، وقد جاءت مثبتة في ثلاثة مواضع ومنفية مرة واحدة[١]. والهمزة إذا دخلت على نفي؛ لا تفيد معنى النفي بل يُراد تقريرها بعده.

وهذا يختلف كثيراً عن أسلوب الإخبار والتحقيق، وعن الاستفهام الذي يحتاج إلى جواب[٢]. فالمثقب يستفهم بالهمزة في حالتي الإثبات والنفي، ولعل هذا نابع من حالة التأمل التي تُفضي إلى الحيرة والقلق والتوتر والشك، وتتفرع بعد ذلك في معانٍ جزئية تدل على الحسرة أو الاستنكار أو النفي... فالدور الذي يؤديه الاستفهام لا يتحقق دونه، "فهو يعبر بدرجة دقيقة عن كوامن دقيقة بالنفس، من عواطف ومشاعر وأفكار"[٣].

لم يكثر المثقب من استخدامه أدوات الاستفهام (هل، أي، من) فقد وردت (هل) في شعر المثقب العَبدِيّ ثلاث مرات، وكذلك (أي) وردت مرتين فقط، و(مَن)[٤] وردت مرة واحدة، في الديوان كله.

---

(١) الاستفهام عن مضمون الجملة المنفية يكون بالهمزة (أ) فقط، وهو مركب من همزة الاستفهام وأداة النفي والجملة المستفهم عنها، ومن صروف النفي (لم، لا، ما، لات) يجاب عنها بـ (بلى) في حالة الإثبات و(نعم) في حالة النفي.

– أكُلَّ الدَّهر حَلٌّ وارتحالٌ أما يُبقي عليَّ وما يَقيني

(الديوان: ص١٩٨).

يتصل الاستفهام بحقيقة سابقة يقتضي التسليم بها، لمواجهة حال الدهر، فالشاعر جاء في تعليل لهذه الحقيقة (يبقى علي ولا يقيني) وكأنه ينفي دوام الدهر على حال ويبقيه، ونفي الرؤية لأنه لو حدث مقتضاها لما أبقى الدهر عليه.

(٢) جمعة (حسين): جمالية الخبر والإنشاء، ط١، منشورات اتحاد الكتاب الغرب، دمشق، ٢٠٠٥م، ص١٤٤.

(٣) الكوفحي (يوسف): اللغة الإبداعية، مرجع سابق، ص٥٩.

(٤) الديوان: ص١٤٢. من شواهد الاستفهام بـ (من) عند الشاعر.

– من + مبتدأ مؤخر (ظعنٌ) في قوله:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما اختفت أغلب الأدوات من شعره؛ نحو(ما، كم، كيف، متى، أيان، أين، أنى) فلم أجد لها أثراً في شعره.

ومن شواهد الاستفهام في ديوان المُثقب العَبدِيّ، ما جاء في قصيدته الأولى التي تحمل دلالة التعجب والحسرة، لما آلت إليه حاله من ذُل وظلم ووحدة، وهذه المعاني الثلاثة هي في حقيقتها تُشكل الواقع الحقيقي الذي يعيشه، وما تُثيره هذه الحقيقة التي سكنت في صمتها الرهيب بأفكاره ونفسه، وهذا الأسلوب يجعل من النص بناءً متماسكاً تركيبياً ودلالياً.

ومن ذلك قوله[1]:

هَـل عِـنـدَ غَـانٍ لِـفُـؤَادٍ صـــدِ ... مِـن نـهـلـةٍ في الـيَـومِ أو في غَـدِ

يَجزي بهـا الجـازون عَنّي، وَلو ... يُمـنـعُ شُربي لَســـقـتـنـي يَـدي

قـالـت: أَلا لا يُشـــتَرى ذاكـمُ ... إلا بمـا شِـــئـنـا ولَـم يُـوجَـدِ

إلاِ بـــدري ذهـــبٍ خـــالـــصٍ ... كـلَ صـــبـاحٍ آخـرِ المســـنـدِ

في هذا النمط الاستفهامي يبدو من سؤال الشاعر الذي ابتدأ به، مضاعفة طاقة النص الإيحائية والإشارة إلى مركز النص؛ فهو لا يمثل منطلقاً للإجابة بل يركز النظر نحو الفكرة للتأمل في حقيقة واقعة، والفكرة هي وصف الشاعر (رحلته مع الناقة)، وإثارة الرؤى المتركزة في فضاء الوجود حول الرحلة والناقة وما لحق بهما في الصحراء، ومواجهتهما لهذا المصير معاً، فالقصيدة في مجملها تدور حول فكرة الرحيل في القفر (الصحراء) الذي جعل النص يعج بالذل والوحشة والوحدة (صَدٍ، يَجزي)، ولا نلمح في هذا النص إلا الحرمان وسوء الحياة، ويبدو أن هذا الحرمان والنفي يتجليان في كل ما يراه ويعايشه هو وناقته من ظلم واستبداد دفعا الشاعر إلى سؤال المجهول (هل عند غانٍ لفؤادٍ صد من نهلة)، فالقصيدة تبرز طابع الحزن (يجزي بها الجازون عني)، ويبرز الهلاك والمنع من خلال الحب (عند غان)، ومع ذكر معالم الحياة في النص إلا إنها سرعان ما تختفي (ولو يمنع شربي لسقتني يدي)، ليعيش الشاعر ظلام نفسه الحزينة.

والاستفهام بـ (هل) قد يخرج عن معناه الأصلي، وينتج بعدوله دلالات نستطيع أن نستشفها من خلال المتغير والثابت في الجملة الاستفهامية، كما أن هذا التغير والثبات يبين درجة الإنكار عند الشاعر؛ لأن ثبات الأداة ينبئ عن حالة شعورية واحدة تعتريه، وهذا الإنكار المستمر المتولد من الاستفهامات، هو في حقيقته دلالة على النفي أيضاً؛ لأن الإنكار المستمر هو صورة من صور النفي.

---

(١) الديوان: مرجع سابق، ص١٠.

لِمن ظُعنٌ تطلعُ من خَبيبٍ ... فما خرجت مِن الوادي لجين

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والاستفهام هنا يتضمن معنى النفي، وكأن الشاعر قال: "ما عند غانٍ من نهلةٍ لقلبٍ عطشان"، وما يدل على ذلك قوله: (هل عند غانٍ لفؤاد صدِ من نهلة)، والمعنى لو كان عندها نهلة لتروي فؤاد العطشان اليوم أو غداً، فتتجلى القيمة الفنية الشعرية للاستفهام في إجابته عن السؤال الذي يسأل به نفسه، ولأنه لا يستطيع أن يقول بأسلوب خبري ما عند غان، فقد لجأ للاستفهام مخفياً وراءه حساً ممتلئاً بالحسرة والوجع لمنع الساقين عنه الشرب، في قوله[١]:

يَجزي بها الجازون عَنّي، وَلو ... يُمنعُ شُربي لَسقتني يَدي

ويبدو أنه في صيغة الاستفهام الواردة هنا تعبير صادق عما يؤمن به الشاعر في نكرانه لكل ما يراه ويعايشه من ظلم وقهر واستبداد ونفيه له، وهو تعبير عن لواعج النفس. وحسراتها لما عاشه من ألم الرحلة، وهو الأمر الذي جعله ينحرف في الصيغة ليتسنى له التصريح عن واقع معاناته في ظل الرحلة.

ومن ذلك أيضاً قول الشاعر في القصيدة الثانية[٢]:

هَل لهذا القلب سَمعٌ أو بَصر ... أو تناهٍ عن حَبيبٍ يُذكر[٣]

أو لِدمع عن سَفاهٍ نهية ... تُمترى منه أسابيُّ الدَّرر

مُرمعلاتٍ كسمطي لؤلؤٍ ... خَذلت أخْراتُهُ، فِيه مغر

إن رأى ظعناً لليلى غدوةً ... قد عَلا الحزماءَ منهن أُسَرْ

تبدو دلالة النفي في ثبات الأداة وتغير الجمل الواقعة بعدها، (سمعٌ أو بصر، تناه عن حبيب يُذكر، تمتري منه أسابي الدرر، مرمعلات، خذلت)، وما يتضمنه ذلك الاستفهام من ثبات لأداة النفي (ما)، وتغير الجمل الواقعة بعدها كذلك.

فتنوع الأفعال بعد الأداة حدثاً وزماناً، (تناهِ، تمترى، خذلت)، "يشكل محور دلالة الاستفهام في النفي والإنكار"[٤]، فقد بدأ الشاعر بالاستفهام عمَّا إذا كان تذكّره للظعن في المكان قد أحزنه وأبكاه.

ومن الأساليب الاستفهامية التي خرجت عن معناها الحقيقي لتفيض دلالة وإثارة؛ الاستفهام الذي يبنى بـ (أي)؛ يقول المُثقب العَبدِيّ في قصيدته الثالثة[٥]:

---

(١) الديوان: مرجع سابق، ص١١.

(٢) الديوان: مرجع سابق، ص٦٢.

(٣) المرجع نفسه، ص٦٢.

(٤) الكوفحي (يوسف): اللغة الإبداعية، مرجع سابق، ص٦٧.

(٥) الديوان نفسه، ص٨١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأَيَّ أُنـاسٍ لا يُـبـيـحُ بـقـتـلـةٍ يُؤَازي كبيداتِ السَّـــماءِ عَمودُ ها[1]

جاءت (أي) بصيغة استفهام استنكار يتضمن معنى النفي، ليدل على ما هو مُباح إذ لم يُمنع فيه أحد (أي أناس لا يبيح بقتلة)، فالإباحة مثل النهي[2]. فهو متقلب بين منع وإباحة، وبين تحديد وتوكيد.

أي أناس لا يبيح بقتلةٍ - حتماً يؤازي (توكيد) - (إخبار).

فلا دور لـ (أي) في الجملة إلا أن تقوم بنقلها من معنى الإخبار إلى الاستفهام، فالشاعر متقلب بين الإباحة والمنع، كلها أو معظمها (كبيدات السماء)، كما أن الشاعر قلق مضطرب وفي حيرة من أمره، يتساءل عن أي قوم لم يستبح حماهم بغارة يشنها، ومن يماثلهم في ذلك.

ومن نماذج الاستفهام في شعره أيضاً، ما ورد في قصيدته الخامسة، بقوله[3]:

٥. لِمَنْ ظُعُنٌ تَطلِّعُ مِنْ ضُـبيبٍ فـما خَـرجَـتْ مـن الـوادي لِـحـينِ

٦. تَبَصّرْ هَل تَرى ظُعْناً عِجالاً بِجنـبِ الصّحصـحـانِ إلى الوجينِ

٣٧. تَقولُ إذا درأتُ لها وَضِـيني أهـذَا دِيـنُـه أبَـداً وديـنـي

٣٨. أكـلَّ الـدهْرِ حـلٌّ وارتحـالٌ أمَـا يُـبـقـي عـلَيَّ ومـا يَـقـيـنـي

٤٥. ومـا أدري إذا يَمَّمـتُ وَجهـاً أريـدُ الـخـيرَ أيُّـهـمُا يَـلـيـنـي

اشتملت الأبيات السابقة على ثمانية أساليب استفهام هي (مَن، هل، الهمزة، أي) تمثلت في التوزيع الآتي:

لمن - تطلع الظعن - إخبار.

هل ترى ظعناً - لا - (نفي النفي) - طلب المعرفة.

أهذا دينه - لا - (نفي) - طلب المعرفة.

أكل الدهر - لا - (نفي) - دوام الحال.

أما يبقى - لا يبقى - (نفي النفي).

---

(١) المرجع نفسه، ص١٠٦.

(٢) الإباحة مثل المهي. يقال: مكان مباح إذا لم يمنع منه أحد. الديوان: ص١٠٦.

(٣) الديوان: مرجع سابق، ص١٤٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أيهما يليني - (توكيد) - إخبار.

الخير الذي أبتغيه - لا - (نفي واستمرار).

أم الشر - (نفي).

نرى أن عملية الانتقال من أداة إلى أداة في نسق لغوي واحد مرتبط بسياق، تجعل النص كثيف الدلالة والإيحاء، فكل أداة من تلك الأدوات تحمل معها معاني عميقة في نفس الشاعر، وتلك المعاني تصب في محور واحد، "وهو ما ينص عليه السياق اللغوي المبني بالتراكيب الاستفهامية"، ونلفي في الاستفهامات أنها خرجت عن معناها الحقيقي، لتدل على الثبات في الاستفهام الأول المستهل بـ (من) الذي يفيد الالتماس، ونفي النفي في الاستفهام الثاني المستهل بـ (هل)، ونفي الاستفهام في الثالث المستهل بـ (أهذا)، واستمرار النفي في الاستفهام التالي المستهل بـ (أكل) و(أما) في الشطر نفسه، والتوكيد في الاستفهام الذي يتبعه المستهل بـ (أي)، وفي البيت الأخير خرجت عن معناها الحقيقي، لتدل على نفي النفي في الاستفهام المستهل بـ (الهمزة)، الذي يفيد الشك (شك في الفعل أنه كان)، فالأمر الذي يزيد التركيب وضوحاً في الدلالة والرمزية، وجود (أم) التي تفيد التعيين، فهذه المعادلة تبين دلالة الاستفهام بـ (الهمزة) في الشطر الأول، ودلالة معادلتها (أم)، فكأن "دلالة الاستفهامين تدور حول محور واحد"[1]. وهو فلسفة الخير والشر، فالدلالة الأولى للاستفهام الأول تمثل جانباً من جوانب الخير، ودلالة الاستفهام الثاني تمثل الجانب الآخر لهذا الخير.

وهذا الانتقال من الإثبات إلى النفي إلى التوكيد، يعد أسلوباً انفعالياً، يرفع من طاقة النص حركة وإثارة وقوة، وهذه المعطيات النصية حتماً ستؤدي إلى قلقلة المتلقي فيشعر بالاضطراب والقلق من تلك العاطفة الإنسانية، فيؤمن بتلك المعاني والرؤى التي انفعل معها وتأثر بها بأسلوب مدهش عجيب.

والمعنى المجازي الذي تضمنه هذا الاستفهام قد جاء متناغماً متناسقاً مع نسق القصيدة وطبيعة المقام الذي وردت معه، فالتلاحم الحاصل بين السياق ومعنى الاستفهام، قد أوجد خصيصة أسلوبية ذات قيمة تعبيرية مهمة، "تكشف عن ما في النفس من حيرة غالبة وقلق عام"[2]. وقد عملت هذه الخصيصة على تكثيف المعاني ليظهر النص مليئاً بالإيحاء، وكان للسياق أثر مهم في هذا الملمح الأسلوبي الناشئ من تماسك "(المقام والمقال والسياق) في النص من خلال ترابطها في التراكيب النحوية التي تقودنا إلى مفهوم أوسع يمكن أن نسميه (المستوى الأسلوبي) للتركيب النحوي المتجاوز للترابط اللفظي. وإن الفاعلية الأسلوبية في بنية هذا التركيب ترجع قيمتها إلى نظام العلاقات القائمة بين عناصر ذلك التراكيب والتي أوجدت بنية جديدة شأنها إظهار إمكانية اللغة في استثارة المتلقي"[3].

---

(١) الديوان: ص٧١.

(٢) الكوفحي (يوسف): اللغة الإبداعية، ص٧١-٧٢.

(٣) عياد (شكري): اتجاهات البحث الأسلوبي، مرجع سابق، ص١٤٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن هنا، يتبين لنا أنَّ الخصيصة الأسلوبية لمعنى الاستفهام لا يمكن أن نستوضحها بمعزل عن طبيعة مقتضى الحال والمقام.

المبحث الثالث: التوكيد

التوكيد: مصدر من وكَّد، والتأكيد مصدر أكدَّ[١]، لغتان، فيقال: أكد تأكيداً، ووكَّدَ تأكيداً، قال الأشموني: وهي بالواو أكثر وأفصح من الهمزة[٢]، وأضاف الصّبان: وهي الأصل والهمزة بدل[٣]. وبالواو جاء القرآن، قالت تعالى: ﴿وَلا تنقضوا الأيمانَ بعد تَوكِيدِهَا﴾[٤]، أي تقويتها وإحكامها.

وتوكيد الشيء في اللغة موضع اهتمام وعناية، فالعرب لا تؤكد إلا ما تهتم به[٥]، لمن أراد الاهتمام بشيء أكثر من ذكره، وصولاً للمعنى الذي يكمن في هذا التوكيد.

والتأكيد بناء لغوي لا يُقصد لذاته؛ لتأثيره على بناء الجملة فيما إذا تم الاستغناء عنه، وهو تابع يُقر متبوعه ويرفع عنه التوهم - الوهم غير الظاهر في الكلام - من خلال السياق، ولزيادة تثبيت معنى معين في نفس السامع أو القارئ؛ مما يفضي إلى تقوية الكلام وإزالة ما يساوره من شكوك أو زيادة في الاهتمام من خلال توكيده بأدوات متعددة، منها ما هو خاص بالجملة الاسمية، مثل: (إنَّ، أنَّ، وكأنَّ، ولكن)، ومنها ما هو خاص بالجملة الفعلية، مثل: (قد)، و(نون التوكيد الثقيلة أو الخفيفة)، ومنها ما هو مشترك بينهم، مثل: (إنما، واللام)، قال تعالى: ﴿إنما جَعل السبتَ على الذين اختلفوا فيه﴾[٦]، وقال: - جَلَّ ذكره - ﴿لمثوبة من عند الله لو كانوا يعلمون﴾[٧]، وبأسلوبي القسم، والقصر.

والشاعر يلجأ لهذا الأسلوب لتثبيت معنىً ما في نفس المتلقي، وتقوية أمره، من خلال مفاجأته بصور الواقع التي أجرى عليها تحويراً وفق رؤيته القائمة بذاتها في الخطاب الشعري.

---

(١) السيوطي (جلال الدين): همع الهوامع في شرح الجوامع؛ تحقيق: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ص١٢٢.

(٢) عمايرة، (خليل): أسلوب التوكيد اللغوي في منهج وصفي في التحليل اللغوي، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٨٤م، ص٧.

(٣) الصبان (ت١٢٠٦هـ) (محمد): حاشية الصبان شرح الأشموني على ألفية ابن مالك مع شرح الشواهد للعيني، تحقيق: طه عبد الرؤوف، (د.ط)، المكتبة التوفيقية، مصر، ج٣، ص١٠٧.

(٤) سورة النحل: آية ٩١.

(٥) عمايرة (خليل): أسلوب التوكيد اللغوي، مرجع سابق، ص٨.

(٦) سورة النحل: آية ١٢٤.

(٧) سورة البقرة: آية ١٠٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والحديث هنا سيقتصر على أنماط التوكيد التي شكلت ظاهرة أسلوبية في شعر المثقب العَبدِيّ.

أولاً: بناء أسلوب التوكيد بـ (قد):

ويقصد بـ (قد): الحرفية "المختصة بالفعل المتصرف الخبري المثبت، وهي معه كالجزء، فلا تفضل عنه بشيء"[١]، وهي حرف يصحب الأفعال، يسبق الفعل الماضي والفعل المضارع، بشرط أن لا يسبق كلاً من الفعلين أيّ حروف نصب، أو جزم.

وقيل: "هي حرف توقع، وقيل حرف تقريب"[٢]، وهذه بعض معانيها، أما أشهرها على الإطلاق فهو "التحقيق".

ورد التوكيد بـ (قد) في الجملة الابتدائية في القصيدة الأولى، متلو بالفعل الماضي، كما في البيت (٢١)[٣]:

مُـلـمَّـعُ الـخَـدَّيـنِ قـد أُردِفَـت أكـرُعُـهُ بـالـزَّمَـعِ الأســـوَدِ[٤]

كما ورد في القصيدة الثانية، في صدر الشطر الأول من البيت الخامس عشر، وصدر البيت السادس عشر، من القصيدة نفسها، مصحوباً بالواو، متبوعاً بالفعل الماضي، كما في قوله:

وَلـقـد رَامُـوا بَســـعـيٍ نـاقِـصٍ كي يُـزيـلـوهُ، فـأعـيـا وأبَـرّ

ولـقـد أودى بِمـن أودى بـه عَـيـشُ دَهـرٍ كـانَ حُـلـواً فـأمَـرّ

(بحر الرمل)

وفي القصيدة السادسة في صدر البيت الحادي والعشرين من الشطر الأول مجرداً من الواو متبوعاً بالفعل الماضي، كما في قوله:

وكـلامٌ سَـــيِّـئٍ قَـد وُقِـرَت عنـه أُذنـايَ ومـا بي من صَـــممَ

---

(١) عمايرة (خليل): أسلوب التوكيد اللغوي، مرجع سابق، ص٤٦.

(٢) المرادي (الحسن بن قاسم): الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق: فخر الدين قباوة، ط١، الدار العلمية، بيروت، ١٩٩٢م، ص٢٥٤-٢٥٥.

(٣) الديوان نفسه، مرجع سابق، ص١٠.

(٤) الديوان، ص٣٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(بحر الرمل)

كما جاء في موضعين آخريين من القصيدة السابعة؛ الأول حشو البيت الثاني، في البيت الرابع عشر مصحوباً بالفاء، متبوعاً بالفعل الماضي، بقوله:

فإن تَكُ أمَوالٌ أُصُـيبتْ، وحُوِّلت دَيـارٌ، فقـد كُنَّـا بـدارٍ نُقيمُهـا[1]

الثاني في بداية الشطر الثاني من البيت الثامن عشر مصحوبة بالواو، متلو بالفعل الماضي، كما في قول الشاعر:

أبي أصـلحَ الحَيَّين بَكراً وتَغلبـاً وقد أُرعِشَـت بَكرٌ، وخَفَّ حُلومُهَا[2]

ومما سبق يبدو توكيد الشاعر بـ (قد) ست مرات، متبوعاً بالفعل الماضي، وسبقه الواو في ثلاثة مواضع، والفاء في مرة واحدة في موضع واحد، وكذلك اللام في موضعين ولم يذكر الفعل المضارع ولو لمرة واحدة.

ويتضح مما سبق أن أعلى نسبة في التوكيد كانت بالمؤكد (قد) متبوعاً بالفعل الماضي، فقد أكَّد المُثقب العَبدِيّ الفعل الماضي بـ (قد) مع دلالته الزمنية في حصول الحدث؛ ليزيد من قوة وقوع الفعل وصحة وقوعه، وتوكيد الحدث في الزمن الماضي.

ثانياً: بناء أساليب التوكيد بـ (أنّ، إنّ، كأنَّ):

قيل (إنّ) المكسورة المشددة تأتي على وجهين: الأول: - إذا طلبنا توكيده أعدنا معه ما اتصل به أي أن تكون حرف توكيد؛ تنصب الاسم وترفع الخبر، والثاني حرف جوابي بمعنى نعم[3]، ويستدل عليه بقول ابن الزبير – رضي الله عنه – لمن قال له: "لعن الله ناقتي حملتني إليك" إنّ وراكبها"[4]، (أي نعم ولعن راكبها)، وهي تؤكد مضمون الجملة وتكسر همزتها في عشرة مواضع[5].

---

(١) الديوان، ص٢٥٣.

(٢) الديوان: ص٢٥٧.

(٣) الأنصاري (ابن هشام): مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: عبد اللطيف محمد الخطيب، ط١، السلسلة التراثية، الكويت، ٢٠٠١م، ص٣٧.

(٤) السابق نفسه، ص١/٣٧-٣٨.

(٥) الأنصاري (ابن هشام): أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٠م، ج١، ص٣٣٤-٣٣٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما أنَّ المفتوحة المشددة تعمل عمل (إنّ) فهي تنصب اسمها وترفع خبرها. ومعناها معنى التأكيد، لكنها تفارق مكسورتها في كل موضع وَجَب فيه فتح أن[1]، وتقلب معنى الجملة إلى الإفراد كالمكسورة تماماً، وتصبح في مذهب المصدر المؤكد، وقد اختلف النحويون فيه[2].

توافق توكيد الشاعر بـ (أنّ) مع توكيده بـ (قد)؛ من حيث الكم والكيف، وذلك لتقارب نسبة الإخبار بالجملة الفعلية المؤكدة بـ "قد"، والاسمية المؤكدة بـ "أنّ" والتي تكررت في شعر المثقب ست مرات، منها خمس مرات جاءت همزتها مكسورة، ومرة واحدة مفتوحة، ووردت في حشو الأبيات أربع مرات، وأربع مرات أخرى في الشطر الثاني، وثلاث مرات في صدر الشطر الأول.

ومن التراكيب الأسلوبية التي جاء فيها التوكيد:

* التوكيد بعد الإنشاء الطلبي:

١. التوكيد بعد الترتيب بـ (إن):

قول المُثقب العَبدِيّ[3]:

فـإنّي لـو تُـخـالِـفـنـي شِـــمالي خِلافـكِ مـا وَصَـــلـتُ بهـا يَمِيني[4]

(البحر الوافر)

ودلالة التوكيد تبدو في تفضيله اليد اليمنى على اليسرى حتى لو خالفته، يريد توكيد تفضيله الصدق على الكذب ولو كان به نجاة من وجهة نظر الشاعر.

---

(١) المرجع السابق نفسه، ١/ص٣٣٧.

(٢) قال السيوطي: الأصح أن (إن) المكسورة أصل، والمفتوحة فرع عنها، لأن الكلام مع المكسورة جملة غير مؤولة بمفرد، ومع المفتوحة مؤول بمفرد، وكون المنطوق به جملة من كل وجه، أو مفرداً من كل وجه تستغني عن زيادة، والمجرد من الزيادة أصل. ولأن المفتوحة تصير مكسورة بحذف ما تتعلق به، ولا تصير المكسورة مفتوحة إلا بزيادة، والمرجوع إليه يحذف بالفعل إذ هي عاملة غير معمولة، والمفتوحة عاملة ومعمولة. ولأنها مستقلة والمفتوحة كبعض اسم إذ هي وما عملت فيه بتقديره، وقال قوم: المفتوحة أصل المكسورة، وقال آخرون: كل واحدة أصل برأسها.

ينظر: السيوطي: همع الهوامع، مرجع سابق، ص٤٤٢.

(٣) الديوان: مرجع سابق، ص١٢٤.

(٤) الديوان نفسه، ص١٣٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢. التوكيد بعد التبليغ بـ (أن):

في قول الشاعر[١]:

فـتَـعَـزَّيـتُ خَشـــاة أن يَـرىَ جَـاهِـلٌ أنّي كَـمَا كَـانَ زَعـم[٢]

وهنا جاء التوكيد؛ بياناً وأفعال معبرة عن رغبة وإرادة.

٣. التوكيد بعد التشبيه بـ (كأن):

في قول الشاعر:

كـأنـهـا أســـفـعُ ذو جُـدَّةٍ يَمســـدُهُ تـأوَبـلُ وليـلٌ سَـــد[٣]

كـأنَّ جنيبـاً عنـدَ معقـد غزرهـا تراوده عن نفســـه ويريـدهـا[٤]

لهـا فرطٌ يَحمي النِّهـابَ كـأنَّـه لوامعَ عِقبـان مَروع طريـدُهـا[٥]

بمصـــادقِـةِ الوجيفِ كـأنَّ هِراً يُـبـاريـهـا ويـأخُـذُ بـالـوضـــين[٦]

وتقدم التوكيد بـ (كأن) يُفضي إلى اهتمام الشاعر بالتشبيه وفي البيت الأول تمثيل للون الجن المشرئب بالحُمرة من وجهة نظر الشاعر، وفي الثاني يشبه الدواب كيف تقاد الواحدة تلو الأخرى ويبين شكلها في ركاب الرحل. وفي الثالث يشبه هذا الفرط في سرعته، بسرب العقبان – طائر- التي تحمي مطرودها، وفي الرابع يشبه حركة مسيرها بقطٍ يسير معها ويعارضها.

وتمثل التوكيد في وظيفة تركيبية بحتة هي ربط إسناد ثانوي تابع بإسناد متبوع. فإقحامها كان لتسهيل ربط الإسناد الواقع بعد الكاف بما قبلها، ليمنع وقوع الإسناد الأصلي التام موقع المجرور بالحرف.

ثالثاً: بناء أسلوب التوكيد بـ (إنّما):

---

(١) الديوان: ص٢١٦.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٣١.

(٣) الديوان، ص٣٦.

(٤) المصدر نفسه، ص٩٥.

(٥) المرجع السابق نفسه، ص١٠٨.

(٦) نفسه، ص١٧٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أصل هذه الأداة (أنّ) بكسر الهمزة وفتحها، زيدت عليها (ما) فكفتها عن العمل، لذا تسمى: كافة ومكفوفة[١].

وهي تتألف من (إنّ) و(ما) وتدخل على الجملة الفعلية والاسمية معاً، وفي كلتا الحالتين تفيد معنى التوكيد بدرجة أقوى من (إنّ) وحدها، وغالباً ما تكون في سياق الكلام "إنكار وجد"[٢]، وهي تفيد الكلام بإيجاب الفعل بشيء ونفيه عن آخر؛ أي النفي والإثبات، فتحقَّق هذين المعنيين دفعة واحدة، كما تفيد التوكيد.

وأرى أن هذه الأداة تدل دلالة ظاهرة على التوكيد، ومن الأفضل أن توضع ضمن أدوات توكيد الجملة بنوعيها.

- وقد ورد التوكيد بـ (إنما) في قول المثقب العَبدِيّ[٣]:

إنَّمـا جَـادَ بشـــأسٍ خـالـدٌ بعدَ ما حاقت بهِ إحدى العُظم[٤]

أصل التركيب: جاد بشأس خالدٌ.

فدخلت عليه إنما، فأضافت درجة توكيد لا تكون بـ (أن)، ولا بـ (أن + اللام) المزحلقة، فقد جرى المفعول به على الفاعل ثم ما جاء به الجار والمجرور من تخصيص، فالفعل جاد مؤكد بإنما، وتوكيد الفعل يضفي على ما يليه، فالفاعل مؤكد لأنه مع الفعل كالكلمة الواحدة.

ومن سياقات التوكيد في شعر المُثقب العَبدِيّ، قوله[٥]:

ظَلِلـتُ أرُدُّ العَينَ عن عَبراتِهـا إذا نُزِفت كانت سِراعاً حُمُومُها[٦]

كـأنِّي أُقـاسي من سَـــوابقِ عَبرةٍ ومِن ليلةٍ قد ضافَ صدري هُمومُها[٧]

تُـرَدُّ بـأثـنـاءٍ كـأنَّ نُـجُـومـهـا حَيارى إذا ما قُلتُ: غَاب نُجومُها[٨]

(٩١)

---

(١) عمايرة (خليل): أسلوب التوكيد، مرجع سابق، ص٢٨.

(٢) المرجع السابق نفسه، ص٢٩.

(٣) الديوان: مرجع سابق، ص٢١٦.

(٤) نفسه، ص٢١.

(٥) الديوان: مرجع سابق، ص٢٣٤.

(٦) نفسه، ص٢٣٦.

(٧) نفسه، ص٢٣٦.

(٨) نفسه، ص٢٣٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فبتُّ أضُـمُّ الرُّكبتينِ إلىَ الحشـا كَـأنِّي راقي حَيَّـةٍ أو سَـليمُهـا[1]

(البحر الطويل)

برز حضور الشاعر الفيزيائي من خلال ظهور صوته بدلالة ضمير المُتكلم، إذ تتحرك الأبيات بمجملها على نغم التوكيد، فقد نشر الشاعر مفرداته على مساحة الأبيات (كأنّي، أقاسي، كأنّ، نجومها حيارى، كأنّي راقي) محاولاً من خلال ذلك التركيز على حالته الشعورية والانفعالية التي تشيع في فضاء النص الشعري.

ويُلحظ أن الشاعر يؤكد العنصر الانفعالي؛ لأنه من أقوى العناصر التي تلفت انتباه المتلقي؛ ذلك أنَّ نغمة المخبر لا تكفي بل يجب أن تثير الإعجاب والانتباه حتى يكون للفكرة صدى ووقع قوي في نفس هذا المتلقي.

ويُظهر الشاعر من خلال الجمال الإيقاعي للكاف الداخلة على (إنّ) في تمثيل لحظة التأزم النفسي لديه، لكنه لم يكتف بهذا الإيقاع بل تسلل إلى الألفاظ (أقاسي من سوابق عبرة)، (راقي حيةٍ أو سليمها) ليخلق إيقاعاً آخر متناغماً مع الإيقاع الخارجي، وكذلك استخدامه كلمة (حيارى) التي توحي بالحيرة والقلق، ويمكن أن نعدها لحظة أولى تكشف ارتدادات متعددة في وصف حالة الحيرة بين الشاعر وواقع حال الدار بعد الوبل من خلال تشبيه العلاقة بين كثرة الدموع وألمه وهمومهن فكلاهما يدل على المعاناة والقلق، كما أن توازي الصيغة (ك الملحقة ب "أنّي" في بداية الشطر + "اسم الفاعل" القافية) في النسق المتقدم شكلت محوراً دلالياً يدل على هم وألم وحيرة وتوتر عالٍ يستحوذ على مشاعر الشاعر الذي لم يجد وسيلة لتفريغ هذا التوتر إلا بتكثيف هذه الصيغة، فكأن القرينة الواحدة في الشطر الواحد تمتص قدراً أو شحنة من قلقه وانفعاله، لذا لجأ إلى لتوكيد الذات.

كما وردت في مواضع أخرى للتوكيد في شعر المُثقب العَبدِيّ، نحو قوله[2]:

لا تَـقـولـنَّ إذا مـا لَمْ تُـردْ أن تُـتِـمَّ الـوعـدَ في شيءٍ: نَـعـم[3]

حَسَـنٌ قولُ، نَعم مِن بَعـدِ لا وَقـبـيـحٌ قـولُ لا بَـعـدِ نَـعَـم

إنَّ لا بَـعـدَ نَـعـم فـاحِشـة فـلا فابدَأ إذا خِفتَ النَّدم[4]

فـإذا قُلـتَ: نعم فَـاصـبر لها بِـنـجـاحِ الـوَعـدِ، إنَّ الـخُـلـفَ ذم

---

(1) نفسه، ص٢٣٨.

(2) الديوان نفسه، ص٢١٦.

(3) نفسه، ص٢٢٧.

(4) نفسه، ص٢٢٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

واعلم أنَّ الـذمَّ نَقصٌ للفتى وَمَـتـى لا يَـتَّـقِّ الـذمَّ يُـذَمّ

أكـرِمُ الـجـارِ، وأرعـى حَـقَّـهُ إنَّ عِـرفـانَ الـفـتـى الـحـقَّ كَـرَم[1]

تعتمد الصياغة في هذه الأبيات الشعرية السبعة أسلوب الشرط والتوكيد، والملاحظ هنا أن وقوع جواب الشرط في البيت الأول (إذا ما لم تُرد أن تتم في شيء... فقل نعم) [2]، فعل جواب الشرط جملة فعلية، أما الأبيات التي تليها فكان جواب الشرط جملة فعلية، فالجملة الفعلية الخبرية تدل على طلب لحدث القول في الزمن المستقبل.

لكن جواب الشرط في البيت الرابع (فإذا قلت: نعم... فاصبر) جملة فعلية طلبية، قد يكون فيها نجاح القول، أو تأكيد على ذم الخلف، فمن الكذب ما جلب الندم. لذا لجأ الشاعر إلى (إنّ) توكيداً وتوضيحاً لفكرته الرئيس المرتبطة بموقف معين ومدرك بالنسبة إليه، وهو قبح قول لا بعد نعم.

وقد جاءت في البيت الأول عبارة الشرط وجوابه فعليتين، لأنه طلب تأكيد لحدث القول في المستقبل، وكذلك في الثاني جاءت عبارتا الشرط والجواب فعليتين أيضاً؛ لتدل على الاهتمام بشأن الفعل دون الفاعل، والوقوف عند هذه البنية يظهر لنا قدرة الشاعر في اختيار النسق الذي يظهر المعاني المقصودة للذات الشاعرة، والكشف عن حركية فنية متصل بعضها ببعض اتصالاً وثيقاً بفعل انتشار أدوات التوكيد (إنّ، لا، إنّ الخُلف ذم، أنَّ، الذمَّ، إنَّ)؛ إذ إن المخاطب مُنكرٌ.

كما أن التركيب الذي اعترض جواب الشرط وأداة التوكيد (فاصبر لها بنجاح الوعد إنّ الخلف ذم) ساهم في إغناء الدلالة المقصودة، فالنهاية إما نجاح الوعيد أو الذم، ومن مقاربة الخلف (الذم) وهو عكس المدح، إذ إن الشاعر مصر على أن الخلف فاحشة تجلب الذم، فإن قول نعم بعد لا أفضل للمرء بكثير من قول لا؛ لأن قول نعم والصبر لها فيها عرفان وحق على كل فتى، فكلما راعى هذا القول كَرُم.

---

(١) نفسه، ص٢٢٩.

(٢) نفسه، ص٢٢٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الرابع: النفي:

توطئة:

النفي: أسلوبٌ لغوي تحدده أفانين القول، يُراد به نقض وإنكار يستخدم لدفع ما يتردد في ذهن المخاطب[١] - إزالة الشك-. وهو باب من أبواب المعنى يهدف المتكلم من خلاله إلى إخراج الحكم المُثبت إلى نقيضه، كما يستهدف نقض المقولات اللغوية والأحداث وإنكارها بصِيغ وأدوات معروفة في العربية تخضع لمتطلبات المقام وأغراض المتكلمين[٢].

والنفي ليس البناء الأصيل للجملة العربية، إنما هو عارض من العوارض يفيد عدم ثبوت نسبة المسند للمسند إليه[٣] في الجملة الفعلية أو الاسمية، فالنفي قد يتجه للمسند، ولذلك يمكن أن يتصدر الجملة الاسمية فيدخل على المبتدأ أو الخبر معاً، "ويمكن أن يتصدر الخبر فحسب بوصفه المسند، وذلك في حال كان الخبر جملة، فتكون الجملة المنفية خبراً عن المبتدأ"[٤]، مثل قوله تعالى: ﴿ألا إنّ أولياءَ الله لا خوفٌ عليهم﴾[٥]، فالجملة الكبرى هنا مثبتة؛ لأن النفي لم يتصدر الجملة كلها لكنه دخل على عنصر منها هو خبر إنَّ (لا خوفٌ عليهم)، فعدم الخوف والحزن عليهم مُخبرٌ به عن اسم إن (أولياءَ اللهِ)، وهو ثابت له، وقد أخبر عن اسم إنّ بجملة منفية.

أما الجملة الفعلية فالنفي فيها لا بد أن يتصدر الفعل وحده؛ لأن الفعل هو المسند - ينفي إسناد الفعل إلى فاعله - بمعنى أن "النفي طاقة اختيارية تؤثر في بعض أجزاء الجملة ومن بعضها"[٦].

---

(١) المخزومي (مهدي): في النحو العربي نقد وتوجيه، ط١، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٤م، ص٢٤٦.

(٢) ينظر: جمعان (توفيق): النفي في النحو العربي، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ص٥٧٨، وعمايرة (خليل): أسلوب النفي والاستفهام، مرجع سابق، ص٥٦.

(٣) عبد اللطيف (محمد حماسة): بناء الجملة العربية، ط١، دار الشروق، بيروت، ١٩٩٦م، ص٢٢٥.

(٤) ينظر: المرجع السابق نفسه، ص٢٢٥-٢٢٦.

(٥) سورة يونس: آية ٦٢.

(٦) ينظر: عبد اللطيف (محمد حماسة)، بناء الجملة العربية، مرجع سابق، ص٢٢٤-٢٢٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والنفي نوعان: النفي الصريح، وهو: نفي حدوث الفعل أو حصول المعنى نفياً صريحاً[١]، أما النوع الثاني، فهو النفي الضمني، وهو: المفهوم من خلال السياق، وتدل عليه القرائن الصوتية أو اللفظية؛ وغالباً ما يؤدى بأدوات تخرج عن معناها الحقيقي إلى معنى النفي[٢]. مثل: (بل، هل، وغير)، ومن أمثلة ذلك: قال تعالى: ﴿وقالوا اتخذ الرحمنُ ولداً سُبحانهُ بل عَبادٌ مكرمونَ﴾[٣].

وقد يرد ذلك أيضاً، ما يفهم من دلالة بعض الأفعال، مثل: "امتنع، جحد، رفض، أبي، نحو ما ورد في كتاب الله - عز وجل - إذ يقول: ﴿وما يجحدُ بآياتنا إلا الظالمون﴾[٤]، وقد يكون هذا النوع من النفي ذا علاقة بموضوعات البلاغة.

وهذا النفي يُؤدى بأدوات وُضعت لهذا الغرض، ولعل المتتبع لتلك الأدوات يلاحظ أنها جاءت مبثوثة ضمن موضوعات النحو التي ترد عند القدماء[٥]، فقد تناولوها وفق ما يلي:

* نفي الجملة الفعلية[٦]:

- لنفي الفعل الماضي أداتان: ما (النافية) تنفي الحدث، ولا (النافية) غير عاملة.
- لنفي الفعل المضارع أداتان: لم (حرف حزم ونفي وقلب) وتفيد الحدث وقلب معناه إلى الماضي، لمّا (حرف جزم ونفي) تفيد نفي الزمن الماضي المتصل بالحاضر.

---

(١) نهر (هادي): التراكيب اللغوية، ط١، دار اليازودي للنشر، عمان، ٢٠٠٤م، ص٢٦٧.

(٢) النحاس (مصطفى): أساليب النفي في العربية، جامعة الكويت، ١٩٧٩م، ص٢٢٥.

(٣) سورة الأنبياء: آية ٢٦.

(٤) سورة العنكبوت: آية ٤٩.

(٥) انظر: المبرد (أبو العباس) محمد بن يزيد: المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق، ط٢، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، مصر، ١٩٩٤م، ج٤، ص٣٥٧-٣٨٨، والمرادي (الحسن بن قاسم): الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق: فخر الدين قباوة، ط١، الدار العلمية، بيروت، ١٩٩٢م، ص٢٩٠، ٣٢٢، ٢٠٧، ٤٨٥، ٢٦٦.

(٦) النقيب (محمد حسين): النفي في الجملة العربية وعلاقته بالمعنى، مرجع سابق، ص١٣٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- لنفي الفعل المستقبل، بـ (لن) حرف نفي ونصب واستقبال وتفيد نفي الزمن المستقبل.

* نفي الجملة الاسمية بالأدوات الآتية[١]:

- (ليس) وترد في باب كان وأخواتها، لأنها تعمل عملها بغض النظر عن اختلافهما في المعنى، فـ (ليس) لنفي الحال في الغالب[٢].

والجدول الآتي يمثل أدوات النفي في شعر المُثقب العَبدِيّ:

أداة النفي	المُثقب العَبدِيّ
لا	٩
ما	٩
لم	٩
ليس	١
لات	٠
المجموع	٢٨

لا[٣]: ينقسم الحديث عنها إلى قسمين: (لا) تتسلط على الفعل[٤]. و(لا) تتسلط على الاسم[٥].

ومعناها: النفي المطلق - عنصر نفي ليس غير -[٦]، ويأتي بعدها الأفعال وكذلك الأسماء، فهي مع الفعل الحاضر والماضي تكون مهملة؛ أي لا تعمل فيه ويأتي بعدها الأسماء،

---

(١) المرجع السابق نفسه، ص١٤٧.

(٢) ابن عقيل (ت٧٦٩): شرح ابن عقيل على ألفية الإمام أبي عبد الله محمد جمال بن مالك، ومعه كتاب منحة الجليل، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط٢٠، دار التراث، القاهرة، ١٩٨٠م، ج١، ص٢٦٨.

(٣) هي أصل حروف النفي. أداة نفي أصلية تدخل على الجملة الفعلية والاسمية.

(٤) تستعمل لا مع الفعل أكثر مما تستعمل مع الاسم، لا سيما الفعل المضارع، وقد وردت في شعر المُثقب العَبدِيّ ما يقرب تسع مرات.

(٥) لم ترد شواهد في شعر المُثقب على هذا القسم (لا وبعدها جملة اسمية).

(٦) النحال، جمال محمد: أساليب النفي والتوكيد في شعر رثاء شهداء الأقصى، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، غزة، ٢٠٠٧م، ص٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فتارة تكون للجنس فتعمل في الاسم النكرة بعدها مثل عمل (إن) بشروط، وقد تعمل (لا) عمل (ليس) بشروط، كأن يكون اسمها وخبرها نكرتين، وألا يتقدم الخبر على الاسم وإن تقدم لا تعمل فيه، وألا ينتقض نفيها بـ "إلا"[1].

"لا": الداخلة على الجملة الفعلية:

تدخل (لا) على الفعل المضارع في الغالب وتكون "النفي معنى الحدث في المستقبل حسب جمهور النحاة"[2]، أي تخلصه للاستقبال.

فناسبت "لا" الفعل المضارع لما فيه من معنى الشمول والاتساع، فوافق شمول النفي بها شمول المضارع، وقد تدخل على الفعل الماضي في أحيان قليلة وتنفيه.

و(لا) مع الفعل المضارع، وردت في شعر المُثقب العَبدِيّ تسع مرات، وهي تنقسم إلى عاملة، وغير عاملة. فكانت عاملة في ثلاثة مواضع، وغير عاملة في ستة مواضع.

ومن شواهد استخدام أداة (لا) غير العاملة في شعر المُثقب العَبدِيّ، قوله[3]:

قـالـت: ألا لا يُشـــترى ذاكـمُ إلا بمـا شـــئـنـا ولم يُـوجـدُ

قالت: ألا...

لا يُشترى ذاكمُ.

وقد استخدمها الشاعر هنا للإجابة (جوابية نقيضة نعم) عن سؤال غير مباشر، فهي إجابة عن سؤال مقدر، ولذلك جاء بعدها بجملة، مع أنها يمكن أن تنوب عن هذه الجملة.

فـ (لا) هنا تدل بوضوح على أنها تعني الرفض؛ رفض العطاء والشراء، ويقابل هذا الرفض حصر الشراء بما تريد وتشاء رغم عدم وجوده.

---

(١) المرادي، الحسن بن قاسم: الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق: فخر الدين قباوة، ط١، الدار العلمية، بيروت، ١٩٩٢م، ص٢٩٠ وما بعدها، وينظر: النحال، جمال محمد: أساليب النفي والتوكيد، مرجع سابق، ص٣٨.

(٢) ينظر: مغني اللبيب، مرجع سابق، ج١، ص٤٠٦.

(٣) الديوان: مرجع سابق، ص١٢.

فإن أبا قابُوس عندي بـلاؤه جزاء بنعُمى لا يحلُ كنودها

الديوان: ص١٠٢.

لا يُبالي، طيبُ النفسِ بـه عطب المالِ إذا العرضُ سلم

الديوان: ص٢٢٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي موضع آخر من القصيدة ذاتها جاءت "لا" غير عاملة، فكانت نافية للحدث نحو قوله:

لا يـرفـعُ السَّـــوطَ لـهـا راكـبٌ إذا المـهـارى خَـوَّدت في الـبـدِ

الديوان: ٣٤.

فـ "لا" في نفيها للمضارع إنما تنتج زمناً ينتمي إلى الآتي، ومما سبق يعلن سيطرة زمن الحضور، ولكن ربما اتصل الحضور بالماضي، لأن الصياغة تأخذ بُعد الحكاية، وهو بُعد يتلازم مع زمن الماضي.

ومن الملاحظ أن (لا) الداخلة على الفعل المضارع تدل على نفي الحال، ويرى الدكتور فاضل السامرائي أنها لا تفيد زمناً على الأرجح، فهي قد تكون للحال، أو للاستقبال، أو الاستمرار[١]. وهي في دخولها على المضارع لا عمل لها.

الوظيفة التركيبية لـ (لا) النافية مع الفعل المضارع؛ من حيث الإعراب لم تؤثر فالمضارع بعدها مرفوع على حكم وضعه. أما من حيث المعنى؛ فقد نفت (لا) الحدث في زمن المستقبل. يقول المبرد: "ومنها "لا" موضعها من الكلام المنفي؛ فإذا وقعت على فعل نفته مستقبلاً"[٢].

والعاملة[٣] نقصد بها (لا) الناهية، وقد وردت في قوله:

لا تـقـولـنَّ إذا مـا لم تُـرد أن تـتِـم الـوعـد في شيءٍ: نـعـم

الديوان: ٢٢٧.

وظّف الشاعر بنية النفي توظيفاً مباشراً، من خلال استخدامه أداة "لا" التي مثلت بؤرة النص والمرتكز الأساس لدلالة الرفض، فقد أعطت الشاعر مساحة أكبر في التعبير، وكانت خير وسيلة ليعبر عن رفضه ومقاومته، وساعدته في تكوين بنيته التركيبية، وأوصلته لما يريد في سلب جميع العادات السيئة المتبعة عند العرب.

فهو تحريض من نوع آخر، تحريض غير مباشر لعادة النميمة والجحد بالقول في الواقع الذي نعيش فيه، بمحاولة استفزاز مشاعرنا التي رضيت بالواقع، مؤكداً على هذا المعنى، بقوله:

---

(١) السامرائي، فاضل صالح: معاني النحو، ط٢، شركة العاتك لصناعة الكتب، مصر – القاهرة، ٢٠٠٣م، ج٤، ص١٧٦.

(٢) المقتضب، مرجع سابق، ج١، ص١٨٥.

(٣) من الشواهد على "لا" العاملة في ديوان الشاعر، قوله:

فلا تَعِدِى مواعدَ كاذباتٍ تمرُ بها رياح الصيفِ دوني

الديوان: ص١٣٨.

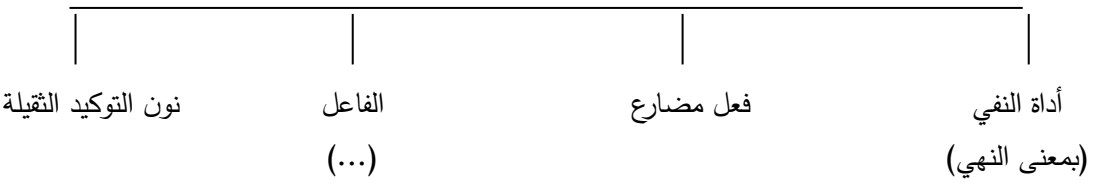
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"ومن لا يتَّقِّ الدَّمَّ يُذّم". تحدٍّ يخلق ثورة في النفس.

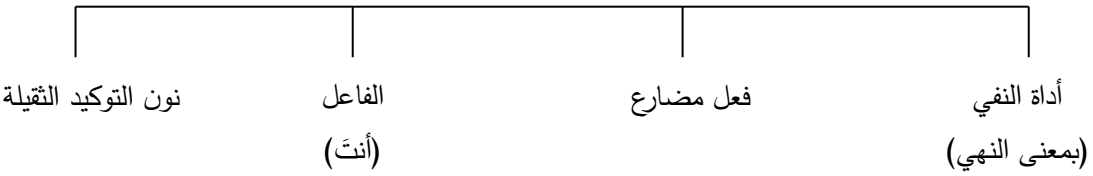
والتحليل الآتي يُظهر فاعلية تحقق لنفي بفعل التوزيع المتكرر للأداة "لا" في الأبيات السابقة:

لا تـقـولـنَّ إذا مـا لم تُـرد أن تـتِـم الـوعـد في شيءٍ: نـعـم

الشكل (أ) يوضح بناء الجملة سطحاً:



الشكل (ب) يوضح بناء الجملة عمقاً:



يلاحظ أن حركة الفعل هي الفتحة لاتصاله بنون التوكيد الثقيلة، كما يلاحظ أيضاً أن الفاعل لم يظهر في بناء السطح، ودل عليه في بناء الأعماق (السياق + الوحدة الصرفية) وهي لاصقة أمامية في أول الفعل (تقول)، مما يشير إلى أن الفاعل مفرد مذكر مخاطب (أنت)، فالجملة منفية بـ "لا" في الزمن المطلق ومنفية أيضاً بدلالة الفعل (تقول) الذي جاء بصيغة المضارع بدلاً من صيغة الماضي، وهذا الأسلوب كان شائعاً في لغة العرب، إذ يستعملون المضارع تعبيراً عن الماضي، وما ذلك إلا لبعث الماضي في صورة الحاضر، وتصويره كأنه يحدث الآن، وهذا ما يؤكده قول ابن هشام: "أنهم يعبرون عن الماضي، كما يعبرون عن الشيء الحاضر، قصداً حاضراً لإحضاره في الذهن، حتى كأنه مشاهد حالة الإخبار"[1]، فالتعبير بصيغة الماضي تفيد الانقطاع والانتهاء، وهذا غير مراد هنا، لأنه لو قال: "لا تقول" لصدق هذا التعبير على وجود المنع لحظة واحدة من الزمن، أما بصيغة المضارع (لا تقول) تفيد الدوام والاستمرارية.

(١) الأنصاري، ابن هشام: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ط١، تحقيق: عبد اللطيف محمد الخطيب، السلسلة التراثية، الكويت، ٢٠٠٢م، ج٧، ص٦٩١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

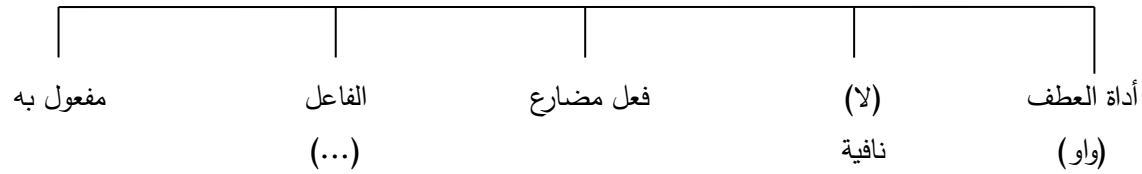
أما الصورة الثانية لوجود (لا) في القصيدة:

واعلَمَ انَّ الذَّمَّ نقضٌ للفتى ومتى لا يتَّقِ الذمَّ يُذَّمْ

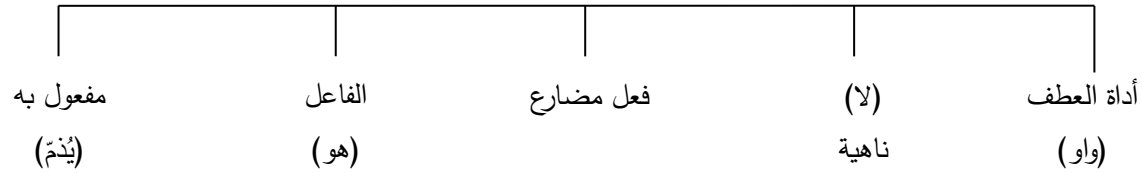
الديوان: ص٢٢٨.

- حرف عطف + ظرف زمان + أداة نفي + فعل مضارع + فاعل + مفعول به.

الشكل (أ) يوضح بناء الجملة سطحاً:



الشكل (ب) يوضح بناء الجملة عمقاً:



هكذا يمضي الشاعر مسقطاً المفاهيم القديمة على العادات السيئة الحاضرة، وهي النميمة والجحود، والقصيدة على الرغم من توهج العاطفة فيها والطاقة الاختيارية التي تؤثر في بعض أجزاء الجملة دون بعضها، إلا أنها نقض عقلاني لمنطق العادات السيئة المكتسبة، وأحوال الأمة، وذلك عن طريق النهي عن السير في هذا الطريق.

وقد استطاع المُثقب العَبدِيّ أن يوظف النهي الذي هو جزء من أساليب النفي، ليعبر عما يريد من مقاومة ورفض، وتحدٍّ ونصيحة بطريقة مختلفة. كما استخدم النهي لحالة المخاطب المذكر (أنتَ) و(هو) في أغلب حالات خطابه.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثالث
الانزياح الدلالي

توطئة

يُعبر النص الشعري عن بعض معانيه بطريقة غير مباشرة، إذ نجده يريد إثبات معنى من المعاني، فلا يتم ذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، بل يلجأ إلى لفظ آخر موضوعٍ لمعنى آخر - يتحول معه المعنى الجزئي إلى معنى كلي -، فيعبر بهذا اللفظ عما يريد، لعلاقة ما بين المعنى الأصلي والمعنى المراد، وهذه الطريقة التي يوظفها النص الشعري في التعبير عن المعاني تندرج تحت ما يُسمى بـ "الانزياح الدلالي" الذي يعني مجموعة من الكلمات ترابطت دلالتها، وتندرج عادة تحت لفظ عام يجمعها من خلال مجموعة هذه الكلمات المتصلة دلالياً فتحدد دلالة كل كلمة وعلاقتها بدلالات الكلمات الأخرى التي تنتهي كلها إلى الحقل الدلالي الواحد أي (انتقال من المعنى الأساسي أو المعجمي للفظة إلى المعنى السياقي الذي تأخذه الكلمة حينما توضع في سياق معين يحدد معنى الجملة بأكملها) [١].

"إن الاقتصار على المعنى الأول يجعل الكلمة منافرة، بينما تستعيد هذه الملاءمة بفضل المعنى الثاني"[٢]، معنى هذا أن الانزياح الدلالي يقوم على استبدال المعنى المجازي العميق بالمعنى الحقيقي أو السطحي للفظة، إذ يتم الانتقال من المعنى الأول إلى المعنى الثاني، أو كما يقول كوهن: "من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي"[٣].

ينماز الانزياح بعدم حصره في جزء أو اثنين من أجزاء النص، وشموله أجزاءً كثيفة متنوعة ومتعددة، فإذا كان قوام النص لا يعدو أن يكون في النهاية إلا كلمات وجملاً، فإن الانزياح قادر على أن يجيء في الكثير من هذه الكلمات والجُمل.

وهو ما نجد له تمثيلاً في قول المثقِّب العَبدِيّ[٤]:

---

(١) ينظر: ويس (أحمد): الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ط١، مؤسسة اليمامة الصحافية، الرياض، ٢٠٠٣م، ص١١١.

(٢) كوهن (جان): في بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص١٠٩.

(٣) المرجع السابق نفسه، ص٢٠٥.

(٤) الديوان، ص١٣٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فـلا تَـعِـدي مَـوَاعِـدَ كـاذِبـاتٍ تَمُـرُّ بـهَـا رِيـاحُ الصَّـــيْـفِ دُوني

فعند قراءة البيت يتبادر إلى الذهن أن المقصود بكلمة (مواعد) كاذبات هو المعنى المستقر في المعجم، وهو عاهده أن يوافيه في موضع أو في وقت معين، لكن هذا المعنى ليس هو المراد، إذ إنه لا يُلائم السياق، ولهذا يجري البحث عن معنى آخر، ويعول الذهن في ذلك على علاقات التجاور، فيقوده معنى المعاهدة إلى أقرب المعاني إليه وهو الإخلاف إذ هو وسيلته، والإخلاف يقوده إلى معنى البُطلان، وهو المعنى المراد في هذا البيت، والانتقال من

المعنى الأول (المعاهدة) إلى المعنى الثاني (الإخلاف) يمثل انزياحاً عن الدلالة المعجمية إلى الدلالة السياقية، ويبدو المراد على الضد؛ بعدم وفاء المخاطبة بالمواعيد، كما رياح الصيف لا تأتي بخير، فهي مواعيد متلاحقة ليس له نصيب في الوفاء منها. وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا الانزياح في هذه الصورة لا يُراد به إبدال أحد المعنيين بقدر ما يُراد به عملية التفاعل بينهما، ذلك أن المعنى الأساسي فيه لا يختفي ولكنه يتراجع إلى خط خلفي وراء المعنى السياقي، فتنشأ علاقة تفاعل وتماهٍ، وتبعاً لهذه العلاقة وهذا التفاعل يبرز الانزياح الدلالي.

ومما هو جدير بالذكر في هذا المقام أن الواقعة الشعرية تعمل على مستويين مترابطين ومتعاقبين:

- الأول: عرض الانزياح.

- الثاني: نفي الانزياح[١].

فينشطر العمل الشعري إلى زمنين:

زمن أول يعتبر خلاله الكلام معناه الحرفي، وتتخلله المنافرة الدلالية[٢]، وزمن ثان تنمحي فيه هذه المنافرة فتعود الملاءمة الدلالية إلى الكلام، وفي هذا المعنى قال كوهن: "إن ما تقوم به اللغة الشعرية عبر الصورة من تكسير وخرق ما هو إلا نفي للحياد الذي يسم الكلمات في اللغة العادية، وعودة بالكلمات إلى طاقتها الأولى المفقودة"[٣].

وعليه فإن جوهر الانزياح الدلالي تمثل في المعنى الأول إشعاعاً دلالياً للمعنى الثاني، والوصول إليه يقتضي التوقف عند المعنى الأول لقبوله أو رفضه في الوقت ذاته، إذ لا يمكن الوصول إلى المعنى الثاني دون التوقف عند المعنى الأول والاصطدام به مرحلياً، ثم تكون عملية اختراقه والعدول عنه إلى ما وراءه من معان ودلالات، فمن هنا تبرز قيمة الانزياح الدلالي؛ إذ إنه يمثل عملية واعية تقوم على رصد الصلات المشتركة بين المعنى الأول والثاني.

---

(١) ينظر: كوهن (جان): بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص١٩٤.

(٢) المرجع السابق نفسه، ص١٠٩.

(٣) ينظر: المرجع السابق نفسه، ص١٥٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ونخلص مما تقدم إلى أن الانزياح الدلالي أسلوب من أساليب الأداء غير المباشر يتم عن طريق عدة طرق وألوان بلاغية كالمجاز، والاستعارة، والكناية، وغيرها من الألوان البلاغية التي يتم بها انزياح المعنى وتبدله[١]، وتمثل الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح؛ نظراً لأهميتها ولما لها من فوائد جمّة في البناء الأدبي الشعري فقد تناولها كثيرٌ من الباحثين والأدباء القدامى، واللغويين واللسانيين المحدثين على حد سواء.

"فالاستعارة تيسير العبور من المعنى المفهومي إلى العاطفي، ومن دلالة المطابقة والتصريح إلى دلالة الإيحاء والتلميح"[٢]. وفي ذلك قال كوهن: "إن الشعر باستعماله الكلام الشجي العاطفي لا يجعلنا نتصور العالم فقط، وإنما يمكننا من أن نراه ونحياه"[٣].

كما اهتم جان كوهن باستعارة تجاوب الحواس، وعرفها بأنها هي: "تداعي إحساسات منتمية إلى سجلات حسية مختلفة"[٤]، كما اعتنى بالنعت المنافر، وهو نعت لا يقوم بوظيفة التحديد؛ "وكل نعت لا ينجز هذا الدور، يعتبر انزياحاً أو صورة"[٥]، وأيضاً عالج كوهن الصورة الغرائبية كالشجرة التي تتكلم في الحكايات الشعبية، فهي "تستلزم الدلالة الحرفية وتدفع الاستعارة دلائلها حرفية الدلالة"[٦]، فتؤدي عجائبيتها إلى الانزياح المنطقي.

فالاستعارة خلاصة الانزياح الدلالي المتعلق بجوهر الوحدة اللغوية ودلالتها.

---

(١) بواجلابن (الحسن): بلاغة الانزياح، مرجع سابق، ص٣١.

(٢) ينظر: المرجع السابق نفسه، ص٢٩.

(٣) كوهن (جان): بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص١٧٥.

(٤) هذا التداعي يلزم المتلقي بأن يقوم بعملية تجريد كاملة لعناصر الصورة، وعملية التجريد في هذا المقام تقتضي منا أن لا ننظر إلى تجاوب الحواس على أنه يعوض فقدان حاسة بتوليد حاسة أخرى، وإنما باجتماع الحاستين، أي تداعي الإحساسين معاً. فتجاوب الحواس نوع من الاستعارة، أو درجة من درجاتها. ينظر: كوهن (جان): بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص١٢٤. وناظم (حسن): البنى الأسلوبية، مرجع سابق، ص٢١٧.

(٥) كوهن (جان): بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص١٣٨. وهي قسمان: الألوان المختلفة عن تلك التي تتصف بها الأشياء في الأصل: (ليلة خضراء)، وآخر يخبص الألوان المسندة إلى أشياء غير ملونة بطبيعتها: (شذى أسود). ينظر: كوهن (جان): مرجع سابق، ص١٢٥-١٢٦. وبواجلابن (الحسن): بلاغة الانزياح، مرجع سابق، ص٣٠.

(٦) كوهن (جان): المرجع السابق نفسه، ص١١٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وانطلاقاً من هذا المهاد النظري سأحاول - في هذا الفصل - الوقوف على صور الانزياح الدلالي في ديوان المثقب العَبدِيّ، للكشف عن خصوصيته في الانزياح عن المعنى الأصلي إلى معنى جديد يُدرك من خلال السياق الذي يرد فيه.

الصورة الشعرية:

لقد حظي مصطلح (الصورة الشعرية) باهتمام النقاد والدارسين المعاصرين، ذلك أن الصورة الشعرية ركن أساسي من أركان العمل الأدبي، ووسيلة الأديب الأولى التي يستعين بها في تجربته الإبداعية، وأداة الناقد المُثلى التي يتوسل بها في الحكم على أصالة الأعمال الأدبية، وصدق رصد التجربة الشعرية، فالصورة قديمة قدم الإنسان المصور، وقدم الشعر، ولعل هذا ماثل في كل الآداب وراجع إلى العناية البالغة بأمر اللغة وأمر الكلمة في الدراسات الحديثة، "فالاهتمام بالصورة أصيل في النظر إلى الإبداع الأدبي وتحليله"[1].

فالنقد الأدبي والدراسات الأدبية نظرت إلى الصورة، فجعلتها ركيزة أساسية من ركائز الجمال في الشعر، وأداة الشاعر التي تحكم شخصيته الفنية في الأداء التعبيري من جهة، ومن جهة أخرى أن الصورة تُعد مقياساً فنياً وشخصياً للمبدع الذي أنتجها.

والصورة الشعرية - كما نُعتت - هي لُبّ العمل الشعري الذي يتميز به، وجوهره الدائم والثابت، ووسيلة التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر - أعني خواطره ومشاعره وعواطفه-؛ فشأنها شأن الموسيقا والإيقاع، ومن المتعارف عليه أن الصورة الشعرية ليست مجرد وصف تقريري أو محاكاة للواقع الخارجي، أو الطبيعة وواقع الحياة، فحسب، بقدر ما نرى فيها الومضة التلقائية التي تفرض نفسها على المبدع في لحظة من الزمن كتعبير عن حالة نفسية وشعورية، فكلما كانت أكثر حدة كان تأثيرها في المتلقي أشد وأعمق.

فالصورة الشعرية الناضجة يتبادل طرفاها التأثير والتأثر حتى يُخلق معنى جديد ليس معنى كل طرف على حدة.

وتباينت تعريفات الدارسين الغربيين لها، من ذلك مفهوم يمكن استخلاصه من خلال معالجة (فونطاني) تغير الدلالة في المجازات المركبة، إذ قال: "تقتضي تلك المجازات استعمال الكلمة نفسها بمعنيين مختلفين في وقت واحد، وتتحقق بالكناية، أو المجاز المرسل أو الاستعارة"[2]. وبهذا تكون الصورة العمود الرابط الذي يجمع بين جزئيات مادة الشعر.

---

(١) الداية (فايز): جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، ط٢، دار الفكر المعاصر، بيروت، ١٩٩٦م، ص١٥.

(٢) عبد الرحمن (نصرت): الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٩٢م، ص٧، وقد أشار بواجلابن (الحسن): في كتابه: بلاغة الانزياح إلى ذلك في ص١٤٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وبدت باكورة الاهتمام بالصورة الشعرية في الموروث النقدي العربي عند عمرو بن بحر الجاحظ؛ إذ عالج الصورة الأدبية من حيث التشبيه والمجاز[١]، فقد أطلق عليها الصورة والتصوير وربط حسنها وجودتها بحسن اختيار الألفاظ والأوزان، وقدرة الشاعر على إخراجها

إخراجاً جميلاً إذ نراه يقول: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج وجنس من التصوير"[٢]، بمعنى أن الشعر يصنع من علاقة الكلمات بعضها ببعض ما يشبه عملية النسيج التي تبدأ من ربط مواد أولية ثم تخرج بشيء جديد، أو شكل دال لم يكن موجوداً في الأصل، على الرغم من أنّي أخالفه في أنَّ المعاني مطروحة في الطريق.

وانطلاقاً من ذلك، اهتم بعض النقاد العرب القدماء بالصورة الشعرية، وكان لهم ومضات مبكرة تُعد بذوراً للبحث في الانزياح الدلالي، ومن هؤلاء عبد القاهر الجرجاني، إذ قدم تعريفاً كان أكثر دقة في عرضها وتناولها ممن سبقه إلى الحديث عنها، إذ قرنها "بصنع المعنى والحذق فيه"[٣]، وعدَّها مقايسة إذ قال: "واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعمله بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"[٤].

وتعددت تعريفات الصورة في النقد الحديث المعاصر؛ إذ إنها في جوهرها الحديث هي خلق جديد "جزء حيوي في عملية الخلق الفني"[٥]، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية العقلية[٦].

أو هي وسيلة مادية - المادة - التي تتركب من اللغة بدلالتها اللغوية والموسيقية، ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية وحسن التعليل، وبهذا يكون "مقياس جمال الصورة في قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة، والصورة هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية أي أن: أي أنها مجرد قالب لفظي تُوضع فيه مشاعر الشاعر

---

(١) يُعد نص (الجاحظ) في طليعة النصوص التي يقترب فيها لفظ (صورة) فأطلق عليها الصورة والتصوير.

(٢) الجاحظ (ت٢٥٥هـ): كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، ط٢، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ١٩٦٥م، ج٣، ص١٣١-١٣٢.

(٣) ينظر: الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص٣٧٤.

(٤) المرجع السابق نفسه، ص٣٨٩.

(٥) أبو ديب (كمال): جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، ط٤، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٥م، ص٢٩.

(٦) ينظر: علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسات في أصولها وتطورها، ط١، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٠م، ص٣٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأحاسيسهُ". وهذا هو مقياسها الأصيل، وكل ما نصفها به من جمال إنما مرجعه إلى التناسب بينها وبين ما تصور من عقل الكاتب ومزاجه تصويراً دقيقاً خالياً من التعقيد[١].

ولا يختلف "بدوي طبانة" مع الجرجاني كثيراً؛ إذ يعتقد أن الصورة هي عملية احتواء لمكونات الجملة، فتكون بذلك إطاراً يحيط بجميع الجهات التي يدل عليها الشكل وهو الصورة المحسوسة التي تتكون من الألفاظ والتراكيب[٢].

"وعبد القادر القط" يرى فيها الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خالص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة[٣].

ونظراً لتنوع أشكال التصوير في شعر المثقب العَبدِيّ وتباينها، اقترح تعريفاً للصورة، يناسب مختلف أقسام الصورة الشعرية في متن المثقب، وهو كالآتي:

الصورة تركيب لغوي أو تشكيل جمالي وتتوخى خلاله لغة الإبداع تغيير نمط المعنى. ويتوسل المبدع بوسائل تصويرية تقوم على المشترك اللغوي، أو الغرابة، أو المنافرة، أو التشخيص، أو تداخل العوالم، أو الملاءمة، أو التشكيل، أو التنامي تبعاً لنفسية المبدع وقدرته ومرجعياته، والسياق التاريخي وجُلّ الفاعليات الإنسانية"[٤].

ويتجلى الانزياح الدلالي بغير ما صورة في النص الشعري، كما الآتي:

١. الصورة التشخيصية: سميناها كذلك لأنها صورة شعرية تُشخص الأشياء، وتؤنسها، وقد تكون "إشعارية أو تشبيهية"[٥].

٢. الصورة المتناصة: نقصد بها الصورة التي تتكون من صور جزئية تتنامى دلالتها العامة، فتسترسل تلك الصور ويتعالق بعضها ببعض[٦].

٣. الصورة التشخيصية الاستعارية: صورة شعرية تتكون من سلسلة من الاستعارات المكنية[٧].

---

(١) الشايب (أحمد): أصول النقد الأدبي، ط١، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩٤م، ص٢٤٩-٢٥٠.

(٢) طبانة (بدوي): قضايا النقد الأدبي، القاهرة، معهد البحوث والدراسات، ١٩٧١م، ص٢٣.

(٣) القط (عبد القادر): الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، ط٢، ١٩٨١م، ص٣٩١.

(٤) ينظر: بواجلابن (الحسن): بلاغة الانزياح، مرجع سابق، ص١٤٦.

(٥) بواجلابن (الحسن): بلاغة الانزياح، مرجع سابق، ص١٤٧-٣٦١.

(٦) المرجع السابق نفسه، ص٤٨١.

(٧) المرجع السابق نفسه، ص٢٢٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٤. الصورة المتداولة: نقصد بها الصور المستعملة كثيراً، والتي تتخلل الخطابات والأحاديث اليومية[١].

٥. الصورة الغرائبية: الغرائبي: هو الخارق الذي يخرق العادة.

جان كوهن قال عنها بكونها الصورة التي تستلزم الدلالة الحرفية وتدفع الاستعارة... دلائلها الحرفية الدلالة... والمنافرة يجب أن تحسب على الأشياء، وليس على الكلمات[٢].

وقال عنها الحسن بوأجلابن: "يجب تأكيد الصورة الغرائبية بمعناها الحرفي لا المجازي، أي أن الانزياح فيها لا يتم في اللغة، وإنما في مجال ما وراء اللغة "Metalangage"، وصورة الغرائبية قليلة جداً[٣].

ومن الصور التشخيصية قول المثقب العَبدِيّ[٤]:

١. أَلاَ إِنَّ هِنداً أَمْسِ رَثَّ جَدِيدُها ... وضَـنَّتْ و ما كان المَتاعُ يَؤُودُ ها

٢. فَلَوْ أَنَّها مِنْ قَبلُ جَادتْ لَنا بِهِ ... علَى العَهْدِ إِذْ تَصْـطَادُنِي وأَصِـيدُها

٣. ولكنَّهـا مِمَّا تُمَيطُ بِوُدَّهـا ... بَشَـاشَـةَ أَدنَى خُلَّةٍ تَسـتَفيدُها[٥]

٤. أُعاذِل ما يُدريكَ أنْ رُبَّ بلدةٍ ... إذا الشمسُ في الأيَّامِ طالَ رُكودها[٦]

٥. وآمـتَ صَـواديـحُ الـنَّـهـارِ ... لوامعُ يُطوى رَيطُهـا وبُرُودُهـا[٧]

٦. قطعتُ بفتلاءِ اليدينِ ذَريعةٍ ... يَغولُ البلادَ سُـوقهـا وبَريـدُهـا

٧. فبِتُّ وباتت بالتّنوفةِ ناقَتي ... وبـاتَ عَلَيهـا صَـفني وقُتودُهـا[٨]

---

(١) المرجع السابق نفسه، ص١٥٤.

(٢) كوهن (جان): بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص١١٢.

(٣) بواجلابن (الحسن): مرجع سابق، ص٣٧٧.

(٤) الديوان، ص٨٥.

(٥) تميط: تميل.

(٦) أعاذل: أجدك.

(٧) صواديح: الطيور. آمت: اشتد حرّها. يطوي ريطها: شبه السراب ببياض الريط.

(٨) التنوفة: الصحراء. الصفنة: شبيهه بالسفرة. القتود: أداة الرحل.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٨. وأغضَـت، كما أَغضـيتُ عيني فعرســتُ على الثفنـاتِ والجرنِ [١]

٩. على طُرق عنـدَ اليراعِـةِ تـارةً تُؤازى شريمَ البَحر وهوَ قعُيـدهـا

١٠. كأنّ جنيباً عند معقد غرزها تــراودهُ وهــو يــريــدُهــا [٢]

١١. تهالكُ منه في النّجاءِ تهالكاً تقـاذُفَ ذُفَ إحـدى الجونِ حـانَ [٣]

١٢. وأيقنتُ إن شــاء الإلهُ بأنّهُ ســيَبلغَني أجلادُهـا وقصــيـدُهـا

١٣. فإنّ أَبا قابوسَ عندي بلاؤُهُ جزاءً بنُعمى لا يحـلُ كنودهـا[٤]

إن هند هي الحسناء الفاتنة – محبوبة الشاعر – وقد استهل الشاعر بلوحة العتاب لمحبوبته هند بعد ممانعتها من وصاله. فالصورة القاسية عكستها ألفاظ القصيدة ومعانيها، (فالأمس) المنصرم يتعبه وفراقها له، كان من القدرة انقضاءه بصفاء المودة ومتن الوصال، إلا أنه انصرم وأضحى رَثاً كالملبوسات التي لم يعد باقتنائها منفعةً مرجوة. واتحاد لفظتي (رثَّ) و(ضَنَّت) في البيت نفسه دلت على زعزعة سكون نفسه، فبدت كامنة في قوة الحبل وشدة متانته، وتحولها إلى ضعف حسي برثاثة الحبل، ومعنوي تمثل في فتور حبه لهند.

وهي الحرية والاحتراق (ما كان المتاع يؤودها) اتخاذها من الظن والممانعة من دوام الوصال سيرة لها في مبادلته الحب، وإن هند أيضاً هي الخمود والتوهج (رث، العهد)، وهي الموت الرحيم الذي يلحق الجمال والوجه الحسن (تميط، بشاشة)، كما أنها الألم والضياع (إذا الشمس في الأيام، طال ركودها).

---

(١) الثفنات: ما مس الأرض منها كالركبتين والصدر إذا أبركت. التعريس: النزول آخر الليل.

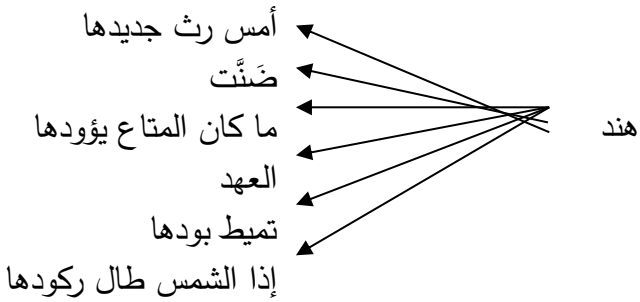
(٢) الجنيب: الدابة التي تقاد إلى جنب آخر.

(٣) تهالك: أن يركب الرجل رأسه فلا يلوي على أحد. تقاذف: تباعد.

(٤) عنودها: الشيء الذي يأتي على غير استقامة، الحصى.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نلحظ أن الصور تتلاحق وتتراص في التقويم الجمالي العام الذي يحاول الشاعر رسمه لهند، كما نلاحظ أن كل صورة جزئية تقويم جمالي مستقل – لوحات عدة – ومع تباين تلك الصور الجزئية فإنها كلها تنطلق من تقويم جمالي موحد، ديدنه إثبات فكرة عتابه لمحبوبته هند بعد تمنعها عن وصاله، وأن المسند واحد وهي هند دائماً، وإن المسند متعدد، وهو ما يمكن توضيحه وفق الآتي:



تحقق الصورة الشعرية في كل مرة انزياحاً إسنادياً عن المسند والمسند إليه يمثلان دوماً منافرة إسنادية، ولكي يكون لجملة "هند تميط بودها" معنى، ينبغي أن يندرج المسند في مجال تتناوله دلالة المسند إليه، فالمسند لا يلائم المسند إليه إذا تناولناه بمعناه الحرفي، وإن تلك المنافرة مجرد معنى أول يحيلنا إلى المعنى الثاني، فنلقى أنفسنا أمام صورة مجازية وهي الانزياح الدلالي.

وتبدو في المقطع الأول من القصيدة صورتان شعريتان، كل منهما استعارة مكنية.

الصورة الأولى: "ولكنها مما تميط بودها" حيث استعار الشاعر (الإماطة) للود، فحذف المستعار منه وهي الإنسان (هند)، ورمز إليه بشيء من لوازمه، (ها ضمير عائد عليها)، وتبانيت السمات الجوهرية بين المستعار له والمستعار منه، مما حقق منافرة دلالية، (فالود) شيء غير عاقل، وغير مرئي، (والإنسان) عاقل، واجتمع طرفا الاستعارة في السمات العرضية: الإزالة، الإبعاد، ذهب عني وأعدل، فأدت تلك الخصائص المشتركة إلى الملاءمة الدلالية، وتحقق الانزياح الدلالي، فقد محت الاستعارة التشبيه وتم تناسيه، وأنسنها الشاعر بأن جعلها من الأمر والشأن العظيم تميط وتُبعد بوُدها.

ولم يبق للشاعر سوى العتاب لمحبوبته، وتفريغ لآلامه المكبوتة في أعماقه، بعد ما أدرك أن الأيام جعلت منه مادة مستساغة للعاذلين والشامتين، فناسب أن يبادر إلى تفنيد آمالهم في التقليل من شخصه والنيل من كبريائه، مستهلاً ذلك بالنداء، مستفهماً عن إمكانية جهلهم تماماً عما قام به من محاولات في سبيل الحفاظ على حبه لهند.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الصورة الثانية: "إذا الشمس في الأيام طال ركودها"، استعار المثقب العَبدِيّ لنفسه صورة من الشمس، فاختلفت السمات الجوهرية بين المستعار له (الشاعر) والمستعار منه (الشمس)، والشيء الذي حقق منافرة دلالية، فكأنه يقول: ما يعلمك لو توقفت الشمس في كبد السماء ذات يوم فوق بلدةٍ ما، فحالت دون إكمال الرُّكاب سفرهم، وبزغت صورة الشمس ساطعة، مما نتج عنه اشتداد حرارة الأرض.

فالشاعر (عاقل)، في حين أن الشمس كوكب في السماء (غير عاقل)، إلا أن المستعار له والمستعار منه يلتقيان في السمات العرضية: رفعة الشأن وعلو المكانة والتجبر، والتحدي والرغبة في النيل من أمر ما، وتلك الخصائص المشتركة بين طرفي الاستعارة، هي التي أفضت إلى الملاءمة الدلالية فتأتى الانزياح الدلالي.

وبتجميع الصورة التشخيصية الواردة في اللوحة الثانية من النص الشعري، يظهر شكلان يمثلان الصورة الشعرية:

في الصورة الأولى: "لوامح يُطوى ريطها وبرودها"، شبه الشاعر (السراب) (ببياض الريط)، فصورة السراب في تقلبه كالثياب البيض التي تطوى لوامح، يطوى، ريطها، برودها... صرح بها الشاعر لتفريغ آلامه المكبوتة في أعماقه؛ إذ اتخذ من الشمس وما تدله من ارتفاع لدرجة الحرارة التي تدفع الطيور إلى الصداح لشدة عطشها، فهي صورة مختزنة في لا شعوره، وفي تشبيه السراب ببياض الريط تشخيص لها، فهي صواديح النهار، وتحققت مسافة التوتر

بين اللوامح والريط المطوي، فهناك تباعد بين طبيعة كل منهما، وفي ذلك انزياح دلالي.

وفي الصورة الثانية: "بات عليها صفني وقتودي"، استعار الشاعر بات – صفة المبيت – لناقته، وحذف المستعار منه الإنسان أو الكائن الحي، ورمز إليه بأحد لوازمه: (بات)، على سبيل الاستعارة المكنية.

وتباينت السمات الجوهرية بين المستعار له والمستعار منه، مما حقق منافرة دلالية، فالمبيت (غير عاقل)، في حين أن الإنسان (عاقل)، واجتمع طرفا الاستعارة في السمات العرضية: النوم، الراحة، فأدت تلك الخصائص المشتركة إلى ملاءمة دلالية، فتحقق الانزياح الدلالي، حيث تم تناسي التشبيه بمحو الاستعارة منه.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من أمثلة الصورة التشخيصية أيضاً، قول المثقب العَبدِيّ[1]:

١. أفاطِمُ! قَبل بَيتكِ مَتِّعينى ومنعكِ ما سَألتكِ أنْ تَبينى

٢. فلا تعدي مواعدَ كاذِباتٍ تمرُّ بها رياحُ الصَّيِّفِ دوني[2]

٣. فإنِّي لو تخالفُني شمالى خِلافكِ ما وصلتُ بها يَميني

٤. إذاً لقطعتها، ولَقلتُ: بِيني كذلك أجتوى من يَجتويني[3]

٣٥. غَدَت قَوداءَ مُنشقّاً نَساها تَجاسَرُ بالنُّخاعِ وبالوتينِ[4]

٣٦. إذا ما قمتُ أرحلها بليلٍ تَأوَّه آهة الرَّجلِ الحزينَ

٣٧. تقولُ إذا دَرأت لها وَضيني أهذا دينه أبداً ودَيني؟!

٣٨. أكُلَّ الدّهرِ حَلٌّ وارتحالٌ أما يُبقى علىَّ وما يَقينى

٣٩. فأَبقى باطِلي والجِدُّ منها كَدكانِ الدَّرابِنَة المطين[5]

٤٠. ثنيتَ زِمامَها وَوَضَعتُ رحلي ونُمرقُةٍ رفَدتُ بها يميني

في مستهل القصيدة مثلت الرياح صورة فنية أكسبت نتاج المثقب طابعاً جمالياً، حين أورد تفاوت زيارات ديار المحبوبة بين صيف وشتاء وما تحمله رياحهما من خير وشر، معاتباً إياها، تخلف مواعيده، وأن تمتعه قبل الرحيل وتمنيه أماني تحول رياح الصيف دون الوفاء بها.

وبتجميع الصور التشخيصية الواردة في النص الشعري، بدا يتضمن التركيب الاستعاري جملتين: المواعد كالإنسان، ومواعد كاذبات لا نفع فيها كرياح الصيف، إذ نميز بين مستويين مترابطين ومتعاقبين:

---

(١) الديوان، ص١٣٦.

(٢) أراد: رياح الصيف والشتاء فاجتزأ بواحد منهما.

(٣) الإجتواء: ألا يستمرئ البلاد.

(٤) النسا: عرق في الفخذ. القوداء: الطويلة. ورأته: أزالته عن موضعه. دينه ودِيني: عادته وعادتي.

(٥) دكان الدرابنة: البوابون.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- المواعد كالإنسان: حصلت منافرة دلالية لأن المواعد (غير عاقل)، في حين أن الإنسان (عاقل وكائن حي)، فتحققت المنافرة الدلالية باختلاف السمات الجوهرية.

- مواعد كاذبات: حصل نفي للمنافرة، وفي الآن نفسه تمت الملاءمة الدلالية، وفي هذا الزمن الثاني يكون الانزياح الدلالي، إذ تم تناسي التشبيه بمحو الاستعارة، وتأتت السمات العرضية: الكذب، وإخلاف الوعد، وزيفه وهي الصفات المشتركة بين طرفي الاستعارة.

في الصورة الموالية: "مواعد كاذبات لا نفع فيها كرياح الصيف"، تبدو هنا صورة تشبيهية أدت إلى منافرة دلالية، وتفيد الغبار والعجاج (سموم لافحة تحول دون القيام بشؤون الحياة)، وفي تشبيه المواعيد الكاذبات لا نفع فيها برياح الصيف تشخيص لها، فهي الزيف والبطلان، وتحققت مسافة التوتر بين المواعيد الكاذبة ورياح الصيف، فهناك تباعد بين طبيعة كل منهما، وفي ذلك انزياح دلالي. فصورة التشبيه هذه أتاحت تشخيص المواعيد الكاذبة التي لا نفع فيها متزامنة مع رياح فصل الصيف وما فيها من سموم، وما رافق ذلك من مواقف نفسية وانفعال الشاعر العميق ووجدانه.

ثم نجد شكلين يمثلان الصورة الشعرية، - وهي عبارة عن تشبيهات في معظمها -، تبدو وفق الآتي:

- يشق الماء جؤجؤها، وتعلو: تشبيه بليغ.

- تأوه آهة الرجل الحزين: تشبيه بليغ.

- تقول، إذ ادارت لها وضيني: استعارة مكنية.

- والجد منها كدكان الدرابنة المطين: تشبيه بليغ.

يقسم الشكلان البلاغيان مواطن الهيمنة خصوصاً في الأبيات الأخيرة، فحصل تناسب في توزيع تلك الصور.

في الصورة الأولى: "يشق الماء جؤجؤها وتعلو..."، شبه الشاعر غوارب الإبل – أعلاه – بالحدب؛ - أعلى الموج – فصورة الغوارب كالصور المتلاحقة ما بين أعلى وأسفل حدب بطين: من قوداء، منشقة نساها، مجاسرة... يصفها الشاعر أثناء حوارها (خوار الناقة) في أمره وأمرها متذمرة متأففة يرهقها ذلك.

وفي تشبيه الغوارب بالحدب تشخيص لها، فهي القوداء والمجاسرة وكل ما له في القفار والبيد، وتحققت مسافة التوتر بين الغوارب والحدب، فهناك تباعد بين طبيعة كل منهما، وفي ذلك انزياح دلالي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي الصورة الثانية: "إذا ما قمت أرحلها بليل تأوه آهة الرجل الحزين"، استكمالاً لصورة – وصف الناقة – ناقته المتأوهة كرجل مهموم، فهي صورة تشبيهية، فكأنه قال: إن ناقته التي بدت صامتة أخذت تتأوه وتشكو ظلم صاحبها، كأنها رجل تحاوره في أمره وأمرها، رافضة مصاحبته على الرغم من اهتمامه بها، وهو تشبيه عادي ومتداول أيضاً، ويقرب الصورة من الكلام المعتاد المتعارف على معانيه.

وحصل نفي للمنافرة، وفي الآن نفسه تمت الملاءمة الدلالية، وفي هذا تأتى الانزياح الدلالي، حيث تم تناسب التشبيه بمحو الاستعارة له، وتأتت السمات العرضية: التأوه، الشكوى، الظلم، والتذمر وهي الصفات المشتركة بين صفات الاستعارة، فأنسن الشاعر الطبيعة متمثلة بناقته.

ونخلص في المشهد الأخير هنا، إلى فكرة الغموض والوقوف على مشهد وصف الناقة وربطه بهذه الفكرة.

فهذه الناقة رغم عناية المثقب بها ورعايته لها – وهذا ما تبين من صفات القوة والشدة التي أضفاها عليها – فإنه يكشف عن أن هذه الناقة تظهر ضيقها ونفورها ورغبتها في الخلاص منه، متذمرة من الغاية الغامضة التي لا تعرفها ولكنها لا تكف عن الرحيل في سبيلها فهي في حركة مستمرة لا تتوقف.

فشبه الشاعر حال ناقته التي أرهقها التفكير بعد هزالها بين الحق والباطل – المنزلة بين المنزلتين -، بالدكان المطين، الذي يجلس عليه البوابون؛ للدلالة على شدة تذمرها وظلم صاحبها لها، وحال حركتها التي لا تتوقف.

وحققت هذه الصورة مفارقة تتجلى في "كأنما سنأمها بعد إعماله لها"؛ بهذا الدكان في عظمته وارتفاعه.

فأتاحت صورة التشبيه تشخيصاً تاماً لحال الناقة، وإظهار شكواها من صاحبها رغم رعايته لها، وتشخيص الموقف النفسي المضطرب وما يكتنفه من غموض وسأم.

ومضامين هذه الصورة وغيرها في النص؛ دلت على الوسط الذي عاش فيه الشاعر، فهو يبعث على القلق والضجر والاضطراب، كما تدل الصورة أيضاً على أن الإطار إبداعي لا يخرج عن بيئة الشاعر شيئاً.

فالطبيعة الصامتة بجل ما فيها احتلت مساحة شاسعة من نتاج شعره، حيث وردت صورة الإنسان المتمثلة في البداية لمحبوبته فاطمة، فهي مصدر عاطفته، وقد مزقته بحركتي الحضور/ والغياب والمتعة والحرمان، لذا اكتفى بذكرها في إطار حديثه عن بيئته وحياته.

وتتجلى اهتمامات الشاعر أيضاً انطلاقاً من الصور الشعرية فتحدث واصفاً ناقته وصفاً دقيقاً، - وكيف كانت نِعم الرفيق الذي يسلي بها همه-، سرعتها ضخامتها، ثفانتها، وزفيرها وكل ما فيها، وكيف كانت غاية الإجهاد وما إلى ذلك.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فعاشت الناقة مع المثقب جميع الأحوال النفسية، مع عنايته بها إلا أنه كشف عن نفورها ورغبتها الجامحة في الخلاص منه.

وقد استمدَّ المثقب العَبدِيّ، صوره التشخيصية من الطبيعة سابراً بها خياله الشاسع، حتى بات متأثراً بها كثيراً، ومن تقلبات أحداثها، فشأنه في ذلك شأن شعراء عصره، وشأن كل الشعراء في كل العصور والبيئات لا تخرج صورهم عن إطار بيئتهم الصحراوية، فجاءت المعايير الجمالية التي عبر عنها الشاعر معايير ذاتية رومانسية، وبرزت الصورة التشخيصية ذلك التوجه الشعري، ومنحت قصائد الشاعر جمالية ذاتية ذات مرجعية.

وأخيراً تمثلت الصورة التشخيصية في قول الشاعر المثقب العَبدِيّ[1]:

٣. ظلّلتُ أرُدّ العَين عن عَبرَاتِها ... إذ أنزفت كانت سِراعاً حُمُومُها[2]

٤. كأنِّي أُقاسي من سَوابقَ عَبرَةٍ ... ومن ليلةٍ قد ضَاف صَدري

٥. تُرَدُّ بأثناءٍ كأنّ نُجُومَها ... حيارىَ إذا ما قلتُ: غابَ نجومها[4]

٦. فبتُّ أضُمُّ الرُّكبتينِ إلى الحشا ... كَأنِّي راقي حَيّةٍ أو سَليمُها

٧. سَيكفيك أمرَ الهَمِّ عَزمُك ... ويكفيكَ مَخلوحَ الأمورِ صَريمُها

٨. ويعملةٌ أرمي بها اليد في ... يقطعُ أجوازَ الفلاةِ صَريمُها

٩. رَجومٌ بأثقالٍ شِدادٍ رَحيلةٍ ... إذا الآل في التيه استقلت حُزُومها

١٠. كأنّ وأقتادي على حَشمة ... يَجورُ صَراريٌّ بها ويُقيمها

بتجميع الصور التشخيصية الواردة في النص الشعري، يظهر شكلان يمثلان الصورة الشعرية، وتبدو وفق النحو الآتي:

- أرد العين عن عبراتها: استعارة مكنية.
- ومن ليلةٍ قد ضافَ صدري همومها: تشبيه بليغ.
- نجومها حيارى: استعارة مكنية.

---

(١) الديوان، ص٢٣٤.

(٢) عبراتها: الدموع. حمومها: كثرتها.

(٣) سوابق العبرات: التي يسابق بعضها بعضاً من الهموم.

(٤) الاثناء: جمع الثني، وهو كل ما انثنى وانعطف.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- كأني راقي حية أو سليمها: تشبيه بليغ.
- سيكفيك أمر الهم عزمك: استعارة مكنية.
- يقطع أجواز الفلاة رسيمها: استعارة مكنية.
- كأني واقتادي: تشبيه بليغ.

نلاحظ تقارباً بين عدد من التشبيهات البليغة وعدد الاستعارات المكنية:

(ثلاثة تشبيهات وأربع استعارات)، ويقسم الشكلان البلاغيان مواطن الهيمنة في القصيدة، خصوصاً في الأبيات الأولى، فقد حصل تناسب في توزيع تلك الصور.

في الصورة الأولى: "عبراتها إذا نزفت"، استعار الشاعر النزيف للعبرات، وحذف المستعار منه (الجرح) ورمز إليه بأحد لوازمه (نزفت)، واختلفت السمات الجوهرية بين المستعار له والمستعار منه، الشيء الذي أدى إلى منافرة دلالية، فالنزف شيء (غير عاقل، غير محسوس، وغير مادي)، والعبرات (غير عاقل، محسوس، مادي). واجتمع طرفا الاستعارة في السمات العرضية: النزف، السرعة، انهمار الدمع، الكثرة، فأتاحت تلك الخصائص المشتركة ملاءمة دلالية، فتحقق الانزياح الدلالي ومحت الاستعارة التشبيه وتم تناسيه.

وقوله: "ومن ليلة قد ضاف صدري همومها"، شبه الشاعر همومه وأحزانه في صدره بالضيف الثقيل فصورة الهموم - نزول الأحزان ضيفة على صدره - صورة مختزنة في اللاشعور، أي أن همومه كثيرة ومتلاحقة في صدره، فتوالت عبراته يسابق بعضها بعضاً في الهموم.

وفي تشبيه الهموم بالضيف الثقيل تشخيص لها، فهي التي ترد بانثناء النجوم الحيارى، وكل ما يشعر به، فتحققت مسافة التوتر بين الهموم والضيف الثقيل، وهناك تباعد بين طبيعة كل منهما، وفي ذلك انزياح دلالي.

وفي الصورة الثانية: "كأن نجومها حيارى"، استعار الشاعر الحيرة، وهي من صفات الإنسان، للنجوم، وحذف المستعار منه وهو الإنسان، ورمز إليه بشيء من لوازمه: (الحيرة) على سبيل الاستعارة المكنية.

يتضمن التركيب الاستعاري جملتين: "النجوم كالإنسان، والنجوم حيارى"، إذ نميز بين مستويين مترابطين ومتعاقبين: (النجوم كالإنسان)، حصلت منافرة دلالية، لأن النجوم (غير عاقل)، جامد دون إحساس، في حين أن الإنسان (عاقل) كائن حي، فتحققت المنافرة الدلالية باختلاف السمات الجوهرية.

(النجوم حيارى): حصل نفي للمنافرة، وفي الآن نفسه تمت الملاءمة الدلالية، وفي هذا الزمن الثاني يكون الانزياح الدلالي، إذ تم تناسي التشبيه بمحو الاستعارة له، وتأتت السمات العرضية: الحيرة، التشتت، الكثرة وهي الصفات المشتركة بين طرفي الاستعارة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي الصورة الثالثة: "فبت أضم الركبتين إلى الحشا كأني راقي حيةٍ أو سليمها"، تمثلت الصورة التشخيصية في تشبيه الشاعر حزنه وقلقه وهيئته أثناء جلوسه بشخص ملدوغ (لدغته أفعى) واختلفت السمات الجوهرية بين المشبه والمشبه به، مما حقق منافرة دلالية، فالحية (غير عاقل) في حين أن الشاعر (عاقل). واجتمعا في السمات العرضية، إذ إن المشبه به معرفة بمكرها وألم لدغتها وهي رمز للألم والموت، وإضافته إلى سليمها دليل على خشونتها وشدة بأسها إذا لدغت، فهذا أمر مسلم به أو أسلم لما به، وهي الصفات ذاتها التي تنم عن حزن متضاعف لدى المشبه وهو الشاعر، وهو مسالم، حزين، يستشعر مرارة الهم وتكالبه عليه.

فالسمات المشتركة بين المشبه به والمشبه هي التي درت الصورة الشعرية إلى الملاءمة الدلالية، وحققت انزياحاً دلالياً وشخصت حزن الشاعر وهمَّه.

وفي الصورة الموالية: "سيكفيك أمر الهم عزمك حرمه"، استعار الشاعر القطع للهم، وحذف المستعار منه وهو الشيء الذي يمكن قطعه، ورمز إليه بشيء من لوازمه: (صرمه)، على سبيل الاستعارة المكنية.

(عزمك صرمه) حصل نفي للمنافرة، وفي الآن نفسه تمت الملاءمة الدلالية وهنا تم الانزياح الدلالي؛ إذ تم تناسي التشبيه بمحو الاستعارة له، وتأتت السمات العرضية: القطع، الإصرار، العزيمة على الشيء، وهي الصفات المشتركة بين طرفي الاستعارة.

وفي قوله: "يقطع أجواز الفلاة رسمها"، تبدو الناقة سريعة في سيرها وقطعها الأجواز، فقد رأى الشاعر أنها تقطع مسافات كبيرة في الصحراء بسرعة مشيها، والذي يقطع عادة هو الإنسان في حال مُستعجل، بغية الوصول بأقصى سرعة، وليست الناقة ويتجلى الانزياح في إسناد صفة القطع إلى ما لا تسند إليه أصلاً، والصورة عبارة عن استعارة مكنية؛ إذ حذف الشاعر المستعار منه (الإنسان) وأبقى على ما يدل عليه وهو القطع[1]، فهناك نقل واستبدال، وتشخيص للناقة، وأنسنة لها في آن واحدٍ.

نهاية يتعجب الشاعر من سيطرته على راحلته عند ميلها وكأنها سفينة وهو الملاح الذي يقودها.

وبهذا استحالت تلك الصور التشخيصية مرآة تعكس ذوق العصر بما ضمنه من مقولات الوصف.

وقد استقى المثقب العَبدِيّ صوره التشخيصية من الطبيعة، وبيئته التي حوله، فقد تأثر بها وغدا جزءاً لا يتجزأ منها، شأنه في ذلك شأن الشعراء في عصره، مما جعل المعايير الجمالية التي عبر عنها الشاعر معايير ذاتية وصفة توثب الخاطر من غرض إلى غرض فغدت للصور التشخيصية وظيفة تعبيرية مبتدعة الألفاظ والمعاني، تعبر عن نفسية الشاعر.

---

(١) عزمك عليه: العزيمة على الشيء وقطع الأمر.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومثال الصورة المتناصية قول الشاعر المثقب العَبدِيّ[١]:

١٠. يُبنى تجاليدي وأقتادها ... ناوٍ كرَأسِ الفَدنِ المُؤيدِ[٢]

١١. عَرفاء، وَجناءَ، جُمالية ... مُكربة أرسَاغُها، جَلمَدِ[٣]

١٢. تَنمى بنهاصٍ إلى حارِكٍ ... ثُم كَرُكنِ الحَجر الأصَلدِ[٤]

١٣. كأنما أوب يَديها إلى ... حَيزومها فوقَ حَصَى الفَدفدِ

١٤. نَوحُ ابنةِ الجونِ على هالكٍ ... تندبهُ رافَعِة المِجلدِ[٥]

فالأبيات من (العاشر إلى الرابع عشر) تُعد صورة متنامية لتعالقها واسترسالها في ذكر صفات ناقة الشاعر، وهي عبارة عن سلسلة من التشبيهات توضح باستقصاء دقيق صفات هذه الناقة، فهي من أهم ضرورات حياته، فهي الرفيق الذي لا ي عرف الملل ولا الكلل في رحلاته التي لا نهاية لها في الصحراء.

في الصورة الأولى: "ناو كرأس الفدن المؤيد" صورة تشبيهية، فكأنه يقول: ناقتي وسنامها كالبناء الضخم الشامخ، وهو تشبيه بألفاظ حوشية، غرضه الإعلاء من شأن ناقته. عادي ومتداول، ويقرب الصورة من الكلام المعتاد المتعارف إلى معانيه.

أما قوله: "مكربة أرساغها جلمد"، استعار الشاعر مكربة، وهي الموثقة دون انفصال، للإسراع وحذف المستعار منه وهو الحبل - الشيء أو البناء المتين - ورمز إليه بشيء من لوازمه (مكربة)، على سبيل الاستعارة المكنية.

مكربة أرساغها: حصل نفي للمنافرة، وفي الآن نفسه تمت الملاءمة الدلالية[٦]. وهنا يتجلى الانزياح الدلالي؛ إذ تم تناسي التشبيه بمحو الاستعارة له، وتأتت السمات العرضية: مكربة، موثقة، صلبة، ومتينة، وهي الصفات المشتركة بين طرفي الاستعارة.

---

(١) الديوان، ص٢٣.

(٢) تجاليدي: حبسه. أقتاده: أداة الرحل. ناو: نوت الناقة (أي سمت). الفدن: القصر. المؤيدة: الموثق.

(٣) غرفاء: مشمغة العرف. مكربة: موثقة. وجناء: غليضة.

(٤) نهاص: عنق. إلى حارك: موضع مقدم السنام. أصلد: أملس صلب.

(٥) ابنة الجون: امرأة من قوم كندة. المجلد: خرقة سوداء تشير بها النائحة.

(٦) المستوى الثاني في الانزياح الدلالي من تسمية كوهن، حيث تم نفي الانزياح باستبدال المعنى.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي الصورة التالية: "تنمى بنهاصٍ إلى حاركٍ ثم كركن الحجر الأصلدِ"، شبه الشاعر ركن الحجر الصلب إلى حاركها وهي تجد في السير، فتحققت مسافة التوتر بين النهاص والركن الأصلد، فهناك تباعد بين طبيعة كل منهما، وفي ذلك انزياح دلالي.

وفي موضع آخر من القصيدة ذاتها؛ سلسلة من التشبيهات اعتبرنا مجموع تلك الصور صورة متنامية، فيقول المثقب العَبدِيّ[1]:

٢٠. كـأنَّـهـا أسـفـعُ ذو جَـدَّةٍ ... يَمسـدُهُ الوَبـلُ ولَيـلٌ سَـدِ[2]

٢١. مُلمَّعُ الخـدَّينِ قـد أُردفَـتْ ... أكـرُعُـهُ بـالـزِّمـعِ الأسـوَدِ[3]

٢٢. كـأنَّمـا يَـنـظـرُ في بـرقُـع ... منِ تحتِ رَوقٍ سَـلبِ المِذوَدِ[4]

٢٣. يُصـيخُ لِلنَّبـأَةِ أسـماعَـهُ ... إِصَـاخَـةَ النَّـاشـدِ للمُنشـدِ[5]

٢٤. فنخـبَ القلـبُ ومـارت بـهِ ... مورَ عصـافيرُ حَشى المَوعَـد[6]

٢٥. ضَـمَّ صـيـاخيـهِ النُكريـةِ ... مِن حَشـيـة القـابِض والمؤسِـدَ[7]

٢٦. وانتصـبَ القلبُ لتقسـيمهِ ... أمـراً فَـريـقـين ولم يَـبـلـدِ

٢٧. يـتـبـعـه في إثـره وَاصِـلٌ ... مِـثـلُ رِشـاءِ الـخُـلِـبِ الأجـردِ

٢٨. تنحسرُ الغَمرةٌ عنهُ كما ... يَـنـحسرُ الـنَّـجـمُ عـنِ الـفَـرقـدِ

٢٩. في بـلـدةٍ تـعـزفُ جِـنَّـانُـهـا ... فـيـهـا خـنـاطـيـلُ مـن الـروُّدِ

٣٠. قـاظٍ إلى العُليـا إلى المُنتهى ... مُسـتعرضُ المغرب لم يَعضـدُ

٣١. فـذاكمُ شـبَّهتـه نـاقتي ... مُـرتـجـلاً فـيـهـا ولمَ أغـتـدِ

---

(١) الديوان، ص٣٥.

(٢) الجرجاني، التعريفات، ص٢٢١.

(٣) الأسفع: ثور في وجهه سفعة (سواد فيه حمرة). الجُدَّة: خطة في ظهره. يمسده: يطويه.

(٤) المِذوذ: طرف قرنه.

(٥) الناشد: الطالب. المنشد: المطلوب. تسلب: طويل.

(٦) نخب: فزع. مارت به: مالت. حشى المرعد: طارت.

(٧) النكرية: الصوت المنكر.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في هذه الصورة تتكون الصورة المتنامية من أربع صور هي:

- كأنها أسفع.
- كأنما ينظر في برقع.
- يصيخ للنبأة أسماعه.
- فنخب القلب.

وهي صور تتعالق مجتمعة في وصف ناقة الشاعر، فيتعجب المثقب في البداية من لون ناقته؛ إذ بدت سوداء وشاحبة اللون، لونها كسواد الليل المحمر من شدة انهمار المطر الذي حال دون رؤيتها، فقد شابت علاقتها غرابة ولم يعد الشاعر قادراً على الوصف أكثر، لذا شبه المظهر الغريب الذي رآه على وجه الناقة بثور في وجهه سفعة - وهي سواد فيه حمرة - لا تربطها به أية رابطة سوى اللون.

واختلفت السمات الجوهرية بين المشبه والمشبه به، فالناقة: كائن حي محسوس، في حين أن السفعة: صفة خاصة، غير محسوسة، ويجتمعان في السمات العرضية: محدودية العلاقة، وانعدام التواصل، وانتفاء دفء الرابطة بينهما، وتلك الصفات حققت انزياحاً دلالياً.

بعد ذلك انتقل الشاعر إلى تشبيه نظرة الثور بنظرة امرأة ترتدي برقعاً - ما يغطي الوجه فلا يظهر منه إلا العينان - واختلف طرفا التشبيه في الجوهر فنشأت ما بين نظرة الثور والمرأة التي ترتدي البرقع صورة جمعت بينهما على تباعدهما وتنافرهما، فتوحدا في الرؤية، وبذلك تأتى الانزياح الدلالي للصورة التشبيهية.

ونتيجة غرابة أطوار هذا الثور ونظراته، خفت وأنصت، فشبه الشاعر بالصغا، الطالب لصوت المنشد (المطلوب)، وبالرغم من اختلاف الصفات الذاتية لطرفي التشبيه فقد استطاعت الصورة أن تقرب كلاً منهما إلى الآخر، فاجتمعا في الإنصات، والخفاء، في حضره الصوت ليس بالشديد، وهي أن يكون كل من المشبه والمشبه به عنصراً حيوياً، فتأتى الانزياح الدلالي يجمع الصورة بين ربقة الأشياء المتباعدة والمتنافرة في الواقع.

وخلص الشاعر في الجزء الأخير من الصورة المتنامية إلى إتمام وصف ناقته في الصحراء.

فقوله: "انتصب القلب لتقسيمه أمراً"، استعار الشاعر الفزع، وهو الجبن والضعف للقلب، وحذف المستعار منه وهو الإنسان ورمز إليه بشيء من لوازمه (انتصاب القلب)، على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي انتصب القلب لتقسيمه: "حصل نفي للمنافرة، وفي الآن نفسه تمت الملاءمة الدلالية، وتأتى الانزياح الدلالي؛ إذ تم تناسي التشبيه بمحو الاستعارة له، واشتركا في السمات العرضية: الفزع، والخوف، والضعف، والوهن وهي الصفات المشتركة بين طرفي الاستعارة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي قوله: "يتبعه في إثره واصل مثل رشاء الخلب الأجرد"، شبه الشاعر الأثر الموصول بالحبل الأملس، فصورة الأثر الموصول كمتانة الحبل الأملس: من الخلب، الأجرد... وصفها الشاعر كما رآها تماماً، وفي تشبيهه الأثر الموصول بحبل أملس تشخيص له، وانكشاف الغمرة عنه بانكشاف النجم عن الفرقد، وقد تحققت مسافة التوتر بين الأثر ورشاء الخلب الأجرد، فهناك تباعد بين طبيعة كل منهما وفي ذلك انزياح دلالي.

وفي قوله: "تعزف جنانها": (رغبة الأمل) تالياً للبيت الذي يليه، أي البيتين (الثلاثين والحادي والثلاثين)، فاستعار الشاعر (العزف)، وهي الأصوات، للجن وحذف المستعار منه وهو (الإنسان)، ورمز إليه بشيء من لوازمه (تعزف) على سبيل الاستعارة المكنية.

تعزف جنانها: حصل نفي للمنافرة، وفي الآن نفسه تمت الملاءمة الدلالية وهنا كان الانزياح الدلالي، إذ تم تناسي التشبيه بمحو الاستعارة له، وتأتت السمات العرضية: العزف، الصوت وهي الصفات المشتركة بين طرفي الاستعارة.

نستخلص مما سبق أن الصورة المتنامية ظهرت في القصيدة الأولى وتم تناصيها وتصاعد أحداثها، إذ يلمح تدرج صورها إلى أن تصل إلى أوجها الذي يبدو كخلاصة لمجموعة صورها. وتكشف عن سلسلتها الانزياح الدلالي.

ومن الصورة المتنامية أيضاً، قول الشاعر[1]:

٨. وأَغضـــتَ كما أغضـــيتُ عينيَ فَعرَّســـتُ على الثَّفنـاتِ والجرن

٩. على طرُقٍ عنـد اليَراعَـةِ تـارَةً تُؤازى شَريمَ البَحرِ وهوَ قَعِيـدُهـا

١٠. كأنَّ جَنيباً عند مَعقِدِ غرزِها تُراودِهُ عن نفســـهِ ويُريـدَهـا[2]

١١. تَهـالـكُ منـهُ في النَّجـاءِ تَهـالكـاً تقاذُفَ إحدى الجَونِ حانَ وُرُودها[3]

١٢. فنهنهتُ منها، والمَناسِـــمُ ترتَمي بِمعزاءَ شَـــتّى لا يُرَدُّ عُنُودُهـا[4]

---

(١) الديوان، ص ٩١.

(٢) الجنيب: الدابة التي تُقاد إلى جنب أخرى.

(٣) تهالك: أن يركب الرجل رأسه فلا يلوي على أحد. تقاذف: تباعد.

(٤) عنودها: الشيء الذي يأتي على غير استقامة؛ الحصى. نهنهت: كفكفت. المعزاء: الحصى.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٣. وَأيقنتُ إن شَـــاءَ الإلهُ بأنَّهُ سَـــيُبلغُني أجلادُها وقصـــيدُها

١٤. فـإنّ أبـا قـابوسَ عنـدي بلاؤُهُ جَزاءً ذُعمى لا يَحـلُ كُنُودها

١٥. وجدتُ زنادَ الصَّـــالحينَ نمينهُ قـديمـاً كما بَـذَّ النجومُ سُـــعُودها

تكونت صورة متنامية مكونة من خمس صور، وهي كالآتي:

- وأغضت، كما أغضيت عني.
- كأن جنيباً.
- تهالك في النجاءِ تهالكاً.
- تقاذف إحدى الجون.
- فإن أبا قابوس بلاؤه عندي.

تبدو هذه الصور مجتمعة صور متنامية؛ لتعالقها واسترسالها في وصف ناقة الشاعر. فالناقة هي "صديق الجاهلي الذي يسبغ عليها شيئاً من صفاته، فهي جزء من ذاته"[١].

يتميز هذا المزمور باشتماله على مشهد وصف ناقته؛ مشتملة على صفات القوة والحيوية في نفسه، وكأنه بذلك يحاول لملمة شتات ذاته وترفق حبه بين ذبول الوصال من محبوبته هند، وابتسامة المكر من عاذليه وتشمتهم بحاله، إلا أن هروبه بأحزانه وقطعه البلاد على غير هوى ودراية، أفضى به إلى التوقف عن المسير والنزول آخر الليل للنوم، و(أغضت كما أغضيت) تعكس أهمية الناقة للرجل الجاهلي والشاعر معاً.

فقوله: "وأغضت كما أغضيت عيني، فعرست"، يصف الشاعر ناقته، فهي من آخاه عند فراق من وثق بحبهم له. فقد كانت أو من رافقته على قطع الفيافي والبيد بعيداً عن عيون عذاله، لذا شبه طرفها - الناقة - وما مس الأرض منها بالركتبين والصدر إذا بركت بنفسه، لا ترطبه أية رابطة سوى إقامتها في ذات المكان - الصحراء - فتمكن النوم من ناقته كما تمكن من نفسه أيضاً، جراء طول الترحال.

واختلفت السمات الجوهرية بين المشبه والمشبه به، فالناقة أغضت - أطرافها - (غير عاقل)، في حين أن (غضت عيني) الإنسان (عاقل) وهو الشاعر، ويجتمعان في السمات العرضية: محدودية العلاقة، وانعدام التواصل، ودفء الرابطة بينهما وهي التي حققت انزياحاً دلالياً.

---

(١) الجرجاني، التعريفات، ص٢٢١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بعد ذلك انتقل الشاعر إلى تشبيه الدابة التي تقاد إلى جانب أخرى برحله المتهالك (أن يركب الرجل رأسه فلا يلوي على أحد) وتقاذف إحدى الجون، إذ يعتريه معقود بجانبها، إلا أنها لفرط فتوتها استطاعت النجاء منه، وهنا يستجيب التشبيه لمختلف حالات الشاعر النفسية المتذبذبة بين اللوعة والألم.

واختلف طرفا التشبيه في الجوهر فشتان بين الشاعر والدابة، وما بين هلاكه هو ولوعته والدابة التي لا تلوي على شيء، إلا أن الصورة قد جمعت بينهما على تباعدهما وتنافرهما، فتوحدا في الألم واللوعة والخمول والوهن وفقد النشاط، وبذلك تأتى الانزياح الدلالي للصورة التشبيهية.

وغرابة الدابة التي تقاد جنباً إلى أخرى والحيوان المفترس يراودها وكأنه من فرط فتوتها، استطاعت النجاء منه، فشبه حالته تلك بقطاصين ورودها فهي لا تألوُ طيرانا.

ومع اختلاف الصفات الذاتية لطرفي التشبيه، فقد استطاعت الصورة أن تقرب كلاً منهما للآخر، فاجتمعا في الحرمان، فأتى الانزياح الدلالي يجمع الصورة بين ربقة الأشياء المتباعدة والمتنافرة في الواقع.

وفي المشهد الأخير من الصورة المتنامية؛ خلص الشاعر إلى تشبيه يتفرد به ممدوحه الملك النعمان بن المنذر.

ففي قوله: "وجدت زناد الصالحين نمينه"، شبه الشاعر نسبه الصالح على سائر الملوك بتفوق السعود على سائر النجوم، للدلالة على الحرُمة وتذكير بسوابق خدماته، وأنه ينتمي إلى سلف صالح ليس في نسبه مطعن.

وتتحقق للصور مفارقة تفضله على سائر الملوك، كسبق السعود للنجوم الكثيرة في سماء الليلة الساكنة، فأتاحت صورة التشبيه تشخيص فضل النعمان بن المنذر وسبقه لكافة الملوك وما رافق ذلك من مواقف بطولية كانت في عهده.

فجاء المشبه (نسبة إلى السلف الصالح) زناد الصالحين مجرداً، والمشبه به (الكواكب والنجوم) سعود النجوم حسياً، يلتقيان في السمات العرضية نفسها: التميز، والإنفراد، والسبق.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما الصورة التشخيصية الاستعارية؛ من ذلك ما قاله الشاعر المثقب العَبدِيّ في قصيدته الأولى[١]:

١٦. في لا حـبٍ تَـعـزفُ جِـنَّـانُـهُ مُـتـفَـهـق الـقَـفـرةِ كـالـبُرجُـدِ[٢]

١٧. تَـكـادُ إذْ حُـرِّك مـجِـدافـهـا تَنسَـــلُّ مِن مِـثنـا تهـا وا ليـدِ[٣]

١٨. لا يرفعُ السَّـــوطَ لهـا راكـبٌ إذا المـهـارَى خَـوَّدت في الـبَـد[٤]

١٩. تَســـمـعُ تَـعـزافـاً لـه رنَّـةٌ في بـاطـنِ الـوادي وفي الـقـردِ[٥]

تتكون هذه الصورة الشعرية من سلسلة من الاستعارات المكنية.

"تعزف جنابه"، استعار الشاعر العزف، وهو الصوت - صوت الريح في الصحراء بحسب توهم أهل البادية-، للجن، فحذف المستعار منه (الإنسان) ورمز إليه بشيء من لوازمه (تعزف)، على سبيل الاستعارة المكنية. واختلفت السمات الجوهرية بين المستعار له والمستعار منه، الشيء أدى إلى منافرة دلالية، فالعزف شيء مسموع، غير مرئي، وغير عاقل، والجن عاقل، غير محسوس، وغير مرئي، واجتمع طرفا الاستعارة في السمات العرضية: العزف، والصوت، فأتاحت تلك الخصائص المشتركة ملاءمة دلالية، فتحقق الانزياح الدلالي حيث تم تناسي التشبيه بمحو الاستعارة له.

وقوله: "إذ حُرك مجدافها تنسل: "المجداف غرض خاص بالسفن وربما رمزٌ لأمل في العودة إلى مكان ما، فاستعار الشاعر (المجداف) للسوط وحذف المستعار منه (القارب أو السفينة)، ورمز إليه بشيء من لوازمه (مجدافها) واختلفت السمات الجوهرية بين المستعار له والمستعار منه، الشيء الذي أدى إلى منافرة دلالية، فحركة المجداف شيء غير ملموس، والقارب: جماد ملموس، واجتمع طرفا الاستعارة في السمات العرضية: الحركة، والصوت، والهرب، والبلوغ، وأتاحت تلك الخصائص المشتركة ملاءمة دلالية، فتحقق الانزياح الدلالي ومحت الاستعارة التشبيه وتم تناسيه.

---

(١) الديوان، ص٣١.

(٢) اللاحب: الطريق البين. متفهق: واسع. البرجد: كساء فيه خطوط.

(٣) المجداف: السوط (الصوت). المثناة: الزمام.

(٤) البد: الابتداء. المهارى: إبل منسوبة إلى مهرة. تخويد: ضرب من السير.

(٥) تعزاف: صوت الحجارة التي يقذف بها إذا سارت. الرفة: الصوت. القردد: ما أغلظ من الأرض.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي الصورة الثالثة: "تعزافاً له رنة"، استعار الشاعر (العزف) أيضاً لأصوات الحجارة التي تقذف بها إذا سارت، وحذف المستعار منه وهو (صوت الأحجار) ورمز إليه بشيء من لوازمه: تعزافاً، على سبيل الاستعارة المكنية.

تعزافاً له رنة: حصل نفي للمنافرة وفي الآن نفسه تمت الملاءمة الدلالية، فهنا الانزياح الدلالي؛ إذ تم تناسي التشبيه بمحو الاستعارة له، وتأتت السمات العرضية: الصوت، والعزف وهي الصفات المشتركة بين طرفي الاستعارة.

وفي موضع آخر نلفي الصورة التشخيصية الاستعارية في قول الشاعر المثقب العَبدِيّ[1]:

١١. لا يُبالي، طيّبُ النَّفسِ بِه، عَطبُ المال إذا العِرضُ سَلِم

١٢. لا تَقولنَّ إذا ما لم تُردِ أَن تُتمّ الوعدَ في شيءٍ: نَعَم

١٣. (حَسَنٌ قَولُ، نَعم... من بعدِ لا وَقبيحٌ قَولُ "لا" بعدَ نَعَم)

١٤. (إنّ "لا" بعدَ "نَعَم" فاحِشة فَـ "بلا" فابدَأ إذا خِفتَ الندمُ

١٥. فإذا قُلتَ: "نعم" فَاصبر لها بِنجاحِ الوَعدِ، إنّ الخُلفَ ذم

١٦. (واعلم أن الذّمَ نقصٌ للفِتى ومَتى لا يتَّقِ الذّمَ يُذَم)

١٧. أُكرِمُ الجارَ، وأرعَى حَقّه إنّ عِرفانَ الفتى الحقَّ كرَم

١٨. (أناَ يتي مِن مَعدٍ في الذُّرى وليَ الهامَةُ وَالفرعُ الأَشَم

١٩. لا تَراني رَاتعاً في مجلسٍ في لُحومِ النّاسِ كالسّبعِ الضَّرِم

٢٠. إنَّ شَرَّ النّاسِ مَن يَكشِرُ لي حينَ يَلقاني وإن غِبتُ شَتم

٢١. وكلامٍ سَيّءٍ قَد وُقِرَت عنه أُذُناي وَما بي من صَمَم

٢٢. (فَتعزيتُ خشاةَ أن يَرى جَاهِلٌ أنّي كما كانَ زَعم

٢٣. ولبعضِ الصفحِ والإعراض عن ذي الخنا أبقى وإن كان ظلم

٢٤. (أجعلُ المالَ لعِرضي جُنَّةً إنّ خَيرَ المالِ ما أَدّى الذِمَم

---

[1] الديوان، ص٢٢٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تتمحور هذه الصورة حول موضوع الحكمة، من البيت الحادي عشر إلى السادس عشر، وقد ساق المثقب العَبدِيّ العديد من الأخلاق مُقراً حسب بعضها، وناهياً عن الاتصاف بسيئها معتمداً بذلك على الأسلوب الإنشائي، المتمثل في الأمر والنهي... إلخ.

الصورة الأولى: "عطب المال"، استعار الشاعر (العطب) للمال، وحذف المستعار منه (الشيء التالف) ورمز إليه بأحد لوازمه: (عطب)، واختلفت السمات الجوهرية بين المستعار له والمستعار منه، الشيء الذي أدى إلى منافرة دلالية، فالمال (مادي شيء ملموس)، والعطب (معنوي غير ملموس). واجتمع طرفا الاستعارة في السمات العرضية: العطب، التلف، وبلوغ الأوج، وأتاحت الخصائص المشتركة ملاءمة دلالية، فتحقق الانزياح الدلالي، ومحت الاستعارة التشبيه وتم تناسيه.

الصورة الثانية: "وأرعى حقه"، يخاطب الشاعر نفسه هنا، فهو المُعتد بذاته، ففي قوله: "أكرم، أرعى"، دلالة على الاستمرارية والسيرورة في أخلاقه الفاضلة، وهو ما حقق ملاءمة دلالية، فانزياحاً دلالياً.

فاستعار الشاعر (الرعاية) للحق، وحذف المستعار منه (الإنسان)، ورمز إليه بأحد لوازمه: (أرعى)، واختلفت السمات الجوهرية بين المستعار له والمستعار منه، الشيء الذي أدى إلى منافرة دلالية، فالرعاية (غير عاقل)، والإنسان (عاقل)، كما اجتمع طرفا الاستعارة في السمات العرضية: رعاية الحق، إكرام الجار، فأتاحت تلك الخصائص المشتركة ملاءمة دلالية.

وفي الصورة الثالثة: قال: "أجمل المال لعرضي جُنة"، استعار الشاعر (جُنة) [1]، فهي ما وراءك من السلاح واستتر به منه، للعرض وحذف المستعار منه وهو (الشيء المستور)، ورمز إليه بأحد لوازمه: (جنة)، على سبيل الاستعارة المكنية.

"المال لعرضي جُنة": حصل نفي للمنافرة وفي الآن نفسه تمت الملاءمة الدلالية، وهنا تم الانزياح الدلالي، إذ تم تناسي التشبيه بمحو الاستعارة له، كما واجتمع طرفا الاستعارة في السمات العرضية: يجعل ماله درعاً حصيناً، وسداً منيعاً، وهي الصفات المشتركة بين طرفي الاستعارة.

يبدو في شعر المثقب العَبدِيّ تصوير عقلية الشعراء وتفكيرهم وتأملهم في أحوال الناس والحياة، فالحكمة ثمرة تجارب طويلة، ونظر ثاقب وبصيرة نافذة بالناس وأخلاقهم، بالإضافة إلى اهتمامه بهذه القضية على عدة أنماط ووفق وردوها في أبياته، وأتت صورة الحكمة من الواقع المعيش ومن مشاهد الأخلاق العديدة، نحو: إتمام الوعد والتحذير من مغبة الإخلاف بالوعود وتبعاتها، وهو مما أكسب الصور الشعرية دلالة مرجعية تحيل على التمسك بالدين الإسلامي، فقد حرص الشاعر على تصوير سوء عاقبة الغيبة ومحاولة إفساد سر الناس بالخوض في أعراضهم وأسرارهم، كما حرص على اتباع ما يقره الإسلام من أخلاق

---

[1] ما وراءك السلاح، واستتر به منه، جمع جنن.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جاهلية والإشادة بها، فعبرت الصور الشعرية على التوجه الأدبي الذي اختاره الشاعر.

تجدر الإشارة إلى تمسك واضح من قبل الشاعر لمرجعيته الطبيعية التي استند إليها، فالمثقب (أي في حكمته وخوضه تجارب الحياة أنواعاً شتى من الناس فلا نجد سوى "أكرم الجار وأرعى حقه" في سياق ينفر المتلقي من سوء عاقبة اغتياب الآخرين والخوض في أعراضهم، علاوة على (لا تراني راتعاً في مجلس في لحوم الناس كالسبع الضرم)، ضمن إطار التعبير عن سوء المتصف بوجهين أحدهما يبدي الابتسامة والآخر يضمر العبوس وحب الانتقام. و(كلام سيء، قد وقرت أدنى) و(جعل المال لعرضي جنة) فالمثقب هنا مزج بين حكمته وفخره بذاته وسموه بها إلى مكارم الأخلاق والمروءة، فألفينا حكمة سابغة الفائدة لمن أخذها وتبعها في شؤون حياته.

واستقى الشاعر صور الاستعارة المركزية التشيخصية من بصيرة نافذة بالناس وأخلاقهم والماضين ومصائرهم، ثم إحساسه الدقيق بالحياة.

ومن الصور المتداولة، قول المثقب من (القصيدة الأولى)، قوله:

"نَوحُ ابنةِ الجونِ على هَالِكٍ تندبه رافِعة المجلد"[1]،

صورة تشبيهية - صورة بصورة البيت الموالي لها - فهي صورة مستهلكة متمثلة بالنائحة التي تندب ميتاً، فكأنه قال: حركة يدي الناقة أثناء جدها بالمسير كحركة المرأة النائحة، وهو تشبيه عادي ومتداول، ويقرب الصورة من الكلام المعتاد والمتعارف إلى معانيه.

ويستمر الشاعر في وصف مزايا ناقته ومرافقتها له، فكلاهما يصارع الحياة من أجل البقاء، مؤكداً ذلك بقوله: "كلفتها تهجير داوية من يعد شأوى ليلها الأبعد"، تشبيه عادي أيضاً ومتداول، لذا لا تحمل الصورة بُعداً فنياً جديداً، ويتيح وجه الشبه بشكل سهل.

إن مثل هذه الصور تقرب الكلام الشعري إلى الكلام البسيط، وبالرغم من بساطته فقد بلغت مضامينه القراء أيا كانت مستوياتهم القرائية والإدراكية.

ويخفت الانزياح في مثل هذه الصور، وعلة حضورها أنها ترتبط دوماً بالبداية الشعرية لأي شاعر، إذ يجنح إلى ما تتيحه اللغة من صور مستعملة.

---

(1) الديوان، ص٢٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقول الشاعر من (قصيدة الثانية):

مُـرمـعـلاتٍ كســـمـطـي لُـؤلُـؤ خَـذلـتْ أخـراتُـهُ، فـيـه مَـغـرْ[1]

إن رأى طـعـنـاً لـلـيـلى غُـدوَةً قـد عـلا الـحـزمـاءَ مِـنـهُـنَّ أُسَرْ[2]

قـد علـتْ مِن فوقِها أغـاطهُا وعَلى الأحراجِ رَقَمٌ كـالشـــقرْ[3]

مرمعلات هن الدموع السائلات المتتابعات، تساءل الشاعر عن إمكانية نسيان محبوبته؛ لعدم رؤيتها أو سماع صوتها هل تكفي أن تكون كسمطي لؤلؤ لتطفئ بها وهج الشوق الراسخ في أعماقه جراء معاودة ذكرى سالف الأيام لخياله؟! والصورة تشبيه عادي ومتداول، والمشبه به (سمطي لؤلؤ) هو الخيط الذي فيه خرز؛ فهو الذي اضطرت إليه اللغة، فجعل سمط اللؤلؤ الصورة متداولة، وأشاع خفوت الانزياح في أرجاء الصورة نظراً لِيسر فهم دلالتها.

وقوله: "مرمعلات كسمطي لؤلؤ خذلت أخزته، فيه مَغرْ"، يحمل نعتاً وهو مَغْر (أحمر)، فهذا اللون قد أنجز وظيفته العادية وهي التحديد، لذا لا وجود للانزياح. وهذا لا ينفي وجود دلالة رمزية للنعت، إذ يعد اللون الأحمر رمزاً خاصاً للعيون التي سال دمعها بكثرة، فما إن تنقطع حتى تصبح كذلك[4].

وفي الصورة التالية: "على الأحداجِ رقمٌ كالشقر"، الرقيم هي ثوب أحمر يجلل به الهودج- مطلي بالدم-[5]، لدلالة على شدة حمرتها كالشقر – الدم – والصورة تشبيه عادي ومتداول، والمشبه به (الشقر) وهو الدم وأصله شقائق النعمان؛ فهي صورة متداولة ما دامت تنتمي إلى ما دأب عليه الاستعمال واضطرت إليه اللغة، لذا فالصورة ضعيفة الانزياح، وحضوره فيها خافت؛ وهي عبارة عن استعمال اضطراري، كما سماها "فونطاني"[6].

---

(١) الديوان، ص٦٣. مرمعلات: سائلات متابعات. به مغر: أي حمرة من الدم الذي مزجه. خذلت: انقطعت. أخراته: ثقبه. الخرت: ثقب. السبط: خيط فيه خرز.

(٢) الظعن: جمع ظعينة، وهي المرأة في الهودج. الأسر: الجماعات.

(٣) أغاطها: ثياب ملونة من صوف تطرح على الهودج. الأحداج: مركب تعلوه النساء. الشقر: الدم وأصله شقائق النعمان.

(٤) صورة النعت المنافر: هو كل نعت لا يقوم بوظيفة التحديد، "ويعتبر صورة أو انزياحاً"، ويختص بالألوان. ينظر: بواجلابن (الحسن): مرجع سابق، ص١٥٦.

(٥) الديوان، ص٦٦.

(٦) ينظر: بواجلابن (الحسن): بلاغة الانزياح، مرجع سابق، ص١٥٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يقول الشاعر في موضعٍ آخر [1]:

"لا تـراني رَاتِـعـاً في مـجـلـسٍ في لحومِ النّاسِ كالسـبعِ الضَّرِـم"[2]

راتعاً هي القوم في المكان: أقاموا وتنعموا وأكلوا منه ما شاؤوا في خِصبٍ واسعة، فهي من الخِصال الدنيئة – الغيبة – اغتياب الآخرين، والتعامل معهم بشخصيتين، وأوصى الشاعر بتركها ونهى عنها وإلا كانت كالسبعَ الضَّرم. والصورة تشبيه عادي ومتداول، والمشبه به "كالسبع الضرم"، هو الشديد النهم؛ فهو مستعمل بكثرة إذ جرت العادة على تداوله حتى في تخاطباتنا العامة، فهو من الاستعمالات التي اضطرت إليها اللغة، فجعل السبع الضرم الصورة متداولة، وأشاع خفوت الانزياح في أرجاء الصورة نظراً ليسر فهم دلالتها.

وأخيراً؛ الصورة الغرائبية: يضع الأدب العجائبي المتلقي بين ما هو واقعي، وما هو وهمي، وما هو متخيل، فيقف متردداً[3].

يُحار القارئ أمام غرائبية الأدب العجائبي، نظراً لطبيعة مكوناته؛ مما يؤدي إلى استعصاء معانيه. ومن ذلك قول المثقب العَبدِيّ[4]:

هَل لِهذا القلب سَـمعٌ أو بَصَرْ أو تَـنـاهٍ عـن حَـبـيـب يُـذَّكـرْ

أو لِـدمَـعٍ عـن سـفـاهٍ نـهـيـةٌ تُـمـترى مـنـه أسـابي الـدّررْ[5]

فقوله: "هل لهذا القلبِ سَمعٌ أو بَصَرْ"، استعار المثقب (السمع والبصر)، وهي الحواس التي تتجاوب معاً، لهذا القلب، وحذف المستعار منه وهو (الإنسان)، ورمز إليه بشيء من لوازمه: (السمع والبصر)، على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي هذه الصورة تبلغ الغرائبية: ذروتها من الانزياح، ويتغير نظام الأشياء في الواقع وغموض المعنى مع قول الشاعر: "هل لهذا القلب سمع أو بصر"، مثل القلب ملاذ الشاعر، إذ أودعه روحه المشردة ونفسه الحائرة، ويظهر القلب هنا في حالة من الإعجاب والدهشة، فمن الطريف أن المثقب خلع على القلب صفات مستمرة من حواس الإنسان وبالذات السمع والبصر.

وتجاوز الشاعر تلك الصورة الحسية للقلب، إلى ما هو أشمل وهو الصورة الغرائبية التي تتراءى خلالها وهي أن لهذا القلب سمعاً أو بصراً يستخرج منه الدمع بشتى الطرائق، وهل يسيل هذا القلب فعلاً دمعاً يتبع بعضها بعضاً؟!

---

(١) الديوان، ص٢٢٩.

(٢) الديوان، ص٢٢٨.

(٣) ينظر: بواجلابن (الحسن): بلاغة الانزياح، مرجع سابق، ص٣٧٦.

(٤) الديوان، ص٦٢.

(٥) تمترى: تستخرج. الأسابي: طرائق الدمع وما سال منه. النهية: الانتهاء.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويتداخل في هذه الصورة المشهد الواقعي والوهمي والمتخيل، الشيء الذي يجعل المعنى متأبياً.

وما دامت الدلائل في الصورة العجائبية حرفية الدلالة، فإن الصورة تجمع بين الحواس المتقاربة: السمع والبصر، وأقام الشاعر علاقات على نظامها المعهود في الواقع، فالقلب جارح (عضو، آلة ضخ الدم إلى اللحم)، إذ لا يملك أداة التفكير وتوجيه الانفعالات كما يصوره الشاعر، مما يجعل صوره الغرائبية منتمية إلى ما وراء اللغة وهو المجال الذي يتم خلاله الانزياح.

عبرت الصورة الغرائبية عن تميزها بإثارة المتلقي وتركه في مفترق الطريق بين الحقيقي والوهمي والمتخيل، وعليه يُحسم الأمر، كما وأصبحت الصورة نتاج العلاقة التجادلية بين مكوناتها، وتعد الغرابة إلى الصورة الغرائبية من قبل المواربة، وهي آلية تنفي الانزياح اللغوي وتثبت الانزياح في ما وراء اللغة، وحينئذ تصف الدلائل الواقع بشكل ملبس وغير آمن وعلى الرغم من قلة الصور الغرائبية، وحضورها مرة واحدة في الديوان كله، إلا أنها استطاعت أن تصف وتفصح لنا عن الواقع النفسي الخاص الذي توقعه في النفس، وهو وقع يباين أساساً وقع صورة الغرابة.

تأسيساً على كل ما سبق، فإن كل أنواع الصور الشعرية تعكس نضج التجربة الشعرية لدى المثقب العَبدِيّ، وجهده في هذا السبيل يوصي أن الشاعر استطاع أن يطور تجربته الشعرية، إذ نجد بناءً للصور وتراصاً وتجاوزاً؛ تجعل السامي من المعاني والصادق من النضج، جُل مكنونات نفسه و ذاته المسالمة والمحبة للفضيلة والسمو.

وقد اتسقت الصور الفنية التي بنيت عليها موضوعات شعر المثقب مع المعاني التي عبر عنها في ديوانه، علاوة على انفتاح صوره على عوالم جديدة منحتها أبعاداً جمالية متميزة، كتداخل الصورة بالصورة الغرائبية بأسلوب بساطة شعر الطبيعة الجاهلي، بعيداً عن البهرج اللفظي.

فُيقصد إلى سبيله مباشرة في غير زينة ولا زخرف، متكئاً على طابع العجائبية وإن كان فيه غرابة فليس منشؤها التعقيد وإنما غرابة قاموسهم اللغوي بالقياس إلى قاموسنا، وبُعدنا عن مألوف الحياة العربية.

فأنسنة الصور الشخصية لناقة الشاعر، وصفاتها، ونقل الصورة المتنامية لأحوال قلب الشاعر بعد تجربته في البحث عن حقيقة الكون في العالم الآخر مع ناقته، ومصارعته الحياة الشاقة من أجل البقاء، وانفتاح الصور المتداولة على لغة التشكيل ضمن كلام بسيط، وتداخل صورة النعت المنافر بصورة تثير المتلقي عبر عرضها الأحداث، وانفتاح وتقدم للاستعارات المكنية في شعره تكتفي بوظيفة التشخيص.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فصارت قصيدة المثقب العَبدِيّ على المستوى الدلالي عبارة عن "شبكة أو سلسلة من الحقول والأنساق المتداخلة، يحقق خلالها كل نسق انزياحاً دلالياً بطريقته الخاصة وتبعاً لنظام القصيدة الذي وضعه الشاعر"[1]. فتختص الصورة الغرائبية بتحقيق الانزياح الدلالي، بتأديتها للأنسنة، والصورة المتنامية إلى انزياح الدلالة عبر تعالقٍ صورها وشد بعضها برقاب بعض إلى آخر صورة تكون خلاصتها جميعاً، وتحقق الصورة المتداولة انزياحها بقدرة إقناعية هائلة توصيلية باهرة مع المتلقي، وتخرق صورة الغرابة الشيء المتداول الذي ألفه المتلقي كما ويحدث لون المنافرة وقعاً غريباً في نفس المخاطب.

وخدمت كل الصور الشعرية، على اختلاف أشكالها وأنساق انزياحها، كتابة السيرة الذاتية للمثقب العَبدِيّ، فحياة الشاعر مليئة بالإنجازات، فهو واقعي - كله قريب منه -.

وبناءً على ما سبق أوافق الرأي محقق الديوان الصيرفي، فلم يُعيِّن واحد من العلماء نفسه بالترجمة الوافية للشاعر، أو رواية لمزيد من الصورة الشعرية وأخباره، فلم نلتقِ إلا وقول ابن قتيبة: بأنه شاعر كان زمن عمرو بن هند[2]، وإشارة ابن سلام الجمحي إليه في طبقة فحول الشعراء، وقد عدّه من شعراء البحرين[3].

---

(١) ينظر: بواجلابن (الحسن): بلاغة الانزياح، مرجع سابق، ص٤٩١.

(٢) الديوان، ص١-١١.

(٣) الجمحي (محمد بن سلام): طبقات فحول الشعراء، ط١، ج١، شرح: محمود شاكر، دار المدني، السعودية/ جدة، ص٢٧١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الرابع

التناص

تُشكل ظاهرة التناص في الشعر الجاهلي بُعداً فنياً وإجراءً أسلوبياً يكشف عن التفاعل بين النصوص القديمة والالتقاء بين الحضارات؛ إذ يتم استدعاء النصوص بأشكالها المختلفة على أساس وظيفي يُجسد التفاعل بين الماضي والحاضر[١].

وإذا كان الدارسون قد أجمعوا على أنه لا يخلو نص شعري من نصوص أخرى، يتناسل معها ويتكاثر فيها، فإن ما يُهم القارئ (المتلقي) لهذه النصوص المتناصة هو كيفية توظيف النص الوافد ليصبح جزءاً أساسياً من نسيج النص أو لبنة من لبناته، لا أن يكون نشازاً أو غريباً عن المستقبل.

وتلبي دراسة التناص - فيما يبدو - منزعاً نقدياً يتجاوز وهم انغلاق النص الأدبي على ذاته، واستقلاله عن عمقه التاريخي وسياقه الثقافي، بعدما سطعت المعرفة النقدية على المستويين النظري والتطبيقي على مبادئ ومفاهيم جوهرية تقدم تحليلاً للبنية التركيبية للتناص، بوصفه ظاهرة لغوية معقدة تستعصي في الغالب الأعم على التحديد والتقنين الصارمين، وتحتاج لتمييزها واستكشافها إلى ثقافة موسعة، وقدرة عالية لفهم النصوص وتحليل طرائق تداخلها مع النصوص الغائبة وتفسير وظائفها الجمالية، وعليه فإن مفهوم التناص يستمد أهميته النظرية وقدرته على الأجرأة من طبيعة الموقع الذي يوجد فيه، فعند التناص تلتقي اهتمامات الشعرية الغربية الحديثة، وأبحاث التحليل الأدبي للنصوص، وجهود علم الدلالة التحليلي، والتحليل السيميائي، وجمالية التلقي[٢].

ومهما يكن من اختلاف زوايا النظر، فقد حافظ مفهوم التناص على مهمته؛ إذ يفضي إلى وجود تشابه بين نص وآخر أو بين عدة نصوص.

---

(١) نقصد بالماضي؛ ما قبل وجود الشاعر أي قبل (٥٥٣هـ)، والحاضر؛ حاضره وزمانه الذي عاشه وعاصر فيه شعراء عصره حتى وفاته.

(٢) مهمته تفضي إلى وجود تشابه بين نص وآخر أو بين عدة نصوص، ينظر: شعت (أحمد جبر): تجليات التناص في جدارية محمود درويش، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، م٣، ع٤، جامعة الأقصى، غزة، ٢٠٠٧م، ص١٢٦. بواجلابن (الحسن): بلاغة الانزياح، مرجع سابق، ص٣١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الأول: مفهوم التناص:

- التناص لغة:

وردت كلمة تناص في لسان العرب بمعنى الاتصال، كما وردت في معجم تاج العروس بمعنى الازدحام، فنقرأ فيه: "تناص القوم: ازدحموا"[١]، ومن هنا يمكن أن يكون الازدحام مقابل التداخل أو التعالق، وهو معنى يقترب كثيراً من مفهوم التناص بصيغته الحديثة، فتداخل النصوص قريب جداً من ازدحامها في نصٍ ما[٢].

- التناص اصطلاحاً:

إن التناص ميزة نصية أساسية تأخذ النص من تفرده إلى علاقات وتداخلات مع نصوص أخرى، إذ لا يخلو نص من نصوص تدخل في نسيجه سابقة له أو مُعايشة (في نفس الزمان).

فالتناص هو وسيلة أدبية، وتقنية حديثة، تتطلب تشكيل نص جديد من نصوص سابقة وخلاصة لنصوص تاهت فيما بينها، فلم يبق منها إلا الأثر، إذ لا يمكن للقارئ النموذجي (التلقين) أن يكتشف الأصل، ويتطلب أيضاً التفاعل العميق مع النصوص المستدعاة للإفادة منها، والإمساك بالنظام الإشاري لها، وهو ما يؤكد أن التناص يختص بالكشف عن "البناء الاستطرادي المتراكم في النص"[٣]، باعتباره شبكة لا متناهية من الشيفرات، والتقاطعات الإشارية التي يدركها المتلقي، إذ نرى فيها كل متناصة تعتمد على شفرة سابقة عليها ومتضمنة لها، فالمتلقي يتعامل والنص مركباً فيعمد إلى تفكيكه ليصل إلى ما توحيه شفراته، وفي ضوء النصوص التي يقر بها النص إليه، أو تقفز إلى ذاكرته.

---

(١) لسان العرب، مادة "نص"، الزبيدي: شرح القاموس المسمى (تاج العروس)، بيروت، دار الفكر، مادة "نص".

(٢) يؤكد مفهوم التناص، تعالق النصوص وتفاعلها، أي تداخل النصوص فيما بينها... فالتناص هو ترجمة للمصطلح الفرنسي Intertexte وتعود في أصولها إلى المصطلح اللاتيني textere ويعني نسج أو حبك، وبذلك يصبح معناها: التبادل النصي.

(٣) راجع: حافظ (صبري): أفق الخطاب النقدي، ط١، دار شرقيات، القاهرة، ٢٠٠١م، ص٥٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهذا يعني أيضاً أن ممارسة النص فضاء مفتوح شامل لا نهائي.

والنص حين يتعالق أو ينبثق مع نصوص أخرى، فإن هذا لا يعني الاعتماد عليها أو محاكاتها، بل "إن التناص يتجسد من خلال المخالفة أو المعارضة مع نصوص أخرى"[١].

يُعد التناص "Intertextualite" جنية الفكر النقدي المعاصر الذي حملته الستينيات، فهو من مبادئها وأدواتها المقاربة النقدية، بواسطتها يمكن قراءة النص في ضوء استنطاق التأويلات من علاماته، التي تقوم بطرح إشكالية الإنتاجية، فمن خلالها يفرز العمل الفني علاقته بالأعمال الأخرى، نتيجة تحويل النص إلى مجموعة نصوص سابقة، أي أن كلمة (التناص) تشي بوجود تفاعل أو تشارك بين نصين باستفادة أحدهما من الآخر.

ويبدو التناص ذا بؤرة مزدوجة حينما يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة وآليات توظيفها في النص الذي لا يمكن أن يستقل بذاته، لأنه لا يحقق معناه إلا من خلال ما كُتب قبله من نصوص- عملية وراثية للنصوص-[٢]، وهو يرشدنا إلى الدور العظيم للتناص (تلقين النص بفعل قراءته)؛ لأنه يعمل ضمن نظام لغوي وثقافي ينبع من النص لا النشء[٣]، أي أنها شيفرة خاصة يمكننا إيجادها من فهم النص وفض مغاليقه، وعليه فالتناص شيء لا مناص منه.

فالظاهرة التناصية من أبرز خصائص الخطاب الأدبي استناداً إلى المقولة الشهيرة التي تؤكد أن "كل نص فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة"[٤]، فهذه العملية الإنتاجية تقوم على امتصاص النص الأصلي للتناصات وتحويلها إلى بناء جديد يشير إلى وسائل تناسل النصوص وتكاثرها إن جاز التعبير[٥].

إنه التناص مفهوم جديد كل الجدَّة[٦]، سواء برؤيته الجديدة للنص أو بالفلسفة النقدية التي يستند إليها، وهو أداة تعبيرية وإيحائية مهمة في يد الشاعر، إذا كان تعامله مع الموروث الثقافي تعاملاً إيجابياً ينهض على استيعاب عناصره ومعطياته ومحاورتها محاورة عميقة لاستثمار طاقاتها الإبداعية التي من شأنها أن تجسد تجربته الذاتية وتغني قصيدته فتجعلها أكثر إثارة وتأثيراً في المتلقي.

---

(١) ماضي (شكري عزيز): في نظرية الأدب، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ٢٠٠٥م، ص١٧٧.

(٢) أو صك جديد لعملة قديمة.

(٣) الغذامي (عبد الله): الخطيئة والتكفير، ط٢، (د.م)، ١٩٩١م، ص١٣.

(٤) ينظر: مفتاح (محمد): تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص١٢١.

(٥) ينظر: شعت (أحمد): تجليات التناص، مرجع سابق، ص١٢٩.

(٦) الزواهرة (ظاهر محمد): التناص في الشعر العربي المعاصر، ط١، دار الحامد للنشر، الأردن، عمان، ٢٠١٣م، ص٣٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التناص في الدراسات الغربية:

قد أسهم إصدار المؤلفين منذ نبوءة باختين وجماعة تل كيل ممثلة عنهم (كريستيفا) في تجاوز مصطلح التناص بعد ذلك؛ إذ أسرع كثير من النقاد أمثال "أريفي" و"تودوروف" و"جينيت" و"ريفاتير" إلى تلقي مصطلح التناص، وإلى جانب جهود الدارسين الدلائليين في مجال تفسير التناص، ظهر توجه نقدي جديد انطلق من جمالية التلقي، وفي ضوء معطياتها تتدارس أقطابه مفهوم التناص[١]، إذ حاولت نظرية التناص أن تجعل للقارئ دوراً مهماً، فهو من يملك النص ويدرك بنيته في جعله بما تحمله من علامات وشفرات، ولم تحاول رصد موقف المنشئ؛ لأنها اكتفت بالتفاعل النصي الداخلي والخارجي، وبالتفاعل الذاتي في شكلين أفقي وعمودي على المستوى العام والخاص[٢].

فبحث "يوري لوتمان" عن نظام العلاقات الداخلية للنصوص، عبر إحالة النص إلى مرجعه، أي معطيات الواقع بما في ذلك أشكال الثقافة وأنظمة المجتمع، والفكر والدين والأيديولوجيا، والتاريخ[٣].

وعندئذ تتأتى دراسة اللغة باعتبارها عبر لغوية، بواسطة البحث عن مرجعيات النصوص الأدبية وعلاقتها بالبنيات خارج النصية.

وفي الإطار النقدي نفسه، نقصد جمالية التقبل، نلفي جهود "ميخائيل ريفاتير" في مجال الأسلوبية، إذ أحضر القارئ خلال عملية فهم الإبداع الأدبي وتحليله - حوار إيجابي مستمر- فعدَّ الظاهرة الأدبية جدلية بين النص والقارئ[٤]، واقترح أن يهتم التحليل الأسلوبي بالعلاقات القائمة بين النص وقارئه، والشاهد على قيمة الأثر الأدبي منحصر في مدى وقعه وسيطرته على قارئه[٥]، لذا كان مبدأ ريفاتير الأساس هو "ألا يتفحص إلا الوقائع التي يستطيع إدراكها"[٦]، وهو من يمتلك القراءة الأولية ليتم التأويل الحق خلال القراءة الاسترجاعية، مما يجعل النص مُتلقياً لأكثر من زمان وأكثر من دلالة، ويصبح النص غنياً حافلاً بالدلالات والمعاني.

فيبدو أن التناص من منظور ريفاتير، هو إدراك يصدر من القارئ للنص الشعري، إذ يستوعب العلاقة القائمة بين نص ونصوص سابقة.

---

(١) بواجلابن (الحسن): بلاغة الانزياح، مرجع سابق، ص٣٣.

(٢) ينظر: الغذامي (عبد الله): الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص٦٢-٦٣.

(٣) Lotman Iouri & Sturcture du text eartisit ique, ed: gallimard, n.r.f. Paris, ١٩٧٣, PP: ٣٠٢-٣٠٩.

(٤) ميشال ريفاتير (معايير تحليل الأسلوب)، ترجمة: حميد الحمداني، ط١، منشورات دار سال، دار النجاح الجديدة، ١٩٩٣م، ص٦-٧.

(٥) ميشال ريفاتير (معايير تحليل الأسلوب)، المرجع السابق، ص٨.

(٦) بوأجلاين (الحسن): معايير الانزياح، مرجع سابق، ص٣٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي تصور أكثر وضوحاً من سابقه، وبعد التوجه الأسلوبي ومنظوره للتناص، ظهرت شعرية اتخذت منعطفاً مغايراً متجاوزاً للثغرات السابقة في تفسيرها للتناص[١]، كما الشأن عند "جيرار جينيت" الذي بلغ معه التنظير لمفهوم التناص أوجه، وحدد تصنيفاً جديداً للعلاقات النصية[٢]، وأدخل التناص ضمن حقل المتعاليات النصية (transtextuelle) مما مكنه من إعادة النظر في مفهوم التناص"؛ إذ استقصى العلاقات التي يمكن أن تنظم ضمنها النصوص وهي تتفاعل وتتحاور، وهي خمسة أشكال من العلاقات[٣]، حصرها ورتبها تصاعدياً، نحو الآتي:

- الشكل الأول: التناص "Intertextualite" وهو يحمل نفس المعنى الذي يرمي إليه التناص، وعـرفه "جينيت" بطريقة مكثفة بأنه "الوجود الفعلي للنص في نص آخر"[٤]، إذ يشكل الاستشهاد أكثر صوره جلاء وأكثرها أدبية، في حين تشكل السرقة أقل هذه الصور، وفيها يُشكل التلميح أقل الصور وضوحاً وأقلها أدبية، فهو حضور نص في آخر للاستشهاد والسرقة وما شابه.

- الشكل الثاني: المكملات المقدماتية (المناصصة) وتضم كل ما يرتبط بعتبات النص من العناوين والحواشي، أي مجموع النصوص الموازية أو المرافقة للنص، وخير مثال عليها العناوين، والعناوين الفرعية، والتصدير، والهوامش... إلخ.

- الشكل الثالث: ما وراء النص (النصية الواصفة)، وهي علاقة التعليق، أي علاقة تربط النص بنص آخر يتكلم عنه، دون أن يسميه أو ينقل عبارات منه، ويتم الربط بالتفسير والتعليق.

- الشكل الرابع: معمارية النص (جامع النص)، وهو النمط الأكثر تجريداً وتضمنا؛ إذ يستند إلى الخصائص التي تميز النص بوصفه نوعاً أدبياً، مما يوجه أفق انتظار القارئ – علاقة تأخذ بعداً مُتناصًّا وتتصل بالنوع سواء أكان شعراً أم رواية-.

- الشكل الخامس: التعالق النصي (النص اللاحق)، وتفيد هذه العلاقة بربط النص (ب) بنص آخر (أ) سابق يمثل مرجعه، وهي علاقة تحويل أو محاكاة.

---

(١) أخص بالذكر الشعرية من منظور النقاد: لوران جيني وميخائيل باختين، ويوري لوتمان، وأراء كل منهما بشأن مفهوم التناص.

(٢) في كتابه الشهير "الطروس" حيث يعني (الطرس الصحيفة القديمة التي انمحت ثم كتب عليها من جديد، دون أن تتمكن الكتابة القديمة من محو القديمة تماماً).

(٣) Gerard genette: Palimpsests, La Literature au second degree, Paris, Seuil, ١٩٨٢, P: ٨-٩-١٠-١١.

وبوأجلاين (الحسن): بلاغة الانزياح، مرجع سابق، ص٣٤-٣٥.

(٤) بوأجلاين (الحسن): بلاغة الانزياح، مرجع سابق، ص٣٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهذه الأنواع الخمسة كما هو واضح شديدة الترابط فيما بينها إذ لا تخرج عن الإطار الذي رسمت من أجله هذه التسمية، وهو وجود علاقة ما بين النصوص، وعليه فإن إدراج "جينيت" التناص في المتعاليات النصية شكل تطوراً في المفهوم، وتحولاً منهجياً بلغ بالمفهوم آفاقاً أوسع، لمتابعة البحث في التنوع المميز لأقسام التناص (وربما تتراهن السنوات القادمة على انزياحات جديدة في المفهوم والمصطلح) [1].

واعتنى النقاد الغربيون المعاصرون بمبحث التناص، ومن ذلك التعريف الذي قدمه (لوران جيني)، فعدَّ التناص: "عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص، يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى"[2]**، أي أن النص في ضوء مفهوم التناص بلا حدود، فهو ديناميكي متجدد، متغير من خلال تشابكاته مع النصوص الأخرى.**

- التناص في الدراسات العربية:

والتناص كما عرفته العرب نوعان:

- **خارجي، طرفاه أبنية أصلية ذات مكونات مضمونية وخاصيات شكلية (اتجاه يتقاطع مع النصوص الأخرى، نصوص الغير).**
- **داخلي، وطرفاه التطابق والتباين (ذاتي، يمثل تقاطع نصوص ذات الشاعر)** [3].

ويعد ما قدمه حازم القرطاجني (ت: ٦٨٤هـ) من أنجع التصورات حول ظاهرة التناص في البلاغة العربية القديمة، إذ عرفه بقوله: "أن يكون المعنى مرتباً على معنى آخر لا يمكن فهمه إلا به"[4].

---

(١) ينظر: طبولة (محمد رضا): التناص: مسارات المصطلح ومحطاته، مجلة اللسانيات واللغة العربية، ع٦، قسم اللغة العربية، جامعة باجي مختار، الجزائر، ٢٠٠٩م، ص١٤٩.

(٢) أنجنيو (مارك): مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد – ضمن أصول الخطاب النقدي الجديد–، ترجمة: أحمد المديني، ط٢، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ١٩٨٩م، ص١٠٧–١٠٨.

(٣) ينظر: جمعة (حسين): نظرية التناص، مرجع سابق، ص٣٤٥، وحمودة (حنان): التناص في أعمال هند أبو الشعر، جامعة الزرقاء للبحوث والدراسات، جامعة الزرقاء الخاصة، ع٢، م١٤، ٢٠١٣م، الأردن، ص٨٢. والعاني (شجاع): الليث والخراف المهضومة دراسة في بلاغة التناص، مجلة الموقف الثقافي، ع١٧، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٨م، ص٩٦، والزواهرة (محمد): التناص في الشعر العربي، مرجع سابق، ص٥٧.

(٤) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص١٧٨–١٧٩، وينظر: التناص من منظور حازم القرطاجني، دراسة نقدية، مجلة جذور، ع١٢، تونس، ٢٠٠٣م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأمر الذي ينبئ عن أن معنى النص الحاضر يتأسس على معنى النص الغائب؛ إذ لا يتأتى فهم المعنى الأول إلا بواسطة إدراك معنى الثاني[١].

والواقع أن التناص من الظواهر اللافتة في شعر المثقب العَبدِيّ في ديوانه أجمع؛ إذ قلما تخلو قصيدة في هذا الديوان من مداخلات نصوص أخرى عليها، في شكل خفي حيناً وجلي حيناً آخر، ولا شك أن هذه الظاهرة تكشف عن صلة الشاعر الوثيقة بالتراث والمخزون الثقافي، وعمق التفاعل بينهما، كما تنبئ عن امتلاكه حساً موسيقياً، وهي أمور بدت في تعبيره عن تجربته الشعرية، وإيصال جوانبها المختلفة إلى القارئ على نحو مثير ومؤثر باستمرار.

وإذا نظرنا في أشعار المثقب العَبدِيّ، نلاحظ اتساع مجال استفادته من توظيف آليات التناص، وحتى يتناسب مفهومنا للتناص وأقسامه الواردة في شعر المثقب العَبدِيّ، يمكن تعريف التناص بأنه تداخل النصوص استعارياً، أو إيقاعياً، أو رمزياً[٢].

ويتجلى التناص في غير ما صورة، نحو الآتي:

١. الرمز المتداول: وهو رمز استعمله الشاعر كثيراً فصار متعارفاً عليه.

٢. التناص الأدبي: ونقصد به استحضار المثقب شاعراً، أو أديباً أو جانباً من تجربة أدبية ضمن أبياته الشعرية.

٣. التناص التاريخي: سمي تاريخياً لأنه يختزل تاريخ منطقة ومجموعة أحداث تاريخية[٣].

٤. التناص الشعبي: هو نتاج عفوي جماعي، يعبر عن شعور أبناء الشعب وعواطفهم وحاجاتهم بشكل عام، وينتقل من جيل لآخر بشكل عفوي مشافهة أو عن طريق التقليد[٤].

وهي صور وردت في ديوان المثقب العَبدِيّ، وفق النحو الآتي:

المبحث الثاني: الرمز المتداول:

وهو رمز استعمله الشاعر كثيراً فصار متعارفاً عليه، ومن ذلك قوله في مطلع قصيدته الأولى:

---

(١) بواجلابن (الحسن): بلاغة الانزياح، مرجع سابق، ص١٥٩.

(٢) أي أنه منهجٌ إجرائي له آلياته ووسائله التحليلية التي تساعد القارئ على الكشف عن النصوص.

(٣) بواجلابن (الحسن): بلاغة الانزياح، مرجع سابق، ص١٦٠، ٥١٥، ٥٠٦.

(٤) ينظر: كناعة (شريف): دور التراث الشعبي في تعزيز الهوية، مجلة التراث والمجتمع، جمعية إنعاش الأسرة، البيرة، م٥٦، ع٥٩، ص٢٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هَـلْ عِـنْـدَ غَـانٍ لـفُـؤَادٍ صَـــدِ ... مـن نَـهـلـةٍ في الـيـومِ أو في غَـدِ

يَجزي بهـا الجـازُون عنّي، وَلو ... يُمـنَـعُ شُربي لَسَـــقَـتـنـي يَـدي

قـالَـت: أَلا لا يُشـــتَرى، ذاكُـمُ ... إلاّ بِـمـا شِـــئـنـا وَلَـم يـوجَـدِ

إلّا بِـبَـدرَي ذَهَـبٍ خـالِـصٍ ... كُـلُّ صَـــبـاحٍ آخِـرَ المُســـنَـدِ[1]

استهل الشاعر العَبدِيّ هذه القصيدة الوصفية بالغزل المتمثل بسؤاله عن تلك الغانية الجميلة تسقيه شربة من ماء، تُطفئ لظى عطشه، وظمئه إلى الوصال وقد استعار لها غانية - جميلة- تسقيه اليوم أو في مستقبل الأيام، واستعمل الرمز المتداول (غانية) للدلالة على لهفته واستعجاله طلب الإجابة؛ نظراً لاشتراك الغانية والنهلة في صفة السقاية، فتعمل الغانية على تحقيق مطلبه بارتوائِه، وتعمل النهلة على إطفاء لظى عطشه، ورمز الشاعر إلى الأمل بالصباح، وهو رمز متداول أيضاً لما بينهما من علاقة الإشراق، وميلاد جديد للحياة، يحمل معه لحظات التحول، وإضاءة الكون بالسعادة.

فمن أجل أن تسقيه الغانية الجميلة شربة من ماء، تحدى الشاعر (الجازون) من منعوا عنه الماء، وقد رمز إليهم (يجزي) لما بين الإبعاد والمنع من صلات الضجر والانتظار، و(يجزي) رمز مستعمل كذلك.

وتنتمي تلك الرموز إلى المشترك اللغوي الذي طرحته اللغة أمام المبدعين، ويتجلى الانزياح في مجازية (غانية)، (صباح)، فقد استعملت لغير ما وضعت له في الأصل لعلاقة هي المشابهة. ورافقت كل رمز قرينة لفظية تفيد عدم إرادة الشاعر المعنى الأصلي، فأفادت قرينة (نهلة) استعاريَّة رمز (غانية) وأفادت قرينة (أخر المسند) استعارية (صباح).

من الرمز المتداول أيضاً، قول الشاعر من (صورتين):

مِن مـالِ مَن يَجبي وَيُجبى لَـهُ ... سَـــبعونَ قِنطـاراً مِنَ العَســـجَـدِ

أَو مِـائَـةٌ تُـجـعَـلُ أَولادُهـا ... لَـغـواً وَعُـرضُ المـائـةِ الـجَـلـمَـدِ[2]

---

(1) الديوان، ص١٠ و١١-١٢، غان: طريقة اتبعها المثقب يذكر المؤنث، (إنما أراد: غانية) كنى بها عن المرأة. صد: عطشان. نهلة: ريّاً. شربي: عطشي. ذاكم: تاكم – قربكم. بدرَيْ: كيس فيه مال. أخر المسند: أخر الدهر.

(2) الديوان، ص١٣ و١٥. يجبي: يجمع. قنطار: ملء مسك ثور ذهباً أو فضة. العسجد: الذهب. لغواء: صغار الإبل مما لا يعد. الجلمد: الصخر.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هذه الغانية الجميلة، رفضت إعطاءه شربة من ماء إلا بملء مسك ثور ذهباً أو فضة، أو بمائة من الإبل، على أن تكون من أنجبها وأقواها وأكرمها، وتتبعها أولادها، ومن أجل ذلك فهو مُجبر على إعطائها مائة من الإبل القوية التي رمز إليها (بالجلمد)، وهو رمز متداول لأن الثقافات الإنسانية، على تباينها قد دأبت على نعت الناقة بالقوية - القوية على السفر - وينحصر الانزياح في الإطلاق المجازي لرمز (الجلمد) فبين صفة القوة وتلك الناقة ما لا يخفى من صلات المشابهة.

ومن الرمز المتداول أيضاً، قول الشاعر من (ثلاث صور):

حَتّى تُلوفِيتُ بِلَكِّيَةٍ ... مُعجَمَةِ الحارِكِ وَالموقِدِ

تُعطيكَ مَشياً حَسَناً مَرَّةً ... حَثَّكَ بِالمِروَدِ وَالمُحصَدِ

يُنبي تَجاليدي وَأَقتادَها ... ناوٍ كَرَأسِ الفَدَّنِ المُؤَيَّدِ

تَنمي بِنَهّاضٍ إِلى حارِكٍ ... تَمَّ كَرُكنِ الحَجَرِ الأَصلَدِ[1]

قدم الشاعر لوحة أسبغ فيها صفات القوة على ناقته، معدداً مزاياها، ومرافقتها له في قطع الفيافي والبيد، ومما لا شك فيه أن عالم الصحراء الذي يجول به يحتاج إلى هذه الناقة التي لا يُضنيها مواصلة المسير ليلاً ونهاراً، فكلاهما يصارع حياته الشاقة من أجل البقاء، والناقة رفيقته التي تأخذه وتعبر به إلى العالم الآخر، فتارة رمز إليها (بالفدن) - القصر - وتارة رمز إليها (بركن الحجر الصلب)، وهي رموز متداولة لأن الثقافات الإنسانية على تبانيها، قد دأبت على نعت الناقة اللكية - شديدة اللحم - (بالفدن) أو (ركن الحجر الصلب).

وينحصر الانزياح في الإطلاق المجازي لرمز (الفدن) و(الركن الأصلد)، فبين الناقة اللكية وذلك (الفدن والركن الأصلد) ما لا يخفى من صلات المشابهة.

---

(١) الديوان، ص١٩-٢٨. لكية: شديدة اللخم مرمية به. تلوفيت: تدوركت. المروذ: حديدة تدور في اللحام. المحصد: السوط. المرود: ما تدور فيه كيف شاءت. الرائد: الرحا. اقتاده: أداة الرحل. الفدن: القصر. تنمى: ترتفع وتعلو. نهاض: عنق. حارك: موضع السنام. أصلاً: أملس صلب.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن الرمز المتداول أيضاً قول الشاعر:

تَـنـحَسِرُ الـغَـمـرَةُ عَـنـهُ كَـما يَنحَسِرُ الـنّجمُ عَنِ الـمَرقَـدِ[1]

قدم الشاعر المثقب العَبدِيّ وصفاً جديداً لحبات العرق وهي تتطاير عن جسد الثور جراء جريه فزعاً، بأن استعار له انفصالاً وانكشافاً يتوخى الابتعاد والهروب عنه، واستعمل الرمز المتداول (النجم) للدلالة على الابتعاد.

ابتعاد النجم عن الفرقدين؛ نظراً لاشتراك الفرقد[2] والانحسار في صفات الإبعاد، ويتجلى الانزياح في مجازية (النجم) فقد استعملت لغير ما وضعت له في الأصل لعلاقة هي المشابهة.

ومن القول المتداول أيضاً، قول الشاعر في مطلع قصيدته الثانية:

هَل لِهَذا القَلبِ سَـمعٌ أَو بَصَرُ أَو تَـنـاهٍ عَـن حَـبـيـبٍ يُـذَكَـر[3]

بين الشاعر العَبدِيّ خلال حديثه عن القلب، أنه إنسان يسمع ويبصر، وإن أنسنة القلب أمر ليس دون وظيفة، لأن الشاعر لا يريد أن يتحدث مباشرة للكشف عن الألم النفسي الذي سببته له علاقته مع محبوبته، وإنما أراد أن يجعل من مخاطبة القلب وسيلة لكشف عن سوء حالته النفسية، وعن موقفه الإنفعالي بأن استعار له السمع أو البصر أو الوصال يتوخى ترديد ذكراها، واستعمل الرمز المتداول (القلب) للدلالة على الحب والألم معاً؛ نظراً لاشتراك القلب وفراق محبوبته في صفة الألم (الألم النفسي) فتجلى الانزياح في مجازية مخاطبة القلب، فقد استعملت لغير ما وضعت له في الأصل لعلاقة هي المشابهة، وأفادت قرينة السمع أو البصر استعارية القلب.

فمخاطبة الأشياء المعنوية تندرج تحت باب الانزياح، مع ما تثيره هذه الأشياء من إدهاش، ناتج عن إعطاء الأشياء المعنوية صفات إنسانية لا يمكن أن تمتلكها في عالم الواقع، لكن اللغة الشعرية تجاوزت حدود الواقع فالمألوف وأعطت هذه الأشياء صفات ليس لها أن تمتلكها في إطار النظرية العقلية والمنطقية، فتجاوزها لكن أدخلها في علاقات جديدة وإحداث صلات بين الأشياء دون مناسبة بينها.

---

(١) الديوان، ص٤٩. تخسر: تتكشف. الغمرة: الشدة. وهي هنا بمعنى شدة الغبار وظلمته. المرقد: نجمان في السماء وهذان النجمان أحدهما قريب من القطب الشمالي يهتدى به، وبجانبه أخر أخفى منه.

(٢) الديوان، ص٦٢.

(٣) الجرجاني، التعريفات، ص٢٢١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن ذلك قوله في مطلع قصيدته الثالثة:

أَلاَ إِنَّ هِنْـداً أَمْسِ رَثَّ جَـدِيـدُهـا	وضَـــنَّتْ و ما كان المَتاعُ يَؤُودُ ها
فلو أنَّهـا مِن قَبـلُ جَـادتْ لنـا بِـهِ	علَى العَهْدِ إِذْ تَصْــطَادُنِي وأَصِــيدُها
ولـكـنَّـهـا مِـمَّا تُمِـيـطُ بِـوُدِّهِ	بَشَـــاشَـــةُ أَدْنَى خُلَّةٍ يَسْــتَفِيدُ ها
أَجِـدَّكِ مـا يَـدْرِيـكِ أَنْ رُبّ بَلْـدَةٍ	إِذَا الشَّـــمسُ في الأَيَّامِ طالَ رُكُودُها
و صاحَتْ صَوَادِيحُ النَّهارِ وأَعْرَضَتْ	لَوَامِعُ يُطْوَى رَيْطُهـا وبُرُودُهـا[1]

استهل الشاعر المثقب العَبدِيّ القصيدة بعتاب محبوبته، وتفريغ آلامه المكبوتة، وبث شكواه من (هند)؛ لإكثارها المواعيد المنتهية بالإخلاف، فأدرك أن الأيام جعلت منه مادة مستساغة للعاذلين والشامتين، فتناسب أن يبادر إلى تنفيذ آمالهم في التقليل من شخصه والنيل من كبرياء ذاته، فمجد بطولاته بأن استعار له ذلك بالنداء لهم مستفهماً عن إمكانية جهلهم لما قام به من محاولات في سبيل ديمومة حبه (لهند)، إذ استعمل الرمز المتداول (أمس) للدلالة على الفراق والقسوة وانقضاء صفاء المودة وقطع الوصال؛ نظراً لاشتراك (الأمس) وحبه (لهند) في صفة الإبعاد والانصرام، فيعمل (الأمس) على زعزعة سكون نفسه وضعفه، ويعمل ألم حبه (لهند) على تكالب آلامه ومعاناته الحسية والمعنوية جراء تفريط محبوبته بقداسة الحب الذي أسبغه عليها؛ بأن - جعلت من الهم والعذال يتكاثر عليه- ورمز الشاعر إلى الآلام المكبوتة (بالشمس)، وهي رمز متداول أيضاً لما بينهما من علاقات الوجع، واندثار رُبا الحب المتكرس بتجدد الأيام ولياليها، والحزن والضعف.

ورمز بـ (النهار) إلى وضوح معاناته وتجليها من جراء تجرعه مرارة الخذلان في حبه.

وتنتمي تلك الرموز إلى المشترك اللغوي الذي تطرحه اللغة أمام المبدعين، ويتجلى الانزياح في مجازية (الأمس)، و(الشمس)، و(النهار)، فقد استعملت لغير ما وضعت له في الأصل لعلاقة هي المشابهة.

ورافقت كل رمز قرينة لفظية تفيد عدم إرادة الشاعر المعنى الأصلي، فدل المؤشران اللفظيان (رنّ) و(ضنّت) على استعارية رمز (الأمس) وأفادت القرينتين اللفظيتين (ركودها) و(لوامع) استعارية (الشمس) و(النهار) في آن واحد.

---

(1) الديوان، ص٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٧. ردئ المتاع. جديدها: جديد وصلها. ضَنت: بخلت. المتاع: ما تمتعه به من سلام ونحوه. يؤودها: يثقلها. تميط: تبعد. البشاشة: تهلل الوجه واللقاء الجميل. أعاذل: أجدك. الراكد: الواقف أي الساكن. الصوادح: أراد الجنادب لأنها تصرخ في شدة الحر وتركض بأرجلها وأجنحتها. وتصدح: أي تصوت. أعرضت: أرتك عرضها. اللوامع: السراب.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن ذلك قوله أيضاً:

فـإنَّ أَبـا قـابُوسَ عِنْـدِي بَلاَؤُهـا ... جَزَاءَ بِـنُعْمَى لا يَحِـلُّ كُنُودُهـا

رَأَيْـتُ زِنَـادَ الصَّـــالِحينَ نَمَيْنَـهُ ... قَـدِيمـاً كما بـذَّ النُّجُومَ سُــعُودُهـا

ولَوْ عَلِمَ اللـهُ الجِبَـالَ عَصَــيْنَـهُ ... لَجَـاءَ بـأَمْرَاسِ الْجِبَـالِ يَقُودُهـا

فـإِنْ تَـكُ مِنَّـا في عُمَانَ قَبِيلَـة ... تَوَاصَــتْ بِإِجْنَابٍ و طالَ عُنُودُ ها

فقد أَدْرَكَتْها المُدْرِكاتُ فأَصْــبَحَتْ ... إلى خَيْرِ مَنْ تَحْتَ السَّــماءِ وُفُودُها

إلى مَلِـكٍ بَـذَّ المُلُوكَ بِسَــعيِـهِ ... أَفـاعِيلَـهُ حَزْمُ المُلُوكِ و جُودُهـا

وأَيَّ أُنَـاسٍ لا يُـبِـيـحُ بِـقـتَـلَـةٍ ... يُؤَازِي كُبَيْدَاتِ السَّــماءِ عَمُودُ ها[1]

في البداية قدم الشاعر ممدوحه الملك النعمان بن المنذر، على سائر الملوك، مؤكداً تفرده عنهم بكرمه؛ إذ لا يمكن كفره فاستعار له التفرد على سائر الملوك بتفوق السعود، على سائر النجوم، واستعمل الرمز المتداول (النجوم) للدلالة على الاستقلال والتميز؛ نظراً لاشتراك النجوم وكرم ممدوحه في صفة التفوق على سائر النجوم - مبالغاً بصور مديحه-.

فتعمل النجوم على إدراك خير من هم (تحت السماء) - الملك النعمان-، ويقوده كرمه إلى تفضيله على سائر الملوك، ورمز الشاعر إلى تفرده بالسماء، وهي رمز متداول أيضاً لما بينهما من علاقات التفرد والإشراق.

كما وقدم الشاعر العَبدِيّ مدحاً آخر جاد به الملك - عمرو بن هند-؛ لفضله وسعة جوده وكرمه، فعدهما أفضل الملوك في جودهم وكرمهم، ممجداً بطولته هنا بأن استعار له البذل والعطاء متجاوزاً غيره من الملوك، واستعمل الرمز المتداول (كبيدات السماء) للدلالة على التفرد والجود؛ نظراً لاشتراك (كبيدات السماء) وكرم الملك في صفة التجاوز.

وتنتمي تلك الرموز إلى المشترك اللغوي الذي تطرحه اللغة أمام المبدعين، ويتجلى الانزياح في مجازية (النجوم)، و(السماء)، و(كبيدات السماء)، فقد استعملت لغير ما وضعت له في الأصل لعلاقة هي المشابهة.

---

(1) الديوان، ص١٠٣-١٠٦. وجدت: رأيت. زناد: أراد أنه ينتمي إلى سلف صالح. بذّ: غلب وسبق. سعودها: الليلة الطلقة الساكنة. من تحت السماء: إلى من تحت الجبال. وفود: مأخوذة من الارتفاع – أوفد الرجل إذا صعد-. كبيدات السماء: معظمها في الارتفاع. عمودها: أراد به ما يرتفع من غبارها كالعمود.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(ويبدو أن العلاقات التي يقيمها الشاعر مع الجمادات علاقات جديدة أو تكتسب صفات جديدة، فالمشاعر الإنسانية تلتقي مع أشياء جديدة لم تكن قد التقت بها من قبل)[1]، فالشاعر يقيم هذه العلاقات مع الأشياء التي تمكنه من تجسيد انفعالاته، و"الموقف النفسي أو الشعور الضاغط هو الذي يفرض على الشاعر أن يستخدم هذا الأسلوب دون غيره، وكان عمق الاتصال بين الشاعر والطبيعة وإسقاط ما في نفسه عليها عنصرين يدفعان به إلى أن يتجه بلغته اتجاهاً تشخيصياً، فهو يشخص عناصر الطبيعة ويدب فيها الحياة ويمنحها صفات ربما غريبة عنها، وقيمة هذه الغرابة أنها تضع القارئ أمام صدمة المفاجأة ولذة عدم التوقع"[2].

ومن ذلك قوله في مطلع قصيدته الرابعة:

وَســـارٍ تَعَنّـاهُ المَبيـتُ فَلَم يَـدَع ... لَهُ طامِسُ الظَلماءِ وَالَليلِ مَذهَبا

رَأَى ضَـــوءَ نـارٍ مِن بَعيـدٍ فَخـالَهـا ... لَقَد أَكذَبَتهُ النفسُ بَل راءَ كَوكَباً

فَلَمّا اِســـتَبـانَ أَنهـا آنِســـيَّـةٌ ... وَصَـــدّقَ ظَناً بَعدَ ما كان كَذِبا

رَفَعـتُ لَـهُ بِـالكفِّ نـاراً تَشُـبُّهـا ... شـــآمِيَّةٌ نَكباءُ أَو عاصِـــفٌ صَـــبَا

وَقُلتُ: اِرفَعاها بِالصَـــعيدِ كَفى بِها ... مُنـادٍ لِســـارٍ لَيْلَـةً إِنْ تَـأَوَّبـا[3]

وقدم الشاعر المثقب العَبدِيّ صورة ضوئية، تصف حال ضيفه حين تاه وأدركه الخطر، وتراءت له من بعيد إضاءة لم يستطع تمييزها لشدة تعبه، أهي نار أم كوكب دُرِّي؟!

فقد أراك المثقب زمام الموقف آمراً برفع النار والتلويح بها - ليقتاد ضيفه إلى داره فيحسن إكرامه- فاستعار لها الإضاءة تتوضى نور الطريق، واستعمل الرمز المتداول (الكوكب) للدلالة على الضوء والجذب، نظراً لاشتراك (الكوكب) وضوء النار في صفة الإضاءة، فيعمل نور الكوكب على محو ظلام الليل، وتعمل الإنارة - نور النار - على إرشاد الضيف إلى الطريق القويم بعد أن أعياه التعب، ورمز الشاعر إلى الإضاءة والهداية (بالنار) - كفى بها -، وهي رمز متداول أيضاً لما بينهما من علاقات الإشراف، وإضاءة الطريق.

---

(١) ينظر: باحشوان (سلمى بنت محمد): المكان في شعر طاهر زمخشري، رسالة ماجستير، جامعة الملك عبد عبد العزيز، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، السعودية، ٢٠٠٨م، ص٩.

(٢) ربابعة (موسى): جماليات الأسلوب والتلقي، مرجع سابق، ص٨٠.

(٣) الديوان، ص١٧-١٨. تعناه: أعياه. آنسية: من آنس الشيء أي أحسنه وأبصره. شآمية: رياح تصب من الشام. النكباء: كل ريح من الرياح الأربع. الصبا: ريح تهب من مشرق الاستواء. الصعيد: المرتفع من الأرض. تأوب: رجع.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فمن أجل النور، رفع المثقب بالكف ناراً، ملوحاً بها ليقتاد ضيفه إلى دياره فيحسن كرمه - بددت الظلام عن المعنى المراد وأنارت صفة فخره بذاته - وقد رمز إليه (بليلة) لما بين ظلام الليل ووحشة الطريق من صلات الخطر والخوف، و(الليل) رمز مستعمل كذلك.

وتنتمي تلك الرموز إلى المشترك اللغوي الذي تطرحه اللغة أمام المبدعين، ويتجلى الانزياح في مجازية (الكوكب)، و(النار)، و(الليل)، فقد استعملت لغير ما وضعت له في الأصل لعلاقة هي المشابهة، ورافقت كل رمز قرينة تفيد عدم إرادة الشاعر المعنى الأصلي، فدل المؤشران اللفظيان (ضوء) و(نار) على استعارية رمز (الكوكب)، ودل المؤشران اللفظيان (رفعت) و(بالكف) على استعارية رمز (النار) ودل المؤشران اللفظيان (ارفعاها) و(بالصعيد المرتفع من الأرض) على استعارية رمز (الليل).

ومن الرمز المتداول أيضاً، قول الشاعر في (صورتين):

بِتَلْهِيَةٍ أَرِيشُ بِهَا سِهَامِي ... تَبُذُّ الْمُرْشِقَاتِ مِنَ الْقَطِينِ

فَسَلِّ الهمَّ عَنْكَ بِذَاتِ لَوْثٍ ... عُذَافِرَةٍ كَمِطْرَقَةِ الْقُيُونِ[1]

فهو يصف حاله في البيت الأول، لاهياً، ومستراً النظر لتلك النسوة اللاتي وصفهن وهو يريش ويجهز سهامه.

وفي الصورة الأخرى، يصور الشاعر الطريقة التي يسلي به همه؛ إذ يركب الإبل ويجول بها الفيافي، وبمجرد أن يصيبه الكدر والسأم، يضطر لأن يركب ناقته القوية - ذات لون - طارداً عنا همه وكدره، ومن أجل ذلك فهو يركب ناقته القوية التي رمز إليها (مطرقة القيون - مطرقة الحداد-، وهو رمز متداول في الثقافات الإنسانية، على تباينها، فقد دأبت على نعت الناقة القوية بمطرقة الحداد قوة وصلابة. وينحصر الانزياح في الإطلاق المجازي لرمز (المطرقة) فبين الناقة القوية وتلك المطرقة ما لا يخفى من صلات المشابهة.

ومن الرمز المتداول أيضاً، قوله:

غَدَتْ قَوْدَاءَ مُنْشَقًّا نَسَاهَا ... تَجَاسَرُ بِالنُّخَاعِ وبِالوَتِينِ

إِذَا مَا قُمْتُ أَرْحَلُهَا بِلَيْلٍ ... تَأَوَّهُ آهَةَ الرَّجُلِ الْحَزِينِ[2]

---

(1) الديوان، ص١٦١-١٦٥. الهم: الحزن. ذات لوث: قوية - كثيرة اللحم. عند أخرة: صلب عظيم شديد. مطرقة القيون: مطرقة الحدادين.

(2) الديوان، ص١٩٢-١٩٤. قوداء: طويلة. النسا: عرق في الفخذ. تجاسر: تسير وترحل. النخاع: عرق أبيض في العنق. أرحلها: شد عليه أداته. تأوه: تتوجع.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قدم الشاعر المثقب العَبدِيّ – صورة سمعية – مشيراً بها إلى حالته النفسية وموقفه المتلجلج الذي يكتنفه الغموض والسأم، وقد أسبغها على ناقته أيضاً بتأوهها – كرجل مهموم – نتيجة لطول سفرها وافتقارها للاستقرار فاستعار لها الرجل متذمرة متأففة يرهقها التفكير في الغابة الغامضة التي لا تعرفها ولكنها لا تكف عن الرحيل في سبيلها، فهي في حركة لا تتوقف... إلخ، واستعمل الرمز المتداول (الليل) للدلالة على آهات الحزن، إذ – الحزن – مستقرة أفول النهار عادة؛ نظراً لاشتراك (الليل) والحزن في صفة التأوه والشكوى.

فيعمل (الليل) على زيادة التذمر والشكوى، ويعمل الحزن على (التأوه) والنواح فيفرش إحساسه هذا مع اقتراب ظلام الليل. ويتجلى الانزياح في مجازية (الليل) فقد استعملت لغير ما وضعت له في الأصل لعلاقة هي المشابهة.

ورافقت الرمز قرينة لفظية تفيد عدم إرادة الشاعر المعنى الأصلي، فدل المؤشران اللفظيان (تجاسر) و(أرامها) على استعارية رمز (الليل).

إنّ إقامة علاقة مع عالم الحيوان تتغيا تكوين جسر من التواصل مع عوالم أخرى كانت تبدو مغلقة للقارئ لكن الشاعر كان يحس أنه قريب ومدفوع إلى علاقات جديدة، فحين "أسبغ المثقب حالته النفسية على ناقته بتأوهها، استطاع الاقتراب من ناقته"[1]، بأن جعلها تشاركه التأوه والحزن، وهو أسلوب فيه معلم من معالم الإبداع وفيه إثارة وتوتر بالنسبة للقارئ، وإن أهم شيء يمكن أن يثيره مثل هذا الانحراف في نفسية القارئ هو وضعه أمام عالم جديد من العلاقات كانت غائبة عن ذهنه.

ومن الرمز المتداول أيضاً، قول الشاعر:

أَلا حَيِّيا الدَّارَ المُحيلَ رُسُومُها ... تَهيجُ عَلَينا ما يَهيجُ قَديمُها

سَقَى تِلكَ مِنْ دارٍ ومَنْ حَلَّ رَبْعَها ... ذِهابُ الغَوادِي: وَبْلُها ومُديمُها

ظَلَلتُ أَوُدُّ العَينَ عَنْ عَبَراتِها ... إذَا نُزِفَتْ كانَتْ سِراعاً جُمُومُها

كأنّي أُقاسِي مِنْ سَوَابِقِ عَبرَةٍ ... ومِنْ ليلةٍ قَدْ ضَافَ صَدْري هُمُومُها

تُرَدُّ بِأَثْنَاءٍ كأنَّ نُجُومَها ... حَيَارى إذا ما قُلتُ: غَابَ نُجُومُها[2]

---

(1) ينظر: الشمري (عودة سويلم): الصورة الفنية في شعر المثقب، مرجع سابق، ص١٣٩.

(2) الديوان، ص٢٣٤، ٢٣٦–٢٣٧. المحيل: الذي أتت عليه أحوال متغيرة. رسومها: آثارها. عبرات: دمعات– ينهمل الدمع ولا يسمع البكاء. الجموم: الكثيرة. ضاف: نزل. أثناء: كل ما أثنى وانعطف.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قدم الشاعر المثقب العَبدِيّ تحية حب بالوقوف على الأطلال، - علاقة تربط الشاعر بالمكان هي الذكريات والتأملات-، فيحس الشاعر بأن هناك فاصلاً يفصله عن المكان فيبدأ يتوسل له ويناجيه، فليس من السهل عليه أن يتخلى عن هذا المكان الذي يعني له أشياء كثيرة جداً فاستعار له (المحيل) – الذي أتت عليه الأحوال، أي سنون – فتغير.

واستعمل الرمز المتداول (الدار) للدلالة على المأوى والانتماء ومسرح الأحداث؛ نظراً لاشتراك الدار ومسرح الأحداث في صفة الذكريات والتأملات.. فتعمل (الدار) وذكرياتها على تصوير حالته في ليلة حزينة، وتعمل التأملات على تسابق العبرات القديمة العهد أن تحل ضيفاً عليه، ورمز الشاعر إلى الحزن (بالليل)، وهو رمز متداول أيضاً، لما بينهما من علاقات الانفعال الوجداني والحزن وتكالب الهموم.

فمن أجل تكالب الهموم عليه – بحال من تذكر بكاه سابقاً – نتيجة أحداث زلزلت كيانه في ليلة هادئة، كأن نجومها ربطت بجبال غليظة، كلما تفاءل برحيلها ردت إليه، وقد رمز إليه (بالنجوم الحيارى) لما بين حالته ونجوم تلك الليلة من صلات الضجر والوحدة، و(النجوم الحيارى) رمز مستعمل كذلك. ويتجلى الانزياح في مجازية (الدار)، (الليل)، و(النجوم الحيارى)، فقد استعملت لغير ما وضعت له في الأصل لعلاقة هي المشابهة، ورافقت كل رمز قرينة لفظية تفيد عدم إرادة الشاعر المعنى الأصلي، فدل المؤشران اللفظيان (رسومها) و(ذهاب) على استعارية رمز (الدار)، كما دل المؤشران اللفظيان (نزفت) و(وسوابق عبرة) على استعارية رمز (ليلة)، وأفادت قرينة (الحيرة) استعارية (نجومها حيارى) و(نجومها) في آن واحد.

المبحث الثالث: التناص الأدبي:

للتناص الأدبي دور هام في إغناء لغة النص الشعري، وتحويله إلى قوة دافعة تثري التجارب الأدبية للشعراء، وتنقل رؤيتهم إلى المتلقي، لذلك كانت العودة إلى التراث هدفاً غنياً يستشعره الشاعر لمنح نصه قيماً احتجاجية وجمالية[1].

"فالتراث إذن يمثل حقلاً معرفياً خصباً يحتاج إلى نظر نقدي لاختيار العناصر الحية منه، والقادرة على الديمومة والتي تصلح أن تكون شواهد قادرة على التجدد والتموضع في نصوص جديدة، تستعصي على الاستهلاك الآني، لما تخزنه من ظلال وغناء يتأبى على الاندثار والزوال"[2].

---

(١) يحتاج الشاعر إلى الموروث الشعري والأدبي لصقل موهبته، وتربية حسه الموسيقي، وتهذيب نفسه وتربيتها على النضج الذي يريده لها.

(٢) البياني (عبد الوهاب): الشاعر العربي المعاصر والتراث، مجلة فصول، م١، ع٤، ١٩٨١م، ص٢٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعليه فإن نشأة أي نص أدبي ترجع إلى علاقة يقيمها مع نص آخر معضدة أو معارضة، وهي خواطر تحمل إرهاصات النبوة بالتناص، والرمز الأدبي الذي نتحدث عنه هنا، نقصد به (استحضار المثقب شاعراً، أو أديباً، أو جانباً من تجربة أدبية ضمن أبياته الشعرية) [١].

ويبدو لمن يعاين شعر المثقب العَبدِيّ أن هناك اتصالاً قوياً بين الشاعر وبيئته وتراثه، فقد أفاد منهما، واستطاع أن يوظفهما توظيفاً حيوياً ينسجم مع رؤيته وموقفه، وأن يضفي على شعره تميزاً فريداً يستطيع به وضع بصمة خاصة هي خليط من سعة ثقافته واتصاله مع بيئته وتراثه.

ومن الأهمية "أن ندرك بأن الامتصاص للخطاب الشعري لا يعني الذوبان، ولا ينفي التمايز نتيجة لارتباط الخطاب بتجربته التي تتخالف مع سواها زماناً ومكاناً، لكن في الوقت نفسه فإن وجود قطيعة مع التراث ضرورة تجمعنا ضرورة الوجود البشري ذاته، لكنها ضرورة محكومة؛ إذ إن المبدع لا ينشأ في فراغ ثقافي، وإلا كان يتيماً بلا آباء، وبالضرورة سيقوده اليتم إلى العقم فلا يكون له أبناء"[٢].

* التناص مع شعراء العصر الجاهلي:

الأدب العربي القديم مادة غنية مليئة بالإيحاءات والدلالات التي تمنح التجربة الشعرية تمايزاً نحو الإبداع والتميز، "فشعرنا العربي لن يستطيع أن يثبت وجوده، ويحقق أصالته، إلا إذا وقف على أرض صلبة من صلته بتراثه وارتباطه بماضيه وتيقنه أن انبتات الشعر عن تراثه إنما هو حكم على ذلك الشعر بالذبول ثم الموت"[٣].

وعلى كل حال سأقوم في الصفحات التالية بتحليل لأهم الشخصيات الأدبية التي استسقى منها المثقب مادة لنصوصه[٤]، وشكلت رافداً مهماً من الروافد الشعرية، وأولى هذه الشخصيات (امرؤ القيس) الذي يعد من أوائل الشعراء الجاهليين الذين تركوا أثراً واضحاً في التجربة الإبداعية للشعر العربي.

---

(١) ينظر: بواجلابن بن الحسن: بلاغة الانزياح، مرجع سابق، ص٥١٢.

(٢) عبد المطلب (محمد): قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية للكتب، مصر، القاهرة، ١٩٩٥م، ص١٨.

(٣) زايد علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٤م، ص٥٨.

(٤) يشير السياق الخاص بديوانه إلى بالغ اهتمام الشاعر بتلك النخبة، وعلاقته بالتراث الشعري ورؤيته له، مما يوصي بعلاقة خاصة بالشعراء الذين تم استدعاؤهم، تصل إلى درجة الاعتداد بتراثهم، لكونهم آباء شعريين له، وقد استدعاهم في سياقات مختلفة ترتبط بتجربته الشعرية ومبرراته الجمالية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"تمثل شخصية امرئ القيس في بعدها المأساوي واحدة من الشخصيات التي استلهمها المثقب في نصه الشعري؛ بوصفه شاعراً ذا تجربة فريدة تكشف عن أزمة إنسانية وجودية، وكانت شخصيته بمثابة نواة انطلق منها خيال الشاعر للكشف عن مأساته، وللتعبير عن روح العصر، والواقع التاريخي الذي يعاينه، سواء أكان ذلك عن طريق استدعاء آلية اللقب، أم عن طريق استدعاء ملفوظه الشعري"[١].

وتأسيساً على ما سبق، فقد استلهم المثقب تجربة امرئ القيس الشعرية، لأنها تمثل مادة غنية، ومعيناً لا ينضب ينهل منه الشعراء، فاستثمر العَبدِيّ أبعاد شخصيته؛ ليعبر من خلالها عن مضمون تجربته من إحساس الغربة والوحدة بعد أن فقد الأرض والوطن، فعمل على محاكاة النص وما ينسجم مع موقفه النفسي.

و"الشاعر لا يتخذ من شخصية امرئ القيس أداة يستطيع التحدث من خلالها، وإنما يتوحد بها ويمتزج معها بصورة قوية، فحزن امرئ القيس يتجاوب مع حزن الشاعر؛ لأنهما يعيشان حالة من التخاذل"[٢]. فقد ضمّن المثقب نصه الشعري أقوال امرئ القيس؛ ليفيد من تجربته الشعرية، ورؤاه الفكرية في مكابدة الهموم والأحزان فيقول:

إلاّ بِبَدرَي ذَهَبٍ خالِصٍ كُلَّ صباح آخرَ المُسنَدِ[٣]

حيث يتناص في البيت السابق مع بيت امرئ القيس الذي يقول فيه:

لَقُلْتُ من القولِ ما لا يَزَالُ يُؤَثِّرُ عَني يَدُ المُسنَدِ [٤]

وفي موضع آخر، يقول شاعرنا:

في لا حبٍ تَعزفُ جِنّانُهُ مُنْفَهِقَ القَفْرةِ كالبُرجُدِ[٥]

إذ يتناص في المقطع السابق مع بيت امرئ القيس الذي يقول فيه:

---

(١) موسى (إبراهيم نمر): آفاق الرؤيا الشعرية، وزارة الثقافة الفلسطينية، البيرة، ٢٠٠٥م، ص١٢٩-١٣٠.

(٢) ربابعة (موسى): التناص في نماذج الشعر الحديث، دار حمادة للدراسات الجامعية، إربد – الأردن، ٢٠٠٠م، ص٢٨.

(٣) العَبدِيّ (المثقب): ديوان شعر، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، ط١، رفع المساهمة للنشر، جامعة الدول العربية، ١٩٧١م، ص١١٢.

(٤) الحجري (امرئ القيس): ديوان شعر، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٤، دار المعارف للنشر، ١٩٨٤م، ص١٨٦.

(٥) ديوان المثقب، مرجع سابق، ص٣١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وداويـةٍ قَفرٍ كـأنَّ الصـــدّى بِهـا إذا ما دَعا عِنْدَ المســـاءِ حزينُ[1]

وفي قول آخر:

كـأنَّـهـا أســـفَـعُ ذو جُـدَّةٍ يُمْسُـــدُعُ الوَبْـلُ وَلِيـلٌ سَـــدِ[2]

إذ أنشد امرؤ القيس قائلاً:

كـأنَّ سَرَاتَـهُ وجُـدّةَ مَـتـنِـهِ كَنـائِنُ يَجري فَوقَهُنَّ دَلِيص[3]

وفي موضع آخر يقول:

تَســـامى بَناتُ الغَلى في حَجَراتِها تَسـامِى عِتاقِ الخَيلِ ورْداً وأشـهَبَا[4]

وقال امرؤ القيس:

دَعْ عَنكَ نَهبا صـــيح في حَجَراتِهِ ولكنْ حَديثاً ما حديثُ الرّواحلِ[5]

وفي موضع آخر في يائيته المشهورة يقول:

ومِن ذَهَـبٍ يَلُوحُ على تَريـب كلونِ العاجِ لَيسَ بِذري غُضُـــون[6]

وفي معلقة امرئ القيس:

مهفهفـةٌ بيضـــاءُ غَيرَ مفَـاضَـــةٍ ترائِبُها مصـــقولـةٌ كـالسّـــجـلِ[7]

وقوله أيضاً:

---

(١) ديوان امرؤ القيس، مرجع سابق، ص٢٨٦.

(٢) الديوان، مرجع سابق، ص٣٥.

(٣) ديوان امرؤ القيس، ص١٨١.

(٤) الديوان، مرجع سابق، ص١٢٣.

(٥) ديوان امرؤ القيس، ص٩٤.

(٦) الديوان، مرجع سابق، ص١٥٩.

(٧) ديوان امرؤ القيس، ص٥٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فســـلِ الهمّ عنـك بـذات لوثٍ عُـذافـرة كـمـطـرقـةِ الـعـيـون[1]

وامرؤ القيس يقول:

وخَرقٍ بعيـدٍ قـد قَطَعـتُ نِيـاطَـهُ على ذَاتِ لَوْثٍ سَهوةِ المشي مِذعَانِ[2]

وأخيراً يقول المثقب:

يَشـــقُّ المـاءَ جُؤجُؤُهـا، وتعلو غَـوارِبَ كُـلّ ذِي حَـدَب بَـطـينِ[3]

ويقول امرؤ القيس:

وَخْـذٌ أسِـيـلٌ كـالمِسَـنِّ وبِركَـةٌ كَجُؤجُوِ هَيْقٍ زِفَّـةُ قـد تَّمورا[4]

وبدا في الأبيات السابقة تجلي التناص بين الشاعرين، فقد جاء شعر امرئ القيس متساوياً مع تجربة المثقب الخاصة، إذ يعكس حالة المعاناة والألم المسيطرة على نفسيته.

وتلتقي تجربة المثقب في خطابه الشعري مع الخطاب الشعري لامرئ القيس، وما يتعلق به من تجارب إنسانية من خلال التناص الذي يختزل كل ذلك في أبيات عدة، فيقول الشاعر:

يَـتـبـعُـه في إثـرِهِ واصِـــلٌ مِـثـلُ رِشـــاءِ الـخُـلُـبِ الأجْـرَدِ[5]

حيث يستدعي الشاعر امرأ القيس، قائلاً:

ومُـطَّـرد كـرِشـــاءِ الـجـرو رِمِـنْ خُـلـبِ الـنَّـخـلَـةِ الأجْـرَدِ[6]

وفي موضع آخر يقول:

---

(١) الديوان، مرجع سابق، ص١٦٢.

(٢) ديوان امرؤ القيس، ص٩١.

(٣) الديوان، مرجع سابق، ص١٩٠.

(٤) ديوان امرؤ القيس، ص٢٦٧..

(٥) الديوان، ص٤٧.

(٦) ديوان امرؤ القيس، ص١٨٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فلَو عَلِمَ اللـهُ الجبـالَ ظَلَمنَـهُ أتـاهُ بـأمْراسِ الجِبـالِ يقوُدُهـا[1]

وقال امرؤ القيس:

كـأنَّ الثُّرّيـا عُلِّقَـتْ في مَصَـــامِها بـأمراسِ كتّـانٍ إلى صُـــمٍّ جَنْـدَلِ[2]

وقوله:

ثَنَيـتُ زِمـامَهَـا ووَضــعـتُ رَحْلي ونُمْـرُقـةٍ رَفَـدْتُ بـهـا يمـيـنـي[3]

إذ قال امرؤ القيس:

قـأَدْرَكَـهُـنَّ ثـانـيـاً مِـن عِـنـانِـهِ كغَيـثِ العَشِيــ الأقهَـبِ المُتودقِ[4]

فنلقى أن تجربة المثقب توافقت مع تجربة امرئ القيس في الغربة والألم والضياع، مما ولّد عنده حالة من الحزن والإحساس بالوجع ففي يائيته المشهورة يستدعي امرأ القيس مستخدماً آلية اللقب معبراً عن قسوة شعوره تجاه محبوبته بعد هجرانها له، فيقول:

أفـا طِمُ! قَبـلَ بَيْنِـكِ مَتِّعيني ومَنعُكِ ما سَـــأَلْتُكِ أَنْ تَبِيني [5]

وقل امرؤ القيس:

أفـاطِمُ مهلاً بعض هـذا التـدلـل وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي

وتتشابه قصة امرئ القيس مع قصة المثقب العَبدِيّ على نحو ما في قصيدته الثانية، فامرؤ القيس فقد مُلك أبيه، أمّا المثقب في ضوء مدحه للملك عمرو بن هند وكتيبته، فيقول:

كُـلُّ يـومٍ كـان عَـنَّـا جَـلـلاً غَيرَ يومِ الجِنوِ في جَنبَي قَطَر[7]

---

(١) الديوان، ص١٠٤.
(٢) ديوان امرؤ القيس، ص١٩.
(٣) الديوان، ص٢٠٣.
(٤) ديوان امرؤ القيس، ص١٢٤.
(٥) الديوان، ص١٣٠.
(٦) ديوان امرؤ القيس، ص٤٨.
(٧) الديوان، ص٧١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقول امرؤ القيس لما قتل أبوه، بمعنى الهين اليسير:

لِـقَـتـلِ بـنـي أسـدٍ رَبَّـهـا ألا كُـلُّ شيءٍ سِـواهُ جَـلَـلْ[1]

فإن استدعاء الشاعر الجاهلي يتجاوز مجرد الإشارة التاريخية؛ ليكون إنتاجاً نوعياً للماضي الخاص بخطاب الشاعر وما يتصل به على مستوى الفن والحياة، وخاصة الإشكالية الوجودية في حياته[2].

والشاعر الجاهلي الآخر الذي استلهم المثقب العَبدِيّ منه تجربته الشعرية هو "طرفة بن العبد البكري"، فإنه يقيم معه علاقة تثير تساؤلات جديدة تدل على الضرورة الفنية لهذا الاستدعاء، وما يتصل به من التراث الشعري، "فمات أبوه وهو صغير، وظلمه أعمامه، وهضموا حقه وحق أمه وإخوته في الميراث، فما كاد طرفة يفتح عينيه على الحياة حتى قذف بذاته في أحضانها يستمتع بملذاتها، فأنفق ماله على الخمر واللهو، وكان مستهتراً إلى ملاذه؛ فلامته عشيرته، فتركها فترة ثم عاد إليها، يرعى إبل معبد أخيه، ثم رجع إلى حياة اللهو حتى بلغ في تجواله بلاط البحيرة، فقربه عمر بن هند فهجا الملك، فأوقع الملك به فمات مقتولاً"[3].

نلاحظ مما سبق أن العَبدِيّ كان أقرب في حياته إلى طرفة منه إلى امرئ القيس.

ففي ديوانه كاملاً يكثف المثقب دلالات الاغتراب والوحدة التي عاشها في بيئته من خلال تناصه مع شخصية طرفة بالتجربة الشعرية إذ يقول:

تَـنْـمـى بِـنَـهّـاضٍ إلى حـارِكٍ ثَـمّ كَـرُكْـنِ الـحَـجـرِ الأَصْـلَـدِ[4]

كـأنَّـمـا أوَبُ يَـديـهـا إلي حَيزُومِها فَوقَ حصى الفَدفدِ

استطاع المثقب توظيف البيتين السابقين مع أبيات لطرفة مع تحوير ألفاظه، إذ قال:

---

(١) ديوان امرؤ القيس، ص٢٦١.

(٢) ينظر: شعت (أحمد): تجليات التناص في جدارية محمود درويش، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، م٣، ع٤، ٢٠٠٧م، ص١٣٨.

(٣) ينظر: التبريزي (ابن الخطيب)، شرح المعلقات العشر المذهبات، ضبط: عمر فاروق، ط١، مؤسسة الكتب الثقافية، لبنان، ص٧١-٧٥.

(٤) الديوان، ص٢٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأتْـلـعُ نَـهّـاضٌ إذا مـا تَـزَيّـدَتْ يُزاعُ بِمَجدولٍ من الصِّـرِـفِ مُؤدَمِ[١]

يَشُـقُّ حَبابَ الماءِ حُيزومُها بِها كما قَسَـمَ التُّربَ المُغايل باليَدِ[٢]

وفي موضع آخر يقول:

في لا حـبٍ تـعـزِفُ جِـنَّـانُـهُ مُـنْـفَـهِـقَ الـقَـفْـرَةِ كـالـبُرْجُـدِ[٣]

ويقول طرفة:

ورَكـوبٍ تَـعـزِفُ الـجِـنُّ بـهِ قَبـلَ هَـذا الجَيـلِ من عَهـدِ أبـدْ[٤]

ويقول المثقب:

تَسَـمـعُ تِـعـزافـاً لـه رنَّـةً في بـاطـنِ الـوادي وفي الـقَـردَدِ[٥]

وهناك شاعر آخر تنبه المثقب العَبدِيّ إلى مقدرته الشعرية وهو "عمر بن قميئة" وهو شاعر جاهلي كبير ومعمر ومختار شعره على ما قلته، نشأ يتيماً وهلك في سفر امرئ القيس إلى قيصر الروم فأصبح يُقال له (الضائع) لموته في غربة وفي غير إرث ولا مطلب[٦].

ويقول شاعرنا:

كـأنّـهـا أسْـفَـعُ ذو جُـدّةٍ يَمسُـدُهُ الوَبْـلُ وليـلٌ سَـدِ[٧]

وقول المثقب يتقاطع ويتفاعل مع بيت عمرو بن قميئة؛ إذ لم يكن عمرو شاعراً في تاريخه فحسب، بل كان من أقدر أهل زمانه شعراً، إذ قال:

---

(١) الأنباري (أبو بكر محمد بن القاسم): شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف للنشر، ط٥، ٢٠٠٨م، ص١٧١.

(٢) المرجع السابق نفسه، ص١٣٨.

(٣) الديوان، ص٣١.

(٤) شرح القصائد السبع، مرجع سابق، ص١٣٠.

(٥) الديوان، ص٣٥.

(٦) ينظر: الشبكة العنكبوتية، مقال، الحكواتي، المؤسسة العربية للثقافة، ٢٠١٣م. Al-hakawati.la.utexas.edu.

(٧) الديوان، ص٣٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والفر يدَ المُســفَّعَ الوَجهِ ذا الجُدَّ ... ةِ يــخــتــارُ آمِــنــاتِ الــرِّمَــالِ[1]

وفي موضع آخر يتناص المثقب مع عمرو بقوله:

تَــنْــحَسِرُ الــغَــمْــرةُ عــنــه كَــما ... يَنْحَسِرُ النَّجمُ عَنِ الفَرْقَدِ[2]

إذ قال عمرو بن قميئة:

وغابَ شُعاعُ الشَّمسِ في غيرِ جُلْبَةٍ ... ولا غَمرةٍ إلا وشــيكاً مُصــحُهُا[3]

وفي موضع آخر توجه المثقب إلى هذه الشخصية وراح يستوعب شعره، فاقتنص بعض الملامح العامة المرتبطة بالظعائن - تشبيه المرأة بالظبية- يقول:

كَغُزلانٍ خَذْلَنَ بِذاتِ ضَــالٍ ... تَنُوشُ الدّانياتُ مِنَ الغُصُــونِ[4]

وقوله أيضاً:

ومَلمومةٍ لا يَخرِقُ الطَّرفُ عرضَــها ... لها كوكبٌ فَخمٌ شَــديدٌ وُضُــوحُها[5]

والشاعر الجاهلي الآخر الذي استلهم المثقب منه تجربته الشعرية هو "المرقش الأكبر" وهو من الشعراء الجاهليين الذين جعلوا من شعرهم نتاج عفويتهم المبدعة، فأغنى التفاعل الخلاق بين شخصيته ووقائعها شبه الأسطورية والموضوع الفني الذي كاد يقتصر عليه شعره، "فهو المتيم بابنة عمه ومعاندة عمه لأمر زواجهما تحولت إلى واحدة من أساطير الميثولوجيا الجاهلية". فكان زواجهما؛ ولذا كان عليه أن يقبل التحدي ويمضي قدماً في رحلته للكشف والبحث عمن يحقق له واقعية التفوق - كشرط من عمه للقبول - وتقول الأسطورة أنه استطاع بعد ارتحال وطلب التفوق تحقيق ذلك؛ إذ مدح أحد ملوك اليمن وفاز منه بالتقدير، وعندما عاد إلى عمه وقومه منتصراً وجد أن عمه قد زوج ابنته من سواه، والغريب أن العم بدلاً من أي يخبره بأمر زواجها ادعى أنها ماتت وجعل لها قبراً مزيفاً في أرض ما،

---

(١) عمرو بن قميئة: ديوان شعره، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، ط١، دار معهد المخطوطات العربية، ١٩٦٥م، ص٦٨.

(٢) الديوان، ص٤٩.

(٣) ديوان عمرو بن قميئة، ص٢٦.

(٤) ديوان عمرو، ص١٦١.

(٥) ديوان عمرو، ص٣٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لكن المرقش لم يلبث أن كشف الحقيقة وعلم بأمر الصفقة - صفقة زواجها - فانطلق في رحلة البحث عن الحبيبة المبيعة[١].

مما سبق نلاحظ أن المثقب اتخذ من شخصية الشاعر أرضية خصبة، ووظفها بما يلائم وصفه لرحلته مع ناقته في البيد، ولحالته النفسية على حد سواء فهو شاعر رحال - مع ناقته - إذ لم يستقر في مكان، وكذلك المرقش حينما - جال في البيد باحثاً عن محبوبته- يقول:

عَـرفـاء، وَجـنـاءَ، جُـمالِـيَّـةٍ فـكـرَّيـةٍ أرْسـاغُـهـا، جَـلـمَـدِ[٢]

وقال المرقش:

عَـرفـاءُ كـالـفَـحـلِ جُـمالـيَّـةٌ ذاتُ هِبـاب لا تشـكَّى السـأمْ[٣]

وفي موضع آخر يقول:

في لا حـبٍ تَـعـزِفُ جِـنّـانُـهُ مُـنْـفَـهـقَ الـقَـفْـيرة كـالـبُرجُـد[٤]

تـكـادُ إذْ حُـرِّكَ مِـجَـدافـهـا تَنْسَـلُّ من حِشاتِها واليـدِ[٥]

وهذا يتناص ويتقاطع مع قول المرقش:

ودَوِّيـةٍ غَبراءَ قـد طـالَ عَهـدُهـا تَهـالَـكُ فيها الوِردُ والمرءُ نـاعِسُ[٦]

تَـعـدو إذا حُـرِّك مـجِـدافَـهـا عَـدْوَ رَبـاعٍ مُـفـردٍ كـالـزَّلم[٧]

وفي سياق آخر يبعث فيه المثقب ماضي الأعشى الأكبر، بوصفه شاعراً ذا تجربة فريدة، وقد كشفت أبيات المثقب لهذا الشاعر الفذ عن جوهر أصيل في شخصيته ومعالم خطابه الشعري، فقد كان غزير الشعر يسلك فيه كل مسلك، وليس أحد مما عرف قبله أكثر شعراً منه، وأيضاً موقفه من الملوك فقد كان يمد كبار القوم وملوك الفرس[٨]، وتعدى ذلك إلى

---

(١) ينظر: المرقش (الأكبر): ديوان شعر، ط١، تحقيق: كارين صادر، بيروت، ١٩٩٨م، ص٩-٣٤.

(٢) الديوان، ص٢٦. عرفاء: مشرفة العرف. وحناء: غليظة. جلمد: الصلب الشديد.

(٣) المرقش الأكبر: ديوان شعر، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، ص٤٩.

(٤) الديوان، ص٣١.

(٥) المرجع السابق نفسه، ص٣٣.

(٦) ديوان المرقش، ص٤٧.

(٧) المرجع السابق نفسه، ص٤٩.

(٨) ينظر الشبكة العنكبوتية، ويكيبيديا الموسوعة الحرة، أعشى قيس.
https://ar.wikipedia.org/wiki/

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

استنطاق الأعشى كما يراه الشاعر أنه ذو رؤية ثاقبة للحياة والناس والطبائع، فيقول المثقب:

حَتَّى تُلُوفِيتُ بِلَكِيَةٍ مُعَجِمَةِ الحارِكِ والموقِدِ[1]

وقال الأعشى:

سَديسٍ مُقذَّفةٍ بالّلكيـ ـكِ ذاتِ نَماءٍ بأجلادِها[2]

وفي قصيدة أخرى توجه المثقب إلى هذه الشخصية مستوعباً قول الأعشى، فاقتنص بعض الملامح المرتبطة به كالوقوف على الأطلال، فيقول:

ألاَ حَيِّيا الدّارَ المُحيلَ رُسُومُها تَهيجُ عَلينا مَا يَهجُ قَديمُها[3]

وقال الأعشى:

لِما قَد تَعفَّى مِن رَمادٍ وعَرصةٍ بَكَيْتُ، هَل يَبكي إليكَ مُحيلُها[4]

وآخر الشعراء الذين تناص معهم المثقب العَبدِيّ هو "زهير بن أبي سلمى"، وهو من أشعر أهل الجاهلية. وقد كشفت رؤية المثقب لهذا الشاعر الفذ عن جوهر أصيل في شخصيته، ومعالم خطابه الشعري، إذ توجت الحكمة شعره، فألبسته حلة الوقار التي تعكس شخصية الشاعر الحكيم، فقد كانت حياته طويلة - عاش طويلاً - ونال احترام الجميع لحكمته وأخلاقه العالية[5].

يقول المثقب:

تُعطِيكَ مَشْياً حسناً مرةً حَثَّك بِالمِروَذِ المُحصَدِ[6]

وقال زهير:

---

(١) الديوان، ص١٩.

(٢) الأعشى الكبير، ديوان شعر، تحقيق: محمد حسين، مكتبة الآداب بالحماميز، المطبعة النموذجية، ص٧١.

(٣) الديوان، ص٢٣٤.

(٤) ديوان الأعشى.

(٥) زهير بن أبي سلمى: ديوان شعر، ط١، تحقيق: علي حسين فاعور، دار الكتب، ١٩٨٨م، ص٩-٢٥.

(٦) الديوان، ص٢٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تُـبـادِرُ أغـوالَ الـعَشِيِّـ وَتَـقـى عُلالـةَ قلويٍّ مِن القِـدِّ مُحصَـــدِ[1]

يتراءى لنا من خلال البيت السابق إحالة المثقب إلى استحضار تجربة الشاعر القديمة والتواصل معها عبر الأبعاد الإنسانية في وصفه للإبل وتطويعها له في ظروفه، فأفصحت عن موقف الشاعر ورؤيته، كما ضمن مقطعه الشعري ألفاظاً وتراكيب تلاقت مع أبيات زهير التي يقول فيها:

تُـراقِـبُ المُـحصَـــدَ المُـمَـرَّ إذا هـاجِـرَةٌ لم تَـقِـل جَـنـادِبُـهـا[2]

ويقول في موضع آخر:

واعْـلَـمْ أنّ الـذّمّ نَـقـصٌ لـلـفـتـر وَمـتـى لا يـتَّـقِ الـذَّمَّ يُـذَمِ[3]

ويشبهه في معناه قول زهير بن أبي سلمى:

وَمَنْ يَجعلِ المَعرُوفَ مِن دُونِ عِرضِهِ يَفِرهُ، مَنْ لا يتَّقِ الشّـتْمَ يُشـتَمِ[4]

وبذلك استطاع المثقب أن يوظف التناص في شعره مع شعر زهير بن أبي سلمى مع تحويره لألفاظه[5]، وقد وظفه بما يتناسب وحالته الشعورية، وبما يلائم غرضه.

ويبدو مما انتهت إليه التجربة النصية في الشعر الجاهلي، وفي ضوء مفاهيم نظرية التناص ندرك أبعاد المماثلة في تمثل النصوص السابقة، وفي ممارسة التعبير البنائي اللغوي، فالشاعر الجاهلي ورث - مثلاً - إرثاً نصياً عظيماً في ظاهرة الأطلال المثبتة في مطالع قصائد الجاهليين، مما جعله يمارس عملية الانزياح والمماثلة والمغايرة ليصل إلى نص جديد يرضيه، فمارسها بشكل عمودي وأفقي، وجاء بما يحتاج إليه وحذف ما لا يرضيه ومن أن يميت أي نص سابق له، أو أن يطمس ملامحه[6].

* تناص أدبي داخلي: تناص المثقب مع المثقب:

يعتمد المثقب العَبدِيّ على نصوص سابقة له مشكلاً بذلك نصاً جديداً؛ ليعبر من خلاله عن رؤى وأفكار جديدة؛ إذ يتناص المثقب مع ذاته في المضامين والصور والمفردات التي تخدم الأفكار.

---

(١) زهير بن أبي سلمى: ديوان شعر، مرجع سابق، ص٢٦٦.

(٢) المرجع السابق نفسه، ص٢٢٤.

(٣) الديوان، ص٢٢٨.

(٤) المرجع السابق نفسه، ص٢٢٨.

(٥) ديوان زهير، ص٢٨٧.

(٦) ينظر: جمعة (حسين): نظرية التناص، مرجع سابق، ص٣٣٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ونجد في قصائد المثقب تكراراً لبعض الصور الفنية، أو عبارات تعود للشاعر نفسه، وقد استحوذت على اهتمامه، حتى امتزجت بالعديد من قصائده.

ولما كانت قصائد الشاعر تدور حول أفكارٍ ومعانٍ قصدها وأراد البوح بها، وهي في المقام الأول استجابة لدوافع وانفعالات نفسية؛ يمكن القول إنّ التناص الداخلي - أفكار وقضايا بعينها- أي أنه يميط اللثام عن قائمة الأولويات المستقرة في وعيه وقناعاته؛ مما يعلل نظرته ومواقفه من مختلف القضايا في الحياة وبيئته في آنٍ واحد.

وفي إطار هذه الرؤية نبدأ من أولى قصائد الديوان؛ إذ تأسست القصيدة على فكرة مؤداها: وصف ناقته التي أسبغ عليها صفات القوة، مجلجلة بما تحمله الأبيات من كلمات تفرد دلالات القوة والنشاط، كإيراد الكلمات الآتية: (اللكية، معجمة، الحارك، المحصد، التجاليد، رأس الفدن... إلخ). فجميع ما تقدم من كلمات هي جزء من صفات القوة البدنية، والحركة السريعة. وقد صرح بذلك في قوله:

حَتَّى تُلُوفِيتُ بِلُكِّيةٍ مُعَجمةِ الحارِكِ والمَوقِدِ

تُعطِيكَ مَشْيا حَسنا مَرةً حَثَّكَ بالمِرْوَذِ والمُحْصَدِ[1]

ثم يستحضر الوصف ذاته ويعرضه على المتلقي في حلة جديدة، إذ قال:

تَنْمِي بِنَهَّاضٍ إلى حارِكٍ ثَمّ كَرُكْنِ الحَجَرِ الأَصْلَدِ[2]

ثم تتلاحق قصائد الديوان وتشع فيها - بين الفنية والأخرى - تلك الفكرة، فيبدو التناص واضحاً مع الفكرة ذاتها. ففي ذات القصيدة يقول المثقب:

يُبنِي تجالِيدي وأقتَادَها ناوٍ كرأسِ الفَدَنِ المُؤَيَدِ[3]

وهذه الصفات هي القوة التي أسبغها على ناقته، وبعبارة أخرى فإن الناقة في قاموس الشاعر معنى من معاني الحياة؛ مقترنة بالقوة ومصارعة الحياة - حياته الشاقة من أجل البقاء-.

وما ينفك الشاعر يستحضر هذا المعنى ويمتصه ويقلبه في قصائده، مما يدل على أنه مبدأ يعبر به عن جانب من مكونات شخصيته؛ إذ أتى بالمعنى من جديد في قصيدة أخرى[4]، فيستحضر معنى القوة في غرس هذه الصفات - صفات القوة - والحيوية في نفسه، وكأنه

---

(١) الديوان، ص١٩-٢٠.

(٢) الديوان، ص٢٨.

(٣) الديوان، ص٢٣.

(٤) الديوان، ص١٠١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يحاول لملمة شتات ذاته - بوصفه ناقته - فيقول:

وَأَيقنَتُ إنْ شـــاءَ الإلـه بـأنَّـهُ ســيُبْلِغُني أَجلادُها وقَصِــيدُها[1]

وهنا لم يقف الشاعر عند إسباغ صفات القوة على ناقته وذكرها، بل عمل على تحريض المتلقي، ولفت نظره للوثوب في ذاته - ذات الشاعر - حين أسبغ من صفات القوة الكثير على ناقته؛ تحقيقاً لذلك الهدف بعد أن أصبحت هذه الناقة جزءاً من ذاته - صديقه - يصفها ويشبه نفسه بها أثناء سيرها، قائلاً في قصيدة أخرى:

كَأَنِّي وأقْتادِي عَلى حَمشَـةِ الشَّـوى يَجـوُزُ صَرَارِيٌ بـهـا ويُـقـيـمُـهـا[2]

وبهذه الإضافة يضفي المثقب العَبدِيّ ملمحاً فنياً وبعداً جمالياً للتناص الواقع بين قصائد (حول وصف صفات القوة التي أسبغها على ناقته).

وهذا التناص لم يكن اجتزاءً للفكرة بأسلوب رتيب قد يمله المتلقي أو يشعر بالضجر منه بسبب تكراره، بل كان استيعاباً وتشعيباً للفكرة ومحاورة لها، فألبسها ثوباً جديداً وحلة زاهية في كل مرة.

ويستحضر المثقب أيضاً معنى جديداً يصور به حاله قاطعاً البيداء على ظهر ناقته، لا أنيس له سوى أصوات الرمال والحجارة المتقاذفة تحت أقدام ناقته، قائلاً:

في لا حِـبٍ تَـعـزِفُ جِـنَّـانُـهُ مُـنْـفَـهِـقِ الـقَـفَـرةِ كـالـبُرجُـد[3]

ثم يستحضر المعنى ذاته ويعرضه على المتلقي بحلة أخرى في ذات القصيدة، قائلاً:

في بـلـدةٍ تَـعـزِف جِـنَّـانـهُـا فِـيـهـا خَـنـاطِـيـلُ مِـنَ الـروُّدِ[4]

ويستحضره مرة ثالثة في ثوب جديد في قصيدة أخرى، يقول فيها:

تَســـمَـعُ تِـعـزَافـاً لَـهُ رَنَّـةٌ في بـاطِـنِ الـوَادي وفي الـقَـرْوَدِ[5]

وفي النظر من زاوية نشأة الشاعر في بيئته بعيداً عن مقر الحكم - مسالم - يمكننا أن نستشف ملمحاً من ملامح شخصيته، المتمثل في دقة الوصف الوصف وقوة الملاحظة التي ألزم بها نفسه، إذ ابتدع في المعنى واختار لنفسه نهجاً ألفى كثيراً من النقاد عليه وعلى معناه

---

(١) المرجع السابق نفسه، ص١٠١.

(٢) الديوان، ص٢٤٧.

(٣) الديوان، ص٣١.

(٤) الديوان، ص٥٠.

(٥) الديوان، ص٣٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في قوله عن ناقته وهو يكلفها مشاق أسفاره في أبياته، فنقله من المجاز المباعد إلى الحقيقة.

كما أرصد أيضاً تتالي تلك الصفات - صفات قوة الناقة - من جديد، ولما يتصل بها من أفكار ومعانٍ في قصائدٍ عدة من هذا الديوان، ففيها يجعل من نفسه أنموذجاً يستحث من خلاله المتلقي للالتفات له ولقوله والحيوية في نفسه، فيقول في قصيدة أخرى:

فَبِتُّ، وباتَتْ بالتَّنوفَةِ ناقَتي وباتَ عليَها صَفْنَي وقُتُورُها[1]

ثم يقول في قصيدة أخرى تعكس قوة الناقة وفرط جلدها على تحمل المشقة، مشبهاً رأسها بالقصر العظيم:

يُنبي تجالِيدي وأقتادَهَا ناوٍ كرأسِ الفَدَن المُؤَيَدِ[2]

ثم يقول فيها أيضاً، مشبهاً ذاته ممتطياً إياها ورحله يهتز بها أثناء سيرها، كأنه الملاح وهو يقيم سفينته:

كأَنِّي وأَقْتادي على حَمْشَةِ الشَّوى يجوُرُ صَرَارِيٌّ بها ويُقيمُها[3]

ويستحضر نفسه في وصف حالته النفسية - أثناء سفره على ظهر راحلته قائلاً:

وأَغْضَتْ، كما أغضيتُ عَيني على الثَّفناتِ والجِوَانِ هُجُودُها[4]

وفي قصيدة أخرى يقول:

كأَنَّ مَواقِعَ الثَّفِناتِ مِنْها مُعرَّسُ باكِراتِ الوِردِ جُونِ[5]

ويبدو التناص المتعانق في هذه الأبيات المتفرقة في قصائد الديوان كلها مرتبطة بجوانب شخصية المثقب العَبدِيّ؛ إذ يكشف لنا هذا التناص في أن الشاعر ارتقى بنفسه، فتجاوزت صفة الإنسان فيه حدها في العطف على الحيوان مخبراً عما يعتل صدر ناقته من ضجر متبرم كما يمر بنا، مما يدل على عدم استقرار نفسه وتوجسها أيضاً، ويقول في قصيدة أخرى يشكو محبوبته قائلاً:

---

(١) الديوان، ص٩٠.

(٢) الديوان، ص٢٣.

(٣) الديوان، ص٢٤٧.

(٤) الديوان، ص٩١.

(٥) الديوان، ص١٧٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ألا إنَّ هِنـداً أمسِ رَثَّ جَـديـدُهـا وضَـــنَّتْ وما كانَ المَتاعُ يَئُودُها[1]

ثم يقول في قصيدة أخرى يخاطب محبوبته فاطمة، سائلاً إياها ألا تقطع بينهما حبل الوصال، في قوله:

أفـاطِمُ! قَبـلَ بَينِـكِ مَتِّعِيني وَمَنْعُـكِ مـا سَـــألْتُـكِ أنْ تَبيني[2]

ثم يقول فيها أيضاً مستهجناً التخاذل، واندثار ربا الحب المتكرس بتجدد الأيام ولياليها، وتكاليب الهم والعذال عليه، إلا أنه برغم تفرده بصابته امتطى ناقته قاطعاً عليها الفيافي في طرفي النهار، فيقول:

وآمَتْ صَـــوَاديحُ النّهار، وأعَرضــتْ لَوامِعُ يُطوَى رَيْطهـا وبُرُوُدُهـا[3]

ويستحضرها بمعنى آخر - أجنحة العقاب - فيقول:

لَهـا فَرَطٌ يَحمي النِّهـاب كـأنَّـهُ لَوامِعُ عِقبـانٍ مَرُوعٍ طَريـدُهـا[4]

وقد أورد المثقب وصفاً آخر للناقة والحيوان المفترس فهو يراودها وكأنه معقود بجانبها، إلا أنها لفرط فتوها استطاعت النجاء منه - مما يدل على عدم استقرار نفسه وحالته الشعورية - فيبدو وصف يحمل الكثير من المعالج المعاكسة لنفسية المثقب جراء حبه المتذبذب بين اللوعة والألم. إذ يقول:

كـأنّ جَنيبـاً عِنْـد مَعْقِـدِ غَرزِهـا تُراوِدُهُ عَنْ نَفْسِـــه ويُر يدُ ها[5]

ثم أتت صورة هذا السبع محاذية لها، وكأنه معقود بها، إلا أنها فاقته لحرصها على طلب الحياة بمخادعتها إياه، فيستحضر المعنى ذاته بحلة جديدة في موضع آخر من الديوان، إذ قال:

بِصَـــادِقَـة الـوَجِـيـف كـأنَّ هِـراً يُبـاريـهـا ويـأخُـذُ بـالـوضِـــينِ[6]

---

(١) الديوان، ص٨٣.

(٢) الديوان، ص١٣٦.

(٣) الديوان، ص٨٧.

(٤) الديوان، ص١٠٨.

(٥) الديوان، ص٩٥.

(٦) الديوان، ص١٧٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما وظف المثقب التناص لمغازلة المتلقي وإغرائه بتلك الفكرة أو تحريضه على تبنيها، فكان يقلب الفكرة ويكررها ويعرضها في كل مرة بثوب جديد، فمثلاً نجده يستمد من طيور القط المتساقطة على الماء حال رؤيتها له وسرعتها في تلك الأبيات، بحال مجادلة ناقته الفتية الفرار من هذا الحيوان المتربص بها، فيقول:

تَهـالَـكُ مِنْـهُ فِي النَّجـاءِ تَهـالُكـاً تَقَاذُفَ إحدَى الجُونِ حانَ وُرُودُها[1]

ثم يستحضر المعنى ذاته في قصيدة أخرى، قائلاً:

كـأنَّ مَـوَاقِـعَ الـثَّـفِـنـاتِ مِـنْـهـا مُـعـرَّسُ بـاكِـراتِ الـوِردِ جُـونِ[2]

ويبوح الشاعر في أبياته بقوة ناقته من جغرافيا الأرض بتضاريسها وصلابة صَخورها، كما صور ناقته والحصى يتطاير من تحت أقدامها أثناء سرعة سيرها، فيقول ماثلاً في قصيدة أخرى:

فنهنهـت منهـا، والمنـاســم ترتمي بمعزاء شــتى لا يرد عنودهـا[3]

ويتناص مع قوله في موضع آخر، قائلاً:

كـأن مُـنـاخَـهَـا مُـلـقَـى لِـجـامٍ عـلى مَـعـزَائِـهـا وعـلى الـوَجـينِ[4]

وفي قصيدته الأخيرة يطل التناص – من زاوية أخرى – من خلال ناقته بفكرة صرحت بها أبياته، تحكي رفض الخضوع والاستسلام للهم، إذ من عادة الشاعر الجاهلي ركوب الإبل والضرب بها في الفيافي لتسلية الهموم. فيقول:

سَــتَكفِيكَ أَمرَ الهمِّ عَزْمكَ صَرمَهُ وَيكفِيـك مَخلوجَ الأُمورِ صَرِيمُهـا[5]

ثم يستحضر المعنى ذاته بحلة جديدة في قصيدة أخرى، إذ قال:

فســلِّ الهَمَّ عَنْـكَ بِـذاتِ لَوثٍ عُـذافِـرَةٍ كَـمِـطَـرَقَـةِ الـقُـيُـونِ[6]

---

(١) الديوان، ص٩٨.
(٢) الديوان، ص٧٤.
(٣) الديوان، ص٩٩.
(٤) الديوان، ص١٨٦.
(٥) الديوان، ص٢٤٠.
(٦) الديوان، ص١٦٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فما انفك الشاعر يستحضر ناقته في مختلف قصائده، إذ ينادي بها ويغري المتلقي بجمال وصفها. وعليه بإمكاننا أن نستشف من هذا التناص بمختلف آلياته فكرة وصف الناقة والزهو بقوتها، فالاستحضار المتكرر لهذه الفكرة يوحي بأهمية الناقة للعربي وللشاعر بشكل خاص، فهي أول مصدر وأهمُّه في حياته.

المبحث الرابع: التناص التاريخي:

ينبع التناص التاريخي من تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي للقصيدة، فتبدو مناسبة ومنسجمة مع تجربة الشاعر الإبداعية؛ لذا رجحت تسميته تاريخياً؛ لأنه يختزل تاريخ منطقة ومجموعة أحداث تاريخية[1].

واستحضار التاريخ واستلهام معطياته الدلالية في النص الشعري؛ يولد تناغماً ويخلف تداخلاً بين حركتي الزمن الماضي - بكل إشاراته - وأحداث الزمن الحاضر بكل ما فيه من طزاجة اللحظة الحاضرة.

ويبدو التناص التاريخي عند المثقب العَبدِيّ في وجهين، نحو الآتي:

أولاً: التناص مع الشخصيات التاريخية.

ثانياً: التناص مع الأماكن التاريخية.

* التناص مع الشخصيات التاريخية:

لا يكاد يخلو ديوان المثقب العَبدِيّ من استدعاء لشخصية تاريخية، تحتوي على ملامح تعبر عن قضايا بيئته وهمومه وأحلامه؛ إذ إن الفنان لا يتقيد بحرفية الحدث التاريخي المتصل بالشخصية، فهو يستخدم عناصر أخرى مكملة لعمله الفني بغية التصوير لقوة التعبير الجمالية في فنه[2]، والمثقب وجد في شخصية الملك - عمرو بن هند - الذي تجاوز مراتب أنداده من الملوك، بفضله وسعة جوده ملكاً، مبالغاً في جعل أفعاله هي الجود والكرم نفسه؛ مقيماً علاقة رئيسة مع شخصيته لتشابه ما وجده المثقب في شخصية عمرو بن هند صاحب الدهاء والحنكة، فيقول في قصيدته الثانية "تعقيب على ما روي":

---

(١) ينظر: إسماعيل (نداء يوسف): التناص في شعر محمد القيسي، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، ٢١٢، ص١٥٥. وبواجلابن (الحسن): بلاغة الانزياح، مرجع سابق، ص٥٠٦.

(٢) رشيد (عدنان): دراسات في علم الجمال، ط١، دار النهضة العربية للنشر، بيروت، ١٩٨٥م، ص١٣٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وإلى عَـمـرٍو، وإنْ لم آتِـهِ تُجلَبُ المِدْحَةُ أَو يمضِي السَّفرْ

واضحُ الوَجْهِ كريمٌ نَجْرُهُ مَلَكَ السَّيْفَ إلى بَطْنِ العُشَرْ

حُجُريٌّ عائديٌّ نَسَباً ثُمَّ للمُنذِرِ إذْ حلَّى الخمرْ

باحِرِيٌّ الدَّمِ، مُرٌّ طَعمُهُ يُبرِيءُ الكَلْبَ إذا عَضَّ وَهَرْ[1]

بعث الشاعر شخصية - عمرو بن هند - بصورة مستمدة من الواقع الذي يعيشه، مشيراً إلى بعض من صفاته الحسية والجسدية التي وصف بها الملك من قوله: (واضح الوجه)، و(باحري الدم)، فهي تبرز للمتلقي جمال هذا الممدوح وحسن هيئته، كما أقرّ بأصالة نسبه - بانتمائه إلى قبيلة حجر- كما أثنى على نفوذ سلطانه في قوله: "ملك السيف إلى بطن العشر" ومساحة واسعة استطاع بحنكته السيطرة عليها، وعليه فهو أهل للمديح وأهل لأن يؤتى له من أصقاع المعمور ليمتدح.

وفي قصيدته الخامسة بعث الشاعر شخصية عمرو بن هند، بصورة جديدة بوصفه الإنسان- الملك- من خلال تجاوزه مراتب أنداده من الملوك، لجود أفعاله وكرمه، فتناص الشاعر مع هذه الشخصية "تمت عبر (آلية الدور)، حيث اعتمد على دور الشخصية دون التصريح باسمها داخل النص، حيث يمثل هذا الدور إشارة تستحضر صورة الشخصية في ذهن المتلقي"[2]، فيقول:

إلى مَلِكٍ بَذَّ المُلُوكَ بِسَعْيِهِ أفاعِيلُهُ حَزمُ المُلُوكِ وجوُدُها[3]

وتحمل شخصية "عمرو بن هند" عند المثقب العَبدِيّ صورة أخرى، بوصفه أخاً للنجدات وسائر الخلال الفضيلة، متمثلة بالحلم والحكمة. يقول:

إلى عَمرٍو، ومِنْ عَمرٍو أَتتني أخِي النَّجدَاتِ والحِلمِ الرَّصِينِ

فإمَّا أنْ تكونَ أَخِي بِحقٍّ فَأَعرِفُ مِنْكَ غَثِّي مِن سَمِيني[4]

---

(١) الديوان، ص٦٨-٧٠.

(٢) مجاهد (أحمد): أشكال التناص الشعري، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتب، مصر، ١٩٩٨م، ص٨٧.

(٣) الديوان، ص١٠٥.

(٤) الديوان، ص٢٠٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن الشخصيات التاريخية التي يتكئ عليها الشاعر شخصية أبي قابوس – النعمان بن المنذر- وذلك بمدحه وتمجيد كرمه، مؤكداً أن كرمه لا يمكن كفره، فهو غزير وشائع لا يمكن كتمانه، واعتمد في توظيفه لهذه الشخصية على ما يعرف بتناص "التآلف"[1]، وهو توظيف الشاعر إحدى الشخصيات التراثية داخل بنية قصيدته، محاولاً التوفيق بينها وبين واقعه الذي يريد التعبير عنه، وهذا الملك هو خير خلف لخير سلف، إذ جعله المثقب متفرداً عن سائر الملوك، كتفرد السعود عن سائر النجوم، كما جعل الجبال يتبعنه أنى شاء – مبالغة – فيقول:

فـإنَّ أَبـا قـابوُسَ عِنْـدِي بَلاؤُهُ ... جَزاءً بِنُعمى لا يَحِـلُّ كُنُودُهـا

وَجَـدتُ زِنـادَ الصَّـــالحِينَ نَمِينَـهُ ... قـديمـاً كما بَـذَّ النُّجومَ سُــعُودُهـا

فلَو عَلِمَ اللَّـهُ الجِبـالَ ظَلَمْنَـهُ ... أَتـاهُ بـأَ مراسِ ا لجِبـالِ يَقُودُهـا

فـإنْ تَـكُ مِنّـا في عُمانَ قَبيلـة ... تَواصَـــتْ بإجنابٍ و طالَ عنُودُ ها

وقد أدرَكَتْها المُدرِكاتُ فأَصــبَحَتْ ... إلى خَيرِ مَنْ تَحَتَ السَّـماءِ وُفُودُها[2]

فيرسم المثقب من خلال التناص مع شخصية أبي قاموس صورة بطولية، تثأر على الظلم والاضطهاد.

- التناص مع الأماكن التاريخية:

يعد المكان صدى لتصورات الشاعر، يساعده على تطوير الدلالة والصورة، فاتخذت الأماكن صوراً مثالية وربما إنسانية تجاوزت المساحة الجغرافية المجردة للأماكن.

- رمز عُمان:

وبدا تناص المثقب العَبدِيّ مع رمز (عُمان) في صورة يمدح بها النعمان بن المنذر بقوله:

فَلَو عَلِمَ اللَّـهُ الجِبـالَ ظَلَمْنَـهُ ... أتـاهُ بـأَ مراسِ ا لجِبـالِ يَقوُدُهـا

فـإنْ تَـكُ منَّـا في عُمانَ قَبيلـة ... تَواصَـــت بإجنابٍ وطالَ عُنوُدُها[3]

فتعد هذه الصورة من ضمن الصور التي امتدح بها الشاعر، الملك النعمان بن المنذر وقبيلته؛ إذ استثمر البعد المكاني (عُمان) ودمجه في نصه الشعري؛ إذ أعلى من شأن سياج ممدوحه النعمان، ففي حال أن القبائل التي تربطه بها أواصر قربى، آثرت الميل إلى الظلم

---

(١) مجاهد (أحمد): أشكال التناص الشعري، مرجع سابق، ص٣٥٩.

(٢) الديوان، ص١٠٢-١٠٤.

(٣) الديوان، ص١٠٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مبتعدة عن حادة الطريق، فإن ممدوحه النعمان بن المنذر سيردها إلى سيرتها الأولى.

فتمثل الانزياح في الدلالات والإيحاءات التي تحملها لفظة (عُمان) من حضارة وسؤدد وانتصارات جاد بها ممدوحه.

المبحث الخامس: التناص الشعبي

التناص الموزون الشعبي:

الأدب الشعبي واحد من تراث أية أمة من الأمم، فهو جزء لا يتجزأ من تاريخها وحضارتها يعكس هموم الشعب وآماله وتطلعاته بحرية دون قيود.

إذ يشمل مجموعة من الرموز الناتجة عن الجزء الشعبي من ثقافة الأمة، وهو نتاج عفوي جماعي، يعبر عن شعور أبناء الشعب وعواطفهم وحاجاتهم وضمائرهم بشكل عام، وينتقل من جيل إلى جيل بشكل عفوي مشافهة، أو عن طريق التقليد والمحاكاة[1].

وقد عُني المثقب بالتواصل مع التراث الإنساني وتوظيفه في شعره، فمن يتتبع شعره يجد أنه على تواصل مع تراثه في عصره.

فقد كان التراث مصدراً من أحد المصادر القليلة التي وظفها المثقب العَبدِيّ في شعره، رغبة وحباً منه بهذا التراث والتشبث به، يعبر من خلاله رغم قلته؛ عن همومه وآماله.

وفي هذه الدراسة، سنقف على أهم المأثورات الثقافية التي وظفها الشاعر في شعره.

ومن أهم المأثورات:

أولاً: المثل الشعبي.

ثانياً: العادات والتقاليد.

- المثل الشعبي:

المثل هو: "قول سائر يشبه به حال الثاني بالأول، الأول فيه التشبيه، قولهم: فلان أمثل فلان أي أشبه بماله من الفضل"[2].

ومن تناص المثقب العَبدِيّ مع الموروث الشعبي (الأمثال)، قوله:

---

(١) كنعانة (شريف): دور التراث الشعبي في تعزيز الهوية، مجلة التراث والمجتمع، جمعية انعاش الأسرة، البيرة، م٦، ٩٤، ص٢٢.

(٢) الميداني: مجمع الأمثال، ط١، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار القلم، بيروت، ص٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فَـنَـخِـبَ الـقـلـبُ ومـارَتْ بِـهِ مَورَ عَصـــافِيرُ حَشَى الـمَرعَـدِ [1]

فالمثل الذي تناص معه الشاعر هو "طارت عصافير رأسه من الفزع"[2]، وقد استحضره للتعبير عن حالة الفزع، فهو يقال للشخص الخائف المذعور.

فقد وصف توجس قلبه وجمع باله، إذا أحس بشيء من أسباب الذعر – القانص-، والشاعر عندما يستحضر المثل في شعره يُغني نصه الشعري به، ويضمن إحداث التأثير المطلوب في نفس المتلقي.

- العادات والتقاليد:

شكلت العادات والتقاليد رافداً غنياً في تجربة المثقب العَبدِيّ الشعرية، وقد مزجها في بنية النص الداخلية، رغبة منه في التشبث بها كوسيلة لإبراز جمال بيئته، وتبعاً لذلك استطاع المثقب باهتمام بالغ أن يبحث عن كل ما من شأنه إغناء نصه الشعري؛ ليزيد إنتاجية دلالة النص.

فيكثر في شعر المثقب العَبدِيّ وصفه لناقته وإسباغ الصفات المحمودة عليها، من عرفاء وجناء، ومكربة، إرساغها جلمد... إلخ. وقد جسدت القصيدة الأولى عدة لوحات شعرية عنون كل لوحة منها بصفة من صفاتها – الناقة-.

نحو: "أوب يديها" و"تندبه"، وقد وظف هذه الصفات للتعبير عن حركة يدي ناقته أثناء جدها بالمسير، قوله:

كـــأَنَّمـــا أَوْبُ يَـــديْـــهـــا إلى حَيزوُمِها فَوقَ حَصَى الفَـدفَـدِ

كنوحُ ابنَـةِ الجَونِ عَلى هَـالِـكٍ تَـنْـدُبُـهُ رَافِـعَـةَ الـمِـجْـلَـدِ [3]

فيستحضر المثقب العَبدِيّ في وصفه الناقة، جزءاً آخرَ من صفاتها وهو "أوب يديها إلى حيزومها"- سرعة تقليب اليدين والرجلين في السير -، التي ظلت تسكن ذاكرته، وتحولت باعتبارها صفة من صفات الناقة أثناء المسير إلى عادة من عادات نساء الجاهلية – نائحة تندب ميتاً-.

ففي وصفه ناقته، حين يشبه حركة يديها أثناء سيرها، بحركة يدي النائحة التي تندب ميتاً، تناص مع العادات الجاهلية؛ إذ من عادات النائحات في العصر الجاهلي الإمساك بقطعة من الجلد تسمى المجلدة، يلطمن بها وجوههن وصدورهن، فالتناسب بين الصورتين جلي وظاهر؛ إذ كلاهما – (النائحة)، و(الناقة)- يدفعها الصدق والإخلاص؛ لتلبية ما أنيط في عنقها من ابتلاءات.

---

(1) الديوان، ص٤٤.

(2) الميداني: مجمع الأمثال، مرجع سابق، (١: ٤٤٦).

(3) الديوان، ص٣٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي موضع آخر من القصيدة ذاتها، استطرد الشاعر في إسباغ مزيد من الصفات لناقته، كتشبيهه إياها (بالثور الأسفع) الذي في وجهه حمرة تميل إلى السواد- ذو الوجه الأبيض والعينين السوداويين، بالناظر من خلف برقع علق بقرنية، فيقول:

كـأنَّمـا يـنـظُـرُ في بُـرقُـع مِنْ تَحتِ رَوْقٍ سَـلِبِ المِذْوَدِ [1]

والبرقع قطعة من قماش، كانت النساء ترتديها في العصر الجاهلي؛ لتغطية الوجه في إطار العادات والتقاليد لتحفظ للمرأة وقارها، ولكنها في النص الشعري السابق أخذت مدلولاً آخر مرتبطاً بوصف هذا الثور الوحشي، بلفظة رديفة (الوصاوص) في وصف نظرات النسوة القاسية من تحت براقعهن، وهن مسافرات في الهوادج، مقرناً بينها وبين هذا الثور الوحشي – ذي الوجه الأبيض- وكأنه ينظر من خلف برقع، وهو ما كان سائداً من ملبوسات تلك الحقبة، فيقول:

ظَـهَـرْنَ بِـكـلَّـةٍ وسَـدَلْـنَ زحَـماً وَثَقَّبْنَ الوَصـاوِصَ لِلعُيونِ [2]

---

(1) الديوان، ص٣٩.

(2) الديوان، ص١٥٦. الوصاوص: البراقع. الكلة: ستر رقيق على الهودج. رقما: نوع من أنواع الثياب المخططة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخاتمـــة

الحمد لله كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه، له الحمد على نعمة التوفيق والصلاة والسلام على من أرسله الله رحمة للعالمين، وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد:

أروم بهذه الخاتمة تقديم المزيد من الإضاءات لكيفية اشتغال صور الانزياح الشعري في متن المثقب العَبدِيّ، ورصد التجربة الشعرية لديه، واستخلاص نتائج البحث. فكانت كالتالي:

١. إنّ ظاهرة الانزياح التي تُعدُّ من أبرز الظواهر الأسلوبية في النقد الحديث، موجودة في تراثنا البلاغي والنقدي بمسميات كثيرة أهمها العدول والاتساع أو التوسع؛ ولهذا فإنها تعدُّ من نقاط الالتقاء بين الأسلوبية الحديثة والبلاغة العربية.

٢. إنّ الوظيفة الرئيسة للانزياح ماثلة فيما يُحدثه من مفاجأة تثير المتلقي وتلفت انتباهه، وتدفعه للبحث عن أسرار هذه الظاهرة، ومثيراتها السياقية، وأبعادها الدلالية.

٣. امتلاك صور الانزياح قدرة تعبيرية عن الأوضاع التي عاشها الشاعر، ورؤية البدوي التي تعبر عنها القصيدة.

٤. الانزياح الصوتي في النص الشعري لا يكون إلا لغرض بلاغي أراده الشاعر العَبدِيّ؛ فحضرت معظم أقسام التكرار بشكل نسقي في شعره وتداخل التكرار بالجناس، وهيمن تكرار الحرف، وتكرار الكلمة، كما حصرت أقسام التصدير فأثرت على الجانب الموسيقي وحققت انزياحاً بالتجانس الصوتي، وغاب التصدير عن بعض قصائد الديوان؛ مما قلل كثافة الانزياح الصوتي.

٥. التقديم والتأخير من السمات البارزة في النص الشعري التي تدل دلالة واضحة على أن التعبير الشعري مقصود - متمثل في لغة الشعر يحتملها ويُجيزها-، فما قدم فيه لفظٌ أو أُخر إلا لغرض بلاغي، وفطنة أسلوب جاذبة، فكأن المعنى يقتضي ما تقدم أو تأخر اقتضاءً طبيعياً للتأثير في نفس المتلقي، وظهرت صور الانزياح التركيبي في إطار الصورة الشعرية وهي ضرورات مقبولة؛ إذ صانت الوزن والقافية في جُل القصائد وتداخلت بأنساق مغايرة هي: الاعتراض والتوكيد والنفي، وهو ما كثّف الانزياح الشعري.

٦. يُعد الانزياح الدلالي من أبرز أنواع الانزياح التي وظفها النص الشعري؛ للكشف عن خصوصيته في الانزياح عن المعنى الأصلي للفظ إلى معنى جديد، يُدرك من خلال السياق الذي يرد فيه، فعرفت البداية الشعرية الصور المتداولة وكان بُعدها حجاجياً إقناعياً، والصدارة كانت للصورة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٧. التشخيصية في كل القصائد الشعرية مع وجود خصوصيات تُثبت تطور تجربة الشاعر؛ فقد شخصت الواقع الذي عاشه مع ناقته في البيد، كما عبرت صورة الغرابة عن الأوضاع الغريبة للشاعر في الصحراء، فخرقت أفق انتظار القارئ. وتثير صورة الغرائبية عوالم عجائبية في ذهن المتلقي.

٨. ينبغي الربط بين البنية العميقة للتركيب والبنية السطحية؛ ليظهر من خلال ذلك جماليات التركيب ووظيفته البلاغية.

٩. وبالنسبة للتناص، نجد الرمز المتداول والرمز الأدبي والتاريخي والشعبي. وتعبر كيفية توظيفه على عن تبلور التناص بعد كإنتاجية نصية. وانتظم الرمز المتداولة في بنية التركيب الاستعاري، مما كفل الانزياح. وظهر الرمز الأدبي والتاريخي والشعبي لأول مرة، وخدمت هذه الرموز صور الانزياح وتكثيف التأثير الجمالي في ذهن المتلقي.

١٠.تحقيق صور الانزياح أبعاداً جمالية لشعر المثقب العَبدِيّ.

١١.إنّ أسلوب الانزياح يدعم روابط التواصل الأدبي بين المتلقي والمبدع، فالبؤرة الدلالية موجهة في أغلب الأحيان إلى المتلقي لتحقق الوظيفة الإفهامية، ويمكن خلق الأسلوب هدف جمالي ينبغي على المبدع تحقيقه بانزياحه عن مقتضى الظاهر.

وفي الختام أطلب من الله العلي القدير أن أكون قد وفقت في دراستي هذه وقدَّمت ما فيه الخير والفائدة، فهو نِعم المولى ونِعم النصير.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

١. الأعشى الكبير: ديوان شعر، تحقيق: محمد حسين، مكتبة الآداب بالحماميز، المطبعة النموذجية.

٢. امرؤ القيس: (حندج بن حجر): ديوان شعر، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٤، دار المعارف للنشر، ١٩٨٤م.

٣. الأنباري: (أبو بكر محمد بن القاسم): شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق: عبد السلام هارون، ط٥، دار المعارف، ٢٠٠٨م.

٤. التبريزي: (ابن الخطيب): شرح المعلقات العشر المذهبات، ضبط: عمر فاروق، ط١، مؤسسة الكتب الثقافية، لبنان.

٥. الجاحظ: (أبو عثمان عمرو بن بحر) (ت٢٥٥هـ): كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، ط٢، مكتبة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، ١٩٦٥م.

٦. الجرجاني: (عبد القاهر عبد الرحمن بن محمد) (ت٤٧١هـ)، دلائل الإعجاز، ط٢، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة ومطبعة الخانجي- مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ١٩٨٩م.

٧. الجمحي (محمد بن سلام): طبقات فحول الشعراء، ط١، ج١، شرح: محمود شاكر، دار المدني، السعودية، جدة.

٨. ابن الجوزي: (أبو الفرج، عبد الرحمن بن أبي الحسن البكري): متن الجوزي في التجويد، ط١، دار الإمام مالك، الجزائر، ٢٠٠٣م.

٩. حازم القرطاجني: (ت٦٨٤هـ)، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط٣، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦م.

١٠. الرازي: (أبو بكر): الصحاح، ط١، دار الفكر، ٢٠٠١م.

١١. ابن رشيق القيرواني: (أبو علي الحسن) (ت٤٥٦هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٢م.

١٢. زهير بن أبي سلمى: ديوان شعر، ط١، تحقيق: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٨م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٣. السيوطي (عبد الرحمن بن أبي بكر): همع الهوامع في شرح الجوامع، ج١، تحقيق: عبد السلام هارون وعبد العال مكرم، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٢م.

١٤. ابن عصفور: (الإشبيلي): في ضرائر الشعر، تحقيق: السيد إبراهيم محمد، ط٢، ١٩٨٢م.

١٥. عمرو بن قميئة: ديوان شعر، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، ط١، دار المخطوطات العربية، ٢٠١٣م.

١٦. القزويني: (جلال الدين أبو عبد الله) (ت٧٣٩هـ): الإيضاح في علوم البلاغة: المعاني والبيان والبديع، (د.ط)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٠م.

١٧. المبرد: (أبو العباس محمد بن يزيد): المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق، ط٢، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، مصر، ١٩٩٤م.

١٨. المُثَّقب العَبدِيّ (ت٥٨٧هـ)، ديوان شعر، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، رفع المساهم، جامعة الدول العربية، ١٩٧١م.

١٩. المرادي: (الحسن بن قاسم): الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق: فخر الدين قباوة، ط١، الدار العلمية، بيروت، ١٩٩٢م.

٢٠. المرقش الأكبر (ت٥٧ ق.هـ): ديوان شعر، تحقيق: كارين صادر، ط١، بيروت، ١٩٩٨م.

٢١. ابن منظور: (أبو الفضل - جمال الدين محمد بن مكرم) (ت٧١١هـ): لسان العرب، ج١، تصحيح: أمين محمد عبد الوهاب، المطبعة الأميرية لبولاق، القاهرة، ١٩٧٩م.

٢٢. ابن هشام الأنصاري:

١. أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٠م.

٢. مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: عبد اللطيف محمد الخطيب، ط١، السلسلة التراثية، الكويت، ٢٠٠١م.

ثانياً: المراجع:

١. أنجنيو (مارك): مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد- ضمن أصول الخطاب النقدي الجديد-، ترجمة: أحمد المدني، ط٢، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ١٩٨٩م.

٢. بارلي (شارل): علم الأسلوب وعلم اللغة العام، من كتاب: اتجاهات البحث الأسلوبي، ط١، ترجمة: شكري عياد، دار العلوم، ١٩٨٥م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٣. البطل (علي): الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسات في أصولها وتطورها، ط١، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٠م.

٤. بواجلابن (الحسن): بلاغة الانزياح في شعر محمود درويش، ط١، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ٢٠١٤م.

٥. التونجي (محمد): المعجم المفصل في الأدب، ج١، ط٢، دار الكتب العلمية، ١٩٩٣م.

٦. جبر (عبد النور): المعجم الأدبي، ط٢، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤م.

٧. جمعة (حسين): جمالية الخبر والإنشاء، ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م.

٨. حافظ (صبري): أفق الخطاب النقدي، ط١، دار شرقيات، القاهرة، ٢٠٠١م.

٩. حسين (عبد القادر): فن البلاغة، ط٢، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٤م.

١٠. خليل (إبراهيم): الأسلوبية ونظرية النص، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٦م.

١١. الداية (فايز): جماليات الأسلوب في الصورة الفنية في الأدب العربي، ط٢، دار الفكر المعاصر، بيروت، ١٩٩٦م.

١٢. أبو ديب (كمال): جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بينوية في الشعر، ط٤، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٥م.

١٣. ذريل (عدنان): النقد والأسلوبية، ط١، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ١٩٨٩م.

١٤. ربابعة (موسى): الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ط١، دار الكندي، الكويت، ٢٠٠٣م.

١٥. ربابعة (موسى): قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ط١، دار جرير، إربد، ٢٠١٠م.

١٦. ربابعة (موسى): جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، ط١، دار جرير للنشر، عمان- الأردن، ٢٠٠٨م.

١٧. رشيد (عدنان): دراسات في علم الجمال، ط١، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٥م.

١٨. الزواهرة (ظاهر محمد): التناص في الشعر العربي المعاصر، ط١، دار الحامد للنشر، الأردن، ٢٠١٣م.

١٩. السامرائي (فاضل صالح): معاني النحو، ط٢، شركة العاتك لصناعة الكتب، القاهرة، ٢٠٠٣م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢٠. السامرائي (يوسف): في لغة الشعر، (د.ط)، دار الفكر للنشر، عمان، ١٩٨٣م.

٢١. السعدني (مصطفى): البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ١٩٩٤م.

٢٢. سلمان (عدنان محمد): دراسات في اللغة والنحو، ط١، جامعة بغداد، بغداد، ١٩٩١م.

٢٣. السيد (شفيع): الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ط١، دار الفكر، مصر، ١٩٨٦م.

٢٤. السيد (نور الدين): الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ١٩٩٧م.

٢٥. أبو شريفة (عبد القادر): مدخل إلى تحليل النص الأدبي، حسين لافي قزق، ط٤، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ٢٠٠٨م.

٢٦. الشنتريني (محمد عبد الملك بن السراج): الكافي علم القوافي، ط١، تحقيق: محمد روضان الداية، دار الأنوار، بيروت، ١٩٦٨م.

٢٧. الشايب (أحمد): الأسلوب دراسة تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ط٨، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٨م.

٢٨. الشايب (أحمد): الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية، ط٥، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ١٩٩١م.

٢٩. الصبان (ت١٢٠٦هـ) (محمد): حاشية الصبان شرح الأشموني على ألفية ابن مالك مع شرح الشواهد للعيني، تحقيق: طه عبد الرؤوف، (د.ط)، المكتبة التوفيقية، مصر، ج٣.

٣٠. الطاهر (علي جواد): مقدمة في النقد الأدبي، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٨م.

٣١. طبانة (بدوي): قضايا النقد الأدبي، معهد البحوث والدراسات، القاهرة، ١٩٧١م.

٣٢. الطرابلسي (محمد الهادي): تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٢م.

٣٣. عاشور (فهد ناصر): التكرار في شعر محمود درويش، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، الأردن، ٢٠٠٤م.

٣٤. العاني (شجاع): الليث والخراف المهضومة، دراسة في بلاغة التناص، مجلة الموقف الثقافي، ع١٧، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٨م.

٣٥. عبد الرحمن (إبراهيم): قضايا الشعر في النقد العربي، ط٢، دار العودة للنشر، بيروت، ١٩٨١م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٣٦. عبد الرحمن (نصرت): الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، مكتبة الأقصى، الأردن، ١٩٩٢م.

٣٧. عبد الكريم (نجاح): أثر استخدام نظرية النظم عند الشيخ عبد القاهر الجرجاني، في تنمية التذوق البلاغي، مكتبة العبيكان، الرياض، ٢٠٠٦م.

٣٨. عبد اللطيف (محمد حماسة): بناء الجملة العربية، ط١، دار الشروق، بيروت، ١٩٩٦م.

٣٩. عبد المطلب (محمد): البلاغة والأسلوبية، ط١، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ١٩٨٤م.

٤٠. عبد المطلب (محمد): البلاغة والأسلوبية، ط١، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٤م.

٤١. عبد المطلب (محمد): جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ط١، الشركة المصرية للنشر، مصر، ١٩٩٥م.

٤٢. عبد المطلب (محمد): قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية للكتب، مصر، القاهرة، ١٩٩٥م.

٤٣. أبو العدوس (يوسف): الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط١، دار المسيرة، عمان، الأردن، ٢٠٠٧م.

٤٤. عشري (زايد علي): استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٤م.

٤٥. عمايرة (خليل): أسلوب النفي والاستفهام، دار الفكر ناشرون وموزعون، الأردن، ١٩٨٤م.

٤٦. عياد (شكري): اتجاهات البحث الأدبي، ط١، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٥م.

٤٧. عياد (شكري): اللغة والإبداع، مبادئ في علم الأسلوب، ط١، انترناشونال برس، مصر، ١٩٨٨م.

٤٨. غراهام (هوف): الأسلوب والأسلوبية من كتاب: اتجاهات البحث الأسلوبي، ط١، ترجمة شكري عياد، دار العلوم، ١٩٨٥م.

٤٩. الغذامي (عبد الله): الخطيئة والتفكير، ط٢، (د.م)، ١٩٩١م.

٥٠. الغرفي (حسن): حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ط١، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠١م.

٥١. فضل (صلاح): بلاغة الخطاب وعلم النص، ط١، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ١٩٩٢م.

٥٢. فضل (صلاح): مناهج النقد المعاصر، ط١، دار الآفاق العربية، القاهرة، ١٩٩٧م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٥٣. فضل (صلاح): علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط١، دار الشروق، مصر، ١٩٩٨م.

٥٤. القط (عبد القادر): الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة، ط٢، ١٩٨١م.

٥٥. الكوفحي (يوسف): اللغة الإبداعية: دراسة لأعمال جبران خليل جبران: دراسة أسلوبية، ط١، مكتبة عالم الكتب الحديثة، إربد - الأردن، ٢٠١١م.

٥٦. كوهن (جان): بنية اللغة الشعرية، ط١، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٦م.

٥٧. (لاينز جون): اللغة والمعنى والسياق، ترجمة: عباس صادق عبد الوهاب، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧م.

٥٨. اللويمي (محمد): في الأسلوب والأسلوبية، ط١، مطابع الحميضي.

٥٩. ماضي (شكري عزيز): في نظرية الأدب، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ٢٠٠٥م.

٦٠. مجاهد (أحمد): أشكال التناص الشعري، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتب، مصر، ١٩٩٨م.

٦١. المخزومي (مهدي): في النحو العربي نقد وتوجيه، ط١، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٤م.

٦٢. المسدي (عبد السلام): الأسلوبية والأسلوب، ط٣، الدار العربية للكتاب، الكويت، ١٩٨٢م.

٦٣. المسدي (عبد السلام): الأسلوبية والأسلوب، ط٤، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣م.

٦٤. المسيري (منير): دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ط١، مكتبة وهبة، مصر، ٢٠٠٥م.

٦٥. مطلوب (أحمد): معجم المصطلحات في النقد العربي القديم، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٩م.

٦٦. مفتاح (محمد): تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٨٥م.

٦٧. المنصور (زهير أحمد محمد): قضايا الأسلوب عند ابن رشيق القيرواني، وزارة الثقافة، عمان-الأردن، ٢٠١٠م.

٦٨. موسى (إبراهيم محمد): آفاق الرؤيا الشعرية، وزارة الثقافة الفلسطينية، البيرة، ٢٠٠٥م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٦٩. الميداني: مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار القلم، بيروت،

٧٠. ميشال (ريفاتير): (معايير تحليل الأسلوب)، ترجمة: حميد الحمداني، ط١، منشورات دار سال، دار النجاح الجديدة، ١٩٩٣م.

٧١. ناظم (حسن): البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، ط١، المركز الثقافي العربي، المغرب، ٢٠٠٢م.

٧٢. النحاس (مصطفى): أساليب النفي في العربية، جامعة الكويت، ١٩٧٩م.

٧٣. النقيب (محمد حسين): النفي في الجملة العربية وعلاقته بالمعنى.

٧٤. نهر (هادي): التراكيب اللغوية، ط١، ددار اليازوردي للنشر، عمان، ١٩٩٦م.

٧٥. هارون (عبد السلام): الأساليب الإنشائية في النحو، ط٥، مكتبة الخانجي، القاهرة، ٢٠٠١م.

٧٦. وغليسي (يوسف): إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي، ط١، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٩م.

٧٧. ويس (أحمد): الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ط١، مؤسسة اليمامة الصحافية، الرياض، ٢٠٠٣م.

٧٨. ويس (أحمد): الانزياح منظور الدراسات الأسلوبية، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات، ٢٠٠٥م.

ثالثاً: المراجع المترجمة:

١. بيير و (جيرو): الأسلوبية، ترجمة: منذر العياشي، ط٢، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ١٩٩٤م.

٢. جان (كوهن): بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد العمري ومحمد الوالي، ط١، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٦م.

٣. جون (لاينز): اللغة والمعنى والسياق، ترجمة: عباس صادق الوهاب، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧م.

٤. غراهام (هوف): الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: كاظم سعد الدين، سلسلة آفاق عربية، العدد الأول، ١٩٨٥م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٥. Lotman Louri Sturcture Dutext Eartistique, ed: Gallimard, n.r.f. Paris, ١٩٧٣.

رابعاً: الدوريات:

١. أبو خرمة (عمر): مقال في الأسلوبية والنقد، دراسات، مجلة أوراق.

٢. أحمد (بشارة): التقديم والتأخير، الشبكة العنكبوتية، ٢٠١٤م.

www.m.ahwear.ogr

٣. البكري (طارق): الأسلوبية عند ميشال ريفاتير، مجلة دار ناشري للنشر الإلكتروني، الكويت، ٢٠٠٣م.

٤. بواجلابن (الحسن): التناص من منظور حازم القرطاجيني، دراسة نقدية، مجلة جذور، ع١٢، تونس، ٢٠٠٣م.

٥. بوزيد (مومني): الأسلوبية بين مجالي الأدب ونقده والدراسات اللغوية، مجلة البحوث للدراسات الإنسانية، ع٩، ٢٠١٤م.

٦. الجوارنة (يوسف عبد الله): ملامح أسلوبية في التراث، دراسات مجلة جرش، ع٥، ٢٠٠٧م.

٧. حمودة (أحمد): التناص في أعمال هند أبو الشعر، جامعة الزرقاء للبحوث، جامعة الزرقاء، الأردن، ع٢، م١٤، ٢٠١٣م.

٨. درويش (أحمد): الأسلوبية والأسلوب، ط٣، الدار العربية للكتاب، الكويت، ١٩٨٢م.

٩. ذريل (عدنان): الأسلوبية، مجلة المذاهب الأدبية.

١٠. زمام (عائشة): البعد التاريخي والجمالي في نظرية التلقي، مجلة اتحاد الجامعات العربية، م١٠، ع٢، ٢٠١٣م.

١١. سليمان (أماني): بحث في الأسلوب والأسلوبية إضاءات حول المفهوم والمحددات، مجلة دراسات، ع١٦٦، وزارة الثقافة الأردنية، عمان، الأردن، ٢٠٠٢م.

١٢. الشبكة العنكبوتية: مقال، الحكواتي، المؤسسة العربية للثقافة، ٢٠١٣م.

Al-hakawati.la.uteyas.edu

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٣. الشبكة العنكبوتية: ويكيبيديا الموسوعة الحرة، الأعشى قيس.

https://ar.wikipedia.org/wiki

١٤. شعت (أحمد جبر): تجليات التناص في جدارية محمود درويش، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، م٣، ع٤، جامعة الأقصى، غزة، ٢٠٠٧م.

١٥. حمود (حمادي): الوجه والقوافي في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٨م.

١٦. طبونة (محمد رضا): التناص مسارات المصطلح ومحطاته، مجلة اللسانيات واللغة العربية، ع٦، جامعة باجي مختار، الجزائر، ٢٠٠٩م.

١٧. عامر (مجيد): شارل بالي وأسلوبيته، مجلة آداب البصرة، ع٥٦، جامعة ذي قار، ٢٠١١م.

١٨. عامر (مجيد): في الفكر اللساني الحديث شارل بالي وأسلوبيته التعبيرية، مجلة آداب البصرة، جامعة ذي قار، ع٥٦، بغداد، ٢٠١١م.

١٩. عبد الجواد (إبراهيم): الاتجاهات الأسلوبية في النقد، وزارة الثقافة، الأردن، ١٩٩٦م.

٢٠. العبسي (محمد موسى): تشكيل الذات في لامية أوس بن حجر، المجلة الأردنية العربية، م٤، ع٢، ٢٠٠٨م.

٢١. عقيلان (عبد الكريم): الأسلوبية مفهومها ونظرة تطبيقية.

٢٢. عنبر (عبد الله): النظرية الأسلوبية، - مقاربة بنائية لاكتناه التماسك النصي-، دراسات المجلة الأردنية للغة العربية، م٣، ع٣، ٢٠٠١م.

٢٣. عياشي (منذر): الأسلوبية، مجلة الأديب العربي، أسواق المربد، ٢٠٠٤م.

٢٤. عياشي (منذر): مقالات في الأسلوبية، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٠م.

٢٥. قرماز (طاطة): تأصيل لمصطلحي الأسلوب والأسلوبية، كلية الآداب، جامعة الشلف، الجزائر.

٢٦. قزع (هدى): بحث في الأسلوب والأسلوبية عند المسدي، مجلة فصول، م٣، ع٧، ٢٠١١م.

٢٧. القضاة (محمد أحمد): الأسلوب والأسلوبية والنص الحديث، كلية الآداب، جامعة الزيتونة، الأردن، ١٩٩٨م.

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

٢٨. القواسمة (محمد أحمد): الأسلوب والأسلوبية الحديثة، دراسات مجلة أفكار، ع٥، م١٧، ٢٠٠٣م.

٢٩. كناعة (شريف): ددور التراث الشعبي في تعزيز الهوية، مجلة التراث والمجتمع، جمعية إنعاش الأسرة، البيرة، م٥٦، ع٥٩، ص٢٢.

٣٠. مصلوح (سعد): دراسة إحصائية للأسلوب، مجلة عالم الفكر، م٢٠، ع٣، الكويت، ١٩٨٩م.

٣١. مومني (بوزيد): الأسلوبية بين مجالي الأدب و نقده والدراسات اللغوية، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، ع٩، ٢٠١٤م.

٣٢. ملك (عزّة) آغا: الأسلوبية من خلال اللسانية، الجامعة الأردنية.

٣٣. ملك (عزّة) آغا: الأسلوبية من خلال اللسانية، الجامعة الأردنية.

٣٤. الهاشمي (بديعة): جذور منهج الأسلوبية في البيان العربي، مجلة الرافد، ع١٨، الإمارات، ٢٠١٢م.

٣٥. وغيلسي (يوسف): الأسلوبية، جامعة قسطنية، الجزائر، ٢٠٠٨م.

٣٦. ويس (أحمد): وقصبجي (عصام): وظيفة الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجلة بحوث، جامعة حلب، ع٢٨، ١٩٩٥م.

٣٧. ياغي (عبد الرحمن): أبعاد العملية الإبداعية، دراسة، مطبعة ومكتبة شوقي ورابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٧٩م.

خامساً: الرسائل الجامعية:

١. جمعات (توفيق): النفي في النحو العربي، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، كلية الآداب، الجزائر، ٢٠٠٦م.

٢. الخرشة (أحمد): أسلوبية الانزياح في النص القرآني، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، ٢٠٠٨م.

٣. الرشود (خيرات): شعر المرقش دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت، المفرق، الأردن، ٢٠١١م.

٤. الشمري (عودة سويلم): الصورة الفنية في شعر المثقب العَبدِيّ، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ٢٠١١م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٥. الكوفحي (يوسف محمد): أعمال جبران خليل جبران – دراسة أسلوبية -، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، ٢٠١١م.

٦. المساعيد (ريحان إسماعيل): الانزياح في شعر الحطيئة، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت، المفرق، الأردن، ٢٠١٠م.

سادساً: الشبكة العنكبوتية:

١. بواجلابن (الحسن): نسق الانزياح وآلية التناص في شعر إسماعيل زويريق، منتدى معمري للعلوم، الجزائر، ٢٠٠٧م.

٢. أبو جحجوح (خضر محمد): أهمية موسيقا الشعر، شبكة فلسطين للحوار، ٢٠٠٧م:

https//www.felasteen.ps/file/pdf/

٣. الدوسري (دوش بنت فلاح): قيمة القافية في تشكيل الرؤية في نماذج من الشعر السعودي المعاصر، مجلة أوراق ثقافية، ع٢٢٥، جامعة الرياض، السعودية، ٢٠٠٧م.

٤. زهار (محمد): من وظائف الصوت وجمالية الإيقاع في النص الشعري الجزائري، الجزائر، ٢٠١٣م:

www.researchgate.net

٥. عقيلان (عبد الكريم): الأسلوبية: مفهوماً ونظرة تطبيقية، ٢٠١٢م:

www.nasershehan.blogspot.com

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

Deviation in Al-muthaqaf Alabdi Poetry

Prepared by:

Reem Ezat Abed-Aziz

Supervised by:

Mohammed Musa al'Absi

Abstract

This study aims at investigating the phenomenon of deviation in Al-muthaqaf Alabdi poetry from a stylistically point of view. It includes an introduction, four chapters and an epilogue. In the introduction, the researcher shows the importance of the subject, the reasons for choosing it, the study approach and the most critical difficulties being faced.

The first chapter of this study deals with "Sound deviation". It was divided into two parts that best represent the forms of deviation. These parts are:

a) Repetition and its sections which dominated the Diwan of Al-muthaqaf Alabdi.

b) Epanalepsis and its sections, and the number of usage for each section in the Diwan of Al-muthaqaf.

The second chapter tackles structural deviation in Al-muthaqaf Alabdi poetry. It was divided into four parts; fronting and pre-posing, interrogating, emphasis and negation.

The third chapter deals with semantic deviation in Al-muthaqaf Alabdi poetry. It was divided into six parts; personification, colloquial, estrange, fancy, rising and suitability.

The fourth chapter of this study deals with "intertextuality". It encompasses the following four forms of intertextuality: colloquial symbol, literature interextuality, historical intertextuality and demotic intertextuality.

The study ends with an epilogue which includes the results of this study, followed by a list of sources and references that the study benefited from.

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com