الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد لمين دباغين- سطيف 2
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة

مقدمة لنيل شهـادة

دكتوراه العلوم

التخصص:أدب عربي قديم

إعــدادالطالب:**سليم بوزيدي**

عنوان الاطروحة:

شِعْــر أَبِــي حَمُّــو مُــوسَى الــزِّيَانِي
دراسة أسلوبية

المشرف: أ.د. **محمد زلاقي**

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة

أعضاء اللجنة المناقشة:

اسم ولقب الاستاذ	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
امحمد عزوي	أستاذ	جامعة سطيف 2	رئيسا
محمد زلاقي	أستاذ	المركز الجامعي ميلة	مشرفا ومقررا
امحمد فورار	أستاذ	جامعة بسكرة	ممتحنا
الرحموني بومنقاش	أستاذ محاضر (أ)	جامعة سطيف 2	ممتحنا
سعاد ترشاق	أستاذ محاضر (أ)	جامعة سطيف 2	ممتحنا

2019 -2018

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد لمين دباغين- سطيف 2
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة

مقدمة لنيل شهـادة

دكتوراه العلوم

التخصص:أدب عربي قديم

إعــداد الطالب: **سليم بوزيدي**

عنوان الاطروحة:

شِعْــر أَبِــي حَمُّــو مُــوسَى الــزِّيَانِي
دراسة أسلوبية

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
	أستاذ	جامعة سطيف2	رئيســـا
محمد زلاقي	أستاذ	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة	**مشرفا ومقررا**
	أستاذ	جامعة	عضوا مناقشا
	أستاذ	جامعة	عضوا مناقشا
	أستاذ	جامعة	عضوا مناقشا

2018- 2019

بسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالى:

« رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي
وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي واحْلُلْ عُقْدَةً
مِنْ لِسَانِي يَفْقَهُوا قَوْلِي »

صدق الله العظيم

مقدمة

مُقَدِّمَـة:

تنفتح النصوص الشعرية على استلهام سياقاتها من واقع سياسي، اجتماعي، ثقافي وديني متشعب الاتجاهات، وعلى واقع آخر قد ينبع من الثقافة اللغوية التي يلوي عليها الشاعر، وهو ما يمكننا أن نطلق عليه " المعجم الشعري"، الذي يوظفه المبدع، لينتج نصا شعريا تتجسد فيه قدرته على ممارسة الفعل الإبداعي، بالطريقة التي تجعله يتسامى على الأسلوب العادي للغة، حيث تتكثف فيه المعاني النحوية وتنزاح التراكيب البلاغية عن استعمالها المألوف، وفق معطيات أسلوبية تتلاءم وجماليات الفعل الإبداعي ومنطلقاته المعقدة المتجلية في سمات أسلوبه البعيد عن اللغة العامية، اختيارا وتركيبا وانحرافا؛ وهي علامات تشي بملامح التشكيل الأسلوبي والتوظيف اللغوي لديه .

يعد الشعر في "عصر الدولة الزيانية" من أخصب المجالات وأهمها، وهو شعر لا يزال يحتاج إلى من يزيل عنه الكثير من الغموض، ويصحح ما ترسب من اعتقادات خاطئة في أذهان كثيرين من أهل الأدب والفكر والتاريخ، ومن خلال اطلاعي على دواوينه الشعرية، شغفت بشعر"أبي حمو موسى الزياني"، وبالبحث في ظواهره اللغوية والأسلوبية من حيث التشكيل اللغوي، والموسيقى، والصورة الفنية.

استقر الرأي على أن يكون عنوان البحث:

(شعر أبي حمُّو مُوسَى الزِّياني – دراسة أسلوبية) .

وعن **إشكالية الموضوع**، فقد كانت الجماليات الأسلوبية لشعر أبي حمو في مستوياته المتعددة مثيرة لإشكالية البحث من أجل الوقوف على أهم ملامحه الأسلوبية، وبالتالي سماته الفنية وأثره الجمالي، وهو ما قادني إلى محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة: كيف يتشكل الأسلوب عند أبي حمو الزياني؟ وماذا ينتج للقارئ من بنيات أسلوبية ؟ وما مدى تأثيره في متلقيه؟ وهي جملة من الإشكاليات الجزئية التي نهدف من خلالها للتوصل إلى الإجابة عن الإشكالية الأساسية للبحث وهي: ما السمات الأسلوبية التي طبعت أسلوب أبي حمو موسى الزياني، في مرحلة مهمة وحاسمة من مسيرة الشعر العربي في المغرب؟ وما هي حدود التأثير الذي مارسه الشعر المشرقي في شعراء المغرب من الناحية الأسلوبية من خلال شعر أبي حمو موسى الزياني؟

أما عن **أسباب اختيار الموضوع**، فتتوزع على محورين: ذاتي، وموضوعي

فمن الذاتي:

- رغبتي في التعرف على تراثنا الشعري في المغرب العربي القديم، والكشف عنه فقد تعرض للنسيان، ولذلك أردت أن يكون هذا البحث إسهاما آخر يضاف إلى جهود الباحثين الذين كانت لهم عناية بالتراث المغربي.

أما الموضوعي فيتمثل في محاولة ترسيخ فكرة تنزيل المنهج الأسلوبي على النص الشعري القديم، وتطبيق بعض آلياته المستنبطة من علوم اللغة.

وبالنسبة **للدراسات السابقة** التي التفتت إلى هذا الشاعر فإنها لم تدرس أسلوب الشاعر من جميع جوانبه، فقد تناولتْ شعر أبي حمو موسى الزياني، من الناحية الفنية، كالدراسة التي أعدها الدكتور: عبد الحميد حاجيات، في كتابه:(أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره)، أو الدراسة البنيوية، في رسالة الماجستير التي أعدتها الطالبة: أمنة نوري بجامعة باتنة، والموسومة بـ: (بنية الخطاب في شعر أبي حمو موسى الزياني)، وكذلك أطروحة الدكتوراه التي أعدها الدكتور: أحمد حاجي، والموسومة (باللغة الشعرية عند أبي حمو موسى الزياني).

وأرمي من خلال هذا البحث إلى تحقيق **أهـــداف** كثيرة، منها لفت أنظار الطلاب والدارسين إلى الشعر العربي القديم في المغرب، ومحاولة سد ثغرة تركها السابقون من الباحثين، كما أحاول تقريب النصوص الشعرية إلى المتلقين في ميادين اللغة وإثبات إمكانية دراسة الأدب العربي القديم من منظور الدراسات النقدية الحديثة.

ولبلوغ هذه الأهداف اخترت **الـمنهـــج الأسلوبي**، وتناولت في ضوئه المستويات اللغوية والظواهر الأسلوبية، وعلاقتها بالتشكيل النصي. غير أن طبيعة الموضوع تطلبت الاستعانة بمناهج أخرى، منها: علم الدلالة والبنيوية، وعلم الإحصاء، كأدوات منهجية في الدراسة، ومن ثم فهم أسلوبية الشاعر في تشكيل نصوصه الشعرية، بقراءة نابعة من النص الشعري نفسه، معتمدا فيها على الموروث اللغوي، والنقدي العربي القديم، في تكامل أسلوبي منهجي. فجدوى الأسلوبية في مقاربة الخطاب الشعري تنشأ من صفتي العلمية والموضوعية اللتين تتحلى بهما، بالإضافة إلى صفة الشمولية في دراسة خصائص ومميزات الأسلوب، كما يكشف هذا المنهج عن الأنماط الأسلوبية للشاعر، وذلك بتأمل دقيق وعميق لجميع مكوناته اللغوية الداخلية والخارجية.

وسعيا مني لتغطية مجال الدراسة وملامسة أهداف البحث بنيت الخطة على مدخل وثلاثة فصول، تتصدره مقدمة، وينتهي بخاتمة تضم أهم النتائج التي توصلت إليها.

مدخـــل، عنوانه "مفاهيم الأسلوبية" تضمن مهادا نظريا أستعنت به في هذه المقاربة الأسلوبية لشعر أبي حمو موسى الزياني، ولذلك قدمت نبذة موجزة عن الأسلوبية كمنهج نقدي، لتكوين رؤية نقدية واضحة، كما عرفت ببعض المصطلحات النقدية المستعملة في البحث، مثل الأسلوبية، البنيوية، وبخاصة الانزياح الذي هو جوهر الدراسة الأسلوبية. كما تناولت فيه مفهوم الأسلوب والأسلوبية، والأصول اللسانية للأسلوبية، واتجاهاتها المختلفة، وتطرقت فيه لمفهوم النص والسياق الشعري والتركيب، وموقع الأسلوبية في النقد، وعلاقة الأسلوبية بالنص.

أما **الفصل الأول**: المعنون بالمستوى التركيبي؛ فتناولت فيه تمهيدا لمفهوم التركيب والانزياح، وخمسة مباحث أساسية خصصت المبحث الأول للتركيب الاسمي وعوارض الانزياح التي تعتريه، وفي المبحث الثاني التركيب الفعلي، وفي المبحث الثالث الحذف وأنواعه، أما المبحث الرابع فدرست فيه الفصل والوصل، وفي المبحث الخامس تطرقت للتوازي التركيبي وأنماطه.

أما الفصل الثاني الذي عنوانه: مستوى الموسيقى الشعرية، فقسمته إلى أربعة مباحث؛ تناولت في المبحث الأول مفهوم الموسيقى الخارجية من بحور وزحافات، وقافية وروي. أما المبحث الثاني فقد خصصته لدراسة الموسيقى الداخلية ومكوناتها، كالسجع والجناس، والمماثلة، التكرار، والنبر والترديد الصوتي وتنسيقاته بأنواعها ودورها في الموسيقى الداخلية خاصة، والموسيقى الخارجية بعامة.

يليه الفصل الثالث، وعنوانه "الصورة والخيال الشعري" تناولت فيه الصورة الشعرية، من خلال مدخل نظري: لمفهوم الصورة والخيال الشعري وأهميتهما في النقد القديم، ثم في النقد الحديث. تليه أربعة مباحث؛ تطرقت في المبحث الأول إلى التشبيه وأنواعه وفاعليته، أما المبحث الثاني: فتعرض للاستعارة، وفي المبحث الثالث درست الكناية بنوعيها؛ الكناية عن صفة ، والكناية عن الموصوف، وخصصت المبحث الرابع لمصادر الصورة في التراث الديني والشعري والوظيفة التي أدتها هذه الصور في شعر أبي حمو موسى الثاني .

وفي الخاتمة رصدت مجمل النتائج التي توصلت إليها من خلال البحث.

وفيما يتعلق بالمصادر والمراجع ذات العلاقة القوية بموضوع البحث فهي كثيرة، أذكر منها:

أولا- المصادر:

- أبو حمو موسى الزياني: واسطة السلوك في سياسة الملوك.
- عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره.
- لسان الدين بن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة.
- مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، تح.

حيث أفادتني هذه المصادر في الوصول إلى النصوص الشعرية في مظانها كما وردت عن الشاعر أبي حمو موسى الزياني ومقارنتها والتاكد من صحة روايتها كما وردت في كتاب (زهر البستان) الذي يعد أهمها إذ يورد أغلب القصائد التي كانت مدونة في مصادر أخرى.

ثانيا- المراجع: وأخص بالذكر تلك المتعلقة بالمنهج الأسلوبي، حيث ساعدتني بشكل كبير في فهم وإعداد الجوانب النظرية للبحث؛ ومن خلالها شكلت مدخلا تضمن المفاهيم التي تبلورت في صلب البحث.

- أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث.

- أماني سليمان داوود: الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج.
- البدراوي زهران: أسلوب طه حسين في الدرس اللغوي الحديث.
- بوحوش رابح: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري.
- بيير جيرو: الأسلوبية.
- تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي.
- تاوريرت بشير: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية.
- الجرجاني عبد القاهر: أسرار البلاغة في علم البيان.
- الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز.
- جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية.
- حسان تمام: اللغة العربيَّة معناها ومبناها.

فمن أجل معالجة مستويات النصوص بآليات المنهج الأسلوبي كان لابد من العودة إلى مراجع في البلاغة والأسلوبية، لدراسة الصورة الفنية، ومراجع في النحو والأسلوب لدراسة الانزياح، والأمر نفسه فيما يخص الموسيقى الشعرية.

أما عن **الصعوبات** التي واجهتني في إنجاز هذه الدراسة، فتتعلق بصعوبات في تطبيق المنهج الأسلوبي، كون الأسلوبية منهجا غربيا، لم تتضح آلياته بالشكل الكافي الذي يتيح لي تطبيقه في بحثي هذا، إلا بعد قراءات طويلة وفاحصة لمراجع الأسلوبية، وبخاصة المترجمة منها. ومن هذه الصعوبات أيضا جمع مادة البحث؛ إذ إن قصائد "أبي حمو موسى الزياني" موزعة على مجموعة من المصادر القديمة التي يصعب الوصول إليها في كثير من الأحيان، فهي لم تجمع في ديوان مستقل، عدا ما كتبه أستاذ التاريخ بجامعة الجزائر عبد الحميد حاجيات في كتابه:(أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره) .

ثانيا: قلة البحوث والدراسات التي تناولت النصوص الشعرية الزيانية بالتطبيق الأسلوبي.

في الأخير لا يسعني إلا أن أقدم شكري الجزيل لأستاذي المشرف: الأستاذ الدكتور محمد زلاقي الذي كان له الدور الفاعل في قراءة، ومتابعة تفاصيل هذا البحث بحرص شديد، ورغبة أكيدة في إنضاجه وبلوغه الغاية المرجوة منه، من خلال القراءة المتأنية والملاحظات القيمة التي أسداها إلي في مختلف مراحل إنجاز البحث، فجزاه الله عني خير جزاء. كما لا أنسى أن أتقدم بعظيم امتناني لأساتذتي في قسم اللغة العربية والأدب العربي، بجامعة بسكرة، كافة، وأخص بالذكر الدكتور امحمد لخضر فورار

على الجهود التي بذلها معي، فله مني خالص التقدير والاحترام. وإلى كل من ساهم في إنجاز هذا البحث من قريب أو من بعيد.

مدخـــل
مفاهيم الأسلوبية

1- مفهوم الأسلوبية والأسلوب
2- الأصول اللسانية للأسلوبية
3- اتجاهـــــــات الأسلـوبيـة
4- النص والسيـــــاق والتركيب
5- الأسلـــــوبية والنقـد الأدبي
6- الأسلوبية والنـــــص الأدبي

مفاهيـم الأسلوبيـة في النقد:

1- مفهوم الأسلوب والأسلوبيـة:

من المعضلات التي تواجه الدراسات النقدية الحديثة في مقارباتها النقدية، قلة الدراسات التي تتناول النصوص، واعتمادها مناهج غير واضحة المعالم؛ فالعملية النقدية للنص الأدبي لا تتوقف عند مرحلة شرح النص بل تتعدى إلى الكشف عن تشكيلاته الأسلوبية وكيفية تضافرها لإنتاج الدلالة التي يحملها النص الشعري، باعتباره خطابا موجها إلى متلقٍّ، والواقع أن شرح النصوص بمناهج سياقية لا يفي بمتطلبات النقد، إلى درجة تغيب فيها جمالياته، ومن هنا تبرز أهمية الأسلوبية في تجاوزها مرحلة النقد السطحي، في التعامل مع النصوص وتحليلها إلى عناصرها اللغوية التي تتحدد عبر مستويات تركيبية، وصوتية، ودلالية.

أ- لغـــة:

لعل من المفيد أن نحدد مفهوم الأسلوب في اللغة؛ فالأسلوب لغة يعني السطر من النخيل، كما ورد في (لسان العرب)، أو الطريق الممتد، "يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد أسلوب، والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضم: الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه"[1]، كما تناول الزمخشري مادة (سلب)؛ قائلا: "سلبه ثوبه وهو سليب، وأخذ سلب القتيل وأسلاب القتلى ولبست الثكلى السلاب وهو الحداد، وتسلبت وسلبت على مَيْتِهَا فهي مُسْلِب، والإحداد على الزوج، والتَّسْلِيبُ عامٌ، وسلكت أُسْلُوبَ فلان: طريقته وكلامه على أساليب حسنة"[2]؛ يتوقف التعريفان عند بُعدين: بُعدٍ مادي للأسلوب، وبُعدٍ فني هو طريقة الكلام؛ حيث ربط كل منهما الأسلوب بالأنماط والأساليب القولية الفنية. ومهما يكن فإن "الأسلوب" من المصطلحات التي عرفها علماء اللغة على أنها طريقة في الإبداع، وسلوك لغوي، يبرز في قوالب فنية مختلفة؛ سواء أكانت شعرية أم نثرية، كما أدركوا أن الأسلوب هو المعيار الأساس في التفريق بين مبدع وآخر، ومن خلاله ميزوا الاستخدام اللغوي الفني عن الاستخدام العادي.

بـــ- اصطلاحـا:

يقرر النقاد أن الأسلوب كمصطلح أسبق في الظهور من الأسلوبية من الناحية التاريخية، كما أنه أشمل وأوسع في الدلالة، يقول الدكتور أحمد درويش:" فمن حيث الترتيب التاريخي للمصطلحين في لغاتهما التي عرفا بها نجد أن مصطلح الأسلوب (le style) بدأ استعماله منذ القرن الخامس عشر، على حين لم يظهر مصطلح

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (سَلَبَ)، دار صادر، 1997 ، م01، ص473.

[2]- الزمخشري: أساس البلاغة، تح. باسل عيون السود، ط1، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، 1998، ص468.

الأسلوبية(stylistique) إلا في بداية القرن العشرين كما تدلنا على ذلك المعاجم التاريخية في اللغة الفرنسية مثلا"[1].

هذا فيما يخص الجانب التاريخي لمصطلح الأسلوب الذي يبدو أن النقاد استغلوا جذره اللغوي من أجل صياغة مصطلح الأسلوبية التي ستصبح علما يختص بدراسة الإبداع الأدبي والفني. والأسلوبية كلمة مركبة من جزأين هما: "أسلوب" واللاحقة: "ية"، فالجزء الأول أسلوب يحمل معنى ذاتي إنساني، مرتبط بالشخص المبدع، وبالتالي فهو نسبي، وأما اللاحقة "ية" فتختص بطابعه العقلي المعتمد على العلم ومعاييره، وبالتالي فهو موضوعي كما يرى الدكتور عبد السلام المسدي[2]، له أسسه المعرفية وتطبيقاته الإجرائية.

وقد استُخدِم مصطلح الأسلوبية منذ الخمسينيات وأريد به "منهج تحليل للأعمال الأدبية يقترح استبدال الذاتية والانطباعية في النقد التقليدي بتحليل موضوعي أو علمي للأسلوب في النصوص الأدبية"[3]؛ فقد كانت الأحكام النقدية الذاتية والانطباعية سائدة في النقد التقليدي زمنا طويلا. وبظهور الأسلوبية بدأ النقاد يتبنون فكرة الموضوعية في النقد، من خلال وضع جملة من المعايير النقدية الواضحة، والقائمة على أسسٍ علميةٍ، مستقاةٍ من منجزاتِ العلومِ اللغويةِ الحديثة. وعليه، جاءت الأسلوبية كمنهج جديد، يحاول فرض منطق قائم على استبعاد الذاتية في التعامل مع الظاهرة الأدبية، وفق نظرة تحددها معطيات نصية وأخرى سياقية، حتى لا تتحول العملية النقدية إلى علوم لسانية بحتة، تقضي على جمالية النص، وتحوله إلى مجرد بنيات لغوية مفككة لا معنى لها. ومن هذه الزاوية نظر معظم الدارسين للأدب إلى الأسلوبية بأنها البديل المنهجي الجديد لمقاربة الظواهر الأدبية مقاربة موضوعية، تكشف عن جماليات التشكيل النصي، دون إهمال بقية الجوانب المضمونية، التي تشكل الأسلوب في إطارها.

وفيما يتعلق بتاريخ ظهور الأسلوبية لا يمكن للدارسين تحديده بشكل قاطع، غير أننا إذا عدنا إلى الأسلوبيين الغربيين الكبار من أمثال الناقد (بيير جيرو) (Pierre guéro)، وجدناه يؤكد أن "نوفاليس"(NOVALIS) هو أول من استخدم مصطلح الأسلوبية سنة (1837)، وكانت تختلط الأسلوبية عنده بالبلاغة قبل[4]. ومع هذا الاختلاف بين الدارسين في ظهور هذا العلم الجديد، فإن الراجح من الأقوال، هو أن ظهور الأسلوبية كمصطلح أو كمنهج نقدي يرجع إلى القرن العشرين. وكانت الدراسات الأسلوبية تقوم على القواعد التي استقاها النقاد من البلاغة القديمة، كمرحلة أولى، وبعد ذلك بدأت الأسلوبية تؤسس لنفسها قواعدها الخاصة بها.

---

[1]- أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث،ط1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص16.

[2]- ينظر، عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط2، دار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، 1982، ص34.

[3]- عبد المنعم خفاجي وآخرون: الأسلوبية والبيان العربي، ط2، الدار المصرية اللبنانية، 1992،القاهرة، ص11.

[4]- ينظر، بيير جيرو: الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، ط2، مركز الإنماء العربي ،حلب سوريا ، 1994، ص09.

وعليه يمكننا القول إن تعريف الأسلوب لم يحدد إلا مع "شارل بالي"، ومن جاء بعده من الباحثين، كما يذكر كثير من النقاد العرب، الذين كتبوا في الأسلوبية، فتعريفاتهم لها مرتبطة بالنظر إليها من خلال الزاوية الغربية كما يرى الدكتور يوسف أبو العدوس[1].

وهذا لأن معظم النقاد واللغويين العرب درسوا الأسلوبية على أيدي الغربيين، فالدكتور عبد السلام المسدي يعترف بهذا ويكاد يجزم- على حد تعبيره مع "بالي"(charle bally) أن القواعد النهائية لعلم الأسلوب قد تأسست بداية من سنة 1902، يقول:" فمنذ سنة 1902 كدنا نجزم مع "بالي" أن علم الأسلوب قد تأسست قواعده النهائية "[2]، فكانت الدراسات التي جاءت من قبل عبارة عن محاولات تنظيرية لا ترقى إلى مستوى العلم الذي له أسسه المنهجية وآلياته الإجرائية، رغم ما فيها من ملامح الدراسة التي تقترب من المنهج الأسلوبي كما أسس له (بالي).

وقد أورد المسدي بأنها من العلوم التجريدية، تهدف إلى دراسة موضوعية في مقاربتها للنصوص مستخدمة في ذلك منهجا عقلانيا في الكشف عن السمات التي تميز السلوك الألسني، يقول بأنها:" علم تحليلي تجريدي، يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلاني يكشف البصمات التي تجعل السلوك الألسني ذا مفارقات عمودية"[3]؛ مركزا بذلك على الأسلوب الذي تتمظهر فيه طاقة المبدع، فكل مبدع يحوز على رصيد لغوي ومعرفي يُمَكِّنُهُ من إبراز قدراته الإبداعية، فيختار منه ما يبلوره في قوالب أسلوبية داخل النص الإبداعي سواء أكان شعرا أم نثرا. وفي هذا يرى المسدي — من زاوية أخرى- أن الأسلوب هو " تفجير الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الموجود اللغوي"[4]؛ فمن المعلوم أن اللغة تظل كامنة في ذهن المبدع، ومعنى هذا أنها لا تخرج إلى حيز الوجود، إلا إذا وجدت من يصوغها في قالب أسلوبي نسميه أسلوبا، أي: الأسلوب هو الاستعمال ذاته.

وأما الأسلوبية فتهدف إلى إبراز الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة بالشكل الذي يعطيها قوتها الإبلاغية، مخلصا بذلك مفهوم المصطلحين من الخلط الذي وقع فيه بعض النقاد ومنهم (شارل بالي)، ليؤكد على تميُّزِ الأسلوب عن الأسلوبية، ويقرر أنها تهدف إلى" إقامة ثبت لجملة من الطاقات التعبيرية الموجودة في اللغة بقوة "[5]، وأرى أن القوة التي يقصدها هنا هي قوة التأثير الأسلوبي لدى المبدع، وعلى الناقد أن يمتلك المنهج النقدي الأسلوبي وآلياته، لأنه لا يستطيع إبراز الطاقة التعبيرية للنص الشعري دون منهج.

وهذا يحتم على الناقد الأسلوبي أن يكون على دراية بمعرفة اللغة وآليات اشتغالها في كل أنواع الخطاب الإبداعي، لأن الأسلوبية تتخذ آليات محددة تنسجم مع طبيعة النص المدروس والظاهرة المتناولة فيه. وهنا أشير

---

[1]- ينظر، يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط1، دار المسيرة، عمان-الأردن، 2007م، ص27.

[2]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص20.

[3]- المرجع نفسه، ص37.

[4]- المرجع نفسه، ص89.

[5]- المرجع نفسه ، ص89.

إلى أن تنزيل الأسلوبية على النصوص الإبداعية له محاذيره المنهجية المختلفة، ولذلك فليس كل النصوص تصلح لأن تكون موضوع دراسة أسلوبية إلا إذا توفرت فيها شروط تتعلق بمستويات الدراسة نفسها، بمعنى أن المقصود من الدراسة الأسلوبية ليس هو النص في حد ذاته بل ما يشتمل عليه من مؤشرات أسلوبية ذات قيمة فنية بالنسبة للمتلقي.

وإذا كان الأسلوب هو المعيار الذي ندرس من خلاله النص فلابد من الإشارة إلى بعض الزوايا التي تناولته بالدراسة، وهذا ما يؤكد ثراء المنهج الأسلوبي، من خلال تراكم معرفي للدراسات النقدية في هذا المجال. ولذلك من المفيد التعرض للزوايا والرؤى الفكرية من أجل الإثراء المعرفي.

جـ - زوايـــا تعريف الأسلـــوب: تم تعريف مصطلح الأسلوب بتعريفات عديدة متنوعة المشارب، مختلفة الاتجاهات، ويمكن –من وجهة نظر ألسنية– عرض أبرزها بشكل مختصر، وتأتي في ثنائيات ثلاثة: الأولى (المبدع+ الأسلوب)، والثانية (المتلقي+ الأسلوب)، والثالثة (الخطاب+ الأسلوب)، وسأعرضها فيما يلي:

1 – مـــن زاويـــة المتكلم (المبـدع):

في هذه الثنائية نظر النقاد إلى الأسلوب من زاوية المنشئ وعلاقته بإبداعه، ودرسوا الأسلوب من زاوية المبدع على أنه مرآة عاكسة لطبيعة شخصيته، وما يجول في خاطره من أفكار وهواجس نتجت عن اختمار التجربة الشعرية، وعن تفاعل المبدع مع محيطه الاجتماعي والسياسي والديني. ومن خلال هذه العلاقة يمكن للنقاد أن ينظروا إلى أسلوب الشاعر على أنه أداة تمكنهم من التوصل إلى طبيعة تفكيره وخصائص شخصيته.

ومن النقاد الذين اعتمدوا على هذه الثنائية الدكتور أحمد فتح الله سليمان، حيث لا فرق عنده بين المبدع، وبين أسلوبه، يقول في هذا:" ومن شأن هذه النظرة أن تؤدي بنا إلى الإيمان بالتلاحم التام بين الأسلوب ومنشئه إلى الحد الذي يصبح فيه الأسلوب كاشفا عن مكنونات صاحبه ومعبرا عن دخائله"[1]؛ فهذه النظرة مقتصرة على الربط بين المبدع والإبداع، إذ هما وجهان لعملة واحدة، ولذلك يمكن النظر إلى المبدع من خلال التراكيب الشعرية، إذا كان في جنس الشعر؛ إذ تسهم في تشكيل أساليبه بأنماط معينة، تجعله مختلفا عن غيره، حيث يستطيع الناقد معرفة طبيعة الأسلوب، وتشكيل العبارات من خلال المضامين التي تعبر عنها، ومعرفة طبيعة شخصية الشاعر بدراستها.

وفي اعتقادي أن كل بنية أسلوبية –مهما كان حجمها داخل النص– تحملُ بنياتٍ فكريةً عن المبدع وشخصيته؛ فاستعمال ضمير الأنا في شعر المتنبي يبرز طبيعة الفخر والتعالي عنده، وكذلك صيغ التفضيل وغيرها، ومن خلال هذه الثنائية يستطيع المتلقي أن يميز بين أسلوب المتنبي وأسلوب غيره من الشعراء.

وقد ذهب أحمد الشايب – كذلك– في تحديده لماهية الأسلوب إلى أنه انعكاس لشخصية المبدع، منطلقا من مقولة (بيفون) (Bufon) الأسلوب هو الرجل، التي علق عليها بقوله:"يريدون بذلك أن أسلوب الأديب

[1]– أحمد فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ط1، دار الآفاق العربية،القاهرة، مصر، 2008، ص12.

مرآة صافية لشخصيته كلها (...) فهذا الكلام يدل على أن أظهر خواص الأسلوب إنما تنشأ من شخصية كاتبه"[1]؛ فهو الذي يبدع وفقا لفكره وما يحس به يكشفه خِطَابُهُ في شكل رسالة تكشف عن أبعاد شخصيته في جوانبها النفسية والاجتماعية، والثقافية.

ولهذا أصبح الأسلوب مدخلا للنقد الاجتماعي والنقد النفسي وغيرها من المجالات التي تشتغل على النص الإبداعي باعتباره أسلوبا عاكسا لخفايا النفس المبدعة. ومن هذا المنطلق يمكننا القول: إن (بيفون) فتح بابا في النقد الأسلوبي النفسي أمام الدارسين الذين جاءوا بعده. ومن خلال هذه الزاوية نستطيع أن نحدد جملة من المؤشرات الأسلوبية العاكسة لشخصية المبدع، ومن ثم نخضعها للنقد والفحص للتعرف على سمات الأسلوب من خلال ذات صاحبه.

2- مــن زاويـة المتلقـي (المخاطَبْ):

يعد المتلقي ركيزة أساسية في تعريف الأسلوب، فهو يشكل معه ثنائية (الأسلوب+ المتلقي)، ومن خلال العلاقة القائمة بينهما ينشأ ما يسمى بجمالية التلقي، وبهذا ينظر بعض النقاد إلى الأسلوب من زاوية المتلقي، وعلاقته بالنص. أي أن هناك علاقة قائمة على اكتشاف المتلقي لمواطن الجمال في النص، وتذوق أساليبه في مستوياته اللغوية، فقد تجذب انتباهه صورة مجازية، أو صورة سمعية، أو غير ذلك من المؤثرات النصية. فالنص الإبداعي له سلطته على المتلقي، إذ هو بصمات لزمن شعري، يحاول المتلقي تمثله في أوجه متعددة للقراءة، ولذلك فإن بنية النص وعملية القراءة يحصل بينهما تكامل في بلوغ العملية التواصلية هدفها التأثيري، وفي هذا يقول أحمد الدسوقي:"إنّ النص يمثل لحظة أو ومضة شعرية انطلقت فيسعى القارئ جاهدا لإعادة تمثلها أو تمثيلها"[2]، فالقارئ للنص يتفاعل معه بطريقة أو بأخرى، ويتأثر بما فيه من طرق التأثير الأسلوبية الممثلة في عناصر الإقناع، وفي هذا يورد الدكتور عدنان بن ذريل قولا للناقد (لستاندال) (Standal) جاء فيه أن:" الأسلوب هو أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه"[3]؛ ولا يكون التأثير إلا عن طريق الأساليب البلاغية الرفيعة كالصورة الشعرية والمحسنات اللفظية، التي تعد من المحفزات اللغوية التي من شأنها أن توجه المتلقي إلى مواضع التواصل بينه وبين النص.

وهذا ما يوضحه أحمد الدسوقي بقوله:" فالقارئ وحده هو الذي يستطيع تحقيق كوامن النص وتحيينها في وقائع، ولذلك فإن بنية النص وعملية القراءة يتكاملان في تحقيق التواصل"[4]؛ نستنتج من هذا القول أن المتلقي للنص يتفاعل مع مواطن الجمال والتأثير فيه، ومن ذلك ينشأ ما يسمى بتحيين الوقائع النصية؛ المتمثلة في أساليب النص، ذات التأثير الإيجابي، الذي يمنح متعة في التواصل مع النص وتذوقه، وأعني به وضع المؤشرات

---

[1]- أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، ط8، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1993، ص258.

[2]- أحمد الدسوقي: جماليات التلقي وإنتاج الدلالة، ط1، دار العلم والإيمان،الإسكندرية، مصر،2008، ص07.

[3]- عدنان بن ذريل: النَصُّ والأسْلوُبيَّة بين النظرية والتطبيق، ص44 .

[4]- أحمد الدسوقي: جماليات التلقي وإنتاج الدلالة ، ص07.

النصية في سياق نقدي وفقا لطريقة تلقي القارئ للنص وجمالياته. ثم إن الوعي بفنون الشعر وقراءتها باستمرار يشكل لدى القارئ أفقا واسعا للتعامل مع ما في النصوص من جماليات الأسلوب، وهذه القدرة لا تنشأ إلا بالتعمق في دراسة النظريات الأسلوبية واللغوية المعاصرة، إذ تدل المتلقي على أبعاد النص وكيفية التعامل معها، كي يتحقق له إدراك البنى النصية وإعادة قراءتها من جديد.

3- مــن زاوية الخطاب:

يعرف الأسلوب من هذه الزاوية على أساس المؤشرات الأسلوبية البارزة في النص، وفيها يلاحظ المحلل الأسلوبي الفرق بين هذه المؤشرات المتغيرة، وبين البنيات النصية الثابتة، وهذا ما ينتج عنه ما يسمى الانزياح. وهذا يدل أن اللغة لديها ما يسميه الدكتور عدنان بن ذريل البدائل اللغوية. وهذه البدائل تنجم عنها طاقات تعبيرية، مميزة لأسلوب المبدع، وذلك ما يسميه النقاد أسلوبا، وقد أخذ الأسلوب مدلوله من خلال هذه الزاوية، وهذا ما يوضحه الدكتور عدنان بن ذريل، بقوله:" الأسلوب هو الطاقة التعبيرية الناجمة عن الاختيارات اللغوية، وقد حصر (شارل بالي) (Charle balli) مدلول الأسلوب في تفجرّ طاقات التعبير الكامنة في اللغة"[1].

ولهذا فمحلل الخطاب يبحث عن مؤشرات إقناعية –أثناء التواصل بين القارئ والنص– وفعالة في سياق التخاطب وأسلوبية التعبير اللغوي، وهذا ما ذهب إليه الناقد (دومينيك مانغو) (dominic mango)، بقوله:"ينظر محلل الخطاب في الشروط التي تجعل الخطاب ذا حجة أي الإبانة عن السياق الذي يجعل الخطاب مشروعا وفعالا"[2]؛ فمن خلال التفاعل بين النص والمتلقي تنتج هذه الثنائية التي سعت إلى إيجاد علاقة وثيقة بين الأسلوب والتلقي. وهنا يمكن الإشارة إلى أن النص لا يمارس سلطته على المتلقي إلا بالقدر الذي يودع فيه المبدع من طاقات أسلوبية قادرة على ممارسة فعل التأثير والإقناع.

وتختلف أساليب النصوص في قدرتها التأثيرية حسب المتلقي، وطبيعته النفسية والفكرية؛ فصاحب الميول العاطفية يستجيب لأسلوب الشعر، وأما صاحب الفكر المنطقي فيستجيب للنثر، باعتبار بنائه المنطقي كجنس الخطابة مثلا. وبهذا فالمبدع يضع في حسبانه المتلقي دائما، فيختار لغته بعناية شديدة، من أجل بلوغ غايته من التأثير الفني. وهنا ندرك أن الأسلوب يمارس سلطته على المتلقي، تكمن في طريقة التعبير عن فكر المبدع، ولهذا فالنقاد يرون أن اللغة "ذات مستويين؛ الأول ساكن ويتمثل في وجودها قبل خروجها إلى حقل الاستعمال، والآخر متحرك، ويقصد به اللغة حين تخرج من أطرها المعجمية بما تحوي من قواعد نحوية وصرفية إلى ميدان عملها كي تؤدي وظيفتها الإخبارية المنوطة بها، ونعني بها نقل الأفكار وتوصيل المعلومات"[3].

فإذا كان الأسلوب عبارة عن تمظهرات لغوية تبرز في شكل نصوص إبداعية، فإنه يتضح خلال عملية التواصل بين نص وقارئ، بشكل تعجز مناهج علم اللغة التقليدية أن تلم به أو تحلل مقاصده وتأثيراته، إنه رسالة

---

[1]– عدنان بن ذريل: النَصُّ والأسْلوُبيَّة بين النظرية والتطبيق، ص44.

[2]– دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ت. محمد يحياتن،ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2008، ص12 – 13.

[3]– أحمد فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص ص15– 16.

قائمة على اللغة يكون المتلقي مستهدفا من خلالها لا يمكن للناقد أن يحدد بشكل دقيق عناصر التأثير في المتلقي ومع ذلك فالبحث الأسلوبي لن يتوقف عن محاولة تفسير الأسلوب في ضوء هذه الثنائية . إن المبدع –في حقيقة الأمر– هو الذي يمنح أسلوبه تلك القوة التي تسيطر على القارئ دون أن يشعر بها. على أن تعريف الأسلوب يخضع– طبعا– لاهتمامات الباحث، وللآراء التي تمثلها مدرسته التي ينتمي إليها، وللمرجعية التي يتزود منها،" وهذا ما يتضح في الأحكام الآتية: [1]

- "الأسلوب هو السلوك (علم النفس).
- الأسلوب هو المتحدث (علم البلاغة).
- الأسلوب هو الفرد (الأديب).
- الأسلوب هو الشيء الكامن (الفقيه اللغوي).
- الأسلوب هو اللغة (اللساني).
- الأسلوب هو المتكلم الخفي أو الضمني(الفيلسوف)".

وهاته عبارة عن أحكام أوردها "فيلي ساندرس"(velly sanders)، قد تستند إلى معطيات علمية إذا أحسنا التعامل معها وفهمها كل منها في ميدانه المخصص له.

ومن خلال هذه المفاهيم نجد أن الأسلوب كمصطلح نقدي (لساني) تناولته مجالات عديدة كعلم النفس وعلم البلاغة، وعلم اللغة، وعلم الأدب، والفلسفة وغيرها من الحقول المعرفية. ذلك أن العمل الإبداعي كأسلوب لغوي يشتمل على كل الأبعاد الإنسانية النفسية والاجتماعية والفلسفية والفكرية والتاريخية، أضف إلى ذلك طبيعة ونوعية التجربة الشعرية عند الشاعر نفسه. وقد بدا واضحا، من هذه المفاهيم أن العلماء يبحثون بشكل حثيث كُنْهَ العملية الإبداعية من زوايا متعددة عَلَّهُمْ يَصِلُونَ إلى نظريةٍ تفسر لهم سر تشكيل الأسلوب، وسر التأثير الذي يمارسه على المتلقي، وبهذا فمن الضروري أن يستعمل الباحث في الأسلوبية كل هذه الحقول المعرفية، لتحديد مفهوم الأسلوب بشئ من العلمية والدقة، ومن ثم تحليل الأساليب النصية على الوجه الصحيح.

وإذا كان (فيلي ساندرس) قد نقل مجموعة من المفاهيم، وحدد منطلق كل واحد من هاته المفاهيم، فإن (ميكائيل ريفاتير) (Riffater.M)، كان أكثر دقة منه واقترابا من مصطلح الأسلوب، وذلك حين قال: " أعني بالأسلوب الأدبي، كل شكل ثابت(permanent) فردي ذي مقصدية أدبية"[2]، وقد فسر معنى قوله: " كل شكل ثابت" على أن كل نص يحتوي على وحدة فيزيائية، وعلى خصائص شكلية نمطية ثابتة فيه تميزه عن غيره من النصوص الأخرى، وأما قوله: (مقصدية أدبية)، فهي كل الدلالات والمعاني التي قد تكون شاملة للنص، وقد تكون جزئية فيه أو بعبارة أدق ثابتة في جزئية من جزئياته[3]. ومعنى هذا أن أساليب النص لا تمارس تأثيرها

---

[1]– فيلي ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر. خالد محمود جمعة، ط1، دار الفكر، دمشق،2003، ص26.

[2]– ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، ترجمة حميد لحميداني، ط01، دار النجاح الجديدة البيضاء، المغرب، 1993، ص05.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص05.

جميعا، والسبب في ذلك يعود إلى مقصدية المبدع في توزيع المعاني على مستويات النص، سواء أكان ذلك في الصورة، أم في التركيب أم في الموسيقى.

وقد أضاف (ميكائيل ريفاتير) لأول مرة عنصرا آخر مهما في دراسة الأسلوب، هو القارئ، الذي تسترعي انتباهه بعض التراكيب أو العبارات اللغوية دون غيرها من وحدات النص، فرآى:" أن الأسلوب هو ذلك الإبراز الذي يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية"[1]؛ فالمبدع يقصد –عن وعي– إلى التركيز على نقاط تعبيرية ضمن النص، قد تكون نقطة ارتكاز تشد المتلقي إليها، وتسترعي ذوقه الفني واهتمامه.

ولذلك يمكننا أن نعتمد هذه العناصر باعتبارها مؤشرات لغوية دون أخرى تبعا لأثرها في القارئ. وهنا أشير إلى ارتباط الانزياح بعناصر السلسلة التعبيرية، كإجراء إبداعي يستخدمه المبدع في جذب انتباه المتلقي للنص. وإذا أراد المبدع أن يصل إلى تحقيق الربط التام بين ثنائية النص كأسلوب، وبين المبدع عليه أن يوظف اللغة بوصفها وسيلة من وسائل التواصل، والتأثير في الوقت نفسه.

وهذا ما تسعى الأسلوبية إلى دراسته من خلال انتقاء بعض من عناصر السلسلة النصية دون أخرى، بقياسها إلى المعيار اللغوي أي القاعدة الثابتة، وتحديد الانحراف الأسلوبي، من أجل معرفة خصائصها، وكيفية ممارستها للوظيفة التواصلية، والتعبيرية في النص انطلاقا من أصغر مكون فيه وهو الكلمة ثم الجملة، فكثيرا ما تشكل بروزا لغويا وظواهر لها سلطتها في تغيير المعاني، وحمل الدلالات. الأمر الذي يسعى علماء الأسلوب إلى الكشف عن ضوابطه اللغوية وقيمه الفنية والأسلوبية، وإبراز فاعليتها في البناء اللغوي للنص الإبداعي.

2- الأصول اللسانية للأسلوبية:

من المعلوم أن الأسلوبية نشأت في حضن علوم اللغة، مما جعل بعض الباحثين يعدها فرعا من فروع علم اللغة، وقد ظل (شارل بالي) حريصا على إبقاء علم الأسلوب في حظيرة العلوم اللغوية اللسانية الوضعية، والمراد هنا كونه علما لغويا مستقلا عن النقد الأدبي[2]. وهو الأمر الذي أخر الأسلوبية عن الالتحاق بالنقد الأدبي الحديث إلى ما بعد الناقد (شارل بالي)، غير أن اهتمام (بالي) بالأسلوبية كان من زاوية أخرى، من العوامل المساعدة على تدرج الأسلوبية من حقل الدراسات اللغوية البحتة إلى حقل النقد الأدبي، بمفهومه الحديث والمعاصر، وبهذا فالأسلوبية، كما يرى بالي:"هي العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي"[3]. ومن هنا نشأ ما يسمى أسلوبية التعبير، التي تركز على الجانب التأثيري العاطفي الذي يمارسه الأسلوب كفعل لغوي على المتلقي.

---

[1]– فيلي ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية ، ص05.

[2]– ينظر، حسن ناظم: البنى الأسلوبية في أنشودة المطر للسياب،ط1، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، 2002، ص31.

[3]– المرجع نفسه، ص31.

وفي الواقع كانت الدراسات النقدية سببا في تطور الأسلوبية واستقلالها عن العلوم اللسانية الأخرى، فمن المعلوم أن النقد الأسلوبي يتخذ لنفسه علاقات مع علوم أخرى تمكنه من فهم وتفسير الظاهرة الأدبية وارتباطاتها الفكرية والفنية والجمالية، وبفضل ذلك الانفتاح تمكنت من الاستقلال بمنهجها على خلاف بقية المناهج اللسانية التي عملت على إقصاء كل ما هو غير لساني في النص الإبداعي فقامت بقتل النص دون بلوغ غايتها. وإذا أردنا فصل الأسلوبية عن البنيوية فهو فصل منهجي لا غير فرضته الأمور والمنطلقات الفكرية، إلا أننا لا نستطيع الفصل بينهما بشكل قاطع، فهذا أمر غير ممكن في واقع التجارب النقدية، التي اطلعنا عليها إلى حد الآن.

ويمكن تفسير هذا على النحو التالي: فإذا كانت البنيوية- مثلا- تدرس بنيات النص الجزئية والكلية، فإن الأسلوبية تفعل هذا، غير أنها تتعدى إلى تقديم تفسيرات مرتبطة بالواقع الإبداعي، في سياقاته التي نتج فيها.

غير أن الواقع يؤكد على علاقة التوازي بينهما كما يرى الدكتور حسن بحيري بقوله:" وقد ورفض الأسلوبيون منذ زمن بعيد أن تكون علاقة الأسلوب بعلم اللغة علاقة الجزء بالكل رفضا باتا وراحوا يؤكدون بكل الوسائل علاقة التوازي بينهما"[1]؛ وبذلك أصبحت منهجا نقديا مستقلا بذاته له منطلقاته وأسسه المعرفية ولم يكن هذا الانفصال تلقائيا بل بسبب ظهور علوم لسانية وفروع لغوية جديدة وبمنطلقات فكرية مختلفة.

فقد سعت الأسلوبية- منذ نشأتها- إلى مقاربة النصوص الأدبية بطريقة مستقلة عن بقية المناهج النقدية، بمقاربة أسلوب النص في حد ذاته، دون أن تنغلق على ذاتها بشكل كلي؛ فنراها تستفيد من بعض منجزات البنيوية، ومن المناهج السياقية كالمنهج النفسي والتاريخي من أجل فهم النص فهما جيدا، وإعادة تشكيله، بطريقة مختلفة عن طريقة منتجه أي المبدع، وبهذه الطريقة استطاعت أن تجد لها موقعا بين المناهج النقدية الأخرى. فالبحث الأسلوبي عبارة عن حلقات مرتبطة في منظومة العلوم اللسانية الحديثة التي تسعى إلى دراسة الظواهر اللغوية والأدبية منذ بداية التصنيف والإبداع، فالعلاقة بين المبدع والناقد لم تتوقف مسيرتها عبر تاريخ الأدب سواء أكان ذلك في القديم أم في العصر الحديث الذي عرف ثورة فكرية شملت كل المجالات اللغوية والأدبية.

لقد استطاع (دي سوسير) أن يفرق بين اللغة والكلام، وأكد أن اللغة منظومة اجتماعية، لها مجموعة من القواعد والقوانين التي تحددها، تتصف بكونها قوانين مشتركة، وقد عرفها كذلك بأنها تلك الصفة المميزة للذات الإنسانية[2]، وهذه الذات لا يمكنها العمل خارج إطار التواصل، فاللسان عند (دي سوسير) يشكل نظاما تواصليا مميزا للذات الإنسانية، ولا تواصل دون لغة . إن معنى النص بهذه الكيفية يبقى في حدود الذات المبدعة لا يفارقها، ومن أهم القضايا التي أثارها "دي سوسير" – أيضا- ما يلي:

القضية الأولى: "اللغة نظام منسوق، وهي نظام من العلاقات يرتبط بعضها ببعض على نحو تكون فيه كل علاقة مشروطة على جهة التبادل بقيم العلامات الأخرى"[3]؛ ومعنى النظام هنا هو القوانين التي تحكم العلامات اللغوية

---

[1]- سعيد حسن بحيري: دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، ط1، مكتبة الآداب، مصر، 2005، ص15.

[2]- ينظر، رضوان ظاظا والمنصف الشنوفي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت، 1997، ص169.

[3]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص41.

التي تتشكل من دال ومدلول (ألفاظ ومعاني) يستعملها الناس في ما يسمى التواصل اللغوي ذو الصبغة اللفظية، وهذه العلامة اللغوية مركبة من هذين العنصرين ولا يمكن الفصل بينهما بأية حال من الأحوال، وهو ما تكلم عنه الدكتور يوسف أبو العدوس في القضية الثانية قائلا: " العلامة اللغوية ذات طبيعة مركبة، وهي مكونة من اتحاد الدال والمدلول"[1]. ولعل أهم القضايا التي تستثمرها الأسلوبية في تحليل عناصر التركيب الأسلوبي هي الدال والمدلول أو العلامة اللغوية التي يقوم عليها البحث اللساني منذ تأسيس الأسلوبية، وقد أثرت هذه القضية بشكل كبير في تطور النظرة الأسلوبية للنص الأدبي في العصر الحديث إذ ترتبط العلامة اللغوية بحركة العناصر اللغوية داخل التركيب اللغوي نفسه.

وينتقل في المرتبة الثالثة إلى الحديث عن أبعاد الدراسة اللغوية ويحددها في بعدين أساسيين هما: بُعْدٌ متعلق بـ " الدراسة التزامنية (synchronic) التي تعالج فيها اللغة بوصفها أنظمة اتصال في لحظة معينة من الزمان"[2]، وفي هذا البعد يتطرق إلى اللغة بوصفها نظاما من الأنساق التي ترتبط بالوعي اللغوي للمجتمع الذي ينشأ فيه المبدع ومن خلاله يستطيع أن ينتج نصوصه بحيث لا يمكن له الخروج عن هذا النظام فهو محكوم بالزمن. والنص الإبداعي من هذا المنظور محكوم بوعي لغوي له نظام في زمن معين يكون عادة متصلاً غير منقطع.

أما البعد الثاني من أبعاد الدراسة اللغوية فيتعلق بـ " الدراسة التعاقبية أو التاريخية (diachronic) التي تعالج فيها تاريخيا عوامل التغيير التي تخضع لها اللغات في مسيرة الزمن"[3]، وهذا البعد هو العلامة التي تفرق بين علم اللغة والأسلوبية من جهة وبين تاريخ الأدب من جهة ثانية على أن الدراسة الأسلوبية لا تهمل التاريخ لفهم النص وقراءته قراءة صحيحة.

ويأتي في الدرجة الثانية ما يسمى بالإشارة اللغوية، يقول الدكتور يوسف أبو العدوس:" تقوم الإشارة اللغوية بدورها في التواصل، لأنها توجد في إطار مجموعة من الإشارات يرتبط بعضها ببعضه الآخر بواسطة علامات محددة تتوزع على محورين أساسيين هما" [4]:

1– المحور النظمي الخطي الأفقي (syntagmatic)[5]: وفيه يعمد المؤلف إلى تشكيل عناصر التركيب وفق القواعد التي تسمح بها اللغة في شكل منطلقا من أصغر بنية، وهو الصوت ثم اللفظ، ثم الجملة والتركيب، ليصل إلى الشكل النهائي في خطاب له سمات نظمية متعلقة بطريقة المبدع في التعامل مع هذه المكونات في السلسلة الكلامية.

---

[1]–المرجع السابق، ص40.

[2]– المرجع نفسه، ص41.

[3]– المرجع نفسه، ص41.

[4]– المرجع نفسه، ص41.

[5]– المرجع نفسه، ص41.

2 – المحور الاستبدالي الرأسي(paradigmatic)[1]: ويعنى بدراسة العلاقة بين العناصر اللغوية من وجهة الثبات والتغير داخل النظام اللغوي نفسه أو في الجدول الصرفي الذي يزود التراكيب أو الجمل بالوحدات والعناصر المشكلة له، فهذا المحور يركز على مبدأ إعادة ترتيب العلاقات بين الدوال واستبدالها داخل السياق التركيبي، وهو المجال الذي بدأت به البلاغة القديمة في علم المعاني ثم استفدت الأسلوبية من هذه المنجزات لتطور نظرتها إلى الأسلوب على أساس من الموضوعية بشكل يعتمد على مقاربة العناصر من منطلقات علم اللغة المعاصر.

يشكل أسلوب النص نقطة تلتقي عندها أغلب المناهج النقدية المعاصرة، ومنذ إنتاج أول نص إبداعي والنقاد يتسابقون على وضع الأسس المنهجية والمعرفية التي تساعدهم على دراسته، وما من شك في أن الدارسين قاموا بمحاولات نقدية عديدة، قديما وحديثا. وما هذا التراكم المعرفي إلا دليل على الجهود النقدية في مجال علم الأسلوب في أدق تفاصيله بدءًا بالكلمة، وصولا إلى التراكيب، وانتهاءً بالنص.

غير أن هناك من النقاد الغربيين من رفض أن تكون الأسلوبية علما كما يرى (إنريك أنديرسون أمبرت) (Inric ombart)؛ إذ يذهب إلى القول بعدم علمية الأسلوبية حتى أيامه هو، ولكنه يستدرك قوله هذا بإمكانية أن تصبح الأسلوبية علما في المستقبل إذا امتلكت تقنيات وأدوات تمنحها الدقة والموضوعية قائلا: "هذه الأسلوبية ليست علما حتى اليوم، ولكن مع تقنيات تزداد في كل مرة دقة سوف تكون قاعدة علم في المستقبل"[2]. وفيما يبدو فإن الناقد (أنديرسون أمبرت) اختلط عليه الأمر ووقع في التباس لما رآى استخدام الأسلوبية لقواعد علم اللغة العام والبنيوية وتحليل الخطاب، فمن هذه الزاوية يمكن موافقته على ما ذهب إليه، لكن دون أن ننسى أن كل المناهج لديها تعالقات تجمعها في مجال الدراسة اللغوية للظاهرة الأدبية، التي تركز على دراسة الأسلوب.

وهذا ما يؤكده الدكتور محمد عبد الله جبر؛ إذ يقول: "والدرس الأسلوبي يتخذ وسائل تقرب أحكامه من الموضوعية وتعين على تحقيق غايته(...) وهو يستعين في الأساس بالخبرة اللغوية لدى الدارس، فهي التي ترشده إلى وصف الظاهرات وتتبع العناصر وتحليلها، وردها إلى المستويات اللغوية التي تنتمي إليها"[3]، فمن وجهة نظر الدكتور عبد الله جبر يتعين على الدارس للنص الأدبي أن يتحلى بالموضوعية، فيما يقدم من أحكام نقدية، ولا يمكنه ذلك إلا إذا اعتمد على أدوات المنهج، فهي الكفيلة ببلوغ الباحث أهدافه، وليس هذا فحسب، بل عليه أيضا أن يكتسب الخبرة اللغوية الكافية، التي تسهل عليه عملية الوصف والتحليل للنماذج اللغوية. وعليه، فإنه يركز على قضيتين في غاية الأهمية، هما: المنهج وقواعده وأسسه، وأدواته الإجرائية، والخبرة اللغوية.

فالتحكم في المنهج من الناحيتين النظرية والتطبيقية أمر في غاية الأهمية، وبخاصة إذا علمنا أن مقاربة النص الأدبي القديم، بمنهج لغوي غربي، أمر في غاية الصعوبة، لما يحيط به من محاذير منهجية، بعضها متعلق

---

[1]- المرجع السابق، ص41.

[2]- إنريك أنديرسون أمبرت: مناهج النقد الأدبي، تر.طاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب القاهرة، 1991، ص180.

[3]- محمد عبد الله جبر: الأسلوب والنحو، دار الدعوة للنشر، الإسكندرية، مصر ط01، 1988، ص06.

بالمهج في حد ذاته، وبعضها الآخر متعلق بطبيعة النص المراد دراسته وتحليله، وهي من الصوبات التي تواجه الدارس الأسلوبي للنصوص الأدبية القديمة. والأمر الثاني هو الخبرة اللغوية، إذ ينبغي على الباحث أن يكون لديه قدر كاف من الخبرات اللغوية، التي يكتسبها من خلال احتكاكه بالعلوم اللغوية كالبلاغة، وعلم المعاني، وعلم النحو والصرف، وما يتصل بها من مناهج نصانية، ودراسات حديثة. فالمنهج اللغوي يأخذ أدواته من هذه العلوم اللغوية المتعددة، من أجل بلوغ وصف دقيق للظواهر الأسلوبية التي تواجهه في أثناء دراسته للنص الإبداعي، فالوصف والتحليل من أهم الأسس التي تقوم عليها القراءة النقدية في ظل المنهج الأسلوبي.

وإذا كان الدكتور عبد الله جبر يجعل الوصف من وسائل المنهج بصفة عامة، فإن الناقد الإنجليزي الناقد "تورنر" (Tourner) يعد الوصف من أهم متطلبات ووسائل الأسلوبية، في مقاربة النصوص، بقوله:" stylistician begin to describe the intricate totality of a speech"[1] . بمعنى أن الأسلوبية تتعامل مع ظواهر لغوية، فمن الطبيعي أن يكون الوصف أحد أدوات المنهج المهمة والأساسية، في إعادة قراءة النصوص. ويتطلب الوصف إدراكا دقيقا لكل ما يصنع الفارق بين الظواهر النصية، وهذه هي نقطة التقاء الأسلوبية مع منهج الوصف. ولما كان الدرس الأسلوبي ذا علاقة بالدرس اللساني، فإنه استقى منه طريقة التعامل مع الظواهر اللغوية، وعزل المكونات التعبيرية، بطريقة تجزيئية، وذلك بغية عقلنة الحدث الأدبي، والظفر بأسرار صناعته، ومواطن جماله، دون حكم مسبق أو انطباع عاطفي ذاتي.

مما سبق، يتضح مدى ارتباط الأسلوبية باللسانيات العامة، حتى صارت تعد فرعا من فرع اللسانيات، شأنها في ذلك شأن علم الدلالة وعلم الإشارة. كما تعد الأسلوبية منهجا موازيا للسانيات؛ وتعليل ذلك بأن اللسانيات تعنى بالعناصر اللسانية نفسها، في حين تعنى الأسلوبية بالقوة التعبيرية للعناصر اللسانية، المشكلة للخطاب الشعري، ذي السمات المميزة، حيث تجعل منه نصا ذا لغة لها خصوصياتها البنائية.

(1)- G.W. turner: stylistics .first published.Penguin Books .Middlesex .England .1973.p10

3- اتجاهات الأسلوبية:

يهتم النقاد في العصر الحديث اهتماما كبيرا بالمنهج الأسلوبي، وقد أفضى هذا الاهتمام بالأسلوبية إلى نتائج عديدة أَدَّت إلى تنويع مساربها وتعدد اتجاهاتها، بل وتباينها في أغلب الأحيان، ولعل الأمر يرجع في ذلك إلى تشعب موضوعاتها وتوسعها بقدر اتساع وجهات النظر إلى النص الإبداعي، فصارت الأسلوبية أسلوبيات متعددة .

والنص الإبداعي بحكم طبيعته لا يمكن دراسته من زاوية منهج واحد، وهذا ما يؤكده الدكتور بشير تاوريريت بقوله: "إن أهم ما يميز الخطاب الأدبي هو زئبقيته الدائمة، من حيث هو مجرة من المدلولات السابحة في فضاء دلالي مكثف بالإيحاءات والإيماءات، فهو ليس مجرد بناء هرمي أو قوالب لغوية فحسب، بل هو دلالات وانزياحات عن المعاني الظاهرة"[1]؛ فالخطاب الأدبي عنده يتميز بطبيعته الزئبقية الدائمة، وهو يمثل مجرة تسبح فيها مدلولات كثيرة ضمن فضاء من الدلالات المشحونة برمزية ذات إيحاءات شعرية، فالنص باعتباره خطابا ليس مجرد بناء لغوي بسيط يقرأ على أنه تواصلي، كما أنه ليس قالبا لغويا يتسم بالجمود، إنه دلالات سابحة بين الكلمات وبين ما تؤديه من معان ظاهرة.

إن المناهج النقدية الحديثة التي تناولت النصوص الإبداعية الشعرية والنثرية لا يمكن الإحاطة بها، لكثرتها وتعدد مشاربها، بحيث أن كل منهج من هذه المناهج يتناول النصوص انطلاقا من مفاهيم نقدية ومصطلحات ذات خلفيات فلسفية أو فكرية مختلفة في طروحاتها النقدية، وهذا ما ذهب إليه نور الدين السد بقوله:" فالمناهج التي درست النصوص الأدبية على اختلاف أجناسها كثيرة ومتعددة، وكل منهج من هذه المناهج يتعامل مع النصوص بمفاهيم ومصطلحات نقدية تستند إلى خلفية فكرية أو نظام معرفي متكامل"[2].

ولذلك يمكننا القول إن تعدد المناهج النقدية وتنوع مشاربها الفكرية وأدواتها الإجرائية لمقاربة النصوص أدى إلى تعدد الاتجاهات الأسلوبية، وهذا ما يؤكده (هنريش بليث) (Henry Blithe) في معرض حديثه عن اتجاهات الأسلوبية التي نتجت عن تأمل العلمي حول الأسلوب، حيث يقول: "وهكذا يتحدث عن أسلوبية السجلات، وأسلوبية التلقي، وأسلوبية الانزياح، وأسلوبية الروائز الاجتماعية، والأسلوبية السياقية، والأسلوبية الوظيفية، والبنيوية والتوليدية التحويلية، والأسلوبية الإحصائية"[3]؛ فأصبحت الأسلوبية عبارة عن أسلوبيات، متعددة لا يمكن حصرها في بوتقة أو اتجاه واحد إلا من حيث المفهوم العام. ويعد هذا الزخم من الدراسات الأسلوبية بمثابه الأرضية التي قام عليها النقد الأسلوبي في العصر الحديث. ومن أبرز الاتجاهات الأسلوبية التي برزت في الساحة النقدية ما يلي:

---

[1]- بشير تاوريرت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، ص177.

[2]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب،دراسة في النقد العربي الحديث الأسلوبية والأسلوب، دار هومه، الجزائر 1997، ص 54.

[3]- هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية نموذج سيميائي لتحليل النص، تر محمد العمري إفريقيا الشرق بيروت لبنان، ص51.

أ- الأسلوبية التعبيرية:

لكل نص قيم متعددة ومنها القيم التعبيرية، فاللغة عبارة عن تشكيل إبداعي متشابك الأطراف، يعبر عن النفس والمجتمع، وهي أيضا نتاج للفكر لا وجود لها خارج هذا الإطار، وبما أن المبدع يعيش في مؤسسة اجتماعية، فهو في اتصال دائم مع من حوله من الناس، عن طريق اللغة التي تمنحه نظاما من الرموز اللغوية تنقل أفكاره إلى من هم في تواصل معه. ومن خلال هذا التواصل اللغوي يسهم المبدع في منح أسلوبه قيمة تعبيرية.

وقد ركز نقاد الأسلوب على اللغة بما تحمله الألفاظ من دلالات سواء في جرسها الموسيقي من قواف وأوزان أو في صورها الشعرية، أو في تركيبها اللغوي الذي ينم عن أسلوب فني ينعكس فيه الجانب النفسي للعمل الإبداعي، ويؤكده الدكتور الطاهر يحياوي أن تعبيرية النص واللغة ترتبط "بـدلالات الألفاظ والعبارات وأجراس الألفاظ وموسيقى العبارات والإيقاع المقسم الآتي من القافية والوزن علاوة على الظلال والصور الشعرية، كل هذا في قالب متسق منسق هو الأسلوب"[1] . ولقد أدرك النقاد أنَّ أي جزئية من جزئيات العمل الإبداعي تحمل في طياتها قيما تعبيرية يتوسل فيها الشاعر بالوزن والصورة وإيقاع الألفاظ، ورصدوا من أجل بيان القيم التعبيرية في النص كل ما من شأنه أن يدل على نفسية المبدع في تواصله مع غيره من أفراد المجتمع.

من هذا المنطلق، كان "دي سوسير" يرى أن اللغة نظام من الرموز تستخدم وسيلة للتواصل، ثم اتجه إلى دراستها في جانبها التعبيري داخل السياق الذي ينتج فيه النص، وهذا ما أشار إليه الدكتور منذر العياشي، بقوله: "قبل أن يحدث التطور الهام الذي لحق بمناهج دراسة علم اللغة في بداية هذا القرن على يد (دي سوسير) كان المنهج السائد في الدراسات اللغوية هو المنهج المعياري الثابت الذي يتوصل إلى مجموعة من القيم الجمالية، يربط كل قيمة منها بلون من ألوان التعبير"[2]؛ فقد سيطرت البلاغة القديمة- بمعاييرها الثابتة- على مجال الدراسات الأدبية، وككل اتجاه له نقائصه وعيوبه، وجهت الدراسات الحديثة انتقادات لهذه النظرية (البلاغة القديمة).

ومع تطور النظرة الأسلوبية إلى النص الإبداعي وما يحمله من قيم تعبيرية هامة تنتج من خلال سياق معين أو مجموعة سياقات تم إضافة عنصر السياق، في مجال الأسلوبية يقول أحمد درويش في هذا: "ومن ذلك ما أشار إليه رينيه ويليك في نظرية الأدب من إهمال هذه النظرية لعنصر السياق، وهو عنصر هام في الدراسات النقدية فقد يقتضي سياق ما صورة بلاغية معينة فتصبح مناسبة لهذا الموقف لكنها تكون أقل مناسبة في سياق آخر"[3]؛ فللسياق دور هام في شحن اللغة بالقيم التعبيرية، التي يعبر عنها الأسلوب بطريقة أو بأخرى، وهذا ما يمكننا ملاحظته من خلال وضع المبدع نفسه داخل المجتمع الذي يبدع فيه نصه الأدبي، فسياق المدح غير سياق الهجاء.

---

[1]- الطاهر يحياوي: البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1983، ص31.

[2]- أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للنشر، القاهرة، مصر، 1998، ص30.

[3]- المرجع نفسه، ص 30.

إن الفكر يصنع لنفسه صورا عن طريق التعبير اللغوي الذي يبرز في أشكال أدبية متعددة، ولذلك فدراسة النصوص الشعرية تحتم على الناقد الأسلوبي أن يتعامل مع وجهي العملة اللغوية: اللغة والفكر في آن واحد، ويؤكد (بيير جيرو) (pierr géro) هذا الطرح بقوله: "والفكر ينجز نفسه بالتعبير ضمن الأشكال. ومن هنا فإن دراسة التعبير تقف على ناصية اللغة والتفكير"[1]. واللغة تشكل المعجم المشترك أما الفكر فيمثل الوعي الفني بالقيم التعبيرية التي يشكلها المبدع ويتحول الوجهان إلى أسلوب أدبي. فالقيم التعبيرية والمتغيرات الأسلوبية محل اهتمام الأسلوبية التعبيرية، ولهذا تتجه في تحليل النصوص الشعرية أو النثرية إلى دراسة طبيعة العلاقة بين الصيغ اللغوية والفكر الذي تحمله، وبهذه الصفة لا تخرج الأسلوبية التعبيرية عن إطار اللغة العام، وتركز على الوقائع اللغوية، فتعنى بدراسة البنيات التركيبية اللغوية وتصف ووظائفها بموضوعية.

ويؤكد هذا الطرح بشير تاوريريت في قوله: "إن الأسلوبية التعبيرية تعنى بالقيم التعبيرية والمتغيرات الأسلوبية، وذلك من خلال دراسة العلاقة بين الصيغ والفكر، فهي لا تخرج عن نطاق اللغة، ولا تتعدى وقائعها، ويعتد فيها بالأبنية اللغوية ووظائفها اعتدادا وصفيا بحتا"[2]؛ فهي تُعْنَى بالرسالة في جانبيها المضموني، وفي نسيجها اللغوي، مع أخذها بعين الاعتبار لمكونات الحدث الأدبي الأخرى، الذي هو عبارة عن محصلة لإنجاز في إطار ثلاثية المبدع واللغة حال الفعل الكلامي ومقتضيات الفن الشعري.

وفي هذا يقول الدكتور نور الدين السد: "وهذا الاتجاه الأسلوبي تجاوز البحث في أوجه التراكيب ووظيفتها في نظام اللغة إلى العلل والأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي، ويعود سبب ذلك إلى اعتقاد أصحاب هذا الاتجاه بذاتية الأسلوب وفرديته"[3]؛ إن فردية الأسلوب تتجلى حتما في كل ما يشكل الأسلوب سواء أكان في التراكيب أم في الصور الشعرية أم في الموسيقى والإيقاع الشعري، ولعلنا ندرك هذا التمايز بين أسلوب مباشر وآخر غير مباشر، وللتوظيف اللغوي للألفاظ والصور دور فيه. وقد اتبع النقادُ الأسلوبيةَ التعبيرية، في دراساتهم، فكانت هي الاتجاه الأقدر على كشف مخبآت النص. ثم إن الشحنات العاطفية التي ينطوي عليها الأسلوب من شأنها أن تسهم في تشكيل اللغة، والصورة الشعرية، وطريقة بناء التراكيب، وطبيعتها لهذا يتقدم عنصر لغوي على عنصر آخر بناءا على مدى أهميته.بالنسبة للمبدع.

---

[1]- بيير جيرو: الأسلوبية، ص 51. وينظر، لطفي عبد البديع:التركيب اللغوي للأدب، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، 1989، ص132.

[2]- بشير تاوريرت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، ط01، دار الفجر للطباعة والنشر، الجزائر،2006، ص179.

[3]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص67.

ب - الأسلوبيــة الأدبيـة:

كَرَدٍّ فِعْلٍ على أسلوبيةِ (بالي) (Bally) ظهر ما يسمى أسلوبية الفرد أو الأسلوبية التكوينية ظهرت على يد النمساوي (سبيتزر) (Spitzer)، حيث عمل على تنمية هذا الاتجاه وتحويله إلى ما يشبه نظرية نقدية في علم اللغة أو ما يعرف بالأسلوبية الأدبية، التي تهتم بدراسة علاقة التعبير اللغوي والإبداعي بصاحبه أي المبدع، بشكل مباشر دون إهمال علاقته بالجماعة التي تتحدث به. كما تعمل على تحديد الدوافع اللغوية، وهذا ما يؤكده بشير تاوريرت في معرض حديثه عن أسلوبية سبيتزر "الذي نمى هذا الاتجاه محولا إياه إلى نظرية متكاملة في النقد اللغوي أو الأسلوبية الأدبية، ومجال دراستها هو علاقة التعبير بالفرد والجماعة كما تدرس حيثيات هذا التعبير في علاقته بالأشخاص المتحدثين به، وتحدد أيضا بواعث اللغة وأسبابها"[1]؛ فالمبدع للنص الشعري لا ينطلق من فراغ إذ له بواعث نفسية وفكرية كثيرة، وأغلبها مرتبط بالأشخاص، والوقائع اليومية التي يتأثر بها ليبدع. من هنا نشأت هذه النظرية التي أصبحت تأخذ الفرد بعين الاعتبار أثناء التعامل مع الأسلوب الصادر عنه في شكل رسالة تواصلية أو موجهة إلى مُتَلَــقٍ. كان ذلك بتأثير من أستاذه الألماني (كارل فوسلير)(Fosler) و(بندتو كروتشه) (Croutsha)، حيث ينظر إلى اللغة بوصفها تعبيرا فنيا خلاقا عن الذات[2].

ويرى سبيتزر أن الفرد مستعمِلَ اللغة غير ملزم بالتقيد بقواعد اللغة المتعارف عليها، بل بإمكانه أن يتملص منها، ويبدع تركيبا لغويا جديدا يميزه عن غيره، ويكون بمثابة أسلوب خاص به وحده، وتكمن مهمة الناقد الأسلوبي في دراسة تلك الخواص اللغوية المتفردة الدالة على شخصية الكاتب. ويبدو أن "سبيتزر" قد تأثر في رأيه هذا بآخرين سبقوه إلى توكيد صلة الأسلوب بصاحبه، ولعل أهم ما يلاحظ على هذا الاتجاه عند (سبيتزر) أن أسلوبيته حسب رأي الدكتور حسن ناظم: " ترصد علاقات التعبير بالمؤلف لتدخل من خلال هذه العلاقة في بحث الأسباب التي يوجه – بموجبها– الأسلوب وجهة خاصة ...إن أسلوبية (سبيتزر) تبحث عن روح المؤلف في لغته، ومن هنا اتسمت أسلوبيته بالمزج بين ما هو نفسي وما هو لساني"[3].

وهنا أشير إلى أمر مهم هو أن الممارسة النقدية للأسلوبية الأدبية لا تركز على شكل العمل الإبداعي فحسب بل تحاول أن تجد تفسيرا لطبيعة العلاقة بين شكله ومحتواه، وهذا تطور واضح في هذا الاتجاه، والذي عرف رواجا كبيرا في أوساط الدارسين.

إن الأسلوبية الأدبية — بناء على ما سبق– دراسة تتناول الأسلوب الأدبي وتأويله، منطلقة من اللغة وكيفية نسجها وصياغتها في النص، وملاحظة السمات الأسلوبية التي يتشكل منها، ودراستها من حيث الوظيفة

---

[1]– بشير تاوريرت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص180.

[2]– ينظر، حسن ناظم: البنى الأسلوبية في أنشودة المطر للسياب، ص34 .

[3]– المرجع نفسه، ص 34.

التي تؤديها، وتدرس أيضا إسهامها في كيفية فهم النص، وطريقة تلقيه من طرف النقاد، كما تهدف إلى:" شرح العلاقة بين اللغة ووظيفتها الفنية"[1]، وذلك لبلوغ الأدبية التي تنشدها أغلب المناهج النقدية، من خلال مقاربتها للنص الشعري أو النثري، ومن هذه الزاوية وفرت الأسلوبية الأدبية- كاتجاه نقدي حديث- أرضية نقدية واضحة المعالم للدارسين والنقاد، كما نفت عن نفسها تهمة قتل معاني النص، وتحويل العملية النقدية للنص إلى دراسة مجردة، إذ طالما اتهمت بها نظيرتها الأسلوبية البنيوية، والإحصائية. وفي اعتقادي أن الأسلوبية الأدبية هي أقرب الاتجاهات إلى النص، حيث لا تفصل جماليات الشكل عن جماليات المحتوى.

ج- الأسلوبية البنيوية:

من أهم المصطلحات النقدية التي ظهرت في النقد الحديث مصطلح (البنية) الذي "كان قد نشأ في علم النفس موازيا لفكرة الجشطالت أو الإدراك الكلي وكان قد نشأ في الأنثروبولوجيا لإدراك نظم العلاقات في المجتمعات البدائية والإنسانية بصفة عامة، ونشأ أيضا في علم اللغة، وأصبح من الضروري في النقد الأدبي"[2]؛ فقد أخذت الأسلوبية البنيوية من العلوم الأخرى ما تحتاج إليه من وسائل التحليل الأسلوبي، انطلاقا من فكرة مفادها أن النص عبارة عن بنية كلية، يمكن تقسيمه إلى بنيات جزئية. من هنا نشأ في الأسلوبية اتجاه نقدي جديد قائم على منجزات البنيوية اللغوية، يضاف إلى بقية الاتجاهات الأسلوبية الأخرى.

وقد واكبت الأسلوبية حركة تطور علم اللغة أو اللسانيات، وارتبطت بالتحليل النصي والممارسة النقدية عند جماعة من النقاد تبنته كاتجاه وأطلق مصطلح البنيوية، وبخاصة اللسانيات البنيوية، التي كان "دي سوسير" قد وضع لها حجر الأساس، بفضل الدراسات اللغوية التي قام بها هذا الأخير[3]. وبهذا أصبح العمل الأدبي يشكل بنية في حد ذاته، وهذا ما يوضحه الدكتور عبد العزيز حمودة في قوله:" إن القول بالبناء العضوي للقصيدة أو النص الأدبي يعني أن كل نص، بمجرد الانتهاء من كتابته، يصبح كلا متكاملا ينظر إليه من داخله فقط وأن القوانين التي تحكم العلاقات بين مكوناته هي قوانين العمل نفسه"[4]؛ فشكل النص والمؤشرات الأسلوبية هي التي تعتمد في النقد الأسلوبي ذي المنطلقات البنيوية، ثم بعد ذلك يحاول الناقد أن يربط بين تلك المؤشرات وما تحيل عليه في سياقات خارجية، مرتبطة بالجوانب التاريخية أو النفسية أو الاجتماعية.

وعليه تم استبعاد المناهج السياقية الخالصة التي تحوم حول النص ولا تغوص في بنياته اللغوية الداخلية وبهذا أصبحت الأسلوبية تعتمد على كثير من مقولات البنيوية في التعامل مع النص. ويؤكد أحمد درويش أن "الأسلوبية البنيوية أكثر المذاهب الأسلوبية شيوعا الآن وعلى نحو خاص فيما يترجم إلى العربية أو يكتب فيها عن

---

[1]- حسن غزالة: الأسلوبية والتأويل والتعليم، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، السعودية، 1419هـ، ص56.

[2]- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص ص 91- 92.

[3]- ينظر، عبد السلام المسدي: التفكير اللساني في الحضارة العربية،ط1،الدار العربية للكتاب،تونس،1986، ص250.

[4]- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص158 .

الأسلوبية الحديثة"[1]، وقد فرضت نفسها على الفكر الأسلوبي- بشكل خاص- ولا ننكر أننا قد وجدنا فيها البديل المعرفي والمنهجي، الذي سهل علينا التحليل النقدي وبخاصة في الشعر.

ومن خلال المنطلقات الفكرية للبنيوية استطاعت الأسلوبية أن تشق لنفسها منهجا يعتمد على لغة العمل الأدبي، وفي الآن نفسه لا يهمل الدلالة والجوانب المتعلقة بها، كما فعلت البنيوية مع النص؛ إذ ركزت على شكله اللغوي، وأهملت كل ما يتعلق بالدلالة والمعاني. وهذا هو الفرق الجوهري بين الاتجاه البنيوي والأسلوبية البنيوية في النظر إلى البنيات النصية. وفي هذا الصدد يرى (ريفاتير) أنه لا يمكن فهم الوقائع إلا في اللغة، لأن اللغة هي أداتها، ومن ناحية أخرى يجب أن تكون للوقائع الأسلوبية خاصة مميزة، وإلا لم نستطع أن نميزها عن الوقائع اللغوية؛ يقول بيير جيرو عنه:" إن (ريفاتير) من بين أولئك الذين دفعوا النظرية والخصام من حولها بعيدا، وذلك عبر سلسلة من المقالات، خصصها لتحليل معايير الأسلوبية فالأسلوب بالنسبة إلى الكاتب يعتبر خصوصية من خصوصيات الرسالة"[2]؛ إذ تبنى عليه في كل جزئياتها بداية من الحرف إلى الاسم والفعل، وصولا إلى الجملة، وهذه العناصر تأخذ صبغة المرسل، وخصوصية تفكيره، الذي يصبح عبارة عن بنيات فكرية داخل بنية النص الكلية.

إنه يؤمن بوجود بنية في النص، وبوجوب البحث فيها، ويضيف إلى ذلك أهمية المتلقي في تحديد الأسلوب والأسلوبية، ويزعم أن هذه الأخيرة تدرس في الملفوظ اللساني العناصر التي تستعمل لإلزام المرسل إليه أو متلقي الشفرة، وهذا ما ذهب إليه بيير جيرو، إذ يقول:"والأسلوب أثر ينتج عن شكل الرسالة لأنه يقوم على سلسلة مضاعفة من الطرق. وينشأ بعضها عن توافق الإشارات، كما ينشأ بعضها الآخر عن تضادها"[3]، من هنا ندرك أن الاسلوبية البنيوية توصلت إلى دراسة الجانب التواصلي، باعتباره بنيات لغوية ناتجة عن بنيات فكرية، متشابهة أو متضادة، وهو الاتجاه النقدي الذي لقي قبولا من طرف الدارسين؛ إذ فتح لهم المجال للتعمق أكثر في عالم النص، وعدم الاكتفاء بشكله اللغوي الخارجي.

وبهذا، يمكن للباحث أن يحدد البنى الأسلوبية النصية اعتمادا على مؤشر بنيوي فكري عن طريق مبدأ التوافق والتضاد، ولهذا لا نجافي الصواب إذا أطلقنا على هذا الاتجاه الأسلوبية البنيوية، فاستفادت بذلك الأسلوبية من المنهج البنيوي العديد من المفاهيم وقامت ببلورتها في نظرية نقدية أسلوبية متميزة محافظة على خصوصيتها كمنهج مستقل بذاته .

---

[1]- أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص33.

[2]- بيير جيرو: الأسلوبية، ص 124 .

[3]- المرجع نفسه ، ص ص 124- 125 .

د- الأسلوبية الإحصائية:

لم ينحصر النقد الأدبي، وبخاصة النقد الأسلوبي عند النقاد المحدثين على علوم اللسانيات والبلاغة والنحو والصرف، وغيرها من العلوم الحديثة، بل تعدى إلى معارف، وعلوم بعيدة عنه، كالفلسفة، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، وعلم الجمال، والتاريخ، وعلوم القرآن، باعتبار أن الناقد الأسلوبي لابد أن يكون ملما بعلوم عديدة، آخذا من كل علم بطرف، وذلك دون شك يسهم في دراسة النص الأدبي وسبر أغواره، ذلك أن واقع النقد الأدبي يفرض الانفتاح على حقول المعرفة المتعددة حتى يتزود منها بالآليات المنهجية التي تتيح له أداءً أفضل، ولذلك رأينا أن أغلب النقاد يفضلون الانفتاح على المناهج المختلفة كلما أتيحت لهم الفرصة.

وسأحاول في هذا الصدد أن أبيِّنَ علاقة الإحصاء بالأسلوبية باعتبارها من الاتجاهات النقدية التي ظهرت حديثا، وأهمية الإحصاء بصفته واحدا من العلوم التي تتسم بالموضوعية في تحليل النص وكشف أبعاده الدلالية على تنوعها تبعا لتلك القيم العددية. فتحديد الملامح الأسلوبية المختلفة والمتعددة للنص الأدبي هو من مهام الأسلوبية الإحصائية؛ وذلك عن طريق إحصاء مرات تردد العناصر اللغوية في النص، كحساب عدد تكرار اسم الفاعل مثلا أو التراكيب الاسمية والفعلية ثم مقارنتها مع غيرها من النصوص الأخرى، إن أمكن ذلك[1]، وعلى أية حال فاتجاهات الأسلوبية كثيرة ومتعددة في فلسفتها النقدية وفي طريقة تعاملها مع الأسلوب في النص بصفة كبيرة. ولذلك شاعت عند العديد من النقاد تسمية الأسلوبيات، عوضا من مصطلح الأسلوبية، الأمر الذي يفسح المجال أمام الدارسين ليبدعوا في دراساتهم الأسلوبية، حسب ما توصلت إليه المناهج الحديثة في مقاربة النصوص الأدبية والنثرية منها والشعرية بشكل خاص، ولهذا لا يمكن من الناحية العلمية ولا المنهجية حصر الباحثين ضمن بوتقة واحدة .

هـ- الأسلوبيـــــة الصـــوتية:

نشأ في الأسلوبية فرع مهم في دراسة جوانب النص في المستوى الصوتي، بحيث سمي بالأسلوبية الصوتية إلى جانب الأسلوبية التعبيرية، والاحصائية، وهي: "علم دراسة أصوات اللغة، فهو فرع من علم اللغة"[2]، ومع تطور نظرة الأسلوبية إلى النص أصبح لزاما عليها أن تعتمد على "علم الأصوات اللغوي" من أجل تفسير ظواهره الصوتية والايقاعية المتعددة. وقد ألف الدكتور محمد صالح الضالع كتابه: (الأسلوبية الصوتية)، عرض فيه لقضايا الرمزية الصوتية، وحلل فيه أصوات النصوص الشعرية تحليلا أسلوبيا[3].

---

[1]- ينظر، فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 2003، ص19.

[2]- برتيل مالمبرج: علم الأصوات، تر. عبد الصبور شاهي، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، 1984، ص 06.

[3]- محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2002، ص 05.

ويؤكد الضالع أن الأسلوبية الصوتية قد أصبحت محط اهتمام الأسلوبيين في مقارباتهم للنصوص، يقول: "الأسلوبية الصوتية (phonostylistics) فرع من فروع علم الأسلوبية"[1]، فالأسلوبية الصوتية هي أحد فروع علم اللغة، وهي تعتمد على مباحثها، ومبدئها في تحليل أصوات النص الشعري، واتخاذها أداة علمية في المقاربة الصوتية أمر لا غنى عنه للباحث. ولما كان جنس الشعر يقوم على أساس الصوت، فالعلاقة بينهما ستصبح وثيقة الصلة. ودراسة موسيقى النص الشعري تحتاج إلى منهج يفسر الباحث من خلاله الظواهر الصوتية كالسجع والجناس، والمماثلة وغيرها، هذا فيما يخص الموسيقى الداخلية. وأما الموسيقى الخارجية، فهي الأخرى تعتمد "علم الأصوات" طريقة تفسر من خلالها أوزان الشعر، وقوافيه. وهو الأمر الذي أعطى الدراسة الأسلوبية صفة الدقة والعلمية في تفسير الزحافات والعلل وغيرها مما له علاقة بالصوت.

وهذا الاعتماد على "الأسلوبية الصوتية" في الدراسة النقدية أفضى إلى تحقيق منهج أسلوبي جديد، يعين الباحثين في مقارباتهم النقدية للنص الشعري والنثري على حد سواء، كما أفضى كذلك إلى نتائج علمية. وفي هذا الصدد يمكن أن نقدم مثالا على هذا بالدراسة الصوتية القيمة التي قدمه الدكتور محمد عوني عبد الرزاق بعنوان: "القافية والأصوات اللغوية"[2]؛ قدم فيه دراسة صوتية للقافية معتمدا على "علم الأصوات".

كما نجد كذلك الدراسة التي أعدها الدكتور: حازم كمال الدين في كتابه: "القافية دراسة صوتية جديدة"[3]؛ حيث يقدم ملاحظته في أول الكتاب بأن دراسات القدماء للمستوى الوزني والموسيقي كانت تهتم بالجانب العروضي الخطي فقط، ويشير إلى أنهم قد غفلوا عن الجانب الصوتي، يقول: "عند النظر في دراسة القدماء نلاحظ أنهم وقعوا في كثير من الأوهام والافتراضات وذلك راجع إلى أمرين هما[4]:

1- إغفال الجانب الصوتي.

2- التأثر بالجانب الخطي.

وقد أصاب الدكتور حازم كمال الدين في هذه الملاحظة، فقارئ الدراسات والمؤلفات القديمة في الجانب العروضي والصوتي للشعر، يجد أنها تركز على رموز التفعيلات الخطية بشكل طاغٍ على مؤلفاتهم، في حين نجدهم يشيرون إلى الأصوات إشارات خفيفة. ولذلك كان هذا الافتقار المنهجي في التعامل مع الجوانب الصوتية معيقا للباحث. وبقي معها الباحث في افتقار شديد لأدوات المنهج، حتى العصر الحديث، حينما اتخذت الأسلوبية علم الأصوات أداة لها، لتحليل ما يلوح أمامها من ظواهر صوتية. وفي هذا الصدد نجد من النقاد المحدثين من يحاول تجاوز حدود الدراسات العروضية القديمة للشعر، التي بقي أصحابها أتباعا لمنهج الخليل.

---

(1)- المرجع السابق، ص 07.

(2)- محمد عوني عبد الرزاق: القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، "د.ت"، ص 46.

(3)- حازم كمال الدين: القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، مصر، 1998.

(4)- المرجع نفسه، ص 02.

ويتساءل الدكتور علي يونس: "هل نكتفي بالدراسات القديمة؟"[1]، ودون شك لا يريد علي يونس أن يبقى –هو الآخر– أسيرا للنظرة الصوتية (العروضية) القديمة، التي لم تستطع أن تجيب على كل أسئلة الدراسات الأسلوبية حول البنيات الفوقية، وطبيعتها، وكيفية تحليلها بما يتوافق والنظرة الحديثة. ويؤكد علي يونس هذا بقوله: "ربما أشبعت هذه الدراسات حاجات عقلية عند القدماء، ولكنها لا تكفينا نحن أبناء هذا العصر، ولا تتفق تماما مع أسلوبنا في التفكير"[2].

ويقدم الدكتور علي يونس أسباب عدم التوافق ويجملها فيما يلي:

1- لأنها لم تتمكن من تحديد العناصر التي تتكون منها الأوزان تحديدا صحيحا.

2- لأنها لم تحاول وضع الوزن في مكانه بين العناصر الموسيقية الأخرى وعناصر العمل الشعري عموما، ولا سيما المعنى.

3- لأنها كانت تصف الظواهر العروضية باستقراء الأعمال الشعرية.

4- لأن كثيرا من أحكامها كانت ذاتية تفتقر إلى التبرير الموضوعي.

هذه هي جملة الأسباب التي جعلت الدارسين العرب في العصر الحديث يبحثون عن بديل منهجي يدرسون من خلاله الظاهرة الموسيقية في الشعر العربي، دراسة تشبع حاجاتهم العقلية، والذوقية، وتمنحهم مساحة أكبر لفهم الظاهرة الصوتية في جميع علاقاتها، ضمن النص الأدبي، وأقصد بذلك العلاقة بين الصوت والدلالة، بين اللغة والموسيقى، بين "الموسيقى والمبدع"، وبين الموسيقى والمتلقي. ولذلك جاءت المحاولات حثيثة في العمل على تطوير النظرة النقدية، في التعامل مع موسيقى الشـعر.

فمن الأوائل الذين ساروا في هذا الاتجاه نجد دراسات الباحثين والنقاد العرب، في مقدمتهم الدكتور إبراهيم أنيس، في كتابه: "موسيقى الشعر"، وشكري عياد: "موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)"، والدكتور: شعبان صلاح: "موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع". ثم توالت الدراسات النقدية حتى أصبح بالإمكان القول مع أصحابها إنه حان الوقت لتشكيل وبلورة نظرية أو منهج علمي ندرس به الجوانب الموسيقية، والإيقاع الشعري، دراسة علمية تقترب من الدقة. ويمكن أن ندرج هذه الدراسات في خانة الأسلوبية الصوتية.

---

[1]- علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1993، ص 06.

[2]- المرجع نفسه، ص 06.

4- النـــص والسيـاق والتركيـــب:

من المصطلحات النقدية التي تعتمدها الأسلوبية بشكل كبير مصطلح (السياق)، وهو أداة نقدية أسلوبية فعالة في دراسة تراكيب النص الشعري؛ ذلك أن هذا الأخير لم يخلق من فراغ، وأنه لم يتشكل من تلقاء نفسه، بل ضمن سياق معين. ونعني بالسياق دراسة التركيب اللغوي في معرض الحديث عن أسلوب بناء الجمل و(التراكيب) والسياقات التي تعتريها أي انزياحات عن القواعد الثابتة من تقديم وتأخير وحذف.

أ- مفهوم السياق:

من المصطلحات اللغوية التي حظيت باهتمام النقاد والدَّارسين مصطلح "السياق" لأثره في النص بشكل عام، وفي التركيب اللغوي بشكل خاص، ولدوره في توجيه الدلالات؛ فمعاني الألفاظ تحدد من خلال تجاورها ودخولها في سياقاتٍ، وهذا ما يؤكده الدكتور علي آيت أوشان بقوله:" يكاد يتفق معظم الدلاليين أن للكلمة معنى قاعديا ومعنى سياقيا وأن أي اقتراب من قضية المعنى يحث على معرفة السياق"[1]، والمقصود بالسياق هنا هو التركيب اللغوي أو الجملة، وليس السياق الذي يعني الجوانب التاريخية وغيرها، ولذلك فالألفاظ تأخذ معانيها من خلال مواقعها ضمن الجمل والتراكيب التي ترد فيها.

كما أن معنى الحرف وقيمته تتحدد داخل السياق؛ وهذا ما يؤكده الدكتور صادق بن خليفة، بقوله:" وتتحدد قيمة الحرف ومعناه بالسياق وحده"[2]؛ ويمكن أن أقدم أمثلة عن حروف المعاني التي ركز عليها النحو بشكل فيه الكثير من الدقة في تحقيق المعنى الذي يريده المتكلم ومن أمثلة ذلك أن حروف الجر كل منها يختص بمعنى لا يؤديه إلا هو في سياق محدد فـ:(مِنْ) لا تؤدي المعنى الذي تؤديه (على) أو (في)، والمعنى نفسه ينسحب على الكلمات سواء أكانت أسماء أم أفعالا أم غير ذلك.

ولا يتضح المعنى – في رأي (فيرث) (firth)- إلا من خلال تسييق الوحدة اللغوية ولا يكون ذلك إلا بوضعها في سياقات أدبية متنوعة، ولذلك: "يصرح (فيرث) بأن المعنى لا يتضح إلا من خلال تسييق الوحدة اللغوية أي وضعها في سياقات مختلفة"[3]؛ وفي تقديري أن فيرث يقصد التسييق في إطار مبدإ الانزياح لعناصر التركيب، وذلك من أجل فهمها فهما صحيحا، يقترب من الدلالة الحقيقية، في الوضع المناسب للمقام الذي تكون فيه. ومعنى هذا أن الكلمة ليست لها أي معنى إلا إذا وضعت في جملة مفيدة سواء أكان من حيث اللفظ أم من حيث المعنى، فقد يكون التركيب صحيحا لغويا خاطئا دلاليا، ولا يضبط هذا إلا بالسياق.

وحول تحديد السياق لدلالة هذه الظواهر اللغوية، يؤكد (فندريس) (Vandaris) أن السياق هو الذي يحدد قيمة اللفظة في كل الحالات التي ترد فيها، بقوله: "الذي يعيِّن قيمة الكلمة في كل الحالات إنما هو

---

[1]– علي آيت أوشان: السِّياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ص15 .

[2]– الصادق خليفة راشد: دور الحرف في أداء معنى الجملة، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا،1996، ص42.

[3]– أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1985، ص68.

السياق، إذ أن الكلمة توجد في كل مرة تستعمل فيها في جوٍّ يحدد معناها تحديدا مؤقتا والسياق هو الذي يفرض قيمة واحدة بعينها على الكلمة بالرغم من المعاني المتنوعة التي بوسعها أن تدلّ عليها"[1]؛ فالكلمة حسب (فندريس) تتواجد في كل مرة تستخدم فيها في تركيب يعطيها معناها بصفة مؤقتة، ثم يتدخل السياق ليفرض لها قيمتها المميزة لها عن بقية الكلمات على الرغم من كثرة وتنوع المعاني التي يمكنها أن تدلّ عليها بشكل أو بآخر باختلاف السياقات. وأمثل لهذا بلفظة (العين)؛ إذ يمكن أن تدل على الجاسوس إذا قلنا:(أرسل القائد عيونه لرصد أخبار العدو)، وتأتي في سياق آخر بمعنى الرؤية في قولنا:(العين تبدي سرية المرء)، كما تدل على الحسد في قولنا:(أصابت العين فلانا فمات لتوه).

وبهذا يكون السياق في حد ذاته أداة منهجية لا مناص للباحث من استعمالها في المقاربة الأسلوبية للنص الشعري الذي هو نتاج لسياق واحد محدد أو لمجموعة سياقات متداخلة أو متعاقبة فالوحدة الكلامية لابد أن تحدد في البداية باعتبارها جزءا من السياق النصي أيا كان نوعه، ثم يربط الوحدة بما تعبر عنه باعتبارها محملة برسالة تعبيرية تنقل بين طرفين أساسيين أولهما المرسل (الأديب) والثاني هو المتلقي (المرسل إليه)، فإذا ما استبعد السياق من التحليل لم يعد هناك أي معنى للدراسة وللعملية التواصلية بين النص والمتلقي المتخصص.

وتتعدد الاتجاهات النقدية في دراسة السياق، باختلاف المناهج التي تطبق على النص، ولهذا تعددت النظريات والسياقات، ولكن الأسلوبية تركز على السياق بمعناه النحوي الجزئي، والكلي بمعنى سياق الجملة وسياق النص.

ب- أنـــواع السيـاق: يقسم النقاد السياق إلى قسمين: "سياق أصغر"، و"سياق أكبر":

1- سيـــاق أصغـــر:

يتكون النص الإبداعي من جمل، وتراكيب عديدة يمكن تسميتها بسياقات النص الصغرى، وفيها يهتم الباحث ببيان الأثر الجمالي الناتج عن علاقات أجزاء هذه الجمل، وبيان أنواعها، وطبيعة العناصر التي تتألف منها، ومقارنتها، وتحديد موقعها من النص، وقد عرفه الدكتور يوسف أبو العدوس بقوله:"وهو سياق داخل الوحدة الأسلوبية، أو الحدث الأسلوبي، وهو السياق المولد للتضاد أو الخلاف، ولهذا السياق وظيفة بنيوية، باعتباره قطبا لثنائية يتقابل عنصراها، وهو لا فعل له خارج ارتباطه بالعنصر المقابل"[2]؛ فالكلمة لا تحمل أي معنى إلا ضمن بنيات لغوية تركيبية، لها دلالات ومعان تكون مطابقة لمقتضى ما يرمي إليه المبدع، ويقصد بالتضاد في التركيب تلك البنية الثابتة التي يقيس المحلل الأسلوبي عليها، وتكون عادة مقتبسة من قوانين اللغة وقواعدها،

[1]- فندريس: اللغة، ترجمة الدواخلي والقصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، 1950، ص231.

[2]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص142- 143.

وما يخالفها من بنيات النص يعد انزياحا أسلوبيا يعرف من خلاله طبيعة أسلوب المبدع وطريقته في التعبير عن تجربته.

وهو ما يعبر عنه الدكتور يوسف أبو العدوس بالمسلك الأسلوبي المكون من الانحراف في الاستعمال اللغوي، يقول:"وهذا الانحراف أو المخالفة يكونان معا ما نسميه مسلكا أسلوبيا/وجها أسلوبيا، أي ثنائية بنيوية تعتمد على التضاد، وطرفاها السياق والمخالفة"[1]، ويقدم أمثلة على المخالفة في السياق من المجاز اللغوي الذي يكثر فيه العدول عن الاستعمال الحقيقي للغة:

(شمس سوداء) – (عطر صارخ) – (ضوء خجول)، أو (صفاء معتم)[2]،

وقد تكثر أو تقل العناصر المشكلة للسياق الأصغر، وقد تتخللها عناصر أخرى كالحروف، غير أن التضاد في الجملة لا يفقد فاعليته التي ترتبط بمدى توقعه، وهو الذي يجعلنا نقوم بعملية عزل في التركيب اللغوي للعناصر التي شكلت التضاد فيها ونجعلها الأساسية في تشكيل السياق. فالقاعدة هي التي نقيس من خلالها الانزياح في التركيب، وبالملاحظة نعرف العناصر التي تشذ عن النموذج والسياق.

ويمثل ريفاتير وحدة السياق الأصغر بالمعادلة التالية:

(نسق أصغر + مخالفة/تضاد= مسلك أسلوبي/وجه أسلوبي)[3]؛ إذن فالسياق اللغوي الأصغر يتحدد من خلال الوضعيات التي تتخذها عناصر الجملة، وبما يكون بينها من مخالفة تمس المستوى التركيبي نفسه أو المستوى الدلالي، بخروج الكلمات داخل التركيب عن المعنى الحقيقي في الوضع الاصطلاحي.

يشمل السياق الأصغر كل التراكيب المجازية التي يتحقق فيها الخروج عن تأدية المعنى الحقيقي، مثل الاستعارة والمجاز العقلي. كما أن الكلمات تصنع المخالفة على المستوى التركيبي، فإن القاعدة التي تحكمها تعطينا القيمة الحقيقية للأسلوب من خلال قياس الفارق الدلالي بين التعبيرين أي بين (السياق) وبين (المخالفة) التي تشكل انزياحا أسلوبيا. وبناءً على هذا النوع من السياق يمكن قياس مؤشرات الانزياح في كل المستويات النصية للنص الشعري، والذي تتجسد فيه كل أنواع السياق.

2- سياق أكبـــر:

إذا كان السياق الأصغر عبارة عن أداة فاصلة بين جزئي التركيب فإن هناك نوعا آخر من السياق يسمى بالسياق الأكبر وهو نوع من الخروج اللغوي عن القاعدة الأصل، يعرفه الدكتور محمد العبد بقوله "وهو هذا الجزء من الخطاب الذي يسبق الأداة الأسلوبية وما يليها"[4]؛ وهنا نكون بصدد الحديث عن أجزاء كبيرة من النص الإبداعي يقع فيها القطع لنموذج كبير بآخر أصغر منه. ويعول على المتلقي في إدراك السياق الأكبر حيث

---

[1]– المرجع السابق، ص143.

[2]– المرجع نفسه ، ص143.

[3]– المرجع نفسه ، ص147.

[4]– محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1989، ص32.

يتجاوز الجملة الجزئية إلى النص أو إلى بنية نصية ذات جمل متعددة. ويذهب نقاد هذا الإتجاه إلى أن السياق لا يتوقف في حدود النص الجزئية من جمل فعلية وإسمية، بل يتعدى ذلك ليشمل النص ككل.

ويقسم (ريفاتير) السياق الأكبر إلى نوعين هما[1]:

أ- نوع يقع فيه قطع النموذج بعنصر غير متوقع ثم يعود الكلام إلى نظامه، وصورته هي: (سياق.....وجه أسلوبي/ مسلك أسلوبي.....سياق)

النموذج الأول للسياق الأكبر: السياق الذهاب.....إلى باريس .

المسلك الأسلوبي.....اصطحاب القبيلة (الأسرة) الانحراف الخروج عن المتوقع .

عودة إلى السياق.....قضاء الإجازة السنوية.

ب- النوع الثاني مشتق من السابق بمفهوم التشبع الذي يحول الوجه الأسلوبي إلى سياق جديد لوجه أسلوبي تالٍ. وصورته هي: (السياق... الوجه الأسلوبي.. تحول الوجه الأسلوبي إلى وجه جديد/وجه أسلوبي)، ويمكن أنْ نتصوَّر المساحة الواسعة المؤثِّرة للسِّياق باتساعه للمتكلِّم والكاتب، والمستمع والقارئ والزَّمان والمكان، بل قد جعل بعض الدَّارسين السِّياق أكبر مساحة، إذ صنَّف خصائصه إلى[2]:

أ . المرسِل .

ب . المتلقِّي .

ج . الحضور الذين لوجودهم أثرٌ في تخصيص الحدث الكلامي .

د . الموضوع الذي هو مدار الحدث الكلامي .

هـ . المقام الذي هو زمان ومكان الحدث ، فضلاً عن العلاقات الفيزيائيَّة من إشارات وإيماءات وتعبير بالوجه .

و . القناة التي تضمُّ الكتابة والكلام والإشارة، ونحو ذلك من وسائل الاتصال .

ز . النِّظام من لغةٍ ولهجة وأسلوب .

ح . شكل الرسالة ، جدالا أم همسا.

وبهذا فلا مناص للباحث في الأسلوبية من اعتماد السياق في فهم وتحليل النصوص الأدبية، وتوصيفها توصيفا علميا يقترب من التشكيل الفني للنص أثناء تحليله، وإبراز جمالياته التي تمنحه صفات التفرد والتأثير .

وقد واجهت النظرية السياقية أو [نظرية التركيب اللغوي] انتقادات أهمها صعوبة تحديد كل من السياق الأصغر والسياق الأكبر بشكل دقيق، وهذا راجع – في حقيقة الأمر- إلى تعدد مفهوم السياق عند الباحثين سواء الغربيين أم العرب. ولهذا رأيت أن يكون تناولي للسياق اللغوي من زاوية التركيب نفسه، وما يعتريه من سياقات التقديم والتأخير، والحذف، والفصل والوصل وغيرها من المؤشرات التركيبية والأسلوبية.

---

[1]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، ص144- 145.

[2]- محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص ص 52 – 53 .

5- الأسلوبية والنقـد الأدبـي:

الأسلوبية منهج من المناهج النصانية الحديثة تهتم بدراسة أسلوبية النص الأدبي سواء أكان نصا شعريا أم نثريا، لها آلياتها في مقاربة النص، وتفسير بنياته الشكلية وتحليلها للوصول إلى جوهره وكيفية بنائه. وتأتي الأسلوبية في مرحلة عجز فيها النقد التقليدي الذي يعتمد على الدرس البلاغي القديم، وقد تجاوزت الأسلوبية هذه المرحلة بفضل الوسائل الفنية التي طورتها لنفسها اعتمادا على المناهج اللغوية التي تتفق معها في الطرح الفكري والإجرائي، لتصبح بذلك من المناهج النقدية الحداثية.

وهناك من النقاد من ذهب إلى أن الأسلوبية منهج نقدي لغوي، يقول الدكتور يوسف أبو العدوس في وصف العمل النقدي الذي تقوم به الأسلوبية في نقد وتحليل النصوص:" تعد الأسلوبية مدرسة لغوية تعالج النص الأدبي من خلال عناصره ومقوماته الفنية وأدواته الإبداعية، متخذة من اللغة والبلاغة جسرا تصف به النص الأدبي، وتقوم بتقييمه من خلال منهجها القائم على الاختيار والتوزيع، مراعية في ذلك الجانب النفسي والاجتماعي للمرسل والمتلقي. إن الدراسة الأسلوبية عملية نقدية ترتكز على الظاهرة اللغوية، وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه"[1]؛ فهي منهج نقدي له أسسه النظرية وأدواته المنهجية في تفسير الظاهرة الأدبية اعتمادا على النص في ذاته، وما يتدخل في تشكيله من عوامل نفسية واجتماعية مراعيا بذلك العملية التواصلية بين المبدع والمتلقي.

وفيما يتصل بعلاقة الأسلوبية بالنقد هناك ثلاثة اتجاهات[2]:

أ– الاتجاه الأول: يذهب إلى أن الأسلوبية تختلف عن النقد الأدبي؛ وتلخيص هذا الاتجاه هو تباين الأدوات النقدية والمنطلقات الفكرية بين الأسلوبية والنقد، فهي منهج لغوي بحت يهتم باللغة فقط، بينما يتجاوز النقد تلك النظرة الجزئية التي تشتغل عليها الأسلوبية حينما تقسم النص الإبداعي إلى مستويات لغوية (المستوى التركيبي– المستوى الدلالي– المستوى الصوتي) .

ب– الاتجاه الثاني: يرى أن النقد قد تحول إلى دراسة الأسلوب؛ ولم يعد يبحث فيما سواه، فالمتأمل للدراسات النقدية المعاصرة يجد أنها تبحث عن مفاهيم جديدة في هذا الإطار ولم تعد تخرج عنه، إلى درجة التماهي في بعض الأحيان.

جـ– الاتجاه الثالث: يرى أن هناك علاقة قائمة بين النقد والأسلوبية على أساس التبادل المنهجي والمعرفي.

---

[1]– يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص51.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص ص53 –53.

6- الأسلوبية والنص الأدبي:

في البداية يمكن أن نطرح السؤال الآتي: ما علاقة الأسلوبية بالنص؟ الأسلوبية والنص الأدبي ثنائية نقدية، تجمع بين المنهج والموضوع، فمنذ القديم والنقاد يحاولون إيجاد المنهج المناسب لدراسة الإبداع الأدبي ونقده. وقد وُفِّقَ الأسلوبيون في جوانبَ كثيرة من محاولاتهم الأولى، وَقَصَّرُوا عن إدراك الغاية في جوانب أخرى، إلى أن اتضحت الرؤية الأسلوبية في العصر الحديث، وصارت الدراسات النقدية تعتمد المنهج الأسلوبي باعتباره منهجا حداثيا يشمل كل جوانب النص اللغوية منها وغير اللغوية الداخلية منها والخارجية حتى تتمكن من الولوج إلى عوالم النص المختلفة.

إن جوهر الدراسة الأسلوبية هو نقد الأساليب الفردية ودراسة معنى العبارة وما تتميز به من سمات وجدانية والموقع الذي تحتله في ما يسمى بالإطار التعبيري للغة الشعرية في النص، ويمكن القول إنها دراسة في طرق تركيب العبارة وتصويرها، وهذا ما يذهب إليه الدكتور مصطفى محمد بقوله عن علاقة الأسلوبية بالنص:" الأسلوبية في جوهرها نقد للأساليب الفردية ودراسة في معنى العبارة وسماتها الوجدانية، ومكانها في إطار النسق التعبيري"[1]؛ وهو الاتجاه الذي حاولت الأسلوبية أن تنفرد به، حينما ابتكرت ما سمي (الأسلوبية التعبيرية)، ولا يعني هذا أن بقية المناهج اللغوية لا تهتم بالجانب الوجداني للعبارة .

ولا شك أن هذا النوع من النقد تضطلع به الأسلوبية التعبيرية كما سبق وأن أشرت في اتجاهات الأسلوبية، ومن ثم فهي منهج نقدي يبحث في تعبيرية النص الذي يعد مجالا مشتركا بين كل المناهج النقدية.

يتكون النص من أساليب وصور فنية وجوانب صوتية، فلا مناص إذن من دراسته في إطار منهجي يقترب من هذه الجوانب الفنية، ويبرز جماليتها، ويرصد الفروق بينها وبين غيرها في نصوص أخرى.

ولا يكون ذلك الاشتغال إلا في إطار النص، كما يقول (عدنان بن ذريل):"إن النص هو المجال الحقيقي الذي تنعكس فيه الملامح الأسلوبية للكاتب المنشئ، كما أن (الأسلوب) هو الألق الشخصي لفرادة هذا الكاتب المنشئ"[2].

إن الحديث عن الطريقة المنهجية التي يتعامل بها المنهج الأسلوبي مع النصوص الإبداعية يحتم على الباحث في البداية أن يقوم بتحديد القضايا والجوانب التي تثير انتباهه في النص كمتلق، وكناقد ومتذوق للفن، حتى تتضح له معالم الرؤية النصية، فيضع لها الميكانيزمات المنهجية والأسلوبية الكفيلة بتمكينه من الكشف عن تمظهرات البنى الجمالية للأساليب، التي يتكون منها النص الأدبي، من أجل إدراك خصائصها الفنية، ومقارنتها مع غيرها في النصوص الأخرى بهدف الكشف عن الطريقة التي مكنت صاحب النص من تشكيل نصه بهذه اللغة، ومن تحقيق الوظائف التواصلية والجمالية والتأثيرية، وهذا ما يؤكده الدكتور نور الدين السد بقوله:" ويدرس علم الأسلوب

---

[1]- محمد مصطفى أبو شوارب: جماليات النص الشعري، دار الوفاء، الإسكندرية ، مصر،2005 ، ص190.

[2]- عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص13.

العناصر التعبيرية للغة المنظمة من وجهة نظر محتواها التعبيري والتأثيري"[1]، وبهذا فالنص عبارة عن عناصر تعبيرية مجتمعة في منظومة اللغة والمجتمع ومن خلال هذا التوجه النقد يكتسب التحليل الأسلوبي مشروعيته في التعامل مع النصوص الإبداعية.

والناقد الأسلوبي في تعاطيه مع النص ينظر إليه على أنه متغير وليس ثابتا كونه تتعاوره الانزياحات المختلفة، فالأسلوبية لا ترى أن بإمكانها فهم النص كلية ولكنها تسعى إلى تقديم قراءة له توسع بها مفهومه وما يمكن الوصول إليه قراءة وتفسيرا وتأويلا، يقول الدكتور منذر عياشي: "فليس النص مدركاً معطى دفعة واحدة، وبشكل نهائي. إنه مدرك بالممارسة، لأنها إنجازه. وهو مستمر بها، لأنها سفينة إلى الدوام قراءة وتفسيراً، وتأويلاً"[2]؛ فعلاقة الناقد الأسلوبي تتلخص حسب رأي منذر عياشي في ثلاثة وظائف أساسية؛ وظيفة القراءة ولها نظرياتها، ثم وظيفة التفسير وهذا الاتجاه قائم على أسس معرفية لا غنى عنها في مقاربة النص وصولا إلى وظيفة التأويل. وعليه فالنص عالم قائم بذاته مليئ بالشفرات والمؤشرات التواصلية المتشابكة تبرز من خلال أسلوب الشاعر. وهنا لابد من الإشارة إلى قضية مهمة هي ثقافة الناقد الموسوعية ضمن حدود المنهج الأسلوبي.

ومن هذا المنظور يعد " النص الأدبي مصدرا خصبا للعمل النقدي للمناهج الحديثة، فهو مجال دائم الانفتاح، وإشكالية تنتظر الإجابة حول جدلية العلاقة بين مقولات تلك المناهج النقدية المختلفة الاتجاهات"[3]؛ إنها تحاول جميعا انتهاج طريق العلم، وهو ما حقق قفزة علمية في مقاربة النص. وتأتي الأسلوبية لتستثمر منجزاتها وتطورها لإعادة تشكيل النص من جديد إن جاز لنا القول، إنها عمل مستمر ما دام الإبداع مستمرا.

فالأسلوبية منهج نقدي يصر على دراسة "مميزات الأسلوب والصور الفنية والنعوت والمجازات والإيقاع وما فيه من جناس وأصوات، وعلى النظام ولغة الشعر"[4]؛ وهي إذ تتناول هذه المستويات تحاول ملامسة النص من جميع زواياه الفنية، كما تحاول تفسير العلاقات الجمالية التي تجمع بين كل العناصر الفنية.

وما دام النص مكونا من جمل، فإن التحليل التشريحي له يفرض على الناقد الأسلوبي أن يفكك النص إلى وحداته الصغرى. فالأسلوبية من المناهج النقدية التي اختصت بدراسة الأسلوب الفني المتميز قد واكبت حركة التطور العلمي والمنهجي التي عرفها الفكر الإنساني في العصر الحديث، والذي يسعى إلى تقنين المعارف العلمية التي يتوصل إليها التي استقاها الأسلوبيون من المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة كالبنيوية التي تركز على النص، ومن ثم أصبحت الأسلوبية ترتكز على مجموعة من الأسس في علاقتها بالنص الأدبي.

ويقتضي البحث الأسلوبي من الباحث تطبيق منجزات الاتجاهات الأسلوبية التي توصل إليها النقاد في العصر الحديث، وفق نظرة شاملة، بعد أن استقرت لها العديد من الآليات الفنية واللغوية من بقية المناهج النقدية.

---

[1]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر ، ج1 ، ص 13.

[2]- منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص41.

[3]- فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، ص 12.

[4]- فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري، ص 24.

فهذا النوع من التعامل مع الظاهرة اللغوية أو الأدبية تعتمده الأسلوبية الإحصائية، التي تقوم بإحصاء مرّات تكرار السمة الأسلوبية ذات النوع الموحد، أو ذات الأنواع المتعددة. فتكرار ظاهرة أو نوع من الأساليب في النص يعد معيارا نقديا يقرّب التحليل الأسلوبي من صفة الموضوعية والعلمية في الممارسة النقدية وفي مقاربة الإبداع. ويمكن أن نقدم على هذه الآلية الإحصائية أمثلة توضيحية، إذ نجد بعض الدارسين يقدمون جداول إحصائية لظاهرة الزحافات والعلل، أثناء تعاملهم مع المستوى الصوتي والموسيقي. وبناء على هذه الجداول يدرسون الظاهرة الموسيقية، ثم يبنون عليها أحكامهم، ويوضحونها بمخططات وأعمدة يرصدون فيها نسب التكرارات وعلاقتها بالمعنى والدلالة.

وهنا نقول إنّ الأسلوبية الإحصائية —كعلم– يعتمد على الاحصاء لتفسير الظاهرة الأدبية من الوسائل التي تساعد الباحث على تنظيم الظواهر، ومقارنتها مع غيرها، وعلى إدراك أثرها في البنيات اللغوية أو المستويات. وفي النقد الحديث والمعاصر أصبح النقد الأدبي في حاجة ماسة إلى استخدام مبادئ المناهج النقدية الأخرى، وحتى إنه أصبح يعتمد على الإحصاء كمنهج يضفي صفة العلم على البحث الأسلوبي، فلا مناص من توظيفه أثناء التعامل مع النص.

والحق أن النقد العربي الحديث، وبخاصة في مجال الأسلوبية، قد استفاد من مقولات النقد الغربي اللساني على وجه التحديد، فهو يوفر للنقاد العديد من المداخل النقدية المهمة في التعامل مع البنيات النصية المختلفة، فعلى سبيل المثال وجدت الأسلوبية في مباحث النحو التحويلي لتشومسكي ما يساعدها على تحليل التراكيب والجمل، إذ من خلال مفهوم البنية العميقة والبنية السطحية، يمكن التعرف على الخصائص الفنية والأسلوبية للجملة. ولا أحد ينكر القيمة النقدية لمفرزات البحث اللساني الغربي، وأثره في نشأة وتطور النقد الأسلوبي العربي.

الفصل الأول
المستوى التركيبي

مدخل: مفهوم التركيب والانزياح
المبحث الأول: التركيب الاسمي
المبحث الثاني: التركيب الفعلي
المبحث الثالث: الحذف
المبحث الرابع: الفصل والوصل

الفصـــــــــل الأول: المستـــــــــوى التـــــــركيـبي

مفهـــوم التـــركيب والانـــزيـــاح:

1- مفهوم التركيب:

يعد التركيب اللغوي من أهم مظاهر النسيج النصي، وفيه يبرز الانزياح في شكل مؤشرات أسلوبية، حيث يمكن أن يعتمد عليه الدارس في مقارنة اللغة الفنية مع اللغة العادية، ولا يكون ذلك إلا من خلال معرفة القواعد الثابتة في ترتيب العناصر اللغوية للتركيب، ومعرفة التراكيب التي تخرج عن القاعدة.

يتشكل التركيب اللغوي عند المبدع- انطلاقا- من مجموعة من الاختيارات بين البدائل اللغوية المتاحة؛ ومعنى هذا أن الشاعر يحتاج إلى معجم يأخذ منه مادته الأولية، ليشكل منها تركيبا أو أسلوبا، وهذا ما يؤكده الدكتور نور الدين السد بقوله: "تقوم ظاهرة التركيب- في المنظور الأسلوبي- على ظاهرة إبداعية سابقة عليها وهي ظاهرة الاختيار التي لا تكون ذات جدوى إلا إذا أحكم تركيب الكلمات المختارة في الخطاب الأدبي"[1].

ولا يكون الاختيار - بطبيعة الحال- إلا بوجود علاقات، يصنعها النحو بقوانينه وقواعده، التي تتمحور حول قضية التعلق أي ارتباط مكونات التركيب مع بعضها؛ من هذا المنطلق، فالتركيب هو كل كلام مفيد يقوم على تعلق اسم باسم، أو اسم بفعل وتعلق حرف بهما، كما يقول الجرجاني: "فالاسم يتعلق بالاسم، بأن يكون خبرا عنه، أو حالا منه، أو تابعا له، أو صفة أو توكيدا، أو عطف بيان أو بدلا، أو عطفا بحرف، أو بأن يكون الأول مضافا للثاني، أو بأن يكون الأول يعمل في الثاني عمل الفعل، ويكون الثاني في حكم الفاعل له أو المفعول، وذلك في اسم الفاعل، كقولنا: "زيد ضارب أبوه عمرا"[2]؛ فقد عدد الجرجاني صور تعلق الاسم بالاسم في الأحوال التالية: الخبر، التوابع، وهي الصفة، والحال، والتوكيد والبدل، وعطف البيان، والإضافة، الفاعل والمفعول به والصفة المشبهة والتمييز. إن هذا التعلق بين الاسم والاسم هو ما نسميه جملة اسمية أي (تركيبا اسميا)، تعتريه عوارض الانزياح بين عناصره؛ بتقديم جزء منها على الآخر، لغرض من الأغراض التي يقصدها المبدع.

ثم ينتقل إلى النوع الثاني **من أنواع التعلق**، وهو تعلق الاسم بالفعل بأن يكون مصدرا قد انتصب به، كقولك: "ضربت ضربا، ويقال له المفعول المطلق أو مفعولا به كقولك: "ضربت زيدا"، أو ظرفا مفعولا فيه، زمانا

---

[1]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص168.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تع محمود محمد شاكر،ط5، مكتبة الخانجي، مصر، 2004، ص04.

أم مكانا، كقولك: "خرجت يوم الجمعة، ووقفت أمامك" أو مفعولا معه[1]، كقولنا: (سرتُ والصديقَ على شاطئ البحر).

ويعرف الدكتور محمود شرف الدين التعلق، بقوله: «أن تركّب كلمة مع كلمة تنسب إحداهما إلى الأخرى، أو تعلق إحداهما بالأخرى على السبيل الذي يحسن به موقع الخبر وتمام الفائدة »[2]، ولا تحصل الفائدة في الجملة إلا من خلال التعليق بين أجزائها، سواء أكانت اسمية أم فعلية، ولكل نوع طرقه في التعليق والتركيب بين عناصرها. ويجعله الدكتور حماسة أساسا في تشكيل العبارة وإكسابها دلالتها، يقول، «التعليق بين الكلمات هو الذي يكسب الجملة معناها»[3]، فالتعليق بمثابة الخيط الذي ينتظم أجزاء التركيب ليقدم دلالة للجملة التي تعتبر الأساس الذي يتشكل منه الأسلوب. ويراعي الشاعر المعنى من خلال طريقة التعليق ومسوغاته اللغوية، التي تتعدد قواعدها ، وتختلف باختلاف سياق الجملة، فلا يمكن للمتكلم أو المبدع أن يهمل مسوغات التعليق.

يأخذ التعلق قوانينه من "النحو"، إذ لا يكون التعلق بين أجزاء الكلام إلا بمراعاة معاني النحو التي ينتجها هذا التعلق. ولذلك فإن المبدع يلتزم في بناء تراكيبه بالدلالة الناتجة عن طرق التعليق. ويذكر أنواع التعلق، مثل تعلق شبه الجملة، ويعرفه على أنه ذلك: « الارتباط المعنوي بالحديث و تمسكها به كأنها جزء منه، لا يظهر معناها إلاّ به، و لا يكمّل معناه إلا بها »[4]؛ فشبه الجملة واحد من أهم المتعلقات التي تمنح التركيب اللغوي دلالته، وتتكون من بنية فيها حرف الجر والاسم المجرور، وحروف الجر كثيرة ومعانيها مختلفة، لها دور كبير في عملية تعليق الكلام بعضه ببعض، أعني المسند والمسند إليه على وجه التحديد، وهي في حد ذاتها مجال لغوي واسع، وقد قال فخر الدين قباوة عن تسمية أشباه الجمل: «إنما سميت بذلك ،لأنها مترددة بين المفردات و الجمل. فهي تارة تتعلق بالفعل فتدل على جملة، وتارة بالاسم فتدل على مفرد. إنها لم تلتزم طريقة واحدة »[5]؛ فهناك فرق بين التعليق الفعلي للحرف الجار ، وبين التعليق الاسمي له، والضابط لهذين النوعين هو السياق الذي ترد فيه، سواء أكان لغويا ، أم غير لغوي .

---

[1]- ينظر، المصدر السابق، ص05.

[2]- محمود شرف الدين: الاعراب والتركيب بين الشكل والنسبة،ط1،دار المرجان للطباعةوالنشر،القاهرة ،مصر،1984،ص05.

[3]- حماسة عبد اللطيف: النحو و الدلالة، ص12.

[4]- فخر الدين قباوة: إعراب الجمل و أشباه الجمل ،ط5،دار العلم العربي،حلب،سوريا،1989،ص273.

[5]- المرجع نفسه ، ص272.

وفي هذه القضية يقدم عبد القادر الجرجاني مثالا يوضح من خلاله تعلق شبه الجملة بالفعل، في قول الله تعالى:« إن أحسنتم أحسنتم لأنفسكم » [1]، تشتمل هذه الآية على نمط من أنماط التعلق بين الكلمات داخل التركيب اللغوي الشرطي، أو جملة الشرط.

يشرح عبد القاهر الجرجاني تعلق الجار والمجرور بالفعل فيقول: يتّحد الفعلان في الصيغة، والمادة وإسنادهما إلى ضمير المخاطبين(أحسنتم)، ومع ذلك اختلف معناهما لدخول الثاني في علاقة جديدة إذ تعلق به جار و مجرور (لأنفسكم)، لأن معنى الفعلين سيكون واحدا في الحالتين. [2]

وهذا الاختلاف في معنى الفعلين كان سببه دخول حرف الجر على الاسم المجرور(لأنفسكم)، و تعلقه بالفعل(أحسنتم). إن التعلق ظاهرة نحوية تتحكم في طريقة وأسلوب بناء الشاعر للغته، وبخاصة إذا كان يعبر عن سياقات، وأغراض كثيرة، وكانت رغبته في أن يؤثر في المتلقي، وبطريقة فنية، تسمو على التعبير التواصلي العادي.

ومهما تعددت أنواع الجمل، وصفاتها فإن مبدأ التعالق بين عناصرها هو الذي يحدد درجتها الفنية في شعرية اللغة، والخطاب بصفة عامة. ويعمم الدكتور عبد اللطيف حماسة هذا المبدأ على كل التراكيب، بقوله:« وهكذا الأمر في تداخل العلاقات و تفاعلها من حيث ذكر المفعول مع الفعل وفاعله، ومن هنا لا يصح في التفسير(التحليل النقدي) أن يؤخذ اللفظ وحده معزولا عن سياقه الخاص أو العام » [3]. فطبيعة التعلق بين الفعل و الفاعل و المفعول به هي التي تمنحه قيمه الدلاليةو الفنية، وهذا ماقصده بقوله:« والسياق الخاص هو تعليقه في جملته و علاقته التبادلية مع ما يكون معه جملة، والسياق العام هو النص » [4].

ويسمى بالتركيب الفعلي الذي يتعلق فيه الاسم بالفعل، وهذا الأخير يمسه الانزياح إما بالتقديم والتأخير أو بالحذف.

هذه العوارض هي التي يحاول الناقد الأسلوبي بيان درجة الانزياح فيها أو من خلالها، ويتم ذلك بمقارنة بنيتها السطحية مع البنية العميقة لمعرفة مواطن الإبداع، وتحديد خصوصيات أسلوب الشاعر.

لذا يتكئ الأسلوبيون على النحو لتحليل بنية التركيب ودراسته، يقول جون كوهين(jhone kohéne): "هو الركيزة التي تستند إليها الدلالة"[5]؛ فالنحو هو الدعامة الأساسية التي تقوم عليها الدلالة في النص، وعليه، فالعلاقة بين الأسلوبية وقواعد النحو علاقة تكاملية – بل تلازمية– فليس هناك إبداع أسلوبي من

---

[1]– سورة الشعراء ، الآية 07. وينظر، عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص534.

[2]– عبد اللطيف حماسة: النحو والدلالة، ص16.

[3]– المرجع نفسه ، ص16.

[4]– المرجع نفسه، ص16.

[5]– جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال،المغرب،1986، ص178 .

غير وجود قواعد نحوية استقرت في ذهن المبدع وتمكن منها، وهي كذلك بالنسبة للناقد الأسلوبي والمتذوق لجماليات الإبداع، إن هناك تقاطعاً بين مقتضيات النحو وإمكانات الأسلوب.

وفي بيان قيمة النحو، باعتباره أداة منهجية، ودوره في تحليل بنيات النص الأدبي يقول الدكتور محمد محمد أبو موسى: "إن النحو تحليل للعلاقات بين الكلمات المكونة للنص، وأن معرفة هذا أمر ضروري، وأن الإعراب ليس لازما لفهم الشعر القديم فحسب، وإنما هو لازم لفهم كل كلام مصقول"[1].

وبهذا يجعل النحو من أهم المداخل والمناهج اللغوية لتحليل النصوص، فهو الذي يعين الباحث في أسلوب النص على فهم وتحليل وإدراك العلاقات بين مكونات الجمل التي تؤلف النص. حيث يتعين على كل دارس أن يعرف قوانين النحو التي تحكم بناء الجمل والتراكيب على اختلاف مكوناتها وأنواعها، ويجعل من الإعراب أمرا ضروريا ولازما لفهم الشعر القديم، وفهم كل كلام يسير على كلام العرب.

ويمكن القول: إن "النحو" كان سببا في إمداد النقاد واللغويين بالمنهج والأداة لفهم طبيعة الشعر العربي القديم، وأن العديد من مباحث النحو هي –في الحقيقة– منهج لساني يدرس الظاهرة الأدبية وفق ضوابط وقواعد صارمة تعصم الباحث من الأحكام الذاتية أو غير المبررة، وتوفر له أرضية علمية متينة تعد منهجًا له أسسه.

وفي دراسة التركيب الأسلوبي يميز الدارسون بين مستويين من التحليل الأسلوبي[2]:

أ– المستوى الأول: يرمي إلى فرز عناصر العبارة والألفاظ المكونة لها، والعمل على دراستها من حيث الصيغ النحوية أو الصرفية، وكذا الوظائف التي تؤديها في التركيب، مع بيان العلاقات التركيبية التي تربط بينها، مع الاستعانة بسياق الكلام، والمقام الذي يكون فيه.

بـ– المستوى الثاني: يتعدى المستوى الأول إلى الكشف عن الجماليات الأسلوبية، وأسرار الإبداع فيها والكشف عن الخصائص الأسلوبية لأسلوب الشاعر عن غيره من الأساليب.

وبهذا يصبح التركيب من أهم المستويات النصية في النص الشعري والنثري، ففيه تنتظم الرسالة من جميع نواحيها التصويرية والصوتية والموسيقية، وهو مدخل إلى عالم النص، وكذلك مدخل لدراسة أشكال الانزياح .

---

[1]– محمد محمد أبو موسى: قراءة في الأدب القديم، ط4، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، 2012، ص 12.

[2]– فخر الدين قباوة: التحليل النحوي أصوله وأدلته، ص14.

2- مفهـوم الانزيــاح:

الانزياح من أهم المصطلحات الأسلوبية في البلاغة القديمة، والنقد ومعاجم اللغة؛ فسيبويه يستعمله بمعنى العدول، جاء في (باب النسبة) قوله:"" واعلم أن يائي الإضافة إذا لحقتا الاسماء فإنهم يغيرونه عن حاله قبل أن تلحق يائي الإضافة(...) فمنه ما يجئ على غير قياس، ومنه ما يعدل وهو القياس الجاري في كلامهم(...) قال الخليل: " كل شيء من ذلك عدلته العرب تركته على ما عدلته عليه، وما جاء تاما لم تحدث العرب فيه شيئا فهو على القياس، فمن المعدول الذي هو على غير قياس قولهم في هذيل: هذلي، وفي فقيم كنانة فقمي""[1]؛ ورد الانزياح بمعنى العدول وله معنيان؛ الأول: بمعنى القاعدة التي يقاس عليها الكلام، والمعنى الثاني: الخروج على القاعدة. وهو توصيف دقيق لظاهرة لغوية تمس التركيب (الجملة) في حالتيه سواء وافق أصل الكلام أم شذ عنه.

وجاء في معجم العين في معنى الطيش والانحراف، ما نصه: "والعدل أن تعدل الشيء عن وجهته فتميله"[2]، فإذا أصاب السهم هدفه فقد وافق ما يريده الرامي، أما إذا لم يصب الهدف قيل عدل وانزاح. وفي لسان العرب:" وعدلَ عن الشيء يعدل عدولا: حاد"[3]. وفي مقاييس اللغة لابن فارس: "العين والدال واللام أصلان صحيحان، لكنَّهما متقابلان كالمتضادَّين: أحدُهما يدلُّ على استواء، والآخر يدلُّ على اعوجاج"[4]؛ فمن جهة يدل على الاعتدال والاستقامة في الشيء على الطريقة المحددة بين الناس، ومن جهة يدل على نقيض هذا المعنى أي اعوجاج الشيء وعدم مطابقته للأصل الصحيح في كل شيء.

كما أورده الجرجاني باسم العدول، بدلالة ترك طريقة في التعبير إلى طريقة تختلف عنها، وتكون أحسن وأفضل في إظهار المعنى، يقول معلقا على قول الشاعر:"

لَـــو شئـــتُ أبكيـــهِ دمًـــا لبكيتـــهُ عليـــهِ، ولكـــن ســـاحةَ الصـــبرِ أوســـعُ

يقول: (لو شئت بكيت دما)، ولكنه كأنه ترك تلك الطريقة، وعدل إلى هذه لأنها أحسن في هذا الكلام"[5].

---

[1]- سيبويه: الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1988، ج3، ص335.

[2]- الخليل بن أحمد: العين، تح. مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، باب (عدل)، ج2، ص38.

[3]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (عدل).

[4]- ابن فارس: مقاييس اللغة، مادة (عدل).

[5]- ينظر، الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص165.

من خلال هذه النصوص الواردة في كتب النقاد والبلاغيين، نلمس عنايتهم برصد إنزياحات التراكيب اللغوية عن بنائها المألوف.

إن دلالة "العدول" في المعجم العربي تدور حول الخروج والانحراف عن الوجهة محددة المعالم، أو الإنحراف إليها، لكن الدلالة الأولى هي المقصودة من دراستنا الأسلوبية هذه.

ويختلف معنى الانزياح بين النحاة والبلاغيين؛ ففي النحو يختص العدول بالتراكيب النحوية، أما في البلاغة فمجاله هو التركيب المجازي، أي التعبير اللغوي بين الحقيقة والمجاز.

أما في النقد الحديث فقد اختلفت المدارس النقدية في استخدام هذا المصطلح لتعدد المذاهب. ومهما يكن من تباين في المفاهيم فإن الانزياح يرجع إلى عبارة بيفون (bufon): "الأسلوب هو الرجل ذاته"[1]؛ وهذه العبارة توحي بتميز أسلوب الكتابة من مبدع لآخر، كون البصمات الشخصية تطبع العمل بطابع يجعله مغايرا لبقية الخطابات الإبداعية.

وهنا نكتشف أن البعد الفكري والنفسي يتدخل في بناء الأسلوب، بطريقة تجعل تمييزه سهلا إلى الحد الذي يمكن أن يكون فيه مدرسة قائمة بذاتها. وهو الأمر الذي يمكن ملاحظته عند مقارنة نصين شعريين مختلفين في العصر أو في البيئة الثقافية والفكرية؛ وكان السبب الذي أدى إلى ظهور أسلوبية الفرد أو الأسلوبية التعبيرية.

ويعزو صلاح فضل انتشار هذا المصطلح إلى "بول فاليري"(PAUL VALERY)، حيث يقول: "لقد شاعت عبارة (فاليري) التي قال فيها إن الأسلوب هو في جوهره انحراف عن قاعدة ما"[2]؛ فقد ربط (فاليري) بين القاعدة النحوية، وبين الاجتهاد الشخصي للمبدع، والممثل في الخروج المتعمد على القاعدة أو ما يمكن أن نسميه الأصل الأول للكلام الذي تنتظم فيه عناصر التركيب حسب قواعد الرتب المنطقية التي حددها علماء النحو.

وقد تحدث بعض النقاد الغربيين عن الانزياح بوصفه خروجا على المعيار (Déviation)، وربطوه بالنموذج النحوي لكي يتميز بوضوح[3]، والمقصود بالنموذج النحوي هي القاعدة الثابتة التي يقاس على أساسها كل تغيير داخل التركيب، فإذا كان الإسناد يفرض قوانينه على التركيب، فإن المبدع يحاول كسر هذه القوانين وتجاوزها ليحدث خلخلة تقوم على علاقات سياقية تتطلبها المعاني وطبيعة التشكيل النصي.

---

[1]- زهران البدراوي: أسلوب طه حسين في الدرس اللغوي الحديث، دار المعارف، القاهرة، [د.ت]، ص88، وما بعدها.

[1]- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته، دار الشروق، لبنان، 1998، ص208 .

[3]- ينظر، فيلي ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص58 .

وقد ورد تعريف الأسلوب (Style) في معاجم النقاد الغربيين، بهذا المصطلح أي (الخروج)، في (القاموس الموسوعي لعلوم اللغة)، (أوزوالد ديكرو، وتزفيطان تودوروف) (Oswald Ducrot/ Tzvetan Todorov)، ما نصه: إننا نعتبر الأسلوب انحرافا عن المعيار.

On considère parfois le style comme une déviation par rapport" à une norme."[1]

من هنا ارتبط مفهوم الإبداع بالانزياح ورفض الثابت؛ فالمبدع دائب البحث عن كل ما هو مخالف في اللغة غير الخاضعة لرقابة الوعي وهذا ما عبر عنه الدكتور مصطفى هدارة بقوله:"إن اللغة التي تفلت من رقابة الوعي تظهر طاقة إبداعية كثيرًا ما يهدرها الوعي"[2]؛ ويقصد بـ(الوعي) كل أشكال القواعد الثابتة التي تحد من حرية المبدع في التعامل مع اللغة بداية من الحرف والفعل والاسم وصولا إلى التركيب. ولهذا يلجأ المبدع إلى التمرد على كثير من القواعد اللغوية وابتداع أنماط تعبيرية تتلاءم مع تجربته الشعرية، فهو وحده الذي يملك القدرة على التعبير، ولولا الانزياح لما استطاع أن يشكل نصا ذا قيمة فنية، ولعل المتلقي يدرك هذا عندما يقرأ النص الإبداعي.

وهنا تتدخل مجموعة من العوامل المساعدة للمبدع على ممارسة الانزياح دون أن يحدث خللا في بنى النص العامة، نذكر منها طبيعة العلاقات بين عناصر التركيب نفسه، وعلاقته بأوزان النص، بالنسبة للشعر.

ويرى الدكتور عبد الملك مرتاض أن الانحراف من المفاهيم التي ارتبطت بالبلاغة ثم بالسيميائية، مؤكدا:" أن الانحراف اللغوي مفهوم بلاغي- في أصله- ثم استحال إلى مفهوم سيمائي، وهو يعني الخروج عن مألوف الاستعمال لتوتير اللغة، أو المعنى أو النسج الأسلوبي"[3]؛ وهو هنا يستعمل عبارة توتير اللغة والمعنى والنسيج اللغوي، والتوتر يقتضي عدم التوافق بين نوعين من التعبير الأسلوبي أحدهما يجري على النمط العادي والآخر يجري على النمط غير العادي، ويتم التركيز في دراسة الإنزياح على معرفة طبيعة التعبير في النمط المخالف، وهو موضوع الأسلوبية الأساس.

ليبرز الانزياح بعد ذلك في شكل اتجاه جديد، سمي بأسلوبيات الانزياح، ومن روادها (هنريش بليث) (Henrih Blithe)، وهي عنده تراعي المتلقي بشكل كبير، فمن خلالها يقيس المحلل الأسلوبي أثر التعبير،

---

[1] Oswald Ducrot/ Tzvetan Todorov:**Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**,Éditions du Seuil .1972. page 383 .

[2]- مصطفى هدارة: دراسات في الأدب العربي الحديث، ط1، دار العلوم العربية، بيروت، 1990، ص245.

[3]- عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية قسنطينة، (د.ت)، ص 150.

يقول موضحا قيام الأسلوبية على مبدإ الانزياح: " تقوم على دعامتين: الانتهاك، والأثر الانفعالي، تكون الصورة البلاغية فيه وحدة لسانية، والعبارة ضرباً من الانزياحات اللغوية"[1]؛ فهنريش بليث يركز على أنواع عديدة من التراكيب، على خلاف من سبقه من النقاد، فيتعدى مجرد التركيب اللغوي، إلى دراسة التركيب التصويري، في الصورة الشعرية، وأنماط الإنزياح التي تحصل فيه، والتي تتأثر بطبيعة التركيب اللغوي، سواء أكان اسميا أم فعليا.

وللتركيب دور كبير في صناعة الإيقاع الشعري، من جميع نواحيه الفنية، عن طريق العلاقات التركيبية بين عناصره الاسنادية، حسب رأي الدكتورة ابتسام أحمد حمدان تقول:" وكلها علاقات يمكن أن نسمها بأنها علاقات إيقاعية لأنها في النهاية تحقق التلاؤم والانسجام"[2]؛ فمن سمات التركيب المرونة وإمكانية التحول لتحقيق غايات فنية تتمثل في الانسجام بأنواعه المختلفة سواء أكان في الجانب الموسيقي أم في الجوانب الدلالي. ومن أجل هذا يلجأ المبدع إلى تغيير الرتب بين العناصر ليقدم أحدها على الآخر دون أن يمس بالجوانب الموسيقية، ففي التركيب الشعري يكون الانزياح من أجل تحقيق هاته الغايات الفنية.

وفي هذا الصدد يؤكد الدكتور بشير تاوريرت أن الانزياح ظاهرة أسلوبية تقع في التراكيب، ومقابلتها مع بعضها شرط ضروري لمعرفة الانزياح، وللسياق دور أساس في كل دراسة أسلوبية للبنية النحوية للتراكيب اللغوية. وهذا السياق العام يتحدد من خلال الانزياحات المستخدمة من طرف المبدع، وبخاصة إذا كانت تشكل ظاهرة أسلوبية، تستخدم كمؤشر على الانزياح[3]؛ وهنا يركز على أهمية السياق المصاحب للتركيب، ويقصد التقديم والتأخير والحذف فهو يسميها سياقات، أي عوارض انزياحية تكون بارزة في النص، من خلال تراكيب لغوية متعددة .

ولهذا يرى الدكتور حسن ناظم أن الانزياح لا يمكن حصره في نمط واحد، فهو متعدد الأوجه والأشكال، سواء من حيث الأنواع، أو من ناحية التمظهرات على مستوى النصوص الإبداعية، التي يرد فيها، كما يرى التنوع في وجهة نظر الدراسات الأسلوبية التي تدرس النص دراسة في الانزياح، يقول في ذلك:" فالانزياح يتخذ أنماطا مختلفة من ناحية تنوعاته وتحققاته"[4]؛ إذن يمكن للانزياح أن يتحقق في كل تركيب ومن زوايا مختلفة لا يمكن حصرها. ولا يزال البحث الأسلوبي مستمرا في دراسة هذه الظاهرة.

---

[1]- هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية نموذج سيميائي لتحليل النص: ترجمة العمري محمد منشورات، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ص58-57 .

[2]- ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ط1، دار القلم العربي، 1997، سوريا، ص216.

[3]- ينظر، بشير تاوريرت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص193.

[4]- ينظر، حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، ط01، المركز الثقافي العربي ، 2002، ص 43.

وبناء على ما سبق، يمكننا أن نقول إن الانزياح ظاهرة أسلوبية، يمكن ملاحظتها بداية من العوارض التي تطرأ على التركيب اللغوي مهما كانت طبيعته.

لقد لجأ اللغويون إلى تصنيف التركيب النحوي، واعتمدوا في ذلك على ضوابط وأسس مختلفة، يتضح بها حدود كل نمط من هذه الأنماط، وسلك سيبويه هذا المنحى، فتحدث عن نوعين من التركيب، في باب المسند والمسند إليه هما:(الأسمي والفعلي)، وحدد عناصر كل واحد منهما فالاسمي ما تركب من " الاسم المبتدأ أو المبني عليه"[1]. والفعلي ما "تصدر بفعل، نحو قام زيد، وضرب اللص"[2].

إن الدرس الأسلوبي لا يقف عند حدود التعرف على نوع التراكيب التي يتشكل منها النص فقط، بل يسعى إلى معرفة الطريقة التي تتشكل منها، وإلى التفريق بين ما هو أدبي ذو سمات فنية عن غيره. لذا فإن الضروري الاعتماد على مبدإ الانزياح لمعرفة القيم الفنية والجمالية التي تحكم بناء الأساليب التركيبية، انطلاقا من معرفة تفاعل الدوال والمدلولات داخل السياق (التركيب)، ومعرفة العلاقات الوظيفية بينها.

المبحث الأول- التركيب الاسمي:

تعتري التركيب الاسمي عوارض كثيرة نسميها انزياحات لغوية، تتمظهر في شكل تقديم وتأخير أو حذف في مكونات الجملة، وقد عد النقاد ظاهرة التقديم والتأخير مؤشرا من مؤشرات الانزياح التركيبي. فالتقديم والتأخير يعد خرقا لقواعد النحو التي تحكم الوحدات اللغوية في التركيب، ومن ثم في النص، وهو خرق تنتج من خلاله علاقات جديدة، كما يساهم في فتح المجال بين المبدع والمتلقي[3] لأن الإنزياح يشكل عنصر جذب للقارئ، عن طريق الانتهاك الحر لقواعد اللغة العادية، في بناء التركيب النحوي.

ومن جهة التركيب البلاغي، ترى جوليا كريستيفا(Julia Cristiva) أن الانزياح فيه يتم بالاستخدام المجازي، وهو ما قصدته بقولها أنه يتم: "عن طريق تغيير العلامة معناها إلى معنى آخر، أي عندما تنوب كلمة أخرى كما تحدث في الاستعارة والكناية، وكل الصور البيانية المحصورة بهذه البنية الدلالية المزدوجة"[4]؛ فموقع الاسم في التركيب يحدد سبب ورود الكلمة المنتقاة في فعل الاختيار داخل الجملة؛ على اعتبار أن المفردة لها فاعلية كبيرة أثناء عملية التلقي لمضمون الرسالة أو المعنى.

---

[1]- سيبويه: الكتاب، ج1، ص23.

[2]- زين كامل الخويسكي: الجملة الفعلية بسيطة وموسعة ، دراسة تطبيقية على شعر المتنبي، ج1 ، ص 01.

[3]- ينظر، جوليا كريستيفا: علم النص، ت. فريد الزاهي، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص77.

[4]- المرجع نفسه، ص77.

ونركز في هذا المبحث على دراسة جمالية ترتيب العناصر اللغوية، في الانزياح التركيبي لواحد من مجالات الرتبة، وهو الرتبة غير المحفوظة[1]:

- الأول: مجال حرية الرتبة حرية مطلقة. هذه الرتبة لو اختلت لاختلَّ التركيب معها بوجود قرينة لفظية تحدد معنى الألفاظ المرتبة بحسبها.
- الثاني: مجال الرتبة غير المحفوظة، وهي التي تتحرك فيها عناصر الجملة بالتقديم والتأخير بين عناصر التركيب الفعلي كتقديم المفعول به على الفاعل، أو الإسمي مثلا بين المبتدأ والخبر بضوابط نحوية كالوجوب والجواز.

وقد تحدث الدكتور تمام حسان عن الرتبة في التركيب اللغوي، حيث جعل من مكان الكلمة في الجملة هو العماد في دراسته، ويتضح من الثنائيات المتتابعة التي ذكَرَها في معرض حديثه عن التركيب كما صيغت قوانينه في النحو[2]. ولعلَّه ينبغي تخطِّي هذا المبدأ من أجل حيازة استقلال الرُّتبة، وهو ما قصده الدكتور فاضل مصطفى السَّاقي بقوله:"الرتبة وتعني موقع الكلمة في الترتيب الكلامي"[3]. ثمَّ بيَّن أنَّ الرُّتبة تنقسم إلى قسمين: أحدهما الرُّتبة المحفوظة "ومعناها موقع الكلمة الثَّابت متقدِّماً أو متأخِّراً في التَّركيب الكلامي"[4].

وفيما يخص الرتبة المحفوظة فهي من اختصاص النحاة لأن هذه الرتبة "لو اختلت لاختل التركيب بسببها ومن هنا تكون الرتبة المحفوظة قرينة لفظية تحدد معنى الأبواب المرتبة بحسبها ومن الرتب المحفوظة في التركيب العربي"[5]؛ وأمثل لهذا الاختلال ببناء الجملة الفعلية على النسق التالي:(فعل+ فاعل + مفعول به)، وهو بمثابه رتب محفوظة من الناحية النحوية، أي أن رتبة الفعل هي الأولى ثم تأتي بعدها رتبة الفاعل، وبعده تأتي رتبة المفعول به في الدرجة الثالثة. مثل خرق الترتيب الأصلي للجملة الفعلية بتغيير مواقع عناصرها على الشكل الآتي:

(مفعول به+ فاعل + فعل)، ولكن مع المحافظة على المعنى والدلالة. فهذه الخلخلة لعناصر التركيب الفعلي خاضعة لسياق الكلام.

وقد حدد الدكتور تمام حسان بعض المواضع التي يتأثر فيها التركيب اللغوي عن طريق تغيير الرتبة بالتقديم والتأخير، فيما يلي[6]:

---

[1]- تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة الدار البيضاء المغرب، 1994، ص236.

[2]- ينظر، المرجع نفسه ، ص207.

[3]- فاضل مصطفى الساقي: أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر، 1977، ص186 .

[4]- المرجع نفسه، ص186 .

[5]- تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها ، ص207.

[6]-المرجع نفسه، ص207.

1- أن يتقدم الموصول على الصلة والفعل على الفاعل.

2- أن يتقدم الموصوف على الصفة .

3- أن يتأخر البيان عن المبين.

4- أن يتأخر المعطوف بالنسق عن المعطوف عليه.

5- أن يتأخر التوكيد عن المؤكد.

6- أن يتأخر البدل عن المبدل منه .

7- أن يتأخر التمييز عن الفعل .

8- صدارة الأدوات في أساليب الشرط والاستفهام والعطف والتخصيص ونحوها .

أما الرتب غير المحفوظة في التركيب فهي رتبة المبتدأ والخبر، ورتبة الفاعل والمفعول ورتبة الضمير والعائد عليه، ورتبة الفاعل والتمييز بعد نعم، ورتبة الحال وصاحبه ورتبة المفعول به والفعل[1].

إن الجملة الاسمية تبتدئ باسم هو المبتدأ وهو" كل اسم ابتدئ ليبنى عليه الكلام والمبتدأ والمبني عليه رفع – فالابتداء لا يكون إلا بمبني عليه- فالمبتدأ الأول والمبني ما بعده عليه فهو مسند ومسند إليه"[2]، وهما يمثلان بنية مركبة من عناصر، يمكن أن يمسها الانزياح، فيتقدم أحدهما على الآخر، ليحقق مفارقة أسلوبية في البنيات الاسمية للنص، ويمكن ملاحظة هذه المفارقة عند الانتقال من مستوى الجملة إلى الفقرة، ومن ثم إلى النص، كما يمكن إدراك الفارق في تموقع المسند والمسند إليه، وهما غالبا يردان في شكل مبتدإ وخبر، ولكل منهما أنواعه وشروطه في أخذ رتبته داخل التركيب.

وتعد الجملة الاسمية أساس البحث في دراسة التراكيب عند النحاة، يقول الدكتور عبد الستار الجواري: "ولقد جعل النحاة الجملة الاسمية أساس بحثهم في التراكيب"[3]؛ حيث ركزوا على الجملة الاسمية أمرا اعتباطيا بل مُهِمًّا في كشف جماليات النص. وهنا يمكن أن أشير إلى أن المبدع لا يختار هذا النوع من التشكيلات النحوية إلا ليحقق أهدافه الفنية والتواصلية.

ودراسة التقديم والتأخير من الأهمية بمكان للتعرف على التراكيب الشعرية عند الشاعر أبي حمو موسى الزياني؛ فهي دراسة للأسلوب الذي يحمل متغيرات وانزياحات أسلوبية. ويعد التقديم والتأخير واحدا من هذه

---

[1]- المرجع السابق، ص207.

[2]- سيبويه: الكتاب، ج 2، ص126.

[3]- أحمد عبد الستار الجواري: نحو الفعل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2006، ص21.

المتغيرات التي بني عليها النص الشعري، كونه يقوم على اتجاه نفسي في التحليل الأسلوبي، يكشف عن قيم فنية وتعبيرية في النص، الذي يتشكل عبر مراحل، تبدأ من الجزئي، وهو (التركيب)، وتنتهي بالكلي، وهو(النص) .

وقد جعله حسن بحيري في مخطط مكون من ثلاث مراحل: مرحلة إنتاج النص، ومرحلة تشكيل النص، ومرحلة تفسير النص كالتالي[1]:

مرحلة أولى ← مرحلة وسطى ← مرحلة أخيرة

إنتاج النص ← تشكيل النص ← تفسير النص

ويمكن للباحث في التركيب الاسمي، أن يبدأ من المرحلة الثانية، وهي مرحلة (تشكيل النص)، ويقوم بفحص نظام البنية التركيبية، في الجمل من خلال التعرف على أنماط البناء، واكتشاف طبيعة التفاعل بين العناصر، في تبادلها للمواقع، ثم ينتقل بعد ذلك إلى تفسير النص من خلالها، مع إعطاء الأهمية لجانبي التركيب والدلالة.

وقد ورد مصطلح التحويلات(transformations) في النقد الغربي[2]، الذي يكافئ مصطلح التقديم والتأخير، ويتحدث فيه الناقد (جون دي بوا) (JEAN DUBOIS) عن فاعلية التحويل بين البنيتين السطحية والعميقة، (structures profondes générées par la base en structures de surface). أي تحليل بنية التركيب السطحية من خلال مقارنتها بالبنية العميقة. وهي مصطلحات مهمة بشكل كبير في الدراسات اللغوية عند نقاد الغرب، ومنها اقتبس النقاد العرب هذه المصطلحات واستخدموها في دراسة بنيات الشعر العربي القديم منه والحديث.

وتقسم الجمل في اللغة العربية بحسب الأمور الآتية:[3]

- أولا: أقسام الجمل بحسب التراكيب.
- ثانيا: أقسام الجمل بحسب النوع.
- ثالثا: أقسام الجمل بحسب الحكم.

---

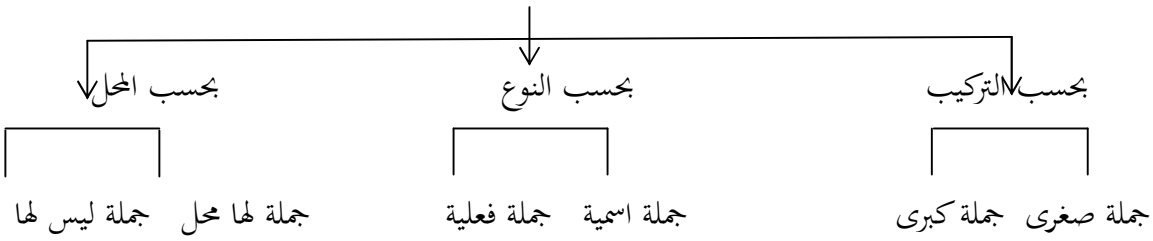
[1]- ينظر، سعيد حسن بحيري: دراسات لغوية تطبيقية في البنية والدلالة، ط1، مكتبة الآداب القاهرة، مصر، 2005، ص219 .

[2]- **JEAN DUBOIS** : dictionnnaire de linguistique. Larousse, la première édition 1994 . page 490

[3]- إبراهيم قلاتي: قصة الإعراب، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ص 534.

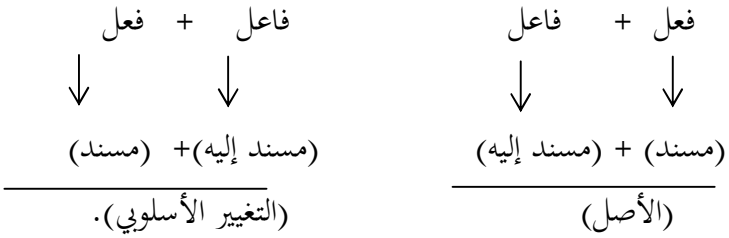
وينقسم كل قسم من هذه الأقسام الثلاثة إلى قسمين رئيسيين، يتضح ذلك من خلال الشكل الآتي:

أقسام الجمل



حيث سأدرس أقسام الجمل حسب النوع، وهو القسم الذي يفي بمتطلبات الدراسة الأسلوبية، من منظور "الانزياح" الذي يخلق توترا بين العناصر اللغوية التي تشكل منها الجملة او التركيب اللغوي.

أ- الجملة الفعلية:



ب- الجملة الإسمية:

علاقة الإسناد في التركيب الاسمي:

الأصل ←التغيير الأسلوبي

(مبتدأ + خبر) خبر + مبتدأ

(مسند إليه)+ (مسند) (مسند) (مسند إليه)

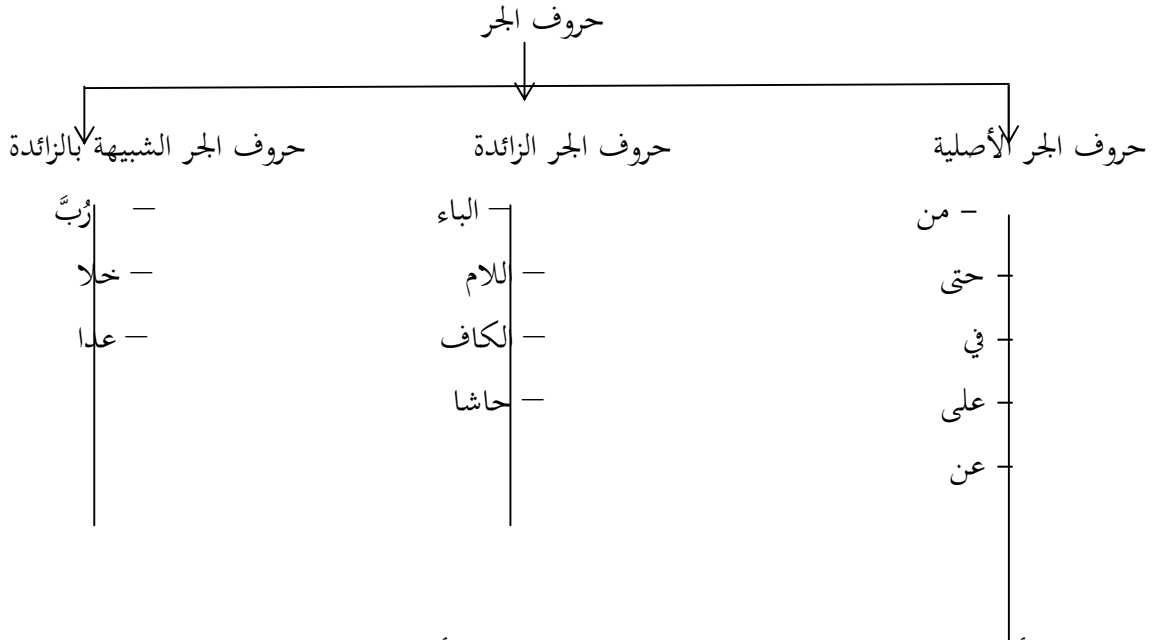
ولحروف الجـــر وظائف عديدة، تقوم بها داخل التركيب اللغوي، سواء أكان اسميا أم فعليا، وقد تم تعريف الجر بتعريفات متعددة، نذكر منها التعريف الذي أورده الدكتور إبراهيم قلاتي في كتابه: "قصة الإعراب"، جاء فيه: "" حروف الجر تجر معنى الفعل قبلها إلى الاسم بعدها، أو تضيف معاني الأفعال قبلها إلى الأسماء بعدها، إنها قنطرة توصل المعنى بين الفعل والاسم المجرور، فلا يستطيع العامل أن يوصل أثره إلى ذلك الاسم إلا بمعونة حرف الجر، كقولك: كتبت بالقلم، أرسلت إلى صديقي خطابا""[1].

[1]- المرجع السابق، ص 284.

يشتمل هذا التعريف على مجموعة من القضايا الأساسية التي تختص بحروف الجر، وفي مقدمتها "المعنى"، إذ تقوم هذه الأخيرة بدور النقل للمعنى بين الفعل السابق لها والاسم الذي يأتي بعدها، هذا من جهة، ومن جهة ثانية، فإنها تعمل على إضافة معاني الأفعال إلى الأسماء.

وقد تكلم الدكتور إبراهيم قلاتي عن قضية العامل والمعمول باعتبارهما ضفتي التركيب اللغوي، وهما "الفعل والاسم"، فعادة ما يعجز العامل عن تأدية عمله في معموله، فعندئذ يستعين بحروف الجر، ويقدم على هذه الاستعانة مثالا توضيحيا بقوله: "كتبت بالقلم". وفيه يتحقق التعلق التركيبي الذي لا يتم إلا بتوظيف حروف الجر أو حروف المعاني، لارتباطها بالعامل والمعمول.

فالعامل هنا هو الفعل (كتبتُ) وأما المعمول (الاسم المجرور) فهو (القلم)، وتنقسم حروف الجر إلى ثلاثة أقسام نوضحها بهذه الترسيمة.



غير أنني اعتمدت في دراستي لفاعلية حروف الجر في شعر أبي حمو موسى الزياني على حروف الجر الأصلية على أساس أنها تؤدي معنى جديدا في التركيب اللغوي (الجملة)، وتقوم بأداء الوظائف المتعددة في نقل المعنى.

ولم أهتم بالنوعين الآخرين: (الزائدة والشبيهة بالزائدة) على أساس أنها لا تؤدي الوظائف المعنوية المتعلقة بالدلالة، فدورها يختلف عن دور حروف الجر الأصلية، إذ تقوم بتقوية المعنى القائم فيها فقط. ويؤكد الدكتور خليل عمايرة أن حرفَ الجر الأصيل في الجملة يؤدي دورا دلاليا في الربط بين عناصرها، يقول:"" والذي نراه أن حرف الجر أصيل في التركيب الذي يكون فيه، وأنه يجيء لمعنى ""[1]؛ ويسهم في إحداث الانزياح في التركيب بناء

[1]– خليل عمايرة: في نحو اللغة وتراكيبها منهج وتطبيق، ط1، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، جدة، المملكة العربية السعودية، 1984، ص 131.

على هذا المعنى، فعن طريق تعلقه بأحد عناصر الجملة يكون ترتيبه مع المسند أو المسند إليه، سواء أكان ذلك في التركيب الاسمي أم في التركيب الفعلي.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن توظيف حروف الجر في شعر أبي حمو موسى الزياني يشكل محولا من محولات الأسلوب، حيث يسهم في تغيير رتب عناصر التركيب. وقد اتخذت من مصطلح "المتعلق"، أي شبه الجملة، أداة في تحليل التراكيب اللغوية، في شعر أبي حمو موسى الزياني، الذي يشتمل على مؤشرات أسلوبية كثيرة، جسدت الانزياح في تراكيب اسمية متنوعة.

1- تقديم الخبر على المبتدإ:

يذهب بعض النحاة إلى عدم جواز تقديم الخبر على المبتدإ، سواء أكان الخبر مفردا أم جملة[1]، ومع أنَّ تقديم المبتدأ هو الأصل في بنية التركيب، إلا أنَّ هذه القاعدة ليست ثابتة دائما؛ فالشاعر يملك حق التصرف في عناصر تركيب الجملة، فيورد الخبر مقدما على المبتدإ، ويجعل منه سمة أسلوبية، تحقق جمالية عند المتلقي. وبالنظر إلى صيغة المبتدإ والخبر يمكن أن يتقدم الخبر على المبتدأ، فإذا جاء المبتدأ نكرة جاز للخبر شبه الجملة أن يتقدم عليه ، وقد تعرض النحاة إلى هذا النوع من الانزياح التركيبي ؛ حيث يبين أن النكرة لا تتقدم على المعرفة، لأنه لا يجوز الابتداء بالنكرة في موضع المعرفة، ولهذا السبب يتقدم الخبر على المبتدإ. ويسمي سيبويه الجار والمجرور متعلقا إذا كان خبرا لمبتدإ نكرة [2]، وجعل العناية والاهتمام من أسباب تقديمه على المبتدإ، يقول:" والتقديم هاهنا والتأخير للعناية والاهتمام"[3]. ويقصد بهذا أن المتكلم هو الذي يوجه رتبه المبتدأ والخبر حسب أهميته في التركيب.

ويتعرض حسان تمام إلى رتبة المبتدإ والخبر، مشيرا إلى الاختلاف بين بنية السطح وبنية العمق في الجملة الاسمية، بقوله:" إذا قدمت المبتدأ وأخرت الخبر في كلامك فإنك تسند أمرا مجهولا إلى معلوم معهود من قبل وهذا هو الأصل في الإخبار ، ولكنك قد تلاحظ أمرا يتطلب تقديم المجهول قبل ذلك المعلوم ثم يظل المعلوم معلوما والمنسوب إليه خبرا عنه ويعين على ذلك أمور منها:

1-رعاية أمن اللبس.

2-قد يتحتم عكس الرتبة بتقديم الخبر على المبتدأ في بعض الحالات حين تدعو الشروط التركيبية إلى ذلك"[4]

من أنماط الجمل التي يتقدم فيها شبه الجملة، قول الشاعر أبي حمو موسى الزياني:[5]

نادَيتهـــا والجـــسمُ مـــنِي قَـــدْ فـــنِي **وَعلـــى فـــؤَادِي** غَـمْـــرَةٌ لمْ تَـنْـجَـــلِ

فالتركيب الاسمي هنا هو:(وعلى فؤادي غمرةٌ لم تنجلِ)، وهذه هي البنية السطحية للتركيب، أما بنية العمق[1]، فتكون على الشكل العادي النمطي، كما نجده في كتب النحو العربي. ويمكن أن نوضح صورة الانزياح الأسلوبي على النحو الآتي:

---

[1]- ينظر، الأنباري: الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين الكوفيين والبصريين، ط4، مطبعة السعادة، مصر،1961 ص 65.

[2]- ينظر، سيبويه: الكتاب، ج1، ص55.

[3]- المرجع نفسه، ج1، ص55.

[4]-حسان تمام: الخلاصة النحوية، ط1، عالم الكتب للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص86 – 87.

[5]- مؤلف مجهول: زهر البستان، زهر البستان في دولة بني زيان، تح. عبد الحميد حاجيات، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2011، ص28.

التركيب السطحي: وَعَـلَـى فُـؤَادِي غَـمْــرَةٌ = خبر مقدم [جار ومجرور] + مبتدأ مؤخر

التركيب العميق: غَـمْــرَةٌ عَـلَـى فُـؤَادِي = مبتدأ +خبر [جار ومجرور] شبه جملة.

المبتدأ هنا: [غَمْرَةٌ]، وهو نكرة، أخره الشاعر في التركيب، رغم كونه "مبتدأ"، وقدم عليه شبه الجملة: (**على فؤادي**). وهنا يبدو اهتمام الشاعر منصبا على "فؤاده" الذي أصابه الهم والحزن، ونلاحظ أن المبتدأ المؤخر: (غَمْرَةٌ)، دالٌ لغوي مشحون بدلالات التغطية، فمعنى غَمَرَ أي غَطَّى، فقلب الشاعر مغطى، والغطاء لا يكون إلا فوق الشيء المغطى.

ولذا يستحسن استخدام حرف الجر "على" للدلالة على استعلاء الغطاء على قلب الشاعر، وبهذا فهي متعلقة "بالاسم" (غمرة)، وهذا الأخير لا يؤدي معناه إلا معها، فهي: "مقوية وموصلة لمعاني الأفعال قبلها أو ما هو في معنى الفعل إلى الأسماء بعدها"[(2)]، وبهذا لا يمكن لمنشئ الجملة أن يحقق المعنى الذي يريده إلا باستخدام حرف الجر (**على**) الذي يلعب دورا وظيفيا في هندسة التركيب، وفي منحه الدلالة المقصودة، أي المرتبطة بقصدية المؤلف. وبالعودة إلى التركيب الأصل:[وغمرةٌ على فُؤادي لم تَنْجَلِ]= في بنية العمق، نجد أن التركيب الأصل لا يخلق أي انطباع لدى المتلقي، على خلاف التركيب المنزاح، الوارد في البيت؛ فزعزعة هذا التركيب في بنية العمق الأصلية يسهم في بيان الحالة النفسية التي آل إليها الشاعر من أثر الشوق والبعد. ولا يجوز في عرف النحاة القدامى تقديم الاسم إذا كان نكرة، وإلا صار جزءا من المسند أو صفة ملازمة له، وفي هذه الحالة لن يحمل التركيب أية سمة فنية، على خلاف البنية السطحية الواردة في البيت الشعري .

ومن هذا القبيل قول الشاعر: [(3)]

وَأَمَامَهَــا قُطْــبُ الوَفَــا بَحْــرُ النَّــدَى عَـطَّالُـــهَا يَـــوْمَ الـــوَغَى بِالعَيْطَـــلِ

فقد يتقدم الخبر إذا كان ظرفا: [أمام] على المبتدأ [قطب، بحر]، وذلك شأن التراكيب الاسمية، في كثير من الأبيات الشعرية، وتمثل الجملة: أَمَـامَـهَـا قُـطْـبُ الـوَفَـا بَـحْـرُ الـنَّـدَى بنية السطح في التركيب الاسمي، وتمثل جملة: قُـطْـبُ الـوَفَـا بَـحْـرُ الـنَّـدَى أَمَـامَـهَـا بنية العمق.

حيث نلاحظ اختلاف البنيتين السطحية والعميقة في شكل وطبيعة التركيب؛ ففي قول الشاعر: (أمامها قطب الوفا) يتقدم الخبر الوارد في شكل (ظرف): (أمامها)، وهو (مسند) ، على المبتدأ المؤخر: (قطب) المسند إليه، في البنية العميقة، التي لا يمكن للشاعر أن يوردها كما هي، لأن اللغة الشعرية لا تسمح بهذا الإيراد،

[(1)]– " البنية العميقة تمثل الثابت أما البنية السطحية فتمثل المتغير"، ينظر، عبد اللطيف محمد حماسة: الأنماط التحويلية في الجملة العربية، ط1، مكتبة الخانجي بالقاهرة، 1990، ص75.

[(2)]– عمر صابر عبد الجليل: حروف الجر العربية دراسة نحوية، ط1، دار الثقافة العربية، القاهرة، مصر، 2000، ص 05.

[(3)]– مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص28.

من جهة، كما أن القواعد المعيارية لا تسمح بذلك أيضا؛ فقد وضع النحاة ما يسمى بالوجوب والجواز، وهما من مسوغات الترتيب في الجملة، ومنها :"" أن يكون المبتدأ نكرة والخبر ظرفا أو جارا ومجرور ""[1]، وفي هذا التركيب جاء الخبر ظرفا ، والمبتدأ نكرة.

إن الدوافع النفسية والانفعالات، هي التي تشكل الانزياح في النص، فمن الطبيعي أن يصير الانزياح من الظواهر الحاضرة بين التراكيب، كما في قوله:[2]

أَجَـــلُّ نَـــبِيٍّ فِـــي الخَلَائِـــقِ شَافِـــعٌ **للجُـــودِ** بَـــذَّالٌ **وَلِلكَـــرْبِ** فَـــارِجٌ

يتكون التركيب الشعري من بنيتين سطحيتين، تتحد فيهما الصيغة الأسلوبية للتعبير، كما هو مبين: (للجُـــودِ بَـذَّالٌ).

جملة (للجـــودِ+ بـــذالٌ) تمثل بينة السطح، مكونة من: (جار ومجرور+ مبتدأ مؤخر)، وهي من الحالات الواجبة في بناء التركيب، ولا يجوز الخروج عنها، والأصل فيها أن ترد كما تقرر قواعد النحو في البنية العميقة : (بذالٌ للجود). وقد استعمل صيغة المبالغة فعال في المبتدإ لوصف الممدوح ورفعه عن كل ندٍّ في الجود. وبنيته العميقة هي: " بذال للجود".

وبملاحظة البنيتين، نجد مفارقة تركيبية في الإسناد، بين بنيتي العمق والسطح، تأخر بسببها المبتدأ: (بذال) على الخبر (الجود)، لغرض بلاغي هو التركيز على الجود كقيمة خلقية، مرتبطة بالممدوح. وبالنسبة للتركيب الثاني:(للكرب فارج): المبتدأ هو (فَارِجٌ) تأخر ليتقدم عليه الجار والمجرور: (للكرب)، فانزياح النمط التركيبي المألوف، الذي جاء بتقديم الجار والمجرور الخبر المقدم على المبتدأ للزيادة من دلالات التوكيد على تفريجه صلى الله عليه وسلم لكرب المكروبين.

فبنية السطح: (لِلكَـرْبِ فَـــارِجٌ)، أما البنية العميقة، فأصلها: (فَـــارِجٌ لِلكَـرْبِ): لقد بنى الشاعر هذا التركيب على الصيغة اللغوية التي بنى بها الجملة السابقة (للجود بذال)، وفي هذا تقوية للنسيج اللغوي للبيت الشعري؛ حيث قدم شبه الجملة (للكرب) باعتبارها خبرا ، وأخر المبتدأ (فارج) وهنا تبدو عناية المتكلم منصبة على الأمر الذي يشغل باله أكثر، وهو الكرب . يبدو الفرق واضحا بين البنيتين؛ السطحية والعميقة، من حيث الرتبة، والإسناد، وهذا ما يخلق توترا في البنية اللغوية وفي الدلالة، فليس الأمر سيان من جهة البلاغة. فاللغة التي فيها انزياح تسمو على مجرد الإخبار ، وتنتقل إلى مستوى فني يعمل على التواصل والتاثير في المتلقي.

وفي قوله:[3]

[1]- علي أبو المكارم: الجملة الاسمية، ص57.

[2]- عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ط02، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1982، ص296.

[3]- المرجع نفسه، ص310.

فَلَـــهُ الـشُّكْـــرُ وَلَـــهُ الأَمْـــرُ مِنْـــهُ النَّصْـــرُ لاَ مِـــنْ قِبَلِـــي

بنى الشاعر تراكيبه في البيت بنية سطحية تقدم فيها الخبر شبه الجملة من الجار والمجرور على المبتدإ، في البنية السطحية، على النحو الآتي:

1- فَلَـهُ الـشُّكْرُ= خبر مقدم + مبتدأ مؤخر.

2- وَلَـهُ الأَمْـرُ= خبر مقدم + مبتدأ مؤخر.

3- مِـنْـهُ الـنَّـصْـرُ= خبر مقدم + مبتدأ مؤخر.

في بنيات السطح نلاحظ تقديم الخبر شبه الجملة في التراكيب الثلاثة: (له الشكر)، (له الأمر)، (منه الأمر)، بسبب كون الخبر (شبه جملة) ، غير أن المبتدأ : (الشكر – الأمر – النصر)، ورد معرفا بأل التعريف فحقه التقديم في البنية العميقة. لكن المتأمل في الإسناد يجد أن الشاعر أراد أن يخص ممدوحه بمجموعة من الصفات ويسندها إليه دون غيره، وهذا هو الغرض البلاغي الذي جعله يعدل عن البنيات العميقة:

وقد يكون الشاعر مجبرا على تقديم الخبر وتأخير المبتدأ مراعاة للوزن والقافية كما في قوله:[1]

وَأَحْسَـنُ مِـنْ قَـدِّ الـفَـتَـاةِ وَخَدِّهَـا قُـــدُودُ العَـــوَالِي أَوْ خُـــدُودُ الصَّـــوَارِمِ

يمكن أن نستخرج من هذا البيت الشعري تركيبا لغويا، يشتمل على انزياح في الرتب، بين عناصره اللغوية، هو جملة اسمية طرفها الأول: مبتدأ (قدود) و(خدود) واقع في الشطر الثاني، وطرفها الثاني تقدم ذكره في الشطر الأول من البيت: (أحسن) الذي ورد في صيغة (اسم تفضيل) أفعل: (أحسن من قد الفتاة (...) قدود (...) أو خدود) . والبنية العميقة: قُـدُودُ العوالي أَوْ خُـدُودُ أَحْسَـنُ من قد الفتاة (...)

من خلال البنيتين نلاحظ أن الخبر (أحسن) تقدم على المبتدأ (خدود) و(قدود)، في بنية السطح : (أحسن من خدود العوالي أو قدود الصوارم) . وقد جاء الخبر (أحسن) بصيغة اسم التفضيل (أفعل) وهو عند النحاة: "" يدل على أن شيئين اشتركا في معنى وزاد أحدهما على الآخر فيه""[2]، وقد وقع التفضيل بين خد الفتاة وقدها من جهة، وقد السيف وخده من جهة ثانية. حيث يحدث الانزياح هنا نوعا من التشويق بتقديم الخبر على المسند إليه (المبتدأ) ، فالسامع ينتظر بشوق معرفة المسند إليه الذي وقع تفضيله على المسند ، أي قدود العوالي أو خدود العوالي.

[1]- مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص 156.

[2]- عباس حسن: النحو الوافي، ط3، دار المعارف القاهرة، (د.ت)، مصر، ج3، ص395 ، ص318.

فعنصر التشويق في الكلام من أهم المحفزات على التقديم والتأخير في التراكيب الشعرية ، وقد تحدث عنه البلاغيون، في مباحث علم المعاني، المختص في دراسة التراكيب، يقول عبد المتعال الصعيدي في التشويق: "" ومن هذه الأغراض تشويق السامع إلى المؤخر ليتمكن في نفسه""[1]؛ فالانزياح ليس دوره خلخلة عناصر التركيب فحسب بل صناعة المحفزات النفسية من أجل التأثير في المتلقي، وجعله يتفاعل مع التركيب.

ومن مواضع تقديم الخبر على المبتدإ في التركيب الشعري عند أبي حمو موسى الزياني قوله:[2]

فِي القَلْبِ **شَجَى** كَيْفَ المِنْجَى لِمَنِ **المَلْجَا** بارت حيلي

فبنية السطح هي: (في القلب شجى)، إذا تأملنا عناصر الجملة وجدنا أن الخبر ورد شبه جملة من الجار والمجرور (في القلب)، وهذا من مسوغات تقديم الخبر على المبتدأ، أما المبتدأ (شجى)، فهو نكرة مختصة واختصاصه هنا "الخبر"، وتنكيره من عوامل تأخيره في التركيب. وبنية العمق: (شَجَى في القَلب).

هناك فرق بين بنيتي "السطح" و "العمق" في تنظيم وترتيب عناصر الجملة، هذا الفرق هو ما يشكل تواتُرًا في اللغة، نسميه انزياحًا أسلوبيا يقع في التركيب؛ فقولنا: "شَجًى في القَلْبِ) يشتمل على مبتدأ نكرة و "التنكير" يحرمه من رتبة "الابتداء"، وبهذا فالتنكير يمس المعنى والدلالة التي من أجلها ينظم التركيب أو تتشكل الجملة.

ولهذا فبنية التركيب تتأثر بالحالة النحوية أو الصيغ التي ترد عليها عناصر الجملة "كالتعريف والتنكير" في قضية المبتدأ والخبر، فلأجل تقديم المبتدأ النكرة لابد من مسوّغ، وهو هنا غير موجود، ولذلك وجب تأخيره على الخبر (في القلب)، وإلّا فإن شبه الجملة سيتحول إلى صِفَةٍ لا إلى خبر، ويفسر هذا قول عبده الراجحي: "لو قدمنا المبتدأ النكرة بلا مسوغ لأمكن أن نعد الجملة أو شبه الجملة بعده صِفَةً لا خَبَرًا"[3].

ومن الوجهة التعبيرية لهذا الأسلوب، فإن تقديم الجار والمجرور أو الخبر (في القلب) يدل على عناية الشاعر بقلبه المثقل بالحزن ، وتأخيره للمبتدأ (شجى) يدل على عمق الألم والإحساس بالشجى، فالتنكير هنا يصف حالة من انعدام التحديد لألم الشاعر. وهذا هو الفرق الجوهري بين بنية السطح، وبنية العمق. أما التركيب الثاني: (كيف المنجى؟)، والثالث: (لمن الملجأ) فبني على النمط السطحي: (كيف المنجا)، وأما بنية العمق: (المَنْجَا كيف؟)

---

[1]- عبد المتعال الصعيدي: البلاغة العالية علم المعاني ، ت. عبد القادر حسين، ط2، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 1991، ص 83.

[2]- عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص309.

[3] - عبده الراجحي: التطبيق النحوي، ط2، دار المعرفة الجامعية، الأسكندرية، مصر، 1999، ص 109.

يظهر الفرق التعبيري واضحًا بين تركيب (بنية السطح)، و (بنية العمق)؛ إذ لا يصح أن يتقدم المبتدأ على الخبر، فنقول: (المنجَا كيف؟)، وهذا بالنظر إلى صيغة الخبر الذي جاء في شكل اسم استفهام (كيف) حيث تمنحه قواعد اللغة أفضلية في الترتيب لكونه من الأسماء التي لها الصدارة في الترتيب؛ ومنها "كيف" في قول الشاعر: (كيف المنجا)، و "لمن" في قوله: "لِمَنِ الملجا): وبنية العمق: (الملجأ لمن؟)

لا يجوز تقدم المبتدأ على الخبر لأن قصدية الشاعر تتجه إلى من يمنح "الملجأ"، وهو الشخص المفسر باسم الاستفهام (مَنْ) الدّال على العاقل. وهنا نلاحظ أن الشاعر قد حافظ على الجرس الموسيقي للبيت الشعري، مستغلا الانزياح والاختيار في بناء التراكيب اللغوية، حيث استطاع أن يحفظ رتبة المبتدأ في الجمل الثلاث ليحقق بها جرس صوت الجيم في الألفاظ: (شَجَى – المنجَى – المِلْجَا).

- في القلب شَجَى ـــــــــــــ مبتدأ مؤخر ـــــــــــــ (ج + ي)
- كيف المنجَى ـــــــــــــ مبتدأ مؤخر ـــــــــــــ (ج + ي)
- لمن الملجَا ـــــــــــــ مبتدأ مؤخر ـــــــــــــ (ج + ي)

وهنا تبدأ العلاقة واضحة بين أسلوب البناء التركيبي، وبين الموسيقى الدّاخلية التي يصنعها تقارب الأصوات أو تماثُلها في المقاطع الأخيرة من كل كلمة: (شَجَى= (ج ى) – المنجى = (ج ى) – الملجا = (ج ا)). وهذه من بين الغايات التي يحققها المبدع عن طريق الانزياح الذي يحدثه بين عناصر الجملة، وليس هذا خافيا على النقاد والدارسين الذين تناولوا التقديم والتأخير بالدراسة، حيث يؤكد أحمد فتح سليمان هذا في قوله: "التقديم والتأخير ظاهرة أسلوبية تعني تغيير ترتيب العناصر، التي يتكون منها البيت الشعري ويكون لغاية يهدف إليها"[1]؛ فالغاية الفنية إذن وراء ممارسة الانزياح داخل البيت الشعري، وليس من عمل الصدف اللغوية. ويحدد فتح الله سليمان بعض أو أهم الغايات الفنية المرتبطة بالتقديم والتأخير في قوله: "إما كون الناحية الصوتية هي التي أوجبت ذلك، أو بهدف إحداث توازن في البيت، أو لتجنب الثقل، وكل ذلك يُعَدُّ من المقتضيات الصوتية، وقد يكون التقديم والتأخير لأهداف معنوية كالتخصيص ولفت الأنظار إلى المقدم"[2].

وبهذا يحدد فتح الله سليمان الغاية من الانزياح التركيبي في المستويات التي يتكون منها النص الشعري، وهي: المستوى الصوتي وما يشتمل عليه من موسيقى مرتبطة بالوحدات اللغوية (الألفاظ)، حيث يرتبها المبدع مراعيا مسألة التوازن الموسيقي، أو ليجنّب البيت ما قد يحل به من ثقل في النطق والقراءة والتغني. ولم يغفل فتح الله سليمان دور الانزياح في الدلالة والمعنى، فأشار إلى التخصيص للعنصر المتقدم في الكلام، وعناية المبدع به،

(1) – أحمد فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 98.

(2) – المرجع نفسه، ص 68.

ولفت الأنظار إليه، فهذه أهم الوظائف التي يؤديها التقديم والتأخير في تركيب الجمل، وهي لا تخرج في جملتها وتفاصيلها عن ثنائية "اللفظ والمعنى"، أو "الشكل والمضمون".

ومن التراكيب التي يتقدم فيها الخبر على المبتدأ قوله[1]:

فَلَهُـــــمْ مِنَّـــــا **عَـــــدْلٌ** وَنـــــدَى وَلَهُـــمْ مِنَّـــا **أَقْصَـــــى** الأَمَـــل

لأبي حمو موسى الزياني أسلوبه المتميز، في بناء التراكيب الشعرية، عن طريق المرونة في توظيف اللغة، حيث يمكن أن يمارس التقديم والتأخير في جملة دون إخلال بالمعنى أو النظم، ففي هذا البيت نجده يقدم الخبر على المبتدأ في الشطر الأول، وكذلك في الشطر الثاني: (لَهُمْ مِنَّا عَدْلٌ وَنَدَى)، (لَهُمْ مِنَّا أقصى الامل). البنية السطحية هنا هي: لَهُمْ (مِنَّا عَدْلٌ وَنَدَى)، والبنية العميقة: (عَدلٌ ونَدًى لهم):

حيث نلاحظ أن هناك فرقا بين التعبيرين في البنية السطحية: (لهم منا عدلٌ ونَدًى)، وبين التعبير الأصلي في بنيته العميقة: (عدلٌ وَنَدًى لَهُمْ)، ويكمن هذا الفارق في طبيعة الدوال اللغوية في حدّ ذاتها؛ إذ ورد المبتدأ (عدلٌ) مؤخرًا لأنه نكرة، والخبر مقدمًا لأنه شبه جملة من الجار والمجرور: (لَـهُمْ). ويمكن أن نستنتج من صيغة الخبر المقدم (لَـهُمْ) معنى الملكية الموجهة إلى من يحسن إليهم الشاعر(هم). وتأخيره للمبتدأ بصيغة التنكير:(عدلٌ وَنَدًى)، ففيها دلالة الاستغراق للعدل والندى. كذلك في قوله: (وَلَهُمْ مِنَّا أَقْصَى الأمل): هي بنية سطحية: (لَهُمْ مِنَّا أَقْصَى الأَمَلِ) وأما البنية العميقة: (أَقْصَى الأمل لهم مِنَّا):

من خلال البنية الأولى نلاحظ ان العناصر اللفظية (المسند والمسند إليه) تتوفر فيها شروط البناء التي حدّدها النحاة، وهي (الجار والمجرور) = "خبر" المقدم، والتنكير بالنسبة للمبتدأ (أقصى الأمل)، أما بنية العمق (ب) (أقصى الأمل لهُمْ مِنَّا)، فهو تركيب غير جائز لأنه يحدث اختلالا في البنية وفي الدلالة، ولا يحقق الغرض الفني الذي يرمي الشاعر إلى تحقيقه.

يقول الشاعر[2]:

عليـــه الســـلام مـــا تبكـــى حمـــام وأضـــحك الـــروض ثغـــرا شـــنيبا

يبدو أن الشاعر مهتم بالسلام على الرسول صلى الله عليه وسلم، وبتقديم التحية له ما دام الحمام يبكي على الأيك، وما دام الروض يضحك ويبهج ثغر من ينظر إليه، وقد بنى هذه التحية على تقديم الجار والمجرور

[1] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمُّو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 301.

[2] – المرجع نفسه، ص 370.

الواقع خبرا للمبتدأ (السلام) الذي أَخَّرَهُ عن رتبته في الجملة؛ فبنية السطحية: (عليه السَّلَامُ) وبنية العمق: (السَّلَامُ عَلَيْهِ)، حيث اختار الشاعر في تركيبه هذا أن يؤخر "السلامُ) على أنه مبتدأ لأن الخبر ورد شبه جُملةً من جار ومجرور: (عليه) = (على + الضمير (هـ) المتصل الذي يعود على شخص النبي صلى الله عليه وسَلَّمَ، وكان بإمكانه أن يقول: (السَّلَامُ عليه)، وفقا لما هو مبين في البنية العميقة: السلام (معرفة) + الخبر: شبه جملة. لكن الشاعر عدل عن هذه الصيغة إشارة منه إلى أهمية المتقدم، الذي يفسره الضمير المتصل (هـ) الهاء في شبه الجملة (عليه)، الذي نعربه خَبَرًا، كما يريد بهذا التقديم التأكيد على تخصيص المسلم عليه وهو الرسول صلى الله عليه وسلم بهذا السلام ما بكى حمام وما أضحك الروض الناظر إليه، فقيمة "المسند" دفعت بالشاعر إلى تقديمه على المسند إليه.

2- تقديم الجار والمجرور على خبر"كان":

ينظر العديد من النحاة إلى الجار والمجرور على أنّه فضلة أو مجرد مكمل في الجملة فقط. وهذه النظرة عبارة عن تقسيم نمطي لأجزاء التركيب، وهي تهمل الدور الذي يلعبه الجار والمجرور في توليد المعاني وتغيير الدلالات. ولهذا يمكن للجار والمجرور أن يصبح أساسا يبنى عليه التركيب.

وتؤكد الناقدة هناء محمود شهاب على أهميته في الجملة، بقولها: " تعدّ المتعلقات فضلة أو تابع في بنية الجملة ولكن قد تتساوى تلك الفضلة مع العمدة في أداء المهمة الدلالية، إذ تتسلط عملية التحريك التقدمي على الجار والمجرور ليسبق متعلقه، وبهذا يحدث التوافق بين السياق الخارجي في هذه التحولات وبين السياق الداخلي وما فيه من دلالات"[1]؛ فلا يمكن تجاهل الوظائف الدلالية، والتركيبية التي تؤديها حروف الجر مع الاسم المجرور، فهي شرط من شروط بناء التركيب وإنتاج الدلالة.

والجار والمجرور من العناصر التي تتقدم في شعر أبي حمو موسى الزياني على خبر الفعل الناسخ لتؤدي دورها في بناء التركيب الانزياحي.

إلا أن النظرة البلاغية للتركيبين تتيح لنا أن نأخذهما من زاويتها، وهذا الأقرب في تقديري، لاستجلاء مظاهر الانزياح الأسلوبي، عن طريق مقارنة تموقع عناصر التركيب في بنيتيه السطحية والعميقة، لمعرفة الفارق الأسلوبي بين الصيغتين؛ ومن أجل ذلك نلجأ دائما إلى قواعد النحو، لضبط صيغ التراكيب؛ "فالنحو علم تصنيفي هدفه ضبط الصيغ الأساسية في اللغة بحسب تواترها"[2].

النواسخ من الأفعال التي لها الصدارة في الجملة في الأحوال العادية أي أنها تأتي أولا ثم يليها المعمولان: الاسم ثم الخبر، على الصورة الآتية:

- الناسخ + اسمه +خبره.

ومثاله قولنا: (كان الجو صافيا).

---

[1]- هناء محمود شهاب: أثر الترجمة في أسلوب التقديم والتأخير في القرآن الكريم مجلة التربية والعلم، المجد 17، العدد 02، سنة 2010، جامعة المهل، العراق، ص151.

[1]- قندريس: اللغة، ص 162 .

[2]- بشير إبرير: رحلة البحث عن النص في الدراسات اللسانية الغربية ،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ص85عن كتاب"اللسانيات وأسسها المعرفية "، ط1، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص144.

ويوضح الدكتور عباس حسن حكم الناسخ ومعموليه (المبتدأ والخبر)، بقوله: "لا ترتيب في هذا الباب بين الناسخ ومعموليه؛ فيجوز لغرض بلاغي – أن يتقدم عليهما معا، ويتأخر عنهما، ويتوسط بينهما"[1]

تتضح ثلاثة قضايا مهمة في فهم ترتيب الناسخ مع اسمه وخبره:

- الأولى هي عدم إمكانية حصره في ترتيب واحد.
- الثانية: تأثير الغرض البلاغي في هذا الترتيب.
- الثالثة: قضية الجواز وعدم الجواز.

من هذا النوع قول الشاعر: [2]

فَكَـــانُوا **إِلَـــى الطَّيْـــرِ** الغَشِـــيمِ فرائِسَـــا وَكَانَـــتْ **عَلَـــى الأَعْـــدَاء** شَـــؤم الـــذَّمَائِمِ

يشتمل البيت الشعري على تركيبين، يتقدم فيهما شبه الجملة من الجار والمجرور على خبر الفعل النّاسخ "كان": (كانوا إلى الطير الغشيم فَرَائِسَا)، (وكانت على الأعداء شؤم الذّمائم)، ليحدث بهذا التقديم حركة أفقية تعمل على انسجام الإيقاع العروضي، وبخاصة في الشطر الثاني من البيت، ويمكن إدراك أثر هذا التغيير (العدول) التركيبي من خلال مقارنة بنية السطح مع بنية العمق في الجملتين المنسوختين على النحو الآتي:

فبنية السطح: "كانوا إلى الطّير الغَشيم فرائِسَا"

وبنية العمق: – كانُوا فَرَائِسًا إلى الطَّيْرِ الغَشِيمِ.

نلاحظ أن شبه الجملة (الجار والمجرور) له حرّية التنقل داخل التركيب اللغوي، فيتقدم على خبر كان (فرائسا) في البنية السطحية، وهو متحول عن البنية العميقة "ب": (كانوا فرائسَا إلى الطير الغشيم)، وقد تم هذا التقديم عن طريق القواعد التحويلية التي يصنعها النحاة، بما يضبط التركيب النحوي أو اللغوي، التي يُعَرِّفُهَا الدكتور عبد اللطيف حماسة بقوله: "والقواعد التي تتحكم في تحويل جملة الأصل أو "البنية العميقة" هي القواعد التحويلية، وهي قواعد تحذف بعض عناصر البنية العميقة، أو تنقلها من موقع إلى موقع، أو تحولها إلى عناصر مختلفة، أو تضيف إليها عناصر جديدة، وإحدى وظائفها الأساسية تحويل البنية العميقة المجردة الافتراضية التي تحتوي على معنى الجملة الأساسي إلى البنية السطحية الملموسة التي تجسد بناء الجملة وصيغتها النهائية"[3]. لقد

---

[1]– عباس حسن: النحو الوافي، ج2، ص23.

[2]– مؤلف مجهول:زهر البستان في دولة بني زيان، ص 37.

[3] – عبد اللطيف حماسة: من الأنماط التحويلية في النحو العربي، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1990، ص13.

حدد عبد اللطيف حماسة نوعين من الجمل؛ هما الجملة الثابتة والجملة المتحولة عنها، فالأولى ذات طبيعة مجردة، افتراضية، والثانية جملة نهائية كما ينشِؤُها المؤلف، وبينهما قاسم مشترك هو المعنى، كما قَرَّر أن هذا التحويل لا يتم إلا بقواعد وضوابط سماها "القواعد التحويلية"، ومن شأن هذه الأخيرة أن تحدث التحول التركيبي داخل الجملة أي بين طرفي الإسناد: (المسند والمسند إليه)، وهذا التحول في بنية الجملة يتم عن طريق بعض الآليات اللغوية ، وهي: الحذف، النقل من موقع إلى آخر، التحويل إلى عناصر مختلفة، أو الإضافة، وكل هذا يتم في إطار ثنائية: (البنية السطحية، والبنية العميقة).

وفي هذا البيت الشعري: (كانوا إلى الطّير الغشيم فرائِسًا)، يتقدم شبه الجملة من "الجار والمجرور": (إلى الطير) على خبر كان: (فَرَائِسَا) وكان حقه التأخير كما هو مُبَيَّنٌ في بنية العمق (ب)، أي أن يرد بقولنا: (كانوا فرائسًا إلى الطَّير الغَشيم)، بتأخير شبه الجملة (إلى الطير)، وتقديم خبر كان: (فرائسا)، لكن قواعد التحويل النحوي تحتم على المبدع إخراج التركيب من سبيل السطح لا من سبيل العمق؛ ذلك أن خبر "كانوا" (كان): فرائسًا ورد "نكرة"، وهو حكم يقضي بتأخيره عن المتعلق: (شبه الجملة من الجار والمجرور): (إلى الطير الغشيم).

والجار والمجرور هنا متعلق بخبر "كان" (فرائسا)، وهو يحمل معنى الفعل أي فعل الملكية المتصل ضمنيًا بخبر "كان".

وفي الشطر الثاني تركيب مُماثل في بنيته للتركيب الأول، هو قوله: (وكانت على الأعداء شؤم الذّمائِمِ).فبنية السطح: "وكانت على الأعداء شؤم" ، وبنية العمق: "وكانت شؤما على الأعداء "، إذا تأملنا عناصر الجملة في بنية السطح: (كانت على الأعداء شؤم الذمائم) وقارنّاها مع عناصر الجملة نفسها لكن في بنيتها العميقة، وجدنا أن بنية الجار والمجرور من شبه الجملة على الأعداء تأخذ موقعًا وسطًا بين اسم كان وخبرها:

(كان + اسمها) ———— الجار والمجرور (على الأعداء) ———— (خبر كان).

بينما تقع في طرف الجملة في البنية العميقة:

(كان + اسمها) ———— (خبرها) ———— الجار والمجرور.

هذا الترتيب العميق للجملة التي تحولت إلى تركيب يمكن أن نطلق عليه سمات اللغة الشعرية التي تؤدي الوظيفة التواصلية؛ وقد تم هذا عن طريق "محولين" هما: بنية شبه الجملة: (على الأعداء)، وما يحمله من معانٍ فيها

دلالة الاستعلاء، حيث إن حرف الجر "على" عمل على إبرازها، هذا من جهة، ومن جهة ثانية: محول "التنكير" للخبر (شُومَ).

حيث نلاحظ أن هذا "المحول" التركيبي يحتفظ بدوره في الجملة سواء أكانت غير منسوخة، أم منسوخة، كما في هذا البيت.

ومن هذا النمط التركيبي، ما ورد في قوله[1]:

حَـــانَ الفِـــرَاقُ فَكُنْـــتُ مِنْـــهُ **بِمَنْـــزِلِ** وَدَنَـــا الرَّحِيـــلُ فكُنْـــتُ **فِيـــهِ** بِـــأَوَّلِ

يَشْتَمِلُ البيت على تركيبين اسميين منسوخين، هما: (كنت منه بمنزل)، و (كنت فِيه بِأَوَّلِ).

فبنية السطح: – كنتُ منه بِمَنْزِلِ

وبنية العمق: كُنْتُ بنازلا مِنْهُ.

نجد في البنية الأولى أن خبر كَانَ (بِمَنْزِلِ) اشتَمَلَ على حرف الجر (الباء) وهي زائدة وَأَصْلُهُ: (نازلًا)، والتقدير الأول هو الأقرب إلى بنية العمق التي هي أصل التعبير: (كنت نازلًا مِنْهُ)، وكل من التقدير الأول والثاني جائِزٌ، لأن النحاة ذهبوا في هذا التقدير مذهبين، ولم ينكر أحدٌ على الآخر.

وبهذا الشكل يكون شبه الجملة، من "الجار والمجرور" قد أسهم في هندسة البيت الشعري، هندسة نحوية، وموسيقية؛ فحرف الجر (من): "منه" يفيد معنى الالصاق، لارتباطه بالفاعل: (الفراقُ)، ولهذا اسبب تقدم على خبر الناسخ (كُنْتُ)، (بِمَنْزِلِ)، وفي التركيب الثاني، في عجز البيت قوله: (فكنت فيه بأول)، الذي يفيد الظرفية الزمانية.

كما نلاحظ تأثر الهندسة الموسيقية؛ حيث حافظ تقدم الجار والمجرور على بنية التصدير المرتبطة بالخبر: (منزل) و (أَوَّلِ).

كنت ——— جار ومجرور ———(خبر) (كنت) ——— جار ومجرور (خبر).

[1] – مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص 27.

إن الانزياح التركيبي ليس مجرد تغيير لموقع شبه الجملة في البيت، بل هو غاية فنية مرتبطة بمستويات النص كلها؛ النحوية منها، والصوتية، يلائم من خلالها المبدع بين مقتضيات الصناعة اللفظية والمضامين التي يفرضها السياق، وهنا تبرز براعة المبدع في توظيف بنيات مكملة داخل بنيات أساسية؛ وبمعنى آخر، تحقيق التلاؤم التركيبي بين المسند والمسند إليه وما يرتبط بهما من مكملات تتمثل في "الجار والمجرور"، باعتبارهما متعلقات بأحد طرق الإسناد: "المبتدأ والخبر".

إن حرف الجر يصل بين طرفي الإسناد في تحقيق المعنى، وهذا ما يذهب إليه النحاة، يقول عباس حسن: "إن حرف الجر مع مجروره إنما يقومان بمهمة مشتركة ومزدوجة، كانت السبب القوي في مجيئهما؛ وهي إتمام معنى عاملهما واستكمال بعض نقصه، بما يجلبانه معهما من معنى فرعي جديد"[1]؛ فلا يصح معنى الجملة دون توظيف "شبه الجملة" من الجار والمجرور، كما أن تعلقه بالخبر من أهم أسباب وروده مقدما في التركيب؛ حيث إن التعلق من أهم المحفِّزات اللغوية في تحديد رتبة المتَعَلَّقْ، والمتعلق به.

ومن التراكيب التي يتقدم فيها شبه الجملة: (الجار والمجرور)، على خبر الناسخ، قول الشاعر: [2]

فَـــذِكْرُهُمْ عَـــادَ لِـــي عَـــادَةً وَحُـــبُّهُمْ صَـــارَ لِـــي مَـــذْهَبَا

إذا تأملنا الشطر الثاني من البيت، وجدنا أن "الجار والمجرور" (لي) تقدم على خبر (صار)، وهو (مَذْهَبَا). فبنية السطح: (صَارَ لِي مَذْهَبَا)، وأما بنية العمق، فهي: (صَار هُوَ مَذْهَبًا لي): عندما نقارن بين أصل التركيب في بنية العمق، وتمظهره في بنية السطح، ندرك أن بنية الجملة المنسوخة قد وقع فيها تقديم لشبه الجملة (لي) :الجار والمجرور على خبر "صار" الناسخ، وهو (مَذْهَبًا)، الذي جاء نكرة غير مقصودة، فالمذاهِبُ متعددة:

الناسخ + اسمه ضمير مستتر تقديره "هو"، + شبه الجملة + خبر الناسخ.

ولو تأخر "الجار والمجرور" عن خبر "صار" لأصبح جزءًا من الكلام أي صفة "للمسند" "مذهبا"، ولهذا وجب تقديمه عليه، هذا من جهة، ومن جهة ثانية المحافظة على موسيقى النص؛ إذ يشتمل "الخبر" "مذهبا" على حرف الروي، والقافية، وإذا غير الشاعر موقعه إلى البنية العميقة فَسَدَت الموسيقى، واختل التركيب الموسيقي الذي يتوافق مع الشطر الأول:

– ذكرهم عَـادَ لي عَادَةً –

[1] – عباس حسن: النحو الوافي، ج2، ص 439.

[2] – يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، تح. الدراجي بوزياني،دار الأمل،الجزائر،2007، ج2، ص 285.

– حبهم صار لي مَذْهَبَا –

حيث يصنع هذا الترتيب موسيقى قائمة على توازي العناصر التركيبية التي تشكل جملة مركبة من مبتدأ + خبر = (جملة من الناسخ ومعموليه)؛ وتتوافق هذه العناصر على الشكل الآتي:

– ذكرهم ـــــــــــ حُبُّهُم: (مبتدأ).

– عاد ـــــــــــ صار: (الناسخ).

– لي ـــــــــــ لي: (الجار والمجرور).

– عادَةً ـــــــــــ مَذْهَبَا: (خبر الناسخ).

حيث نلاحظ أن الفعل "عاد" من الأفعال التي تنسخ المبتدأ والخبر وهو "دال" على "التحول".

ومن التراكيب التي ينزاح فيها شبه الجملة عن موقعه الأصلي، قول الشاعر[1]:

نُطَـــارِدُ فِيهَـــا الخَيْـــلَ بالخَيْـــلِ مِثْلَهَـــا فَكَـــانَ علـــى الأَعْـــدَاءِ **كَـــرَّ** الهَـــزَائِمِ

في هذا البيت يصف الشاعر انتصاره على أعدائه، ويصور الكر الذي كرّه عليهم بخيلِه، ونلاحظ أنه قدم "الجار والمجرور"، عَلَى الأعداء في التركيب على الخبر (كَرَّ). أ– البنية السطحية: –كان على الأعداء الكَرَّ، وبنية العمق: – كان كرًا عَلَى الأعداء–

من خلال بنية الجملة في شكلها السطحي (كان على الأعداء كرّ الهزائم)، ندرك أن اهتمام الشاعر كان منصبا على ذكر "شبه الجملة" أولا: (على الأعداء)، ثم خبر الناسخ (كرّ الهزائم)، وهو الأقرب إلى تحقيق الدلالة التي يرمي إليها فالكَرُّ معلوم بالضرورة، ولكونه نكرة مضافة، تقدم عليه الجار والمجرور.

ومن التراكيب التي يتقدم فيها الجار والمجرور على خبر "كان"، قوله[2]:

مَـــا كُنْـــتُ بالوَصْـــلِ قبـــلَ اليـــومِ **مُقْتَنِعًـــا** واليَـــوْمَ أَقْنَـــعُ إِنْ هَبَّـــتْ نَسِـــيمُ صَـــبَا

البنية السطحية: (كنتُ بالوصل قبل اليوم مقتنِعًا).

والبنية العميقة: (ما كُنْتُ مُقْتَنِعًا بالوصل قبل اليوم).

إذا تأملنا عناصر البنية السطحية وجدناها متحولة عن بنية العمق التي تعد هي الأصل في فهم التركيب السطحي، الذي يعد فرعًا عنها، وهذا ما قرّره النحاة المحدثون، في تطبيقاتهم للمنهج التحويلي في النحو العربي، حيث يؤكد الدكتور عبده الراجحي على قضية الأصل والفرع في فهم وتأويل الجملة، يقول في هذا: "أن المنهج

[1] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 302.

[2] – المرجع نفسه، ص 372.

التحويلي رآى أن قضية الأصلية والفرعية قضية أساسية في فهم البنية العميقة وتحولها إلى بنية السطح"[1]، ذلك أنّ البنية العميقة تمثل القاعدة التي يقاس عليها، أما بنية السطح، فهي ذلك الخروج عن القاعدة أو المعيار النحوي، الذي يتصف بالثبات

فقول الشاعر: (ما كنت بالوَصْلِ قبل اليوم مُقْتَنِعًا)، يعد خرقًا وخروجًا عن البنية العميقة: (ما كنتُ مُقتنعًا بالوَصْلِ قبل اليوم)؛ حيث يقدم شبه الجملة من الجار والمجرور: (بالوصل) المعمول على عامله، وهو خبر "كان": مقتَنِعًا الذي حقُّه التقديم على المعمول (في البنية العميقة)، وهذا لوروده في صيغة شبه الجملة. (بالوصل)، وإذا تأملنا قضية "العامل والمعمول" وجدنا أن سبب التقديم يعود إلى كون "الخبر" "مقتنِعًا" مأخوذ من فعل لازم: (اقتنع) الذي يحتاج إلى حرف الجر (الباء) لكي يتعدى إلى المعمول: (المفعول به) في الأصل: (الوَصْل).

إن تركيز الشاعر في "بنية السطح" منصب على "معمول خبر كان"، ولذلك قدمه على عامله، الذي هو متعلق به، وهذا هو المرجّح في التحليل النحوي؛ إذ يعتمد الدكتور محمود شرف الدين على قضية التعلق في إدراك خصائص التركيب اللغوي، وترتيب عناصر الجملة، يقول: "أن تركّب كلمة مع كلمة تنسبُ إحداهما إلى الأخرى، أو تُعلَّقَ إحداهما بالأخرى على السبيل الذي يحسن به مَوْقِعَ الخبر وتمام الفائدة"[2]؛ حيث يذكر قضية "النسبة" و "التعلق" في تحديد طبيعة العلاقة بين طرفي الإسناد في الجملة العربية، فلا تحصل الفائدة في الجملة إلا من خلال التعليق بين أجزائها.

وفي هذا التركيب (ما كنت بالوصل قبل اليوم مقتنِعًا)، تتعلق شبه الجملة (بالوصل) بخبر "كنت" أي: (مقتنِعًا)، فبينهما علاقة معنوية أي في المعنى وتمامه، فلا يمكن حذف الجار والمجرور هنا مُطلقا لأنه جزءٌ من التركيب أما ترتيبُه في الجملة فجاء مبرزًا لنفسية الشاعر، وأثر "الوصل" في نفسه، فهو عاشق، ولكون "الخبر" لا يَتِمُّ المعنى، والفائدة البلاغية إلا بتأخيره عن المتعلق (الجار والمجرور).

إن تحليل عناصر التركيب وإدراك العلاقة بينهما، يقود إلى فهم المعنى في ارتباطه بالشكل اللغوي الذي يرد فيه، ولا يتم هذا إلا بالمقارنة بين قول الشاعر كما ورد في النص، وبين البنية العميقة.

من خلال استعراض النماذج التركيبية التي يتقدم فيها شبه الجملة على خبر الناسخ "كان"، ندرك أن "الجار والمجرور" مكون أسلوبي، بارز في تراكيب الشاعر أبي حمو موسى الزياني يقتصر على الجار والمجرور دون غيره من الأنواع . وله فاعليته في منح النص دينامية لغوية، حيث يتيح للمبدع أن يقدّم ويؤخّر في جمله الاسمية المنسوخة، فهو نواةٌ أسلوبية (نحوية) أساسية في بناء التراكيب الاسمية، له حرية الحركة على محور التركيب "Syntaxe"، يضيف إليها معانٍ تصنعها حروف الجر المختلفة.

---

(1) – عبده الراجحي: النحو العربي والدرس الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1979، ص 144.

(2) – محمود شرف الدين: الإعراب والتركيب بين الشكل والنسبة، ط1، دار المرجان للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1984، ص 05.

3- تقديم الجار والمجرور على خبر إنَّ:

يتشكل التركيب من عنصرين أساسين هما المسند والمسند إليه، تتخللهما عناصر أخرى تتعلق بأحدهما سواء أكان فعلا أم اسما، تسمى متعلقات يمكنها أن تتقدم على ما تعلقت به من مسند أو مسند إليه، ويمكن تعليل سبب هذا التقديم بكونها محل اهتمام المبدع أو تتصل بهذه المتعلقات عوامل نفسية تبرز في شكل تعبيري يحدث فيه انزياح تركيبي، ويمكننا أن نعرف التعلق كما ذكره النحاة، يقول الدكتور محمود شرف الدين: هو أن "تُرَكَّبَ كلمة مع كلمةٍ تُنْسَبُ إحداهما إلى الأخرى، أو تعلق بالأخرى على السبيل الذي يحسن به موقع الخبر وتمام الفائدة"[1]، ويرد "الجار والمجرور" مقدما على إحدى جملتين إما جملة اسمية إذا تعلقت بخبر المبتدإ، أو فعلية إذا تعلقت بفعل يتبعها[2].

وهو أسلوب يكثر في شعر أبي حمو موسى الزياني ويؤدي دورا كبيرا في إحداث الانزياح التركيبي الذي يؤثر في المتلقي، ومنه قولــه:[3]

وَلَا سَلَـــــوْتُ وَلَا أَسْلُـــــو لِبُعْـــــدِهِمُ إِنَّ السُّلُـــوَّ **عَـــنِ المَهْجُـــورِ** قَـــدْ حُجِـــبَا

إِنَّ السُّلُوَّ عَنِ المَهْجُورِ قَدْ حُجِبَا) فأصل التركيب فعلي وليس اسميا:(قَدْ حُجِبَ السُّلُوُ عن المَهْجُورِ) في بنية عميقة أصلية فعلية تحولت إلى تركيب إسمي، على الشكل التالي: الناسخ+اسمه+ الجار والمجرور+ خبره، فدخول الحرف المشبه بالفعل: (إنَّ) وهو للتأكيد، بالإضافة إلى قد التحقيقية، شكل انزياحا تركيبيا يثير انتباه المتلقي؛ فالتركيبان يرتبطان ببعضهما، عن طريق ما يسميه "تشومسكي" الجملة النواة أو الأصل، وبذلك ""فالتحويل في أبسط تعريفاته هو تحويل جملة إلى أخرى، أو تركيب إلى آخر، والجملة المحول عنها هي ما يعرف بالجملة الأصل""[4].

وكل جملة تعتمد على العناصر اللغوية الممثلة في الفعل والاسم والحرف: (حُجِبَ)، (السُّلُوَّ)، (عن المَهْجُورِ).

ويأتي دور الشاعر في شحن التركيب بطاقة إبداعية، من خلال تصرفه في ترتيب أجزائه، دون الإخلال بالمعنى،حيث يكون أثر هذا التغيير واضحا بالنسبة للمتلقي. فدخول الحرف المشبه بالفعل (إنَّ)، الذي يفيد التوكيد على المبتدإ والخبر زاد المعنى قوة. وبإضافة حرف التحقيق (قد) يكون التركيب أكثر إيحاءً بوطأة الهجر على نفس الشاعر.

---

[1]- المرجع السابق، ص05.

[2]- ينظر، شوقي المعري: إعراب الجمل وأشباه الجمل، ط1، دار الحارث للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق،سوريا، 1997، ص14.

[3]- عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص304.

[4]- عبد اللطيف حماسة: من الأنماط التحويلية في النحو العربي، ص13.

بنية السطح هي:" إَنَّ السَّلو عَنِ المهجور قد حُجِبَا"

وتقدر بنية العمق: "إِنَّ السُّلُوَّ قَدْ حُجِبَ عَنِ المَهْجُورِ"

هناك علاقة وطيدة بين البنية السطحية والعميقة، التي تمثل الأصل الذي يقيس عليه المتكلم، وقد عبر عنها ابن جني بعبارة الاتساع في التعبير، حيث يقول: "إنَّ التصرُّف ما أمكن في أَعْدَلِ الأصول وأَخَفِّهَا، وذلك أنَّ التصرف في الأصل وإن دعا إليه قياس، وهو الاتساع به في الأسماء والأفعال والحروف"[1]؛ حيث يتكلم ابن جني عن الجملة المعتدلة الأجزاء ذات القاعدة القياسية الثابتة، ثم ذكر "الاتساع" وهو مظهر من مظاهر الانزياح عبر عنه ابن جني بعبارة: (التصرف في الأصل).

وفي هذا التركيب نرى الفرق بين بنية الأصل، والبنية المتصرف فيها من طرف المبدع: (إنَّ السلو عن المهجور قد حُجِبَا) حيث حذف فيها انزياح تركيبي، صيغته النحوية: (الناسخ + اسمه + شبه جملة + خبر جملة فعلية).

نلاحظ أنها بنية تركيبية متحولة عن الأصل: (إنَّ السلو قد حُجِبَ عن المهجور) ذات الصيغة النحوية: (الناسخ + اسمه + خبره جملة فعلية + الجار والمجرور)، وعن طريقها نستطيع أن نقيس درجة الانزياح الأسلوبي في الجملة، وبينهما؛ أي "بنية العمق" و "بنية السطح" علاقة تلازمية وثيقة، وارتباط عضوي، عبر شيئين: الأول هي العناصر اللغوية في كليهما، الثاني: هي الدلالة، وهي حجب السُّلو عن المهجور الذي تركه أهله أو هجروه.

غير أن البنية السطحية: (إِنَّ السُّلُوَّ عَنِ المَهْجُورِ قَدْ حُجِبَا) أقرب إلى الشعرية والفنية، حيث حافظ بهذا الترتيب على الوزن والقافية، وعن سبب تقديم "الجار والمجرور" "عن المهجور" على خبر "إنَّ": قد حجبا، وفي هذا التقديم اهتمام "بالمهجور" حيث يمثل معمول "الخبر" المقدر من الجملة (قد حجبا): محجُوبٌ، وهذا جائزٌ في النحو، حيث يذكر عباس حسن: "أنه لا يجوز أن يفصل بين الحرف الناسخ واسمه فاصلٌ إلَّا الخبر شبه الجملة الذي يَصِحُّ تقديمه، أو معمول الخبر إذا كان المعلمول شبه جملة أيضا"[2].

إن شبه الجملة –بهذا الشرط– له حرية التقدم على عامله، الممثل في عنصر الخبر، وإذا نظرنا إلى الجار والمجرور "عن المهجور" وجدنا ان حرف الجر "عن" مرتبط –من حيث المعنى والدلالة الوظيفية– باسم إنَّ "السُّلو" وفصل الجار والمجرور عنه يخل بالتركيب، فالمقصود بالتأكيد والحكم المؤكد في الجملة هو "المهجور"، ولذلك تقدم على عامله.

وبهذا يمكن القول: إن الشاعر قد شحن التركيب بمجموعة محولات هي: "شبه الجملة" الذي يعد بنية لها حرية التنقل مقارنة ببقية عناصر التركيب: اسم إن وخبرها المؤخَّر.

---

(1) – ابن جني: الخصائص، تح محمد علي النجار، المكتبة العلمية، القاهرة، مصر، 1952، ج1، ص 64.

(2) – عباس حسن: النحو الوافي، ج1، ص 640.

ومن هذا النمط التركيبي، قول الشاعر[1]:

وَلَا تَنْكِـــرُوا حَـــالَ قَـــيْسٍ فِي مَحَبَّتِـــهِ إِنَّ الهَـــوَى لم يَـــزَلْ **للحُـــــرِّ** مُنْتَسِـــبَا

ورد في البنية السطحية: "لَمْ يَزَلْ للحُرِّ مُنْتَسِبَا"، وفي البنية العميقة: "لَمْ يَزَلْ الهَوى منتسِبًا للحُرِّ"، حيث يرد الجار والمجرور صلةً بين طرفي الإسناد في التركيب اللغوي، وتقديم الصّلة لا يخل بالمعنى، ولكنه يؤثر في موسيقى النص الشعري، فيحدث فيها خللا لا تقبله القواعد العروضية.

غير أن للجار والمجرور دورا بارزًا في تحديد العلاقة بين ركني الجملة الاسمية، سواء أكانت منسوخة أم غير منسوخة ، وبالإضافة إلى المعاني التي يضيفها إلى الجملة، فهو يقوم بأداء وظائف أخرى متعلقة بالرتبة بين عناصر الجملة، منها أنها تكسب التركيب سلاسة وعذوبة في إحداث التغيير التركيبي، يقول علي أبو المكارم: "فالصلة (يعني الجار والمجرور) بين ركني الإسناد في الجملة تتيحُ قدرًا مِنَ المرونَةِ في تبادل المواقع"[2].

والمقصود من المرونة هي السلاسة، والمواقع هي رتبة "شبه الجملة" مع العوامل أي ركني الإسناد: "المبتدأ والخبر"، إذ الأصل في الجار والمجرور أن يتأخر عن العوامل، كما هو مبين في البنية العميقة، وقد عدد النحاة شبه الجملة ذات رتبة أصلية محددة، غير أنها يمكن أن تتغير، يقول ممدوح الرمالي: "يعدُّ القدماء بعض المكونات مثل المفعول وشبه الجملة ذات رتبة أصلية أي ترِدُ بعد العوامل، ورتبة فرعية أي ترد قبلها"[3]؛ وبهذا نصل إلى أن "شبه الجملة" مكون من مكونات الجملة لا يقل أهمية عن ركني الإسناد، كما أنَّ له رتبة ثابتة يمكنه الاحتفاظ بها وله حرية التموقع مع المبتدأ والخبر، وبخاصة "الخبر" لأنه هو العامل الذي له علاقة مباشرة مع "شبه الجملة" أي معمولِهِ.

إنَّ تقديم الشاعر لشبه الجملة "للحُرِّ" وهو جار ومجرور مَنَحَهُ رتبة التقديم على خبر إنَّ: (مُنْتَسِبَا)، وهذا من "الجوازات" التي أتاحها النحاة:

– إنَّ الهَوَى لم يَزَلِ للحُرِّ مُنْتَسِبَا –

↓

تقديم باعتبار البنية (جار ومجرور).

ووظيفة شبه الجملة (للحُرِّ) من جهة الدّلالة التي يؤديها حرف الجر اللّام (لِ)، وهي إثبات الصِّفة والانتساب، ومن جهة الموسيقى حيث حافظت على لفظ القافية (منتسبًا)، فحركة شبه الجملة مرتبطة بحركة الروي: (الباء).

---

(1) – عبد الحميد حاجيات: أبو حمّو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 373.

(2) – علي أبو المكارم: التراكيب الاسنادية، ط1، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2007، ص 77.

(3) – ممدوح الرّمالي: التراكيب النحوية نظامها وخصائصها في شعر سقط الزند، كلية دار العلوم، مصر، 2003، ص 149.

ويقول معبرا عن أثر الحب والشوق في قلبه[1]:

ضِـــدَّانِ قَـــدْ أَجْمَعَـــا عَوْنًـــا عَلَـــى سَـــهَرِي لَكِـــنَّ عَـــذَابِي **بِهَـــا** فِي الحُـــبِّ قَـــدْ عَـــذُبَا

البنية السطحية: (لَكِنَّ عَذَابِي بِهَا فِي الحُبِّ قَدْ عَذُبَا)

بنية العمق: (لكنَّ عذابي قد عَذُبَ بِهَا فِي الحُبِّ)

يتعدد ورود "أشباه الجمل" من "الجار والمجرور": (بِهَا)، و (فِي الحب) في هذا البيت الشعري، داخل التركيب الاسنادي المنسوخ بـ : (لَكِنَّ).

حيث يتحول "الجار والمجرور": (بها) و (في الحب) عن رتبته الأصلية في البنية العميقة، ليتخذ موقعا وَسَطًا بين اسم الناسخ (لكن) = (عَذَابِي) وخبره: (عَذُبَا) = الجملة الفعلية، وهذا ليحقق إيقاع الوزن والقافية، عن طريق تقديم أشباه الجمل على العوامل (خبر لكن)، وبهذا الانزياح يستقيم التركيب الشعري أو البناء التركيبي دون إخلال بنظام اللغة، وقواعد النحو.

ونلاحظ أن هذا الأسلوب التركيبي يتأثر بحركة أشباه الجمل، وبعلاقتها بالعوامل المؤثرة فيها؛ حيث يرتبط شبه الجملة: (بها) باسم الناسخ:

"عذابي ـــــــــــــــ بها"ـــــــــــــ دال على السببية.

ويرتبط بالجر والمجرور الثاني:

"عذابي ـــــــــــــــ في الحب"ـــــــــــــدال التعيين

وبهذا التقديم يشكل "الجار والمجرور" بنية ذات طابع تركيبي يمنح اللغة سهولة وبساطة في الأداء، سواء أكان ذلك متعلقا بالجملة أم بالنص بشكل عام، حيث يصنع شبكة دلالية قِوَامُهَا البنيات المتحركة المتنوعة؛ بتنوع "حروف الجر" الصانعة للمعاني مع الأسماء والضمائر المجرورة ذات العلاقة بطرفي الاسناد في الجمل.

[1] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمّو موسى الزياني حياته وآثاره، ص371.

4- تقديم الجار والمجـــرور على خبر المبتدأ:

للمتعلق (الجار والمجرور) حرية التنقل بين عناصر الجملة في شعر أبي حمو موسى الزياني، يأتي مرة في التراكيب الاسمية المنسوخة، ويأتي في تراكيب غير منسوخة، ليفصل بين المبتدإ والخبر، لأغراض عديدة، فيتقدم الجار والمجرور على خبر المبتدإ.

يقول الدكتور محمد أبو موسى:"" أما تقديم بعض المتعلقات على بعض فإنّه يجري على نسقٍ دقيق من مراقبة المعاني ومتابعة الأحوال وهو متشعّب النواحي متعدد الأصول""[1]؛ فلدقّة المعاني التي تدل عليها الجملة عند التقديم للجار والمجرور (المتعلقات)، نجد اهتمام النحاة بها، وبما ينتج عنها، حتى افردوا لها مصنفات كثيرة، شرحوا فيها وظائفها في الكلام. وليس للمبدع أن يقدّمها أو يؤخّرها في تراكيبه، دون أن يكون عالما باستخدامها.

ومن التراكيب التي يتقديم فيها الجار والمجرور على خبر المبتدإ، قولـــه:[2]

خَيْلِـــي **لِلخَيْـــرِ** مُـلَـجَّـمَـــةٌ وَكَـــذَا **لِلْـحَـــرْبِ** وَلَا تَسَـــلِ

البنية السطحية: (خيلي للخير مُلَجَّمَةٌ)

والبنية العميقة: (خَيلي مُلَجَّمَةٌ للخَيْرِ)

من خلال حركة "شبه الجملة" "للخبر" في التركيب السطحي، وتقدمه على خبر المبتدأ (مُلَجَّمَةٌ) أي المتعلق به، ومقارنة عناصر البنية العميقة التي يتأخر فيها الجار والمجرور (المتعلق) للخَيْرِ عن المتعلق به (الخبر): (مُلجمةٌ) ندرك أن بينها تفاعل، يخص العناصر النحوية والعناصر الدلالية؛ بحيث يغير ترتيب المبتدأ والجار والمجرور والخبر معنى الجملة، ففي العبارة – أ – يقدم الشاعر شبه الجملة: "للخير" لبيان السبب الذي من أجله ألجمة الخيل، ولا نستطيع الاستغناء عنه، فهو يضيف معنًى.

أما في العبارى – ب– يمكننا الاستغناء عن الجار والمجرور والاكتفاء بطرفي الاسناد المبتدأ والخبر (خيلي مُلَجَّمَةٌ للخير)، فقد أراد الشاعر أن يعجل بذكر سبب إلجام الخيل.

---

[1]– محمد أبو موسى: خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني ط1، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، 1996، ص 367.

[2]– عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص311.

ومن ذلك قوله: [1]

والرفـــــقُ **كـــــــذلكَ** مِـــــنْ شِيَـــــمِي وَالعَـــــدْلُ **بـــــــهِ** أُعْطَـــــى أَمَلِـــــي

في هذه الجملة يقدم المتعلق (كذلك) وهو جار ومجرور مركب من الكاف واسم الإشارة ، على الخبر (من شيمي) جاعلا منه فاصلا بين طرفي التركيب الاسمي البسيط ليزيد من تأكيد الصفة بالموصوف أي صفة (الرفق) التي عدها شيمة له .

ولا يختلف عن هذا التركيب قوله:[2]

وأنـــــــا **للحـــــــــــرب** كَعَنْتَرِهَـــــــا أَنَـــا **فِـــــي السِّلْـــــمِ** أَخُـــو جَـــدَلِ

لما كان أبو حمو موسى الزياني بصدد تعداد مجموعة من الصفات الحميدة وافتخار بمكارم وخصال رفيعة، وظف هذا البناء الاسمي الذي يتقدم فيه المتعلق سواء أكان جارًا ومجرورا أم شبيها به، بين أطراف الجملة الاسمية، وهو هنا يقول:

(أنـــا للحـــرب كعنترهـا) = (مبتدأ+ جار ومجرور + خبر)

ولم يقل: (أنا كعنتر للحـرب)= (مبتدأ + خبر+ متعلق: (جار ومجرور))

وهنا يبدو الفرق واضحا بين التعبيرين، حينما قدم (للحرب) على الخبر (عنترها)، محاولا، بهذا، أن يجعل من المبتدإ والخبر شيئا واحدا، في القوة والشجاعة، كما تفيد لام الجر التبيين.

من خلال مقارنة عناصر التركيب في بنيتيه السطحية والعميقة، نجد أن "شبه الجملة": (للحرب) من البنيات التي لها حرية الحركة داخل الجملة: (أنا للحرب كعنترها)؛ حيث انتقلت من "رتبة التأخير" في البنية الأصلية (أنا كعنترة للحرب)، لتتقدم على خبر المبتدأ (عنترها)، وهذا العدول يمنح الشاعر قدرة أكبر على التعبير عن المعاني، وفي التصرف في فنون القول ، بما يحقق غايات الفن.

[1]- أبو حمو موسى الزياني: واسطة السلوك في سياسة الملوك، ت. محمود بوترعة،دار النعمان للطباعه والنشر، 2012، ص 53.

[2]- المصدر نفسه، ص 53.

إن حركة "الجار والمجرور" من وضعية تأخير، إلى وضعية (رتبة) تقديم، في البيت الشعري، لا يخل بالمعنى، ولا بالبناء الشعري، بل يضيف معانٍ وصورًا للنص غير المعاني التي يؤديها في البنية العميقة؛ وبمعنى آخر يمكن أن نقول إن مناسبة الكلام وحال الشاعر وهو يفتخر بفروسيته قدّم "الحرب" على "عنترة" (الخبر)، لأن موقع شبه الجملة في نفس الشاعر يقتضي تقديمه في التركيب لأنه أهم عنده من الخبر.

وفي الشطر الثاني انزياح يتوافق في بنيته مع هذا التركيب: (وأنا في السلم أخو جدلِ):

البنية السطحية: (أَنَا فِي السِّلْمِ أخو جَدَلِ)

البنية العميقة: (أَنَا أخو جَدَلِ فِي السِّلْمِ)

من خلال التعبير التركيبي في البنية العميقة ندرك انزياح عناصر الجملة في البنية السطحية: (أنا في السلم أَخُو جَدَل)؛ حيث يتقدم شبه الجملة: (في السلم) على خبر المبتدأ: (أَخُو جدل)، الذي حقّه التقديم، كما هو مبيَّن في البنية العميقة .

وبتأمل البيت وعناصر الجملة في الشطر الأول والجملة في الشطر الثاني نجد أن هناك علاقة بين "شبه الجملة": (للحَرْبِ) وشبه الجملة (في السلم) وبتقديم هاتين البنيتين المتعلقتين على المتعلق بهما: (كعنترها) و (أخو جَدَل) حصل تماثل في التركيبين من الناحية النحوية، ليحدث جمالية أكثر تمس المستوى اللفظي الممثل في الطباق بين: (الحرب) ≠ (السلم).

وبناءً على هذا، فحركة شبه الجملة في تراكيب الشاعر أبي حمّو موسى الزياني تؤدي أدوارا كثيرة في بلاغة التركيب. وعليه، فإن مبدأ "التعلق" يتحكم في طريقة بناء الشاعر لتراكيبه بناء شعريًا يَسْمُو على التعبير العادي، ليحقق أغراضًا تواصلية ذات طابع فني مؤثر في المتلقي.

يتقدم الجار والمجرور على خبر المبتدإ في التركيب:

(أَنَـــا فِـي السِّلْـمِ أَخُــو جدل) = (مبتدأ+ جار ومجرور+ خبر)، و"في" كحرف جر دخلت على الاسم المجرور (السلم) . فللجار والمجرور فاعلية في دلالة البيت الشعري وتوجيه العلاقات النحوية، من خلال التقدم على المتعلق به في كلا التركيبين. حيث يصف قدرة الشاعر على مجادلة أعدائه بالفكر والعلم وتغلبه عليهم. ومن الناحية الفنية يؤدي تقديم هذه البنية في الجملتين إلى خلق نوع من التوازي التركيبي بين شطري البيت. وهنا نستنتج أن فاعليته تتعدى من توجيه المعنى في الجملة الواحدة إلى التأثير في التركيب الشعري ككل.

منه قول الشاعر[1]:

والـــذَّنْبُ **عـــن وَصْـــلِ** الأَحِبَّـــةِ عَـــاقَنِي وَجَـــرَتْ دُمُـــوعي كـــالعَقِيقِ وخَـــانَنِي

البنية السطحية: "الذَّنْبُ عَنْ وَصْلِ الأحبة عاقَنِي"
البنية العميقة: "الذَّنْبُ عاقَنِي عَنْ وَصْلِ الأحبة "

هناك فارق بين دلالة الجملة في البنية السطحية (والذّنب عن وصل الأحبة عاقني)، وبين دلالتها في البنية الأصل أي في قولنا: (الذّنبُ عَاقَنِي عَنْ وَصِل الأحِبَّة)؛ حيث بنى الشاعر الجملة الأولى على تقديم شبه الجملة (عن وصل الأحبة) على الخبر: (عاقني) الذي ورد في شكل جملة فعلية، وتقديره (عائقي).
فورود الخبر "مشتقا" مؤولا في جملة (عاقني)، يجبر للشاعر أن يخرق الرُّتَب ويقدم المتعلق على المتعلق به.

مبتدأ + المتعلق + خبر المبتدأ (جملة فعلية)
"ثبات الرتبة" رتبة التقديم رتبة التأخير
(جار ومجرور) = (عن وصل الأحبة)

وبِغَضِّ النَّظر عن البناء التركيبي، وطبيعته فإن تركيز المبدع يَبْدُو مُنْصَبًّا على "بنية" الجار والمجرور الذي هو طرف مهم في الإسناد؛ إذ لا يتم معنى الجملة بالمسند والمسند إليه فقط: (الذَّنْبُ عَاقَنِي)، فهو جزءٌ من الخَبر، يتم به دلالة التركيب، وبخاصة إذا كان حرف الجّر فيه هو (عَنْ)، وهو من حروف المعاني، وله دور أساسي مع الاسم المجرور: (وصل الأحبة)، حيث يحمل معنى "المجاوزة والبعد"، عن الأَحِبَّةِ.

وبهذا يمكن أن نقول: إن "شبه الجملة" محوّل أسلوبي، لا يمكن للمبدع أن يستغني عنه في التعبير عن دلالات قبلية مرتبطة بسياق يتطلب منه تغيير رتب "الدوال" (عناصر الإسناد) من أجل إبراز هذه المعاني، التي لا تصلح مع البنية العميقة، المتصفة بثبات عناصر الإسناد، كما هو مبين في البنية العميقة (ب)، التي يقدِّم فيها الخبر على شبه الجملة: (الذنب عاقني عن وصل الأحبة).

[1] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمّو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 355.

المبحـــث الثانـــي: التـــركيـــب الفـــعـــلـــي

أولا- التراكيب الفعليـــــة:

هي النوع الثاني من الجمل في اللغة العربية وتبدأ بفعل تام أي ليس من النواسخ، والفعل يدل على حدث ولابد له من محدث يحدثه، أي لابد له من فاعل؛ فللجملة الفعلية ركنان أساسيان هما: الفعل والفاعل، مع بقية العناصر اللغوية الأخرى[1]. فالأصل في تقديم الجملة الفعلية هو تقديم الفعل على بقية مكوناتها الأخرى، إلاّ أنّ هذا الترتيب يجوز فيه الانزياح (العدول) إلى بناء آخر. يقول الدكتور فاضل السامُرَّائي:"كل تقديم وتأخير في العبارة الواحدة يُوَلِّدُ معنى"[2]. فالانزياح الأسلوبي يشكل أداة في يد المبدع من أجل إنتاج الدلالات والمعاني التي يرغب في التعبير عنها، ولهذا السبب يلجأ إلى تغيير مواقع الكلمات داخل الجملة. فكل تغيير في المبنى اللغوي يؤدّي إلى تغيير في الدلالات. وعليه فلا مناص للأديب من استخدام الانزياح في نصوصه لبلوغ غاياته الفنية.

وفي شعر أبي حمو موسى الزياني تتنوع التراكيب الفعلية في مجموعة من الأشكال، نطلق عليها اسم "بنيات نصية"، لها دور كبير في تماسك النص الشعري، وفي توجيه بعض الدلالات والمعاني الجزئية والكلية. ويعتمد الانزياح في الجمل الفعلية على المكون التركيبي، الذي يتكئ في نسجه على البناء النحوي المكون من الفعل، والفاعل، وقد يتعدى أحيانا إلى المفعول به[3]. إنه آلية تقوم على خلخلة هاته العناصر، وإعادة ترتيبها من جديد، بما يتناسب وطبيعة المعنى الذي يعبر عنه الشاعر.

ومن أنواع التراكيب الفعلية التي طرأ عليها الانزياح، وأحدث فيها جمالية في المبنى والمعنى، ما أوردناه في الأبيات الشعرية المنتقاة حسب الخصائص والمؤشرات الأسلوبية المشتملة عليها، وفي ما يلي نماذج نصية يتجسد فيها الانزياح، أذكر منها:

1- تقديم المفعول به على الفاعـل:

الرتبة المحفوظة في التركيب الفعلي العربي هي أن يرد الفعل ثم الفاعل ثم المفعول به. والمفعول به كل اسم منصوب يدل على من وقع عليه فعل الفاعل دون تغيير معه في صورة الفعل، ويبدو للمتلقي أنّ تقديم المفعول به المنصوب في قولنا: "زيداً ضربته"[4]، نوعٌ من أنواع العناية والاهتمام، وهو ما أشار إليه سيبويه في قوله: "كأنهم إنما

---

[1]- ينظر، عبده الراجحي: التطبيق النحوي، ص 173.

[2]- فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية والمعنى، ص 230.

[3]- ينظر، إبراهيم السامرائي: الفعل زمانه وأبنيته، ط3، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1983، ص ص 82.

[4]- ابن الأثير: الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، تح. د. عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الآفاق العربية بالقاهرة، مصر، 2007، ص242 .

يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم ببيانه أعنى وإن كانا جميعاً يُهِمَّانِهِمْ ويَعنِيَّانِهِم"[1]، فمنه تقديم المفعول به على الفعل بقصد الاختصاص، كتخصيص المفعول به (زيد) بالضرب في قولهم: زيدا ضربت[2]، وهذا التقديم للمفعول على الفاعل جائزٌ.

من التراكيب التي يتقدم فيها المفعول به على الفاعل، قول الشاعر[3]:

أَنَــا جَلَبْــتُ الهَــوَى حَــتَّى بُلِيــتُ بِــهِ وَخَــاضَ بَحْــرَ الهــوى **قلبــي وجثمــاني**

فالبنية السطحية: (خَاضَ بَحْرَ الهَوى قَلْبِي وجثماني)

البنية العميقة: (خاضَ قلبي وجثماني بَحْرَ الهوى)

إن رتبة المفعول به تأتي بعد الفاعل في الأصل التركيبي للجملة الفعلية، غير أن النحاة يرون أن هناك بعض المحولات التي تؤثر في بنية التركيب فيتقدم أحد عناصره على الآخر، منها "العناية" بعنصر قبل غيره، فتقديم المفعول به كان بسبب العناية بِهِ ولفت انتباه المتلقي إليه، يقول ابن جني: "إنَّ أصل وضع المفعول أن يكون فَضْلَةً وبعد الفاعل كضرب زيدٌ عمرًا فإذا هُم عناصر ذكر المفعول قدَّموه على الفاعل فقالوا: ضَرَبَ عَمْرًا زيدٌ فإذا تظاهرت العناية بِهِ عقدوهُ على أنه رَبُّ الجملة وتجاوزوا به حَدَّ كَوْنِهِ فضلة فقالوا عمرو ضربه زيد فجاءوا به مجيئًا ينافي كونه فضلة"[4].

وعلى هذا الأساس النحوي الدلالي يحدث الانزياح في التركيب فالشاعر قد وجّه عنايته إلى المفعول به (بَحْرَ الهوى)، فقدمه على الفاعل (قلبي وجثماني)، وخالف بهذا الانزياح الترتيب الأصلي الذي يحافظ على الرتب المتعلقة بكل من الفاعل والمفعول به، فكل منهما يأخذ حركة تخالف الآخر في البنية الأصلية السطحية.

حيث يأخذ العنصر رقم (3) في البنية السطحية رتبة العنصر رقم (2) في البنية العميقة:

البنية السطحية: فعل (1) + مفعول به (3) + فاعل (2).

البنية العميقة: فعل (1) + فاعل (2) + مفعول به (3)

"ثبات" انزياح انزياح

---

[1]- سيبويه: الكتاب، ج01، ص34.

[2]- ابن الأثير: الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ص242 .

[3]- عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 313.

[4]- ابن جني: المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، تح عبد الحليم النجار وزملاؤه، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، مصر، 1994، ج1، ص65.

إنَّ تداخل العناصر في التشكيل اللغوي ، ينتج ارتباطات نحوية تحتم على الشاعر أن يؤخر "الفاعل" ويقدم المفعول به لخدمة عنصر الوزن والقافية؛ فالمتأمل في "الفاعل" قلبي، يجده مرتبطا بالفاعل "جثماني"، المعطوف عليه بحرف "الواو" (قلبي وجثماني)، فالفاعل الثاني وَقَع في لفظ القافية، ولا يمكن تقديمه مع الفاعل الأول (قلبي).

ومن التراكيب الفعلية التي يتقدم فيها المفعول به على الفاعل، قوله[1]:

لَقَـــدْ قَـــدَّ قَلْـــبِي **شَـــوْقي** لَهُـــمْ إِذَا مـــا تَـــذَكَّرَ عَهْـــدَ الصِّـــبَا

بنية السطح: (قَدَّ قَلْبِي شَوْقِي لهم)

بنية العمق: (قَدَّ شَوقي لهم قَلبي)

هذا تركيب فعلي يدل على التجدد والاستمرار، وفيه تدل العناصر اللغوية أن نفسية الشاعر مثخَنَةٌ بآلام الشوق وتباريح الهجر، فعمد إلى تقديم المفعول به (قلبي)، على الفاعل (شوقي)، في البنية السطحية، وبهذا يجنّب التركيب ثقلا يَمُجُّه المتلقي.

كما أن ارتباط الفعل بالمتعلق: (لهم)، ساهم في صناعة هذا الانزياح وفتح المجال أمام الشاعر للعدول عن بنية العمق: (قد شَوقي لهم قَلْبِي) حيث إن اهتمامه كان بالمفعول به وليس بالفاعل ليصنع المفارقة الأسلوبية.

مما لاشك فيه أن السياق وحال المتكلم، من أهم العوامل المؤثرة في بنية الجملة، باعتبارها المظهر اللغوي الوحيد المجسد لانفعالات الشاعر، ولذلك لا يمكن إغفال هذا كله بالنظر إلى الطبيعة التركيبية للجملة.

وكمثال على هذا قول الشاعر وقد فُجِعَ برحيل أحبَّتِهِ عنه[2]:

سَـــــرَتِ الإِبِـــــلُ لَمَّـــــا ارتَحَلُـــــوا **قَلْبِـــــــيَ** حَمَلُـــــوا في رَكْـــــبِهِمُ

بنية السطح: (قَلْبِي حَمَلُوا)

بنية العمق: (حَمَلُوا قَلْبِي)

حيث قدم الشاعر المفعول به "قلبي" في البنية السطحية تحت وطأة الموقف المؤثر في عاطفته، وهو "الارتحال". ثم إن "الاسم المجرور" " ركبهم" واقع في قافية البيت، ولابد على الشاعر أن يحافظ على الجرس الموسيقي، فإذا أعدنا العناصر إلى رتبتها الأصلية فإن الوزن سوف يختل، وعليه، فإن الانزياح التركيبي هنا أعطى الشاعر مجالا أوسع للتعبير عن عواطفه مع الحفاظ على الوزن.

[1]- يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2، ص395.

[2]- المصدر نفسه، ج2 ، ص 108.

ومن صور تقديم المفعول به على الفاعل، قول الشاعر[1]:

إِلَيْـــــكَ فَإِنَّـــــا لا يَـــــرُدُّ **اعتزَامَنَـــــا** مَقَالَـــــةُ بَـــــاكٍ أو مَلَامَـــــةُ لائِـــــمِ

يعبر الشاعر في هذا البيت على قوة عزيمته، التي لا يَرُدُّها قَولُ القائلين، أو لوم اللائمين، وقد ركز عَلَى ذكر المفعول به (اعتزامنا) كدال لغوي له أهمية خاصة، قبل ذكر الفاعل: (مقالةُ) أو (ملامَةُ):

البنية السطحية: (لا يَرُدُّ اعتزامَنَا مقالةُ باكٍ أو ملامة لائم).
البنية العميقة: (لا تَرُدُّ مقالةُ باكٍ أو ملامة لائم اعتزامَنَا).

يتضح الخرق الأسلوبي في بنية السطح بين الفاعل والمفعول به: (اعتزامَنا) (مقالة–ملامة) حيث قدم المفعول وأخّر الفاعل، وكان أصل التركيب أن يرد على النسق الترتيبي العادي: (فعل + فاعل + مفعول به).
ب– بنية العمق: (لا تردّ مقالة باك أو ملامة لائم اعتزامنا).

تمثل البنية السطحية لغة الخطاب الشعري أو اللغة الشعرية، أما بنية العمق، فتمثل لغة الخطاب في مستواه العادي غير المحوّل، لتأتي البنية السطحية محولة عنها بقصد خلق الإبداع الفني المشتمل على عناصر الفعالية اللغوية التي تكسب النص أثرًا فنيا في المتلقي؛ حيث يغير المبدع رتبة المفعول به (اعتزَامَنَا) من التأخير إلى التقديم، ويغير رتبة الفاعل: (مقالةُ – ملامةُ) من التقديم إلى التأخير؛ وفي هذا الانزياح تركيزٌ واضح على "دال" المفعول به الذي يرتبط بالجانب النفسي الدّاخلي للشاعر، ويقلل من أهمية دال الفاعل (مقالة–ملامةُ) لأنه يمثل الجانب الخارجي المرتبط بالآخر (المخاطب).

إن الانزياح بين الفعل والفاعل وسيلة من وسائل التعبير الفني الذي يهدف إلى مقارعة شخص المخاطب الذي يمثله "دال" "باك"، و "لائم" الذي ورد كل منهما بصيغة اسم الفاعل.

[1]– مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص 155

2- تقديم الجار والمجرور على الفاعل:

استخدم الشاعر أنماطا مختلفة من التراكيب الفعلية، بما يناسب الدلالات التي يعبر عنها، من خلال تقديم شبه الجملة (الجار والمجرور) على الفاعل، محدثا بهذا الانزياح تغييرا في ترتيب المسند والمتعلق، حيث إن المتعلق يتأخر عن المتعلق به في الترتيب الأصلي، إلا أنه يجوز أن يتقدم شبه الجملة على الفاعل ليحقق أغراضا أسلوبية وبلاغية كثيرة.

ويرى النحاة أن "الجار والمجرور" يحدث في الكلام معانٍ كثيرة، يقول السيوطي في هذا: "إن العَرَب تتسع في الظَّرف والمجرور ما لا تَتَّسِعُ في غيرهما"[1]؛ ومعنى هذا أن أثرها في تنوع وتشكيل الجمل كبيرٌ جدًا، بحيث يحقق مَعَهَا الشاعر أبنية عديدة، يعبر بها عن مختلف المعاني التي تعرض له حسب السياقات والأحوال.

من هذه الأبنية والتراكيب التي تبنى على تقديم شبه الجملة على الفاعل قول الشاعر أبي حمّو موسى الزياني[2]:

وَهَبَّـــتْ رِيَّـــاحُ النّصـــر مـــن كُـــلِّ جانِـــبٍ وَجَـــاءتْ **إلينـــا** مُبْهجـــات الغمـــائِمِ

البنية السطحية: (جَاءَتْ إِلَيْنَا مبهجاتُ الغَنَائِمِ):

بنى الشاعر هذا التركيب من الفعل وشبه الجملة والفاعل المؤخّر: (جاءت إلينا مبهجاتُ الغنائم)، وهو ترتيب على غير الأصل الذي يتقدم فيه الفاعل على الجار والمجرور "إلينا"، كما هو مبيّنٌ في البنية العميقة.

أما البنية العميقة: (جَاءَتْ مُبْهجاتُ الغنائِمِ إلينا). قاعدة أصلية تبين ترتيب "الفاعل" و "الجار والمجرور" من جهة الأصل الذي يقاسُ عليه الكلام، أما بنية السطح فهو الكلام المرتب من طرف المبدع، والخاضع للسياق والمقام وغيرها، وفي هذا البيت يؤخر الشاعر الفاعل: (مبهجات الغنائم) مراعاة للنظم؛ حيث إن لفظ "الغنائم" مضاف إلى الفاعل، واقع في القافية وتقديمه يختل الوزن، كما أنَّ الجار والمجرور "إلينا" مرتبط بالفعل "جاءت": (جاء) اللازم، الذي يحتاج إلى حرف الجر "إلى" لكي يتعدى إلى المفعول به (نا) في (إلينا). (الضمير المتصل).

ويتقدم الجار والمجرور على الفاعل في قوله[3]:

إِلَى أَنْ بَـــدَا **لِـــي** وَادُ زَرْقُـــون أَزْرَقًـــا وَبَانَـــتْ **عَلَيْـــهِ** شَـــاحِبَاتُ الغَيَـــاهِمِ

البنية السطحية: (بَدَا لي وادُ زرقون)

البنية العميقة: (بَدَا وَادُ زرقون لي)

---

[1]- السيوطي: "همع الهوامع"، تح، أحمد شمس الدين، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1998، ج1، ص 375.

[2]- عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني، ص 304.

[3]- المرجع نفسه، ص 302.

إن شبه الجملة: (الجار والمجرور): (لي) في قول الشاعر قد ورد مقدمًا على الفاعل (وادُ) في بنية السطح، على خلاف الأصل الذي تبينُه بنية العمق: (بَدَا وَادُ زَرْقُونَ لي)؛ ذلك أن الجار والمجرور (لي) متعلقان بالفعل (بَدَا)، ولا يتم معناهما إلا بتعلقهما به، وهو الأمر الذي يستدعي تأخير الفاعل (وادُ) حتى لا يفصل بين المتعلقّ، والمتعلق به.

وفي الشطر الثاني من البيت يبني الشاعر قوله: (بانت عليه شاحباتُ) على تقديم الجار والمجرور على الفاعل

في بنية السطح: (بانت عليه شاحباتُ)

بنية العمق: (بانَتْ شَاحِبَاتُ الغياهِم عليه)

نلاحظ ان هذا التركيب وقع في الشطر الثاني، وهذا الانزياح بين شبه الجملة (غليه)، والفاعل: (شاحبات الغياهم)، قد جاء لتحقيق التوازنات الصوتية (الوزن والقافية)، فكلمة "الغياهم" المضافة إلى الفاعل تنتهي بحرف الميم، وهو روي القصيدة، وبهذا يحقق التقديم والتأخير أغراضا بلاغية، وصوتية، ودلالية في آن واحد.

ومن هذا القبيل قوله أيضا[1]:

وَكَـــمْ مِـــنْ فَيَـــافٍ قَـــدْ قَطَعْـــتُ أَكْمَامَهَـــا وَكَـــمْ نَسْـــمَةٍ جـــادت **عليهـــا** نَسَـــائِمِي

بنية السطح: (كم نَسْمَةٍ جَادَتْ عَلَيْهَا نَسَائِمِي)

بنية العمق: (جَادَتْ نَسَائِمِي عَلَيْهَا)

من خلال البنيتين السطحية والعميقة للتركيب الفعلي هنا نلاحظ أن(الجار والمجرور): (عليهما) مُتعلق بالفعل اللازم (جادت)، وتأخير الفاعل (نسائمي)، للحفاظ على الوزن والقافية بالإضافة إلى كون الفاعل نكرة مضافة لا يحق له التقدم من الناحية النحوية. وهنا نلاحظ أن اتصاف المسند بصفة التنكير يجعله يفقد رتبته في التقدم . وهذا يدل أن الشاعر يستثمر فاعلية التنكير في اختيار عناصر الجملة فلم يورد الفاعل "نسائمي" معرفة بأل التعريف بل جعله نكرة مضافة إلى معرفة .

[1]- مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص35.

3- تقديم الجار والمجرور على المفعول به:

يشكل الجار والمجرور وحدة لغوية، لها تأثير كبير في توجيه بنية الانزياح داخل الجملة الفعلية، حيث يتشكل المعنى من خلال تقديمها على المفعول به، مما يؤثر في صورة التركيب، وبالتالي في المتلقي.
ومن هذه التراكيب قول الشاعر[1]:

فَخَلَّصْتُ مِنْ غُصَّابِهَا **دَارَ** مُلْكِنَا وَطَهَّرْتُهَا مِنْ كُلِّ بَاغٍ وَجَارِمِ

فبنية السطح: (خَلَّصْتُ مِنْ غُصَّابِهَا دَارَ مُلْكِنَا)
بنية العمق: (خَلَّصْتُ دَارَ مُلْكِنَا مِنْ غُصَّابِهَا)

من خلال التركيبين؛ السطحي، والعميق، نجد أن تقديم الجار والمجرور (من غُصَّابِهَا) على المفعول به: (دار) بصنع الفارق البنيوي في تشكيل الأسلوب، حيث يرتبط الجار والمجرور بالفعل خَلَّصْتُ مباشرة من حيث المعنى والوظيفة، فقد ورد الفعل خَلَّصْتُ لازمًا وهو يحتاج إلى حرف الجر لكي يتعدى إلى المفعول به (غُصَّابِهَا)، ثم إلى المفعول به (دار)، وبهذا يصنع الشاعر مفارقة بين بنيتي العمق والسطح:

- خلصتُ مِنْ غُصَّابِهَا دَارَ ملكنا.
- خلصت دَارَ ملكنا من غُصَّابِها.

وبهذا يكسر القاعدة النحوية: (فعل + فاعل + مفعول به + شبه الجملة)، ويُطَوِّع هذا الأصل ليحصل على بنية ثانية أكثر دلالةً على المعنى الذي يريده؛ حيث يركز على "الغَاصِبِ" الذي أراد أن يحتل دار مُلْكِهِ، ولذلك استعان على توصيل معنى التخليص (الفعل)، وإيقاعه على الغاصب، مستعينًا بحرف الجر (من)، فهو يرغب في تصوير قوة الافتكاك، والتفوق على العدو الغاصب.

[1]- عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 307.

وفي سياق مماثل، يقول أيضا [1]:

وَتَـــرَى الفَـــوَارِسَ دائـــراتٍ بالعِـــدَى تَسْـــقِي **لِوَارِدِهَـــا** نَقِيـــعَ الحَنْظَـــلِ

البنية السطحية: (تَسْقِي لواردِهَا نَقِيعَ الحَنْظَلِ)، وفيها يتكون التركيب السطحي من جملة يتقدم فيها الجار والمجرور (لواردها) والذي أصله مفعولا به أولًا أي، (وَارِدَهَا)، ثم يأتي بعده المفعول به المنصوب (نَقِيعَ الحَنظَل).

ويمثل هذا خروجا أسلوبيا عن النمط العادي للجملة الفعلية الممثل في التركيب العميق:

(تسقي نقيعَ الحنظل لِواردها)

إن قول الشاعر الظاهر في البنية السطحية يمثل تحولًا عن البنية العميقة حيث قَدَّمَ الجار والمجرور: "لِوارِدِهَا" على المفعول به "نقيع" لإظهار اهتمامه "بالوارد" أي شبه الجملة، من جهة، ومن جهة ثانية لكي يحافظ على قافية اللّام في (الحنظلِ) الذي وَقَعَ مُضافًا إلى المفعول به "نقيع" المتأخر في الرتبة عن شبه الجملة.

وهذا الانزياح في ترتيب شبه الجملة والمفعول به يسعى إلى تحقيق جمالية القافية والوزن من خلال هذا الشكل (النمط) التركيبي، وهذا ما يمنح البيت الشعري قيمته الفنية والتعبيرية.

من الجمل الفعلية التي يتقدم فيها شبه الجملة، ويتأخر المفعول به قوله[2]:

وَبَلِّـــغْ إلى خَـــيْرِ الأَنَـــامِ **تَحِيَّتِـــي** كَمَـــا نَمَّ زَهْـــرُ الرِّيَـــاضِ وَفَاحَـــا

بنية السطح: (بَلِّغ إلى خَيْرِ الأَنَام تَحِيَّتِي)

بنية العمق: (بَلِّغْ تَحِيَّتِي إِلَى خَيْرِ الأَنَامِ)

خروج التعبير الشعري عن نمطية القاعدة الأصل هو استجابة لرغبة فنية في قلب الشاعر، واستجابة كذلك لحتمية التعبير الفني؛ فقول الشاعر: (بَلِّغْ إلى خَيْرِ الأنام تحيتي) يحمل معانٍ ومشاعر قلبية يقدمها إلى سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم حيث كنى عَنْهُ بخير الأنام، وهذا هو السبب في تقديم شبه الجملة: (إلى خير الأنام) على المفعول به: (تحيتي)؛ إذ ليس هو مناط اهتمام الشاعر في الجملة بل الجار والمجرور: (إلى خير الأنام).

---

[1]- مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص 27.

[2]- يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2، ص220 .

ومن هذا القبيل ما ورد في قول الشاعر[1]:

وشـــبكت عشـــري فَـــوْق رَأسِـــي فَلَـــم أَجـــد **بِهَـــا** مُخْـــبِرًا غَيْـــرَ الـــرُّبى والمعـــالم

البنية السطحية: (لَمْ أَجِدْ بِهَا مُخْبِرًا)

البنية العميقة: (لم أجد مُخْبِرًا بِهَا)

تقوم شعرية التركيب في هذه الجملة على انزياح شبه الجملة عن رتبته الأصلية، وتقديمه على المفعول به: (لم أَجِدْ "بها" مُخْبِرًا) وكان الأصل فيه أن يرد المفعول به (مخبراً) مقدمًا على الجار والمجرور "بها" كما هو مبينٌ في البنية العميقة (ب): (لم أجِد مُخْبِرًا بِهَا)، غير أن الشاعر آثر هذا الانزياح في الرتبة أو الترتيب، لأن غايته هي تحديد المكان عن طريق حرف الجر "الباء" الذي يفيد الظرفية المكانية؛ فالباء كحرف جر دخل على المجرور (الضمير) "ها" العائد على الأطلال، أصبح مثقلًا بدلالة المكان الذي عاد إليه الشاعر، ووقف على أطلاله، ولم يجد من يخبره عن الناس الذين كانوا ساكنين بها.

إن إعادة ترتيب عناصر الجملة بشكل يتحقق معه الصوت والدلالة، من أهم المؤثرات التي تحدث الانزياح، وقد تطرق الدكتور خليل عمايرة إلى هذا الأمر؛ واعتبر أن الترتيب في الجملة من أهم المحولات الأسلوبية التي تعتري التركيب سواء أكان فعليا أم اسميا، يقول: "يعد الترتيب من أبرز عناصر التحويل وأكثرها وضوحًا، لأن المتكلم يعمد إلى مورفيم حَقَّهُ التأخير فيما جاء عن العرب فيقدمه، أو إلى ما حقه التقديم فيؤخره طلبا لإظهار ترتيب المعاني في النفس"[2].

وفي هذه الجملة يعيد الشاعر ترتيب المفعول به والجار والمجرور، فيقدم الجار والمجرور، ويؤخر المفعول به (طوعت فِيهَا كُلَّ باغٍ)، وأصل الجملة كما هو مبين في الرسم التخطيطي هو: (طوعت كُلَّ باغٍ وباغمٍ فيها). وبهذا فإن الترتيب مُوَلِّد من مولدات الانزياح في الجملة وبه تقاس القيمة الفنية للتركيب الشعري. وهو من جهة أخرى: "توسعة على الشاعر والكاتب حتى تضطرد لهذا قوافيه، ولذلك سجعه"[3].

---

[1]- عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 301.

[2]- خليل عمايرة: في نحو اللغة وتركيبها، منهج وتطبيق، ص 88.

[3]- المرجع نفسه، ص 90.

ويقدم شبه الجملة على المفعول به الواقع في القافية حفاظا على الوزن في قوله[1]:

نَـــــبِيٌّ أَتَـــــى رَحْمَـــــةً للعبـــــاد فَمَحَـــــى وَمَحَّـــــصَ **عَنَّـــــا** الـــــذُّنُوبَا

البنية السطحية: (مَحَّصَ عَنَّا الذُّنوبَا)

البنية العميقة: (مَحَّصَ الذُّنوب عَنَّا)

يتقدم شبه الجملة: "عَنَّا" على المفعول به: (الذُّنُوب) في البنية السطحية لأنه جُزء متعلق بالفعل، لا يتم معنى الجملة إلَّا به، فلو قال: محص الذنوبا لكان التركيب ناقصا، والمعنى مُبْهَمًا، لأن معنى الفعل هو "مَحَّصَ" أي "أَزَالَ"، محا، وهي أي شبه الجملة من المحولات الأسلوبية التي تتوسط بين المفردات والجمل لتتم معناها، غير أن إعادة المفعول به إلى رتبته الأصلية، كما في المخطط "ب" لن يخدم البنية الموسيقية، من جهة القافية، والروي الذي ارتبط بها في لفظ المفعول به (الذنوبَا).

ويستفاد من تقديم شبه الجملة (عَنَّا) أَنَّ الشاعر مثقل بالذُّنوب، ويرغب في التخلص منها بسرعة، ولو أُخِّرَ عن رتبته في البناء السطحي للجملة، لما أفاد هذا المعنى بسرعة بل بشكل بطيء، إن شبه الجملة يتحكم في المعنى والدلالة، ويوجه الجملة على هذا التحكم، ولهذا سميت حروف المعاني، ويرى فخر الدين قباوة أن دورها: "هو التعليق بينَ الأجزاء المختلفة من الجملة"[2].

في الإبداع الشعري لأبي جحمّو موسى الزياني، ظواهر أسلوبية، تأتي مرتبطة بالحالة النفسية أشد الارتباط، نذكر، قوله: [3]

نـــزلتم مـــن فـــؤادي **منـــزلًا** حَسَـــنَا وَكُـــل مـــا سَـــاءني في حُـــبِّكُم حَسُـــنَا

بنية السطح: (نزلتُم من فؤادي منزلًا حَسَنَا)

بنية العمق: (نزلتُم مَنْزِلًا حَسَنًا مِنْ فؤادي)

يشكل توظيف الشاعر لبنية الجار والمجرور: (من فؤادي) في قوله: (نزلتم من فؤادي منزلًا)، خرقًا للقاعدة اللغوية الثابتة التي يمكن تأويلها في بنية العمق المبينة في الرسم التخطيطي (ب): (نزلتم منزلًا حَسَنًا من فؤادي).

[1]- أبو حمو موسى الزياني: واسطة السلوك في سياسة الملوك، ص 261.

[2]- فخر الدين قباوة: التحليل النحوي أصوله وأدلته، ص 208.

[3]- يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2،ص 187.

غير أن التركيب السطحي له شاعرية في التوظيف لحرف الجر (مِنْ) الذي يفيد الظرفية المكانية، مع المجرور (فؤادي) الذي أولاه الشاعر عنايته بتقديمه على المفعول به، وتعليقه مباشرة بالفعل (نزلتم).

نستخلص مما سبق أن تقديم الجار والمجرور على المفعول به يشكل سمة من سمات الانزياح التي تبرز بشكل جلي في التراكيب الفعلية في شعر أبي حمو موسى الزياني، هذا الانزياح علامة على تمكن الشاعر من تطويع اللغة لتعبر عن أفكاره بشكل جيد يؤثر من خلاله في المتلقي؛ حيث استغل كل الإمكانات التي تقدمها له حروف المعاني أو حروف الجر التي تعد وسيلة لغوية تساهم في بناء التركيب اللغوي، وفي ربط العلاقة بين طرفي الجملة الفعلية.

المبحث الثالث: الحذف

مفهوم الحذف:

يشكل الحذف عارضا من عوارض التركيب اللغوي، حيث يعمد المبدع إلى التخلي عن عنصر من عناصر الجملة، ويعده الدكتور فتح الله سليمان من الانزياح يقول:" قضية الحذف من القضايا المهمة التي عالجتها البحوث الأسلوبية والنحوية والبلاغية بوصفها انحرافا عن المستوى التعبيري العادي"[1]؛ ويحتل الحذف حيزا مهما في الدراسات الأسلوبية الحديثة وبخاصة في الإبداع الشعري، عندما يكون الشاعر ملزما بأن يلائم بين الوزن والتركيب.

والحذف لغة "الإسقاط وطرح الشيء وقطعه؛ حذف الشيء يحذفه حَذْفاً أي قطعه من طرفه؛ وخفّف منه"[2]. أما اصطلاحا فهو "إسقاط جزء الكلام أو كله لدليل"[3].

وقد عقد له عبد القاهر الجرجاني باباً تحدث فيه عن حذف المبتدأ والمفعُول، به فقال: "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر. فإنك ترى به تَرْكَ الذكر، أفصحَ من الذكر، والصمتَ عن الإفادة؛ أَزيدَ للإفادة؛ وتجدك أنطقَ ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما يكون بياناً إذا لم يُبِنْ"[4].

ولا ننسى هنا أنَّ القدماء اختلفوا في أسلوب الحذف: هل هو مجاز؟ وإن كانوا قد آثروا الزركشي: "إنْ أُريد بالمجاز استعمال اللفظ في غير موضعه فالمحذوف ليس كذلك لعدم استعماله، وإنْ أريد بالمجاز إسناد الفعل إلى غيره –وهو المجاز العقلي– فالحذف كذلك"[5]. ويعمل الحذف على تفجير شحنة فكرية في ذهن المخاطَب يجعله مستيقظ الذهن يفكر في المقصود من الكلام[6]، ومن خلال الترك لأحد العناصر يدرك المخاطب أن هناك كلمة ما غير موجودة فيعمل فكره في تقديرها وفهم السياق عن طريق محاولة

---

[1]– فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص137.

[2]– ابن منظور: لسان العرب، مادة (ح ذ ف)، ج10، ص811.

[3]– الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تح. محمد أبو الفضل إبراهيم،مكتبة دار التراث القاهرة، مصر،ج3، ص102 .

[4]–عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة مصر،ط3، 1992، ص146.

[5]– الزركشي: البرهان في علوم القرآن ، ص104.

[6]– ينظر، فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، ص137.

وضعها في السياق مرة أخرى. وقد أدرك سيبويه هذا البعد النفسي للحذف[1]، حينما حلَّلَ بيتين من الشعر لعمر بن أبي ربيعة:

اعتـــادَ قَلْبَـــكَ مـــنْ سَـــلمَى عَـوائـــدُهُ وَهَـــاجَ أهـــواءكَ المكْنُونَـــةَ الطَّـــلَلُ
رَبْـــعٌ قَـــواءٌ أَذَاعَ المعْـــصِرَاتُ بِـــهِ وكُـــلُّ حَيْـــرَانَ جَـــارٍ مَـــؤُهُ خَضِـــلُ

كأنه قال:"ربعٌ قَوَاءٌ أو هُوَ رَبْعٌ" وفي تفسيره للحذف هنا يقول:"فإذا رفعت فالذي في نفسك ما أظهرت، وإذا نصبت فالذي في نفسك غير ما أظهرت"[2].

في هذا البيت يبدو المحذوف واضحا في ذهن المتلقي ولذلك لا يختل المعنى أثناء العملية التواصلية بين المبدع والمتلقي، يقول الدكتور أحمد فتح الله سليمان:"والحذف لا يحسن في كل حال إذ ينبغي ألا يتبعه خلل في المعنى أو فساد في التركيب، لذا لابد أن يتأكد المرسل من وضوح المحذوف في ذهن المتلقي وإمكان تخيله"[3]؛ وهنا لابد على المبدع أن يقدر هذا من خلال معرفته للغة التي يشكل منها تراكيبه، ومعرفته لمستوى المتلقي الذي يعاصره. ولعل فصحاء الشعراء من العرب أدركوا هذه القضية جيدا ولم يكن لديهم أي إشكال في تقدير عناصر كلامهم من هذه الناحية، لأنهم يفهمون اللغة وطريقة بناء التركيب سواء الفعلي أم الاسمي، فجاء الحذف سلسا في التواصل بينهم واترضوه لما فيه من تخفيف للكلام من كل ما يثقله.

وهم يلجأون إلى الحذف منعا للتكرار والثقل في الكلام، يقول ابن جني: "واعلم أن العرب يحذفون الشيء، وفي كلامهم ما هو أثقل منه، ويستثقلون الشيء وفي كلامهم ما هو أثقل منه مما يتكلمون به. فعلوا هذا لئلا يكثر في كلامهم ما يستثقلون. فحذفوا بعضاً، وأَقرُّوا بعضاً على ضرب من التعادل، ولم يجيئوا به على التمام لئلا يكثر ما يستثقلون"[4] . فمن الجماليات الأسلوبية التي تنتج عن الحذف كظاهرة تركيبية مراعاة خفة الألفاظ أثناء النطق بها، والتئامها من بعضها البعض مع تجنب تنافرها في الجملة، مع

(1)- ينظر، سيبويه: الكتاب، ج1، ص281،282.
(2)- المصدر نفسه، ج1، ص281،282.
(3)- فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص137.
(4)- ابن جني: المنصف، تح.إبراهيم المصطفى وعبد الله الأمين، ط1 وزارة المعارف العمومية،القاهرة، مصر ، 1954، ج2، ص299 .

المحافظة على التوازن بين عناصر التركيب.

وعليه، فإن الحذف من محسنات التركيب، حيث يعمل على زيادة قوته، وإيحاءاته في المعنى، وقد أشار محمد أبو موسى إلى هذا الدور البلاغي والفني الذي تضيفه ظاهرة الحذف على الجملة من لمسات فنية، يقول في هذا: «يرجع حسنُ العبارة في كثير من التراكيب إلى ما يعمد إليه المتكلم من حذف لا يغمضُ به المعنى، ولا يلتوي وراءه القصد، وإنما هو تصرف تفى به العبارة، ويشتد به أسرها، ويقوى حبكها، ويتكاثر إيحاؤها، ويمتلئ مبناها، وتصير أشبه بالكلام الجيد، وأقرب إلى كلام أهل الطّبع»؛ ويشترط محمد أبو موسى في الحذف أن لا يصيب معنى العبارة بالغموض الذي يذهب قصدية المتكلم من ذهن المتلقي، بل يوضح المعنى ويجليه. كما يركز أيضا على الشكل اللغوي (المبنى)، فالحذف لا بد أن يزيد العبارة قوة في الحبك (الصياغة) اللفظية، ذات الألفاظ الموحية، فهي التي تزيد بنية الكلام معنى بأوجز أسلوب، وبهذا تصبح جيدة تتجلى فيها أصالة اللغة وطبعها الصّافي[1] .

ويحدد الدكتور محمد أبو موسى مواضع الحذف، في ثلاثة محاور رئيسية[2]:

1-حذف جزء من الجملة.

2-حذف الجملة.

3-حذف أكثر من جملة.

ومن التراكيب التي مسها الحذف في شعر أبي حمو موسى الزيـــاني ما يلي:

1- حذف المبتدإ:

من الجماليات التي يوفرها الحذف أنه يعين على الإيجاز، وكذلك على تنظيم أجزاء التركيب لخدمة جوانب لغوية أو بلاغية أو موسيقية في النص، وفي تراكيب الشاعر أبي حمو موسى الزياني اللغوية أساليب من هذا النوع، منها حذف المسند إليه، الذي هو "ركن في الجملة، بل هو أهم ركنيها"[3]، وقد ذهب النحويون إلى اعتبار "المبتدأ" عمدةً لتوقف فائدة بنية التركيب النحوي عليه لكونه ركناً رئيساً فيه، وفي ذكر المبتدأ يكون

[1] _ محمد أبو موسى: خصائص التراكيب، ص 153.

[2] _ المرجع نفسه، ص 154.

[3] – فضل حسن عباس: البلاغة فنونها وأفنانها، علم المعاني، ط04،دار الفرقان للنشر والتوزيع، ، 1997،إربد، الأردن، ص263.

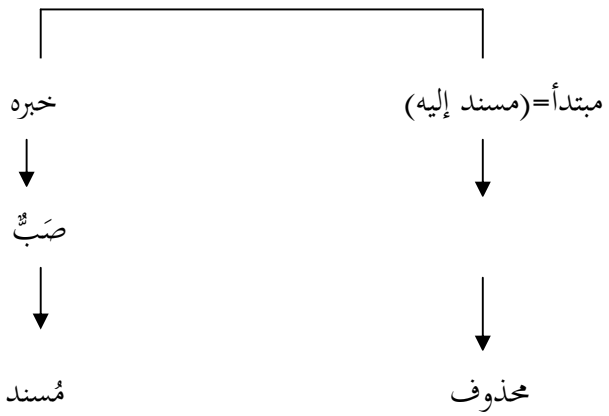
مع الخبر "تركيباً اسمياً" تام الطرفين، لأنّ التركيب لا يمكن أن يستغني عن وجود الركنين معاً[1] .

يقول أبو حمو الزياني:[2]

صَبٌّ تَذَكَّرَ عَهْدًا بِالحِمَى سَلَفَا فَظَلَّ يَسْكُبُ دَمْعًا هَاطِلًا وَكِفَا

فالمسند إليه هنا هو الضمير المنفصل "هُوَ" المقصود به الشاعر، أي أن التركيب يكون: (هو صَبٌّ تَذَكَّرَ عَهْدًا)، ولابد للحذف من قرينة تدل على المحذوف، وقد أورد سيبويه هذا النوع من الحذف في باب المبتدإ الذي يكون مضمرا ويكون المبني عليه ظاهرا في اللفظ [3].

أ- بنية السطح: ((...) صبٌّ)



ب- بنية العمق: (هوّ صبٌّ).

يسقط الشاعر المسند إليه: (هوّ) ضمير الغائب، ويقصد به الشاعر نفسه كما هو مبين في بنة السطح: (صبٌّ تذكر عهدًا) غير أنَّ تقديره في البنية العميقة يكون بقولنا (هو صبٌّ تَذَكَّرَ عهدًا)؛ والمبتدأ والخبر جملة مفيدة، يتم المعنى بهما معا. لكن النحاة أجازوا حذف أحدهما وهو المبتدأ في حال وجود قرينة

[1]- ينظر، أحمد عبد الستار الجواري: نحو القرآن، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، العراق،1974، ص 18.

[2]- عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص336.

[3]- ينظر، سيبويه: الكتاب، ج2، ص130.

تدلّ عليه، يقول الدكتور علي أبو المكارم: «يجوز حذف المبتدأ كلما أمكن إدراك معناه دون لفظه»[1].ولا يمكن إعراب (صَبٌّ) مبتدأ، لأنّه نكرة ولا يجوز الابتداء بالنكرة في الجملة الإسمية وحذف المبتدأ هنا جائز، ولا يفسد بناء التركيب، بل يزيده خفة وسلاسة.

ومن التراكيب التي يحذف منها المبتدأ، قوله[2]:

كَـــــرِيمُ السَّـــــجَايَا عَظِـــيمُ المزايـــا جزيـــلُ العَطَايـــاَ جمـــلا مهيبـــا

بنية السطح : (....كريم السجايا)

بنية العمق: (هُوَّ كريم السجايا)

حذف الشاعر المسند إليه: (هُوَّ) في التركيب السطحي (كريم السّجايا) وكذلك فعل مع التركيبين: (عظيم المزايا) و (جزيلُ العطايا) وحذف المبتدأ هنا يدل هلى أنه أداة تعبيرية، لتجسيد محبة الشاعر لشخص النبي "ص" وهذا رغبة في إظهار "الخبر" والتركيز عليه: (كريم، عظيم، جزيل)، إذ يمثل المسند في كل جملة اسمية صفة خلقية رفيعة يتحلى بها النبي "ص".

وأصل التراكيب هو:

هُوَ كريم السجايا ⟵ (...كريم)=قطع+استئناف

هو عظيم المزايا ⟵ (...عظيم)=قطع+استئناف

هو جزيل العطايا ⟵ (...جزيل)=قطع+استئناف

حيث شكل هذا الحذف بايجازه للعبارة ملمحا أسلوبا متميزا تتراكم فيه "المسندات" الاسمية وهذا ما يمنح التراكيب دلالة الثبات للصفات.

[1] _ علي أبو المكارم: الحذف والتقدير في النحو العربي، دار غريب، القاهرة، مصر، 2008، ص 249.

[2] _ عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 367.

ويقول أيضا[1]:

نَبـــيٌّ كَـــريمٌ جـــاء بالرُّشـــدِ والهُـــدى إلى كـــلّ قلـــب في الضّـــلالة مـــارج

بنية السطح: (...نبيٌّ كريمٌ) :

حذف المسند إليه من تركيب السطح: (...نبيٌّ كريمٌ)، وتقديره في البنية العميقة هو: (محمد نبيٌّ كريم)، أو (هوَّ نَبيٌّ كريم) ولغرض الاختصار أسقط المبتدأ، حيث إنّ المتلقي يعرف المسند إليه الممثل في "محمد" أو "هو" العائد على الرسول، بدلالة الخبر: (نبيٌّ) فلا ضرورة لذكره في الجملة، لأن سياق البيت كله يحمل قرائن لفظية توضح المحذوف وصفته وطبيعته.

وفي هذه الحالة يكون الحذف واجبا من أجل تفادي التكرار والثقل في التركيب ، فالكلام الموجز أوقع في النفس من غيره، وبهذا يكون الإيجاز من الآليات اللسانية (اللغوية) التي تساهم في إحداث الإنزياح في في التركيب الشعري بمعناه الأسلوبي، سيعتمد فيه الشاعر على مبدأ: (الحذف) والذكر، لأحد طرفي الإسناد، من أجل تحقيق غايات فنية ذات مظاهر بنائية، وأخرى دلالية.

من الأساليب التي يحذف منها المبتدأ، قول الشاعر[2]:

رجـــالٌ إذا طَـــاشَ الـــوَطيسُ تَـــرَاهُمُ أُسُـــودُ الـــوَغَى مـــن كُـــلّ ضُـــبارِم

بنية السطح: (...رِجَالٌ)

بنية العمق: (هم رجالٌ) :

عندما نقارن بين بنيتي السطح، والعمق، نجد أنّ التركيب الأول، فيه فراغ أو فجوة أسلوبية خلفها حذف المسند إليه: (هم) من الجملة وترك المسند (رجالٌ)، الذي ورد في صيغة نكرة، وهذا ما ينفي كونه مسندا إليه في البنية العميقة، كما هو مبين في قوله: (هُم رجالٌ) فلا يجوز الابتداء بالنكرة في الجملة الإسمية.

وهنا يحل الضمير "هم" محل الفراغ التركيبي، يستنتج من سياق البيت نفسه، ويرى محمد خطابي أن الحذف عبارة عن فراغ بنيوي يدرك من خلال الجملة الأصلية، يقول: "يحل محل المحذوف شيء ما، ومن ثم

---

[1] _ أبو حمو موسى الزياني: واسطة السلوك في سياسة الملوك، ص265.

[2] _ المصدر نفسه ، ص 69.

نجد في الجملة فراغا بنيويا يهتدي القارئ إلى مثله اعتمادا على ما ورد في الجملة الأولى (البنية العميقة)، أو النص السابق"[1] . وبهذا فإن ضمير الغائب (هم) يسدُّ الفجوة في بنية العمق، وحذفه من الجملة بترك فراغا بنيويا، فالمسد إليه: (بنية جزئية) داخل التركيب.

ويقول أبو حمّو موسى الزياني[2] :

أَسِـــيرُ هَـــوَاكُم **قَتيـــلُ** نـــواكُمْ لَعـــلَّ رِضـــاكم يكـــون قَريبًـــا

بنية السطح: (أَسيرُ هواكم)، (قتيل نَواكُم)

بنية العمق: (أَنَا أَسِيرُ هواكم)، (أنا قتيل نواكُم).

يؤدي الحذف دورا مهما في بناء التراكيب السطحية البارزة من جهتين: الأولى يختزل فيها "مبتدأ" (أنا أسير هواكم) في الجملة الأولى، و (أنا قتيل نواكم) من أجل تحقيق التوازي بينهما على الشكل النحوي:

- (...) خبر+مضاف إليه.
- (...) خبر+مضاف إليه.

ثم يحدث الاتساق بين الجملتين داخل البيت، وهو ما يقرره اللسانيون، ومن محمد خطابي هذا بقوله: «إنّ دور الحذف في الاتساق ينبغي البحث عنه في العلاقة بين الجمل»[3]، وبهذا المفهوم فإن الفراغ اللغوي في بنيتي السطح لم يكن هكذا دون أهمية، أو بلا سبب، بل هو غاية فنية

ومن التراكيب التي حذف منها المبتدأ، قوله أيضا[4]:

مبـــــدي الإســـــلام **ومُظهـــــرهُ** **عَلَـــــمَ** التَّقـــوى **خيـــــر** الرُّســـل

بنية السطح (...مُبدي الإسلام) (...مظهره) (...علم التقوى). (خير الرسل).

بنية العمق: (هُوّ مبدي الإسلام)، (هو مُظهره)، (هو علم التقوى)، (هو خيرُ الرسل)

(1) _ محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 21.

(2) _ عبد الحميد حاجيات: أبو حمُّو موسى الزياني، حياته وآثاره، ص 366.

(3) _ المرجع نفسه، ص 22.

(4) _ المرجع نفسه، ص 366.

ونخلص هنا إلى أن حذف المبتدإ هو عبارة عن تغييب لدال لغوي تسند إليه دوال أخرى، وهذا الفعل الأسلوبي، المتمثل في إسقاط جزء من التركيب اللغوي يدخل في إطار التشكيل الأسلوبي الذي يتم على محور الاختيار الذي يقابله محور التركيب، ولاشك أن الشاعر له ما يبرر هذا الحذف، الذي يعطي تراكيبه الشعرية ميزة التفرد وجمالية الصياغة الشعرية.

2- حـذف الموصــوف:

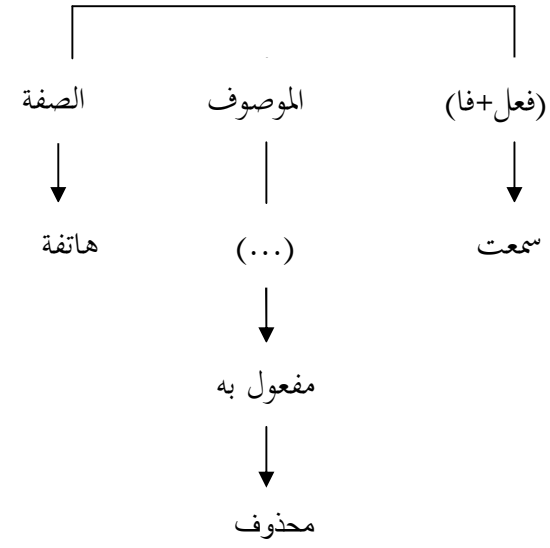
يعتمد الشعر على الوصف كثيرا فهو أداته لرسم الصورة الفنية فنراه يورد الموصوف كعنصر من العناصر الأساسية في التركيب اللغوي، إلى جانب الصفة أو ما يسمى النعت. ولعبد القاهر الجرجاني قول يرى فيه أن الصفة والموصوف شيء واحد، يقول:"" واعلم أن جملة القول في هذا أن الصفة هي الموصوف في المعنى ""[1]؛ ومعنى هذا أن المتكلم يمكنه الاستغناء عن الموصوف بذكر الصفة. فالشاعر – بناء على هذا- يحذف الموصوف ويبقي على الصفة دون اختلال في المعنى .

يري محمد عبد اللطيف حماسة أن الصفة والموصوف من التوابع التي تحتمل بنية عميقة، وأخرى سطحية، وفقا للنظرية التحويلية التوليدية، وهي تقوم على حذف أحدهما[2]

وقد عمد الشاعر أبو حمو موسى الزياني إلى استخدام الصفة وحذف الموصوف، فالمتأمل في التركيب الوارد في النموذج الآتي يظن أن كلمة (هاتفة) وقعت مفعولا به للفعل (سمعتُ) لكنها وقعت صفة للموصوف الذي هو حمامة، في قوله:[3]

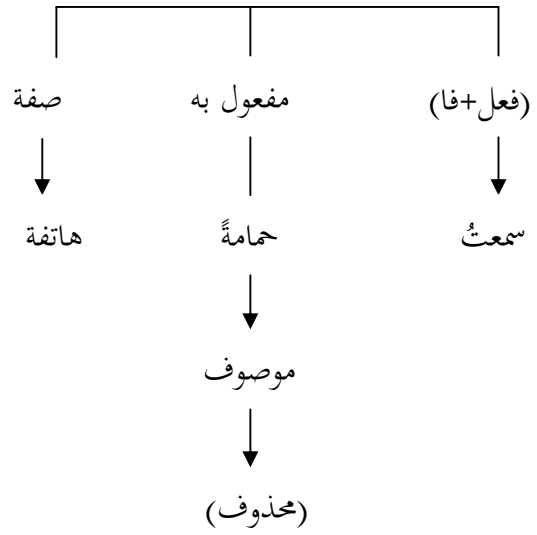
فَـــسَمِعْتُ **هَاتِفَـــةً** عَـــلَى أَفْنَانِـــهَا تَشْكُـــو بِصَـــوْتٍ بَيِّـــنٍ لَـــمْ يُـجْهَـــلِ

بنية السطح: (سَمِعْتُ (...) هاتِفَةً)



(1)- عبد القاهر الجرجاني: المقتصد في شرح الإيضاح ت.كاظم بحر المرجان، دار الرشيد للنشر، العراق، 1982 ج2، ص 900.
(2)- ينظر، محمد عبد اللطيف حماسة: الأنماط التحويلية في النحو العربي، ص56
(3)- عبد الحميد حاجيات: أبو حمُو موسى الزياني، حياته وآثاره ، ص295.

بنية العمق: (سَمِعْتُ "حَمَامَةً هَاتفةً)



يبدو أن الشاعر قد حذف الموضوف (حمامة) من بنية السطح: (سمعتُ هاتفةً)، وهو في موقع المفعول به، وأبقى على الصفة (هاتفة)، ودافعه في هذا هو "الإيجاز" في الكلام، وتجنّب الحشو الزائد. حيث يفهم المتلقي أن المقصود هي الحمامة بدلالة الجار والمجرور (على أفنانها) وهي كافية لتحديد الجزء التركيبي المحذوف من الجملة الفعلية: (سمعتُ هاتفةً) ونلاحظ أن استغناء الشاعر عن الموصوف وذكر الصفة (النعت) جاء لفرض التخصيص أيضا لأن المنعوت نكرة (حمامة).

وبهذا تؤدي بنية السطح الغرض الفني والبلاغي معا ببيان الصفة للحمامة دون ذكرها في السياق.

ويقول الشاعر كذلك[1] :

وأمّـا صَـهِيلُ السـابحات لـدى الـوَغَى فأَشْـجى لـدينا مـن غنـاء الحمـائم

بنية السطح: (صَهيلُ (...) السابحات)

بنية العمق: (صَهيلُ الخَيلِ السابحات)

إنّ القارئ للتركيب (صَهيلُ السابحات) يدرك مباشرة، أن عنصرا من عناصر الكلام مفقود، لغرض التخفيف. ويحذف الشاعر جزء من التركيب إذا كان هناك ما يدل عليه، ومعنى هذا أن المحذوف له علاقة

[1] _ مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص 156.

بما قبله، وهذا ما عبّرت عنه رقية حسن بالعلاقة القبلية لقولها في تعريفها للحذف أنه: «علاقة داخل النص، وفي معظم الأمثلة يوجد العنصر المفترض في النص السابق، وهذا يعني أن الحذف عادة قبلية»[1] .

وهذه العلاقة هنا بين: الموصوف والصفة أي: صهيل الخيل السابحات "الخيل" موصوف حذف من الجملة لأن الصفة تدل عليه. وهنا لا بد من استحضار تركيبيين هما: تركيب السطح (جملة ثانية)، وتركيب العمق (جملة أولى) بتعبير الناقد "كريستال" (kristalle): «حذف جزء من الجملة الثانية ودل عليه دليل في الجملة الثانية»[2].

ومن أمثلة حذف الموصوف بدلالة الصفة قوله[3]:

نَقُـــودُ إلى الهيجـــاء **كُـــلَّ** مُضَـــهَّر وتقـــدِمُ إقـــدامَ الأســـود الضـــراغِمِ

بنية السطح: (تقود إلى الهيجاء كلَّ(...) مُضّهرٍ).

بنية العمق: (نقود إلى الهيجاء كُلَّ حِصَانٍ مُضَمَّرٍ).

تعرض النقد البلاغي للتشكيل النصي على مستوى التركيب، فقد تفطن ابن الأثير إلى ظاهرة الحذف الذي يمثل ثنائية: (الصفة والموصوف) في الشعر بشكل أكبر من النثر، وقد أفرد لها ضربا في مباحث الكتاب، أسماه الضرب الخامس، جاء فيه: «الضرب الخامس وهو حذف الموصوف والصفة، وإقامة كل منها مقام الآخر، ولا يكون إطراده في كلّ موضع، وأكثره يجيء في الشعر» [4].

حيث صنّف ابن الأثير هذا النوع من الحذف في دائرة "الإيجاز"، الذي يعد من البلاغة في التعبير .

وفي هذا التركيب الشعري يؤثر حذف الموصوف (حصان) لأنه معلوم بالضرورة.

يصيب هذا النوع من الحذف التراكيب التي يصفف فيها الشاعر جيشه من خيول، وجمال، وغيرها،

---

[1] _ محمد خطابي: لسانيات النص، ص 21.

[2] _ صمي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء، القاهرة، مصر، 2000، ج2، ص 191.

[3] _ عبد الحميد حاجيات: أبو حمُّو موسى الزياني، حياته وآثاره، ص 218.

[4] _ ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: محمدج الحوفي وبدوي طبانة، ط2، دار نهضة، مصر، ج2، ص 298.

كما في قوله[1]:

وكـم ليلـة بتنـا علـى الجـدب والطّـوى نراقـب نجـم الصـبح في ليـل عـاتم

علـى مـتن **صَـهال** أَغَـر محجـل مديـد الخطـى لم يخـش الصـلادم

بنية السطح: (على متن (...) صُّهالٍ مُحجّل)

بنية العمق: (على متنِ حِصَانٍ صَهَّال مُحجَّل)

إنّ ذكر صفة الشيء تجعله واضحا، معروفا في الذهن (ذهن المتلقي) ولذلك لم تعد للشعر حاجة إلى ذكره، فقوله: (على متن صهّال أغرّ محجَّل)، تقديره في بنية العمق: (على متن صهّال أغرّ محجل) وهنا نلاحظ أنّ المبدع يبحث عن العبارة الوجيزة لأغراض منها: التوضيح، التوليد، الترهيب، فاثبات الصفات (أغرَّ)، (صهّال)، (مُحجَّل)، يحمل معاني القوة للحصان، التي من شأنها أن ترهب الأعداء، وبخاصة وهو سياق خوض معارك وحروبٍ تكاد لا تنتهي مع خصومه.

ومن هذا النوع نماذج شعرية في ديوان أبي حمّو موسى الزياني تدل على تمكنه من إيجاز الكلام عن طريف الحذف، نذكر منها قوله[2]:

نعَـم ولابُـدَّ لي مـن أخـذ أرضـهم **بالمرهفـات وجُـردٍ** تحـت عقبـان

بنية السطح: (...بالمرهفات...وجردٍ)

بنية العمق: (بالسيوف المرهفات وخيولٍ جُردٍ)

من خلال بنية العمق: (بالسيف المرهفات وخيول جُرد) يتضح أن الشاعر استغنى عن بنيتين أساسيتين لوجود ما يدل عليها في التركيب وهما الجار والمجرور "بالسيوف"، و"بخيول" وأبقى على الصفة (المرهفات)، و (جردٍ) التي ترهب العدو كونها أشد السيوف فتكا وقطعا، وكذلك الحال مع صفة الخيول (جرد) التي تصور خيولا دون برج يمتطيها الفرسان الشجعان، ويدخلون بها المعركة فذكر الصفات وإسقاط الموصوفات يزيد كلام الشاعر قوة في البيان والتوضيح و تماسكا، وانسجاما في البناء.

[1] _ عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 300.

[2] _ المرجع نفسه ، ص 315.

3- حذف شبه الجملة:

حروف الجر جزء أساس في بناء الجملة العربية لما تؤديه من معان لا تقوم إلا بوجودها ومع ذلك لم يسلم حرف الجر من الحذف في التراكيب اللغوية، فنرى من المبدعين من يسقط هذه الحروف دون أن يختل المعنى. ولأنها تؤدي معان كثيرة في السياق أسماها الدكتور الهادي الطرابلسي الحروف الواصلة، وذكر بعضا من هاته الواصلات التي يجوز للشاعر أن يحذفها ويعطي مثالا من ذلك حذف حرف الجر أو ما يُسمى بـ(حذف الواصلات) لأنها تصل طرفي الجملة[1]. ومن هنا يمكن أن يصنع حذف حرف الجر انزياحا في الجملة ولا يصلح معناها إلا في غيابه.

ويشترط الدكتور تمام حسان لحذف الجار إذا كان في السياق ما يدل عليه يقول: " على أن يكون الحذف دائما مع وجود القرينة الدالة على المحذوف"[2]، وهذه القرينة تكون عادة لفظية مصاحبة لأداء حرف الجر في الجملة ويمكن تقديره من خلال تلك القرينة.

وفي كثير من التراكيب يكون الفعل اللازم في حاجة لحرف الجر من أجل تمام المعنى، ولذلك يذكر ابن عصفور الإشبيلي حروف الجر التي تحذف في كتابه:(شرح جمل الزجاجي)، ورد بعضها في: "فصل حَذْفُ حَرْفِ الجَرِّ من الفعل المتعدي بحرف الجر"، منها حضور حرف إنَّ وأنْ مع الفعل"[3]؛ ولذلك يرتبط هذا النوع من الحذف بالأفعال اللازمة في أغلب الحالات ليؤدي وظيفته في التعدية أي تعدية الفعل إلى مفعوله.

ويقرر النحاة أن معيار استعمال حروف الجر في التركيب هو ما تؤديه من معان إضافية أو فرعية في السياق، يقول الدكتور عباس حسن:"إن الداعي القوي لاستخدام حرف الجر مع مجروره هو الاستفادة بما يجلبه للجملة من معنى فرعي جديد"[4].

---

[1]- ينظر، الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية،1981تونس، ص310.

[2]- تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء المغرب، 1994 ص218.

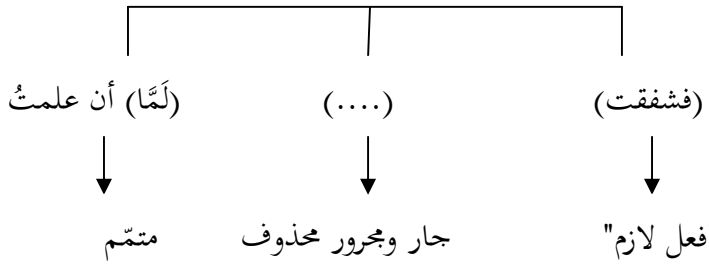
[3]- ابن عصفور الإشبيلي: شرح جمل الزجاجي،ش فواز الشعار، دار الكتب العلمية، لبنان،ج1، ص279.

[4]- عباس حسن: النحو الوافي، ط3، دار المعارف، بمصر، ج2، ص436.

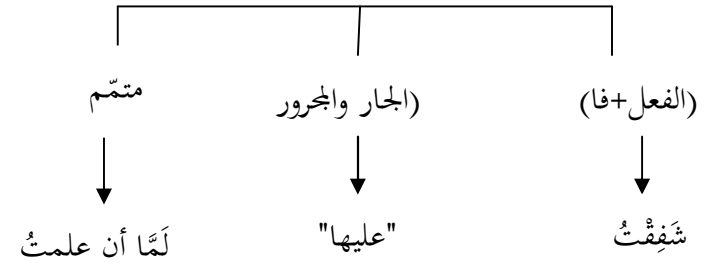
من النمـــاذج الشعرية المجسدة لهذه الظاهرة، قول الشاعر أبي حَمُّو موسى الزياني: [1]

فَـــشَفِقتُ لَمَّـــا أَنْ عَلِمْـــتُ حَدِيثَـــهَا وَالجَـــفْنُ يَـــغْرَقُ بِـــالدُّمُوعِ الهُطَّـــلِ

بنية السطح: (**فَشَفِقْتُ** لَمَّا أن عَلِمْتُ حديثها)



بنية العمق: (فشفقتُ **عَلَيها** لما أن علمتُ حديثها)



تختلف بنية العمق عن بنية السطح في ذكر وحذف المتعلق بالفعل (شَفِقْتُ) وهو "عليها": الجار والمجرور، لأن الفعل (شفق) أصله (أَشْفَقْتُ) وهو لازم يحتاج إلى الاستعانة بحرف الجر "على" كي يتعدى إلى مفعوله المتمثل في الضمير (ها) الذي يعود على "الحمامة".

إن أصل التركيب هو قولنا: (فأشفقتُ عليها لما أن علمتُ حديثها) لكن الضمير المتصل في قوله: (حديثها) يجعل شبه الجملة معلوما في ذهن المتلقي، وهذا ما يذهب إليه النحاة المعاصرون، يقول في هذا الدكتور عباس حسن: «ليس من اللازم في التركيب المفيد أن تكون الكلمتان ظاهرتين في النطق، بل يكفي أن تكون إحداهما ظاهرة، والأخرى مستترة»[2]، ويقصد بالاستتار (الحذف) من التركيب.

[1]- مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص28.

[2] _ عباس حسن: النحو الوافي، ج1، ص 16.

ومن صور حذف الجار والمجرور، قوله[1]:

لا تـــأمنِ الـــدّهر والـــدّنيا وزينتهـــا إنَّ الزَّمـــان ولـــو يُـــدنيكَ **مُنصـــرفا**

بنية السطح: (إنَّ الزَّمان ولو يدنيك منصرفا)

بنية العمق: (إنَّ الزَّمان ولو يدنيك منصرفٌ **عنك**)

إذا تأملنا بنية التركيب العميق: (إنّ الزَّمان ولو يدنيك منصرفٌ عنك)

وجدنا أنّ الشاعر يجري مجموعة من التحويلات اللغوية، يبرز من خلالها جمالية الانزياح بالحذف، من خلال "نصب" خبر إنّ (منصرفًا) وأصله الرفع (منصرفٌ). ويحذف المتعلق بالخبر وهو الجار والمجرور: (عَنِكَ) والغاية من حذفه هنا هي مراعاة الوزن والقافية. ولعل صيغة المتعلق به (الخبر إنَّ) قد تدخلت في توجيه بنية التركيب والسياق، حيث نجد أن اسم الفاعل (منصرف) صيغ من فعل لازم يحتاج إلى حرف لجر كي يتعدى إلى مفعوله: (عنك) حيث يعود ضمير "الكاف" على المخاطب وهو الشاعر، أو المتلقي.

ومنه قول الشاعر[2]:

البِـيضُ تُضـرمُ نـار الحـرب إن خَمـدَت والسـمر مثـل شـهاب **إثـر** شـيطان

بنية السطح: (والسُّمرُ مثل شِهَاب إثر شيطان)

بنية العمق: (السُّمر مثل شهاب "**في**" إثر شيطان).

الأصل في التركيب أن يذكر حرف الجر "في" كما في البنية العميقة: (والسُّمرُ مثل شهاب في أثر شيطان)، لكن الشاعر يسقط هذا الجزء من شبه الجملة (في إثرِ) أو (في أَثَرِ) حتى يستقيم الوزن، والشاعر يدرك أن المتلقي يستحضر حرف الجر في بنيته الذهنية، كمات يُدرك أن الحذف له فعالية في المبنى حتى ولو كان في المتعلقات التي هي من متممات المعنى والجملة على حدّ سواء.

[1] _ عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 336.

[2] _ المرجع نفسه، ص 316.

يقول الشاعر[1]:

والـــــــدَّمعُ **تحـــــــــدَّر** كالـــــــدّيم جَـــــــرَحَ الخَـــــــدَّين فَـــــــوَا ألم

بنية السطح: (الدَّمْعَ **تَحَدَّرَ**(...) كالدِّيمِ)

بنية العمق: (الدّمْعُ تحدَّرَ من عينيَّ كالدِّيم)

تعدُّ المتعلقات من الأجزاء الكلامية التي يمكن حذفها دون أن يختل التركيب، ودون حدوث غموض في المعنى، لأن هذا المحذوف لديه ما يبرره في الجملة، وفي قول الشاعر:

(الدَّمْعُ تحدَّر كالدِّيم)، حذف للجار والمجرور: (من عينيّ) المتعلق بالفعل (تحدّر). لكنّه يقدر أن المتلقي يفهم المحذوف من خلال الدّال اللغوي (الدَّمْعُ) أن مصدره هو "العينان" فلهذا جاءت بنية السطح أعمق في الدلالة من التعبير لأصلي الموضح في بنية العمق:

(والدّمعُ تحدّر من عيني كالدّيم).

ويقول أبو حمّو موسى الزياني[2]:

إني بـــــــــــذنوبي مُعْـــــــــــترِفٌ والخَـــــــوْفُ أشـــــــدُّ مـــــــن الألم

بنية السطح (الخَوْفُ (...) أشَدُّ من الألم)

بنية العمق (الخَوْفُ (من عقاب الله) أشَدُّ من الألم)

يمكن تقدير المتعلق المحذوف من بنية السطح، بالجار والمجرور (من عقاب الله) فيصبح التركيب، على الصيغة العميقة:

(الخوف من عقاب الله اشد من الألم)، و بهذا يصبح الجار و المجرور من المتعلقات التي تفهم من سياق الكلام، و بخاصة إذا علمنا أن الشاعر في مقام العائذ بالله المقر بذنوبه التائب منها.

وبهذا يحدث حذف الجار والمجرور أثرا فنيا في بنية التركيب الشعري ويمنحه جمالية في اتساق عناصره من مسند ومسند إليه. كما يزيد من عمق المعنى، والتأثير في المتلقي.

---

[1] _ يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2، ص 104.

[2] _ المصدر نفسه، ص 106.

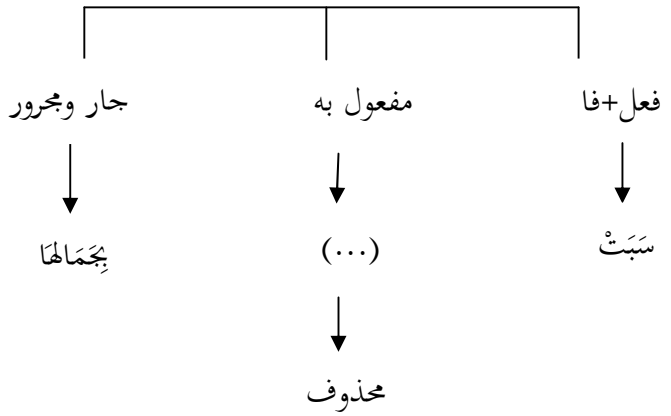
4- حذف المفعول به:

كان النحاة القدامى يركزون على الفعل والفاعل في بناء التركيب الفعلي، وينظرون إلى بقية الأجزاء على أنها زائدة يمكن الاستغناء عنها؛ وسموها فضلة، يقول ابن يعيش:" فلا يلزم إذا حذف المفعول به أن يقام غيره مقامه لأنه فضلة لا يحوج انعقاد الكلام عليه"[1]؛ وهذا لأن الفعل يقتضي مفعولا به يمكن للمتكلم أن يتخلى عنه إذ هو موجود في تصوره . غير أن اللغويين المحدثين يرون أن المفعول به ليس فضلة وأنه قيد على علاقة الإسناد بين الفعل والفاعل[2] . لكن النحاة ذهبوا في المفعول وحذفه مذهبين بين جواز ووجوب، باعتبار القرائن المصاحبة لسياق الكلام وحال المتكلم. وفي شعر أبي حمو موسى الزياني نماذج تركيبية يحذف منها المفعول به ليحقق غايات فنية ودلالية كثيرة، مراعيا في ذلك طرفي الإسناد وهما الفعل والفاعل، نذكر منها:

قول الشاعر [3]:

وغنـــــاءِ غانيـــــة **سَـــــبَت** بجَمالهـــــا تَزْهـــــى بِكُـــــلِّ مُغـــــنّجٍ ومـــــورّدِ

بنية السطح: (سَبَتْ (...)بجمالَها)

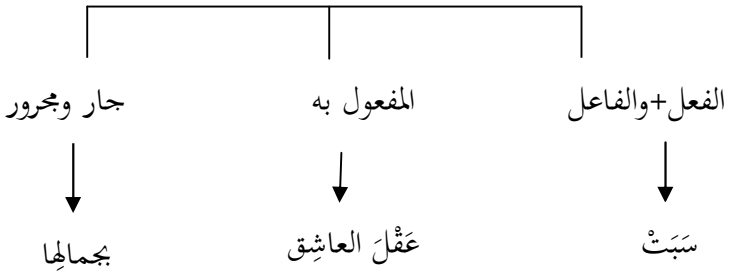


[1] _ ابن يعيش: شرح المفصل، شرح محمد منير عبده آغا الدمشقي، إدارة الطباعة المنيرية، للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ت)، ج07، ص 70.

[2] _ ينظر، تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص 195.

[3] _ عبد الحميد حاجيات: أبو حمُّو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 328.

بنية العمق: (سَبَتْ العاشقَ بجمالها)



في بعض العبارات لا يحسن التركيب ولا تكتمل دلالته إلا باسقاط جزء منها، وهذا التعبير الشعري مثال على ذلك، إذ يركز الشاعر على الفعل (سبتْ) والفاعل (تاء التأنيث) وعلى شبه الجملة (بجمالها) ممهلا المفعول به المقدر ب (العاشق) وبهذا الحذف يوهم المتلقى أنها تسبي عقل أو عقول الناس جميعا، وليس عقل العاشق لها وحده.

إنّ الحذف هنا يثري الدلالة ويعمق المعنى أكثر من ورود الصيغة في بنيتها العميقة الموضحة في المخطط "ب".

(سبت عَقْلَ العاشق بجمالها)

ويقول أيضا [1]:

يـــا حاديّـــا يحـــدو الرّكـــاب إلـــيهم **أنِـــخْ** بِـــرُبى نَجـــدِ وسَـــلّم علـــى طـــيّ

بنية السطح: (أَنِخْ (...) بِرُبَى نَجْدٍ....)

بنية السطح: (أَنِخْ "الركاب" بربى نجد....)

في بعض الحالات يحذف المفعول به من الجملة لتفادي تكراره فهو مفهوم من السياق كما في قول الشاعر: (يا حاديا يحدو الركاب إليهم أنخ برُبى نجد)، فقد حذف المفعول به الفعل (أنِخ)=فعل الأمر يحتاج إلى مفعول به هو (الرّكاب)، وهذا لأنه مفهوم من الشطر الأول (يحدو الركاب).

[1] _ يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2، ص 153.

وهذا الحذف يعدّ مزية أسلوبية وسمة فنية لها دورها في تعميق الدلالات وإيجاز العبارات لتلائم مقتضيات البحر والوزن الشعري.

وقال أيضا[1]:

أيــنَ الــذين **بَنَــوا** مــن قَبْلنــا ونَــأوا وشــيَّدُوا أُطُمًــا واســتوطنوا غُرَفًــا

بنية السطح: (أينَ الذين بنوا "...")

بنية العمق: (أين الذين **بَنَوا** الدّيار)

حذف الشاعر المفعول به "الدّيار" من "جملة السطح" "أ": (أين الذين بَنُوا "...") كونه معلوما عند المتلقي الذي يعلم أنَّ فعل "بَنَوا": (البناء) لا يكون إلاّ للمنازل والديار والقصور، فالحذف هنا لأجل الاختصار، إنّ الفعل دليل (قرينة) لفظية تجيز حذف المفعول به والاقتصار على الفعل والفاعل. ولكون المعنى يتجه إلى الاستفهام عن "الفاعل" وليس مهتما بالمفعول به.

وقد أشار النحاة إلى الاقتصار، يقول الصبان: « للاقتصار على نسبة الفعل إلى الفاعل بتنزيله منزلة اللازم من الكلام »[2]، وفي هذا الحذف صرف لعناية المتلقي بمن "بنوا" ثم ماتوا فأين هم؟ وفيه تذكير بالمصير المحتوم الذي لا يختلف عن مصير هؤلاء .

ويقول أيضا: [3]

وتــــالله مــــا لي غَيْــــرَكُم إنْ هَجَــــرْتُم فَهَجْــــرُكُم **يُــــردي** ووَصْــــلُكُم **يُحيــــي**

بنية السطح: (هَجْرُكُم يُردي (...) ووَصْلُكُم يُحْيي(...)

بنية العمق:(هجركم يُردي "حيّا" ووصلكم يحي ميّتا)

وقع المفعول به المحذوف في جملة اسمية، الخبر فيها جملة فعلية:

-هجركم يُرْدي حَيًّا.

-وصلكم يحي مَيْتًا.

---

[1] _ مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص 228.

[2] _ الصبان (محمد بن علي): حاشية الصبان على شرح الأشموني، (الحلبي)، (د.ت)، ج2، ص 34.

[3] _ عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 346.

ويمكن تقديره بضمير يعود على الشاعر (يرديني)، (يحيني)

لكن المتلقي يفهم الجزء المحذوف من جملة الخبر، وأنه يعود على الشاعر، ويمكن تأويله بدوال كثيرة، مما يدل على أن تراكيب الشاعر فيها مرونة ، ولها دلالات. وهذه ميزة أسلوبية تدل على براعة الشاعر في تأليف الدوال اللغوية .

من صور حذف المفعول به، قوله[1]:

هَجَـــــرْتُم دون ذنـــــب ولا سَـــــبَبِ قَطَعْـــتُم القلْـــبَ بـــالتبريح والوصَـــبَ

بنية السطح: (هجرتم (...) دون ذنب ولا سبب)

بنية العمق: (هَجَرْتُم **المحبَّ** دُون ذنْبٍ ولا سَبب)

يمكن تأويل بنية العمق بقول الشاعر: (هَجَرتُم المحْبَّ دون ذنب) وهذا من سياق البيت الشعري، فالمفعول به المقصود (المعني) بفعل الهجر هو "المحب" الذي يعود على الشاعر. لكن الجملة تامة بحذف المفعول به، ومعناها ليس فيه أي غموض. وهنا يبدو أنّ المبدع يركز على "الفعل والفاعل":المسند والمسند إليه: (هَجَرْتُم) : عمدة الجملة، متخليا عن المفعول كفضلة، بغرض إبراز اللّوم والعتاب إنه في معرض عتاب للحبيب الذي هَجَرَهُ.

مما سبق، نستنتج أن للحذف قيمة بلاغية وفنية كبيرة في التأثير على البنية التركيبية للنص الشعري، وجعله ينفتح على قراءات عديدة؛ فالمتلقي يبحث عن الجزء المحذوف من الكلام ويحاول تخيله ، كما يوفر الحذف للشاعر إمكانية التخلي عن المحذوف إذا كان معلوما من السياق ، فلا يثقل تراكيبه، بل يمنحها صفة الخفة والإيجاز .

[1] _ يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2، ص189.

5- حذف خبر "لا" النافية للجنس:

لا النافية من الحروف العاملة عمل ليس، حيث يُلْحقُها بعض النحاة "بليس" فقد ورد في "همع الهوامع" قول السيوطي في "لا النافية للجنس" مع لون الأصل فيها هو أنها تعمل عَمَلَ (إنَّ) يقول «تعمل "لا" عَمَلَ إنّ إلحاقا بها، لمشابهتها لها في التصدير والدّخول على المبتدأ و الخبر، ولأنها لتوكيد النَّفي كما أن "إنّ" لتوكيد الإثبات فهو قياس نقيض وإلحاقها بِلَيْسَ قياسٌ نظير، لأنها نافية مثلها فهوّ أقوى في القياس لكنّ علمها عمل "إنّ" أفصح وأكثر في الاستعمال"[1].

من خلال هذا النص يوضح جلال الدين السيوطي قضية "لا" النافية للجنس، فهي تعمل عمل "إن" تارة، وعمل ليس وأخواتها تارة أخرى، فهي تدخل على المبتدأ والخبر وتغير حكمها كما تفعل "إنّ" و"ليس" غير أنها تختص بالنفي فقط على خلاف "إنّ ويؤكد السيوطي أن عمل "لا" النافية للجنس يكون فصيحا في الكلام إذا عملت عمل «إنّ».

ويذكر شروط عملها عمل "إنّ"[2]:

- عدم تكرارها في الكلام.
- أن يقصد بها النفي العام.
- أن تدخل على نكره.

ويكثر في الكلام أن يحذف خبر "لا" النافية للجنس، يقول الدكتور علي أبو المكارم: «وحذف خبر "لا" كثير، حتى لقد ذهب بعض النحويين إلى وجوبه»[3] . وحذف "لا النافية" يكون في مجال الشعر أكثر منه لغة النثر لأسباب جمالية منها الإيجاز، وإذا دلّ عليه دليل من سياق الكلام بقرائن لفظية أو معنوية.

وفي شعر أبي حمو موسى الزياني تراكيب شعرية، يعمل فيها الحذف على تحسين الأداء التعبيري للغة حتى تتلاءم مع مقتضيات الخطاب الشعري الموجّه في سياقه التواصلي الهادف إلى التأثير في المتلقي بعبارات وجيزة من شأنها إبراز المعنى والوصول إلى الدلالة المقصودة.

ومن التراكيب التي وقع فيها الحذف (الانزياح) بالحذف ما يلي:

---

[1] _ السيوطي: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تح عبد العال سالم مكرم، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1992، ج2، ص 194.

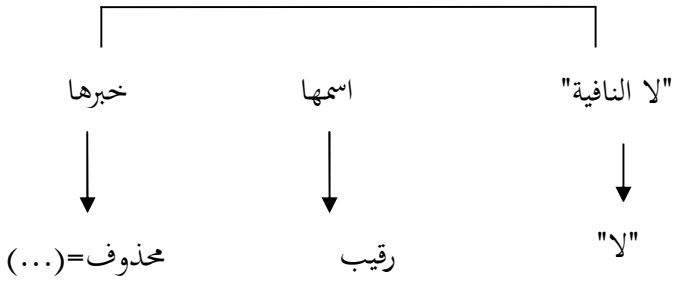
[2] _ المصدر نفسه، ج2، 194.

[3] _ علي أبو المكارم: الجملة الإسمية، ص 113.

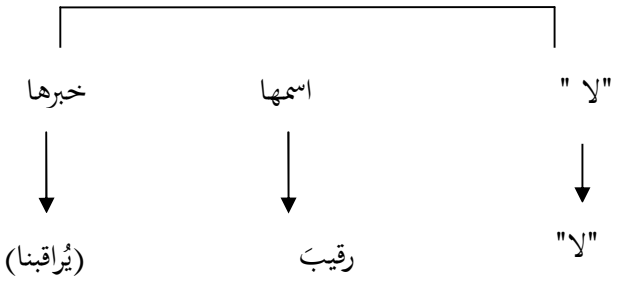
-يقول الشاعر[1] :

ولا رقيـــــب ولا واش يطـــــوف بنـــــا إلاّ الحِســـــانُ بأَصْـــــوات وألحـــــان

بنية السطح: (لا رقيب(...))



بنية العمق: (لا رَقيبَ موجود)



تظهر بنية العمق المحذوف الفعلي وهو "خبر" لا النافية للجنس المقدر بقولنا: (لا رقيبَ يراقبنا) أو (لا رقيبَ موجودٌ) وهذا الجزء المحذوف يفسره تكرار "لا" الثانية: (لا واش يطوف بنا)، فالحذف هنا واجب للمحافظة على التركيب من الحشو والاحتلال.

[1] _ عبد الحميد حاجيات: أبو حمّو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 314.

يقول الشاعر[1]:

لمـــا بـــدا للعِـــدَى ألاّ نجـــاة لهـــم لا قـــرار وقـــد أشـــفوا علـــى شـــجب

بنية السطح: (وَلاَ قَرَار (...))

بنية العمق: (ولا قَرَارَ لَهُم)

نلاحظ أنّ في البيت الشعري تكرارا لحرف "لا" النافية للجنس مرة في الشطر الأول: (ألاّ نجاة لهم)، والثانية معطوفة عليها في الشرط الثاني: (ولا قرار). وهذا ما جعل الشاعر يستغني عن خبر لا النافية للجنس الثانية لأنه مفهوم من سياق التركيب الاول: (لا نجاة لهم=لا قرار لهم) حيث يتجنب إعادة الجار والمجرور (لهم) بلفظه. مراعاة للتركيب في حدّ ذاته، لأن مساحة الشعر أضيق في التعبير، ولذا فإن الشاعر يستعين بالحذف كآلية لغوية لبناء التراكيب مع المحافظة على قصديته وهذا ما يجعل المخاطب يشارك المتكلم وبهذا يتحقق التفاعل الخطابي بن المتكلم والمخاطب.

وهذا ما تكلم عنه النقاد في إطار ثنائية "المرسل والمخاطب"، يقول عبد الرحمن طه: «إن حقيقة الكلام ليست هي الدّخول في علاقة بألفاظ معينة بقدر ما هي دخول في علاقة مع الغير»[2].

وفي نهاية مبحث الحذف توصلت إلى جملة من النتائج تتعلق بأنماط الحذف في شعر أبي حمّو موسى الزياني، هي:

– يحذف المبتدأ، وفيه يكثر الشاعر من التخلي عنه إذا كان "ضميرا" (هو) خدمة للتراكيب المتوازية في البيت الشعري الواحد أو البيتين، ولو أثبته لأحدث قطعا يشين الكلام، ويوقع في التكرار.فالشاعر يهدف من خلال حذغ المسند إليه أو المبتدأ، إلى إحداث تراكم في المسندات (الأخبار) من أجل إثباتها كدلالة أو كوصف يحقق أغراضا تواصلية.

إن إسقاط المبتدأ من الجملة له مبرراته الفنية، والنحوية، وهو من أهم الجماليات التي تجعل القارئ (المتلقي) يعيد النظر في العملية الاسنادية بين المبتدأ وخبره، وأعني بها تأويل العناصر المحذوفة.

–وفيما يتعلق بحذف الموصوف، فإن الشاعر يستغني في بعض تراكيبه عن ذكر الموصوف والاقتصار على إيراد صفاته، وهذا سعيا منه إلى تخصيص "الموصوف" الذي يرد نكرة وهذا ما يجعل كلامه يجري على

[1] _ يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2، ص 320.

[2] _عبد الرحمن طه: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدرا البيضاء، المغرب، 1998، ص 115.

ما جرت به عادة العرب الخلّص الذين يكثرون من حذف "الموصوف" في كلامهم، لأنه معلوم من "الصفة" وهنا نستنتج أن الشاعر يدرك أهمية الصفة لأجل الموصوف الذي يحذف لإبراز صورة له غير تلك التي يعرفها الناس فذكر الصفة وحذف الموصوف يتعلق بغاية الشاعر وهي التأثير في المتلقي.

– ومن الأجزاء التي حذفها: الجار والمجرور، حيث بنى تركيبه اللغوي على إسقاط هذا الجزاء الذي اصطلح على تسميته "بشبه جملة"، أو ما يسمى "بالمتعلق"، وسواء أكان هذا التعلق بالمسند إليه أو بالمسند، في التركيب الاسمي أم في الفعلي، فهو آلية أسلوبية تزيد الجملة عمقا، واتساعا بفضل المعاني التي تفيدها حروف الجر الداخلة على الاسم المجرور وقد حقق منها الشاعر غايته الفنية في الوزن والدلالة معا.

– حذف الشاعر المفعول به في تراكيبه الشعرية تجنبا لإظهار ما دلّ عليه الفعل أو الفاعل، وبخاصة مع الأفعال اللازمة حيث تبدو الدّلالة متعلقة بالفاعل أو الفعل. فقضية اللزوم والتعدي في الأفعال وراء حذف الشاعر للمفعول به؛ إذ لا ضرورة لإثبات عنصر كلامي قام عليه دليل في البيت الشعري.

وبهذا فإن حذف المفعول به يزيد الكلام قوة وتأثيرا في المتلقي، كما ينفي الحشو والزيادة التي تفسد صياغته، إن حذف المفعول به يهدف إلى استمالة ذهن المتلقي ليركز عنايته على الفعل والفاعل، وهذه تقنية تعزز من أسلوبية التداول لأفعال الكلام داخل سياق الجملة والنص.

– حذف خبر "لا" النافية للجنس حيث يستغني الشاعر عن خبر لا النافية للجنس سواء أكانت عاملة عمل "إن" " وأخواتها أم لا. و "ليس" وهذا جائز من وجهة نظر النحاة، الذين يرون أنّ هذا الأسلوب يحدث انزياحا في الجملة المنسوخة وهو ألصق بالشعر دون النثر، ويحقق حذف خبر لا النافية للجنس جمالية في التركيب تنفي عنه الثقل والغموض.

وبعد فأن التركيب اللغوي في شعر أبي حمّو موسى الزياني يتعرض لإحداث فجوات لغوية جزئية تمس الجملة الفعلية منها والإسمية، في عنصر من عناصرها، قد يكون مبتدأ، أو خبرا، أو مفعولا به، أو شبه جملة. وهذا لا يعني أن هذه العناصر فضلة يمكن التخلي عنها في الكلام إنما يحقق جملة من الغايات الفنية المرتبطة بأسلوب النظم وطريقة تأليف الشعر، أذكر منها:

–تجنب التكرار للجزء الذي يحذف كونه مفسرا بعنصر قبله يمكن الاكتفاء بذكره فقط.

–خضوع الشاعر في تشكيل جمله إلى قوانين النحو التي تضع أمامه الوجوب أو الجواز في حذف ما يرغب في حذفه، فالجملة تخضع إلى العديد من الضوابط النحوية، والمبدع يستثمر هذه الضوابط في صياغة جملة بما يحقق له البعدين: اللغوي والفني.

-التأثير في المتلقي بإحداث دهشة تجعله يفكر ويتفاعل مع المعنى بالاعتماد على جمالة الحذف والذكر، فلا شكّ أن الدلالة مرتبطة بأحدهما، مما يعمل على لفت أنظار المتلقي إلى معنى من المعاني.

-يعد الحذف مولدا من مولدات المعنى لدى المتلقي الذي يحس بتغير في أفق القراءة لديه.

المبحـــث الـــرابع: الفصـــــل والوصـــــــل

أ- أسلوب الفصل والـوصـل:

من المصطلحات البلاغية التي عرفت منذ القديم مصطلح "الفصل والوصل"، فقد ذكر الجاحظ ذلك بقوله أثناء عرضه لمفهوم البلاغة عند الأمم:" قيل للفارسي ما البلاغة ؟ قال: معرفة الفصل من الوصل"[1]، وهو عند الخطيب القزويني عطف جمل على جمل، وأما الفصل فهو ترك العطف[2]، كما أفرد الجرجاني لهذا المبحث البلاغي بابا أسماه "باب الفصل والوصل"، وجعل منه سِرًّا من أسرار البلاغة، القائم على الطبع والسجية للأعراب الذين لم تفسد سليقتهم، يقول: "اعلم أن العلم بما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض، أو ترك العطف فيها والمجيء بها منثورة تستأنف واحدة منها بعد أخرى من أسرار البلاغة، ومما لا يتأتى تمامُ الصواب فيه إلا الأعراب الخُلصُ، وإلا قومٌ طُبعوا على البلاغة"[3].

يقرر الجرجاني في هذا النص أن عطف التراكيب على بعضها البعض من أهم الأسرار البلاغية، التي تتطلب الطبع من أجل إدراكها على وجهها الصحيح، كما يجعل منه أساساً لذلك.

ثم يشير إلى القول الذي نقله الجاحظ في:"البيان والتبيين"، رواية عن أبي الزبير كاتب محمد بن حسان، ومحمد بن أبان في سؤالهما للفارسي عن البلاغة[4]، بقوله: "وقد بلغ من قوة الأمر في ذلك أنهم جعلوه حداً للبلاغة، فقد جاء عن بعضهم أنه سئل عنها فقال: "معرفة الفصل من الوصل" ذاك لغموضه ودقةِ مسلكه، وأنه لا يكمل لإحراز الفضيلة فيه أحد، إلا كَمَلَ لسائر معاني البلاغة"[5]. وبلغ من قيمة "الفصل والوصل" أن عرض العسكري في كتاب "الصناعتين" إلى أقوال الخلفاء نذكر من ذلك ما أورده عن معاوية بن أبي سفيان – رضي الله عنه– أنه قال لأحد رجاله: " يا أشدق قم عند قروم العرب وجَحَاجِحِهَا، فَسُلَّ لسانك وجُل في ميادين البلاغة، وليكن التفقد لمقاطع الكلام منك على بالٍ، فإني

---

[1]– الجاحظ: البيان والتبيين، تح درويش جويدي، المكتبة العصرية، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع، صيدا بيروت، لبنان، 2004، ج1، ص63.

[2]– ينظر، الخطيب القزويني: التلخيص في علوم البلاغة، شرح عبد الرحمن البرقوقي، ط1،دار الفكر العربي، مصر، 1904.

[3]–عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تع محمود محمد شاكر ، ط5،مكتبة الخانجي ، مصر، 2004 ، ص222.

[4]– الجاحظ: البيان والتبيين ، ج1، ص63.

[5]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ، ص222.

شهدت رسول الله صلى الله عليه وسلم أملى على علي بن أبي طالب- (رضي الله عنه)- كتاباً، وكان يتفقد مقاطع الكلام، كتفقد المصرم صرمته"[1]، والأمثلة كثيرة من أقوال القدماء والنقاد والخلفاء، لكن لا يتسع المقام لذكرها هنا، يكفي الإشارة إلى البعض منها فقط[2].

وفيما يلي نماذج لأسلوب الوصل والفصل في شعر أبي حمو موسى الزياني:

1 - الوصـل:

لعل من أساسيات البحث الأسلوبي التي يجب على الدارس لنص ما معرفتها في البداية أن النص بنية كبرى، مشكلة من بنيات جزئية مرتبطة فيما بينها دلالياً وتركيبيا. والتحليل الأسلوبي يركز على البنيات الجزئية في النص، ليكشف العلاقات الأسلوبية القائمة بينها . وأقرب دلالة لـ (الوصل) هي الترابط، وهذا الترابط قبل أن يكون بين وحدات البنية اللغوية للشكل، يكون بين الأفكار المكونة للنص.

إن تشكيل نص من طرف المبدع عملية معقدة، ذلك أن عملية الإبداع ذات وجهين: الأول يحكمه الجانب النفسي، والثاني لغوي محسوس متعلق- أساسا - باللغة التي يستخدمها الأديب أدوات للتعبير عن كل تجربة عاشها في حياته، اختمرت لتتحول إلى عمل إبداعي. وشعرية النص هي في الحقيقة تفاعل بين ما هو نفسي وجداني، وبين ما هو لغوي. هذا ما يؤكده مصطفى ناصف من أن عمل اللغة لا ينفصل بأي حال من الأحوال عن عمل الفكر، فالتفكير في حد ذاته عمل مؤسس على اللغة يقول:"اللغة لا تنفصل عن عمل الذهن، والتفكير عمل لغوي وحين نفكر نقوم بعمل من صميم العربية"[3]؛ فإذا كان التشكيل اللغوي خاضعا لانتظام وترتيب في عرض مضامينه، فهو في حاجة ماسة للغة وأدواتها المتعددة، لصناعة النص، في جانبه اللغوي وشكله التركيبي، ولن يكون النص ذا بناء فني إلا إذا اعتمد على وسائل الترابط النصي، بداية من الحرف، ثم الجملة، وانتهاءً بالنص.

---

[1]- أبو هلال العسكري: الصناعتين الكتابة والشعر، تح محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مؤسسة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه (د.ت) (د.ط)، ص459، وما قبلها وما بعدها.

[2]- ينظر، المصدر نفسه، ص ص464- 465 .

[3]- مصطفى ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة، الكويت، عدد 193، 1995، ص131.

لذلك فإن"التوفيق في بناء العمل الفني أصعب منالاً من الوقوع على المضمون الصالح"[1]؛ لأن المضامين يعرفها المبدع وغير المبدع من المتخاطبين في المجتمع الواحد.الفرق بين المبدع والمتكلم العادي يكمن في تحقيق هذا الشرط المتمثل في الوحدة العضوية – والتي في حقيقتها– إحدى تجليات (الوصل)، بمعناه الشامل.

و(النص) عبارة عن نسيج كلي مكون من تراكيب تحتاج إلى روابط متعددة ومتنوعة، تربط أجزائه، كي تفهم في شكل خطاب متناسق يؤدي دوره التواصلي، وهذا ما يذهب إليه الدكتور محمد خطابي في حديثه عن النص أنه:" عبارة عن جمل أو متتاليات متعاقبة خطياً ، ولكي تدرك بوصفها وحدة متماسكة تحتاج إلى عناصر رابطة متنوعة تصل بين أجزاء النص"[2].

وسأرصد بعض مظاهر الوصل في تراكيب الشاعر أبي حمو موسى الزياني، وأسلوبه في تشكيل المباني الشعرية، وصولا إلى الدلالة، ويمكن أن يقسم إلى أقسام منها:

أ- الوصـل بالـواو والفاء :

من الأساليب التي تبرز فيها براعة الشاعر، أسلوب الوصل بـ "الواو"، فمن خلاله يختبر قدرة المتلقي على تتبع المعنى الشعري المتنقل بين العبارت والتراكيب، ولذلك وصفه عبد القاهر بأنه لا يتمكن منه إلا الأعراب الخلص، والقوم الذين طبعوا على البلاغة، أو النقاد الذين تمكنوا من فنون المعرفة النقدية، وتمت لهم الذائقة اللغوية، وتفردوا بها عن غيرهم. فلا يمكن للمبدع أن يربط بين الجمل والمفردات بالواو دون مراعاة لقوانين نحوية، صرفية وبلاغية. فالوصل أبعد من مجرد الاستعمال العادي لقواعد النحو "الذي يبحث منطق اللسان، ويحلل ضروب العلاقات بين كلماته"[3].

ومن النماذج الموصولة بحرف الواو ما يأتي:

قول الشاعر: [4]

وَجَـــدَّدْتُ فِي طَلَـــبِ الســـرَايَا مُســـربلا بِسَيْـــرٍ حَثِيـــثٍ أَوْ سُـــرَى مُتَـــدَاوِمِ

---

[1]– عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، دار العودة ودار الثقافة بيروت، ط3، 1981، ص238.

[2]– محمد الخطابي: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ط01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص23 .

[3]– محمد أبو موسى: دلالات التراكيب، ص269.

[4]– عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص302.

وَكَـمْ مِـنْ فَيَـافٍ قـد قطعـتُ أكامَهـا وكـم نسـمةٍ جـادتْ عليهـا نسـائمِي
وبـين ضـلوعي زفـرةٌ مستكـنةٌ يصـعدها فـيضُ الدمـوعِ السواجـمِ
وبِتنا نسوق النجعَ في غيهبِ الدجـى وخرصـانُنَا فيـه كشـهبٍ عـواتمِ

المتأمل في أسلوب الوصل بالواو عند الشاعر أبي حمو موسى الزياني، يجد أنه يوظِّفُ هذه الأداة الأسلوبية في سياق الإخبار الذي يوجب الوصل بالواو بين التراكيب الأربعة:

وَجدَّدْتُ في طلبِ السرايَا مسربلاً .....واو الوصل+ الفعل (وجددتُ)...إخبار.

وكم من فيافٍ قد قطعتُ أكامَها ..... واو الوصل+ العدد (وكم)...إخبار.

وبين ظلوعي زفرةٌ مستكنةٌ ..... واو الوصل+ الظرف (وبينَ)....إخبار.

وبِتنا نسوقُ النجعَ في غيهبِ الدُّجَى..... واو الوصل+ الفعل (بِتنا)....إخبار.

فهناك تناوب بين الإخبار والوصف وتناسق في الوصل بالواو.

ومن سياقات الوصل بالواو في قصائد الشاعر أبي حمو موسى الزياني: سياق الفخر فيه يبرز مفاخره وانتصاراته على عدوه، قائلا[1]:

حَمَلْنَـا عَلَـيْهِم حَمْـلَةً مُضَـرِيةً فَوَلـوا شِـرَادًا مِثْـلَ جَفْـلِ النعَـائِمِ
وَكَـم خَلفـوا بَـيْنَ بَكْـرٍ وَبَكْـرَةٍ وَكَـم غَـادَةٍ مُلْتَفَّـةٍ فِي الهَـدَائِمِ
وكـم قبـةٍ طاحـتْ وَطَـاحَ أَمِيرُهَـا علـى الأرضِ مَـا بـين الصَّـفَا وَالوَثَـائم
وَجَالَـتْ خُيُـولٌ للحجـازِ كأنّـها عُقَـابٌ تَمَطّـى بـين فـوق الحمـائم
وَطَاحَـتْ عَلَـى وَادِي مَـلاَّلَ هَشَائِـمٌ مـن القـوم صَـرْعى للنسـور القشـاعم
وعُجْنـا وعـرَّجنا عـلى وادي يَسَّـر وجُزنـا المخـاض كـاللبوث الضـراغم
وَبِتْنـا وَبَـاتَ النَّـوْمُ غَيْـرَ مُسَاعِـدِي وإِنِّي عَلَـى جِـدِّ السُّـرَى جِـدُّ عَـازِمِ
وَعَـادَ شُـعَاعُ الشَّـمْسِ فِي الجَـوِّ أَصْـفَرًا وَجَـالَ ذُبَـابُ السَّـيفِ بَـيْنَ الغَلاصِـمِ

اعتمد الشاعر في الوصل بين هذه المشاهد والمواقع والحوادث على حرف "الواو" وهو يفيد "مُطلق الجمع والإشتراك في الحكم"[2].

يرى أهل البلاغة أنها تفيد الربط بين تراكيب النص، معتمدة على الإخبار.

[1]- مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص 36.

[2]- صباح عبيد دراز: أسرار الفصل والوصل في البلاغة القرآنية، ط1، مطبعة الامانة، مصر، 1986، ص17.

- وكم خَلَّفُوا ..... وكم غادَةٍ ..... واو الوصل+ كم (العدد) – اخبار.
- وكم قُبَّة .....واو الوصل+ كم (العدد) – اخبار.
- (وجَالَتْ)..... الاخبار.
- (وطاحت) .....واو الوصل + الفعل الماضي = الاخبار.
- (وعُجْنا) ..... إخبار.
- (وعرّجنا)..... إخبار.
- (وجُزْنَا)..... إخبار.
- (وبتنا وبات)..... إخبار.

يؤدي الواو دورَ الوصل بين الحوادث والمشاهد والمواقف؛ فبعد استقرار الشاعر في مدينة تلمسان، عاصمة دولته، نظم "ميمية" طويلة تكلم فيها عن انتقاله من القيروان (تونس) بجيشه من أجل استعادة ملك أبيه، مصورًا حربه لأعدائه المرينيين. وفي طريقه يمُرّ بقبيلة عامر، ومنطقة الزّاب وريغ ورقلة والحمادى، ويصف بطشه بالمرينيين، وتقدمه إلى وادي يَسَّرَ قرب تلمسان، ثم يسترجع ملك أبيه أخيرًا بدخوله تلمسان، وينهي القصيدة بقوله: [1]

نَظَمْنَا شَتِيتَ المُلْكِ بَعْدَ افْتِرَاقِهِ وَكَمْ بَاتَ نَهْبًا شَمْلُه دُونَ نَاظِمِ
شَدَدْنَا لَه أَزْرًا وشِدْنَا بِنَاءَهُ بِأَوْثَقِ أَرْكَانٍ وَأَقْوَى دَعَائِمِ
فصارتْ مُلُوكُ الأَرْضِ تَأْتِي مُطِيعَةً إِلَى بَابِنَا تَبْغِي الْتِمَاسَ المَكَارِمِ
وَجَاءَتْ لَنَا مِنْ كُلِّ أَوْبٍ وَوِجْهَةٍ تُبايعنا طوعًا وُفُودُ العمائِمِ
وَقُمْنَا بِأَمْرِ اللهِ فِي نَصْرِ دِينِهِ وَفِي كَفِّ مَا قَدْ أَحْدَثُوا مِنْ مَظَالِمِ

في هذه الأبيات يقوم حرف (الواو) بالوصل بين المعاني والجمع بين الأحداث.

1- "انتظام الملك" "الواو" (شمله دون انتظام) فعطف الدلالة بينها لتقاربها:

(نظمنا شتيت الملك بعد افتراقه) "و" (وكم بات نهبًا شَمْلُه دون ناظِم)

2- ينتظم الواو العلاقة بين قوله:

[1]- عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص307.

(شددنا لَهُ أزرًا) "و" (شِدْنَا بِنَاءَهُ) = اتصال الدلالة".

(بِأَوْثَقِ أَرْكَانٍ) "و" (أقوى دعائم) = اتصال الدلالة".

3- "وَقمنا بأمْرِ الله" "و" (في كَفِّ ما قد أحدث) = اتصال في الدلالة.

وتسمى الواو التي تعطف بين الجُمَل التي تشترك في دلالة واحدة وكذلك الجمل التي يكون موقعها الإعرابي واحدًا.

أما إذا جاءت بين جمل مختلفة المعنى ا الإعراب فتكون لمطلق الربط.

لا يختلف الأمر في الوصل بين التراكيب الشعرية عند أبي حمُّو من سياق لآخر، حيث يربط "الوَاو) بين التراكيب ذات الدلالة المشتركة أو القريبة (المكملة)، فلا يحسن أن يربط بين جملتين مختلفتين في المعنى (بالواو).

ومن العبارات المتصلة بالواو قوله في مطلع قصيدة: [1]

الحب أضعف جسمي فوق ما وجبا **والشوق** رَد خيالي بالسقام هَبَا

يصل بين الجملتين:

(الحبُّ أضعف جسمي) (وصل بالواو) والشَّوقُ رَدَّ خَيَالِي

وكلاهما مبنية على النحو الآتي: (مبتدأ+ فعل+ مفعول به)؛ حيث تحقق الوصل بين الجملتين لاشتراكهما في الدلالة الشعرية، إذ تعبّر كلٌّ منها عن عاطفةٍ واحدة متصلة بالغزل.

ومن"الوصل" بالواو لاشتراك الجملتين في المعنى، قوله:[2]

أُكَافِحُ دَهْرِي بالتجَلُّد فيكم وأفني زَمَاني بالغرام كِفَاحَا

يَخطُّ كتابَ الشَّوْقِ دَمْعِي بوجنتي ويروي أحاديثَ الغرامِ صِحاحَا

يبدو أن المعاني تلح على الشاعر كي يستخدم حرف (الواو) حتى يصل معاني أبياته ببعضها، ويبني أسلوبه (تراكيبه) على نمط متشابه:

(أُكَافِحُ دَهْرِي بالتجَلُّد) = فعل+ فاعل+ مفعول به+ جار ومجرور

---

[1] - يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد،ج2، ص363.

[2] - المصدر نفسه ،ج2، ص 218.

يتفق مع الجملة الثانية في الشطر الثاني:

(أفني زَمَاني بالغرام)= فعل+ فاعل+ مفعول به+ جار ومجرور.

فيأتي الوصل بالواو ليحقق مطلق الجمع بينهما لاشتراكها في معنى الصّبر على فراق من يحب بدلالة الجار والمجرور (بالتجلد) = (بالغرام).

فالوحدة العضوية بين تراكيب النص الشعري عند أبي حمو موسى الزياني ودلالاته، هي من تجليات الوصل بالواو، وبه يحقق النص الوحدة والتماسك بين أجزائه.

ولا يقتصر الوصل على حرف بعينه، بل ينوع المبدع أدوات الوصل لديه حسب ارتباط الجمل من ناحية الأفكار وما تتطلبه من حركة في الزمان والمكان، ومن أدوات الوصل حرف الفاء، ويطلق عليها اسم الفاء العاطفة وعملها يكون غالبا مع الزمن يقول الدكتور محمد أبو موسى عن الفاء إنها "تحرك الزمن في الفعل الماضي، وتمده وتمطله، حتى تبلغ به أول الزمن الذي يليه، أي إن الفاء تؤدي دور الوصل بين نهاية زمن الفعل السابق وبين بدء زمن الفعل اللاحق، فثمة فرق بين قولنا: نام وأفاق ولبس ثيابه، وبين قولنا: نام فأفاق فلبس ثيابه"[1]؛ ويتضح من هذا القول أن العمل الذي تقوم به (الفاء) مغاير للعمل الذي يقوم به (الواو) في الوصل بين التراكيب؛ حيث جعلت فارقا بين الأفعال (نام) و(أفاق) و(لبس)، في ما يتعلق بالمدة الزمنية بين كل فعل والفعل الذي يليه في التركيب نفسه.

ولهذا تحدث ابن رشيق القيرواني عن حسن توظيف الفاء[2] في مواقعها التي تتطلبها دلالياً، وأورد بعض القصائد الشعرية ووصف أصحابها بالمجيدين والمطبوعين، واستشهد على ذلك الحكم بأبيات أبي ذؤيب الهذلي التي وظف فيها الفاء أداة لوصل أجزاء لوحته التي وصف فيها حركة قطيع من الحمر الوحشية عند ورودها الماء، ثم قال:" فأنت ترى هذا النسق بالفاء كيف أطرد له ولم ينحل عقده، ولا اختل بناؤه، ولولا ثقافة الشاعر، ومراعاته إياه لما تمكن له هذا التمكن"[3]؛ وعليه فالوصل بـ(الفاء) إذا جاء في موضعه يعطي التركيب الشعري اتساقا وانتظاما في البناء، وهذا لا يكون إلا إذا تمكن الشاعر من اللغة وقوانينها في

[1]- محمد أبو موسى: دلالات التراكيب، ص344.

[2]- ينظر، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر ونقده آدابه، تح محمد محي الدين عبد الحميد،ط5، دار الجيل،1981، ج1، ص130.

[3]- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر ونقده آدابه ، ج1، ص130.

حال الفصل والوصل وبالمعاني التي يؤديها كل حرف في موقعه بحيث لا يتنافر مع المعاني والسياقات الفكرية التي يوظف فيها .

وقد استخدم الشاعر الفاء في سياقات عدة، منهـا قوله[1]:

فســـــمعتُ هاتفـــةً عـــــلى أفنانهَـــا تشكُـــو بـــصوتٍ بـــينٍ لمْ يجهَـــلِ
فَنَشَـــــدْتُهَا عـــــنْ حالِهـــا فترنمـــتْ وبَكـــتْ وأبكـــتْ صـــمِّ صـــخرِ الجنـــدلِ
فشفقـــت لمـــا أن علـــمت حـــديثها والجـــفن يغـــرق بالـــدموع الهطـــل

إنَّ المتأمل للدور الذي تؤديه الفاء في ربط الأبيات، يجد اتصالا بين ثلاثة أفعال، هي:

فعلُ السماع: (فسمعتُ) لصوت الشكوى، يليه فعل السؤال:(فنشدتُّها)، ثم فعل الإشفاق:(فشفقت)؛ وكلها مرتبطة ببعضها عن طريق الفاء، التي جعلت الحالة النفسية للشاعر متصلة دون استطالة في المسافة الزمنية، ودون تأخير في الفعل، وبلا فاصل. إنها تحرك الزمن في الفعل الماضي، وتصل به أول الزمن الذي يليه، فهي تؤدي دور الوصل بين نهاية زمن الفعل السابق وبين بداية زمن الفعل اللاحق.

للوصل بالفاء سياقات متعددة في قصائد الشاعر أبي حمو موسى الزياني؛ والوحدة العضوية للنص الشعري إحدى تجليات أسلوب الوصل. فالنص عبارة عن بنية لغوية متكاملة فيما بينها، ليس مجرد تراكيب شعرية مفككة ليس لديها ترابطا في المبنى. ولهذا يعد الوصل من مقومات الجمال الأسلوبي في النص الشعري؛ ذلك أن الكلام لا يفهم إلا في إطار علاقات بين تراكيبه الجزئية والكلية. ومن خلال هذه العلاقات التي تصنعها هذه الحروف يمكن الكشف عن جمال الأسلوب في النص.

هذه أبرز أساليب الوصل في شعر أبي حمو موسى الزياني، وقد شكلت ظاهرة أسلوبية شملت مساحة واسعة في أشعاره، وقد أشار الأسلوبيون إلى أن الوصل من المؤشرات الأسلوبية التي لا تنحصر في الخروج عن القاعدة، بل تتعداها لتشكل نمطا آخر من أنماط التكرار اللغوي في النصوص الشعرية، وهو مقوم من مقومات الجمال في النص الشعري، نفهم من خلاله علاقات التراكيب والمعاني التي تدل عليها، ولعل الحكم على جمالية التركيب يعود إلى فاعلية الوصل في بناء هذه العلاقات، وهو يسهم في تماسك بنى النص الشعري ويخلق الوحدة بين بنياته المتعددة .

فالنص الشعري عبارة عن وحدةٌ بنائية كُلِّية مشكلة من تراكيب جزئية متصلة فيما بينها اتصالا دلالياً، يستخدم فيه الشاعر حرف (الواو) كرابط تركيبي، يعطيها خصوصيتها التركيبية والدلالية. والوصل

[1]- عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص ص295-296 .

بين الأساليب يركز على الدلالة في كثير من السياقات سواء أكانت متشتركة أم غير مشتركة. لكن الاشتراك في الدلالة هو الذي يصنع العلاقات بين التراكيب ويجعلها بنيات نصية ذات بروز بحيث تسترعي انتباه المتلقي دون غيرها من البنى.

وبهذا الشكل استغل أبو حمو موسى الزياني إمكانات حرف الوصل (الواو) في الربط بين المعاني لتوصيل رسالته إلى المتلقي في انسجام تام لا يحس فيه بأي خلل، كما استطاع أن ينقل انفعالاته النفسية وتصوير حياته في قالب شعري متميز.

2 - أسلوب الفصـــل:

إذا كان الوصل هو ربط الجمل بعضها ببعض، فإن الفصل هو قطع هذه الجمل مع بقاء ذلك الارتباط بينها، فالقطع هنا يحمل معنى مغايرا . ويبين أحمد الهاشمي دوره في تراكيب النص بقوله: "فمن حق الجمل إذا ترادفت ووقع بعضها إثر بعض أن تربط بالواو لتكون على نسق واحد، ولكن قد يعرض لها ما يوجب ترك الواو فيها ويسمى هذا فصلا "[1]. وقد حدد البلاغيون بعض مواضع الفصل في التراكيب، منها "أن يكون بين الجملتين اتحاد تام، وذلك بأن تكون الجملة الثانية توكيدا للأولى، أو بيانا لها، أو بدلا منها، ويقال حينئذ أن بين الجملتين (كمال الاتصال)[2].

وتتعدد صور الفصل في النص الشعري وتراكيبه الاسمية والفعلية لدى الشاعر أبي حمو موسى الزياني، نذكر منها ما يلي:

أ- الفصل بالجملة الاعتراضية:

من مظاهر قطع الترتيب في بنية التركيب، الجملة الاعتراضية، ويكون ذلك بتحويل أحد عناصر هذا التركيب عن رتبته الأصلية وجعله بين عنصرين أو أكثر متسلسلين ترتيبيا، ثم يفصل هذا التسلسل بعنصر.

وهو من أهم الانزياحات التركيبية التي حظيت باهتمام البحوث البلاغية والأسلوبية، فهو عند الشريف الجرجاني :"أن يأتي في أثناء كلام أو بين كلامين متصلين معاً بجملة أو أكثر لا محل لها من الإعراب لنكتة سوى رفع الإبهام ويسمى الحشو أيضا كالتنزيه في قوله تعالى: { وَيَجْعَلُونَ للهِ البناتِ سُبْحَانَهُ

---

[1]- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تح .د.يوسف الصميلي، ط1،المكتبة العصرية صيدا بيروت، 1999. ص183.

[2]- عبد العزيز عتيق: علم المعاني البيان والبديع، ص135.

وَلَهُمْ مَا يَشْتَهُونَ }[1]، فإن قوله سبحانه جملةٌ معترضةٌ لكونها بتقدير الفعل وقعت في أثناء الكلام، لأن قوله "وَلَهُمْ مَا يَشْتَهُونَ"، عطف على قوله: "البنات"، والنكتة فيه تنزيه الله عما ينسبون إليه"[2].

وقد شكلت الجملة المعترضة ملمحا أسلوبيا في شعر أبي حمو موسى الزياني، نورد منه ما يلي:

ب- الفصل بأسلوب القسم:

من الأساليب الأساسية والتي تؤدي دورا مهما في الفصل بين التراكيب الشعرية أسلوب القسم وهو طريقة من طرق خرق القاعدة اللغوية والاتجاه بالمعنى اتجاها مغايرا يأتي به الشاعر للتوكيد أو غير ذلك من أغراض الكلام. إنه بنية لغوية تتوسط الجملة لتفصل طرفيها، وللشاعر أسبابه الفنية والبلاغية والتواصلية التي دعته إلى الفصل.

ومنه قول أبي حمو موسى الزياني:[3]

كَـأَنِّي بِهِـمْ – **وَاللَّـهِ** – حِـينَ تَحَمَّلّـوُا وَحَـادِي النَّـوَى يَحْـدُوا بِـذَاتِ المَيَاسِـمِ

قَطَعْـتُ الفَيَـافِي بِـالقِلاَصِ وَإِنَّمَـا تُجَـابُ الفَـلاَ بِـالخُفِّ أَوْ بِالمَنَاسِـمِ

جاء بجملة من التراكيب تندرج في سياق واحد هو الرحيل والظعن والابتعاد عن الوطن، وهو موضوع يمثل نقطة ارتكاز لدى الشاعر في إظهار عاطفته المنكسرة، فالأصل في التركيب أن يقول:

كـأني بِهِـم حِـينَ تَحَمَّلّـوُا وَحَـادِي النَّـوَى يَحْـدُوا بِـذَاتِ المَيَاسِـمِ

قطعـت الفيـافي بـالقلاص وإنمـا تجـاب الفـلا بـالخف أو بالمناسـم

لكن هذا لا يعني أننا نستطيع الاستغناء عن الجملة الاعتراضية لأنها تشكل نقطة ارتكاز في المعنى، ولذلك فإن جملة القسم: "والله حين تحملوا" تضيف إلى التركيب توكيدا للمعنى.

ومن الاعتراض بالقسم ما ورد في التركيب: [4]

قَالـتْ–**وحـقّ هـواك**–اليـوم مَـا نَظـرت عَينَـاكَ عَيـنِي إلا ذُبْـتُ مِـن شَـانِي

---

[1]- سورة النحل: الآية 57.

[2]- الشريف الجرجاني: التعريفات، ص29.

[3]- عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص300.

[4]- أبو حمو موسى الزياني: واسطة السلوك في سياسة الملوك، ص 59.

يعطي القَسَمُ التركيب قوة أكثر في توكيد المعنى، فمن طبيعة القسم أن يزيد في إقناع المخاطب بالشيء المراد، ويجعل جملة القسم بين طرفي الكلام أي الفعل (قالت)، ومقول القول: (اليوم ما نظرت عيناك)، إذا شك في عدم تصديق المخاطب له.

ومن هذا القبيل، قولـه[1]:

ذَلّـــتْ لعزتِنَـــا أُسْـــدُ الـــوَغَى وَلَـــقَدْ تَـــزْهُو عَلَيْـــنَا- **وَأَيْـــمُ اللهِ**- غِـــزْلاَنِ

فالتركيب:(تَزْهُـو عَلَيْنَا- وَأَيْمُ اللهِ- غِزْلاَنِ)، يشتمل على جملة اعتراضية بالقسم بعبارة (- وَأَيْمُ اللهِ-)، التي زادته قوة في السبك ومتانة في النسج لم تكن له بدونها. حيث شكلت الجملة الاعتراضية في التركيب انزياحا له قيمته البلاغية في توكيد المعنى، وإقراره في ذهن المتلقي عن طريق القسم.

ومن التراكيب التي فصل فيها بين الفعل والفاعل في الجملة بالقسم، قوله[2]:

إنِّي -**وَحَـقِّ حَـيَاةِ الحُـبِّ** -مَـا اكْتَحَلـتْ -**وَاللهِ**- بَعْـدَكُـــم بِالنَّـــوْمِ أَجْفَانِـــي

ولتوضيح أسلوب الفصل:

الفعل.....القسم (فاصل).....الفاعل المؤخر.

مَا اكْتَحَلَتْ.....والله (فاصل).....أَجْفَانِي

ويأتي الاعتراض بالقسم (وَحَـقِّ حَيَاةِ الحُبِّ) بعد أداة التوكيد (إنّي) التي مهد بها الشاعر للتركيب الأساسي في البيت، فجاءت الجملة الاسمية:

(إنِّي- **وحقِّ حياة الحب-** ما اكتحلت- **واللَّـهِ-** بعدكم بالنوم أجفاني)=

(إني+ جملة اعتراضية+ نفي+ فعل+قسم+ ظرف زمان+ جار ومجرور+ فاعل مؤخر)

وقد اعترض الجملة بقسم ثاني (والله)، ثم جاء بالتركيب الفعلي الأساسي وهو:

(ما اكتحلت- **والله**- بعدكم بالنوم أجفاني)، وعناصره الأساسية ثلاثة هي: الفعل + القسم + الفاعل.

[1]- مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص 159 .

[2]- المصدر نفسه، ص 160.

من خلال النماذج المعروضة نستنتج أن اعتراض التركيب بالقسم يشكل انزياحا في عناصر الجملة يدفع المتلقي إلى إحالة فكره ليدرك المعنى، ومن الجماليات التي أضافها للأسلوب تقوية الجانب الإقناعي باعتبار النص رسالة موجهة إلى المتلقي.

ج- الفصل بما يشبه الدعاء:

من الأساليب الأساسية التي تؤدي دورا مهما في الفصل بين التراكيب الشعرية أسلوب الدعاء وهو صورة من صور الخروج عن الترتيب، وقطع الجملة إلى جزأين، ويمثل اتجاها مغايرا للتعبير العادي، يأتي به الشاعر للاستعطاف أو التحبب أو غير ذلك من أغراض الكلام، وفيه يقول أبو حمو موسى الزياني:[1]

وعـــرِّجْ عَلَـــى نَجْـــدٍ وَسَـــلْعٍ وَرَامَـــةٍ وَسَائِلِ **-فَدَتْكَ النَّفْسُ-** فِي الحَيِّ عَنْ مَيِّ

ففي اختيار الشاعر للجملة الاعتراضية تعبير عن مشاعر داخلية في القسم الأول، قبل أن يصل إلى القسم الثاني من التركيب، في قوله: (وَسَائِلْ- فَدَتْكَ النَّفْسُ- فِي الحَيِّ عَنْ مَيِّ)، حيث فصل بالفعل الماض والمفعول به والفاعل:(فَدَتْكَ النَّفْسُ) بين التركيب:(وَسَائِلْ فِي الحَيِّ عَنْ مَيِّ).

ومنها قولـــه:[2]

وَلَمَّـــا قَضَـــيْنَا الأَمْـــرْ فِي الحَـــرْبِ مِـــنْهُمُ رَحَلْنَـــا **- بِعَـــوْنِ اللهِ-** نَحْـــوَ المِعَـــالِمِ

ففي الشطر الثاني من البيت وقعت شبه الجملة: "بعون الله"، وهي دعاء، معترضة التركيب الأساس، وهو: (رَحَلْنَا نَحْوَ المِعَالِمِ). فالشاعر لا ينسى التوكل على الله في كل الأحوال سواء أكان في حله أم ترحاله.

وقد نتج عن الفصل بين أجزاء التركيب زيادة التأثير في المتلقي، حيث ينتقل ذهنه بين ركني الجملة؛ فيبحث عن المعنى من خلال المكون الاعتراضي، الذي يمنحه قراءة أخرى لم تكن واردة لديه، وبخاصة إذا كانت الجملة الاعتراضية شبه جملة. فهي تمارس الانتهاك الأسلوبي (الانزياح) في أعلى درجاته جاعلة القارئ يبحث عن خبر المبتدأ وعن الصفة للموصوف وعن التابع لمتبوعه، إلى غير ذلك. وهنا تكمن شعرية الفصل.

---

[1]- عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص345.

[2]- المرجع نفسه، ص304.

وفي خاتمة هذا الفصل أذكر جملة النتائج التي توصلت إليها وهي:

– القصيدة الشعرية بناء لغوي وتشكيل فني متميز أحسن فيه الشاعر توظيف المعجم اللغوي، وبناء الجمل المتوازية، ويحدد تفاعلاتها السياقية، من أجل إنتاج الدلالة الشعرية، وبلوغ جمالية التعبير الفني.

اتصال الأسلوبية بالنحو وقواعده لدراسة النص الشعري القديم أفرز نتائج جديرة بالبحث، فهذا الاتصال بدوره يكشف عن كثير من الإمكانات التعبيرية التي تتيح للشاعر التصرف في بناء التراكيب الشعرية، وتزوده بالقوالب الأسلوبية المتنوعة التي تمكنه من اختيار ما يتناسب مع غرضه.

وقد سعيت من خلال هذه المقاربة الأسلوبية إلى رصد مواطن الانزياح التركيبي في شعر أبي حمو موسى الزياني، ووصف أهم الظواهر الأسلوبية والسمات الجمالية المميزة لتراكيبه، والتي تجلّت لنا في أشكال أسلوبية هي: التقديم والتأخير والحذف. وقد مس الانزياح التراكيب الاسمية والفعلية معا.

ومما لاشك فيه أن هذه الانزياحات لم يأت بها الشاعر عبثا، بل اقتضاها الابداع الفني.

وقد أدى الانزياح التركيبي أو الأسلوبي وظيفته الجمالية، حيث أسهم التقديم والتأخير في كسر النمط التركيبي العادي ليبلغ بذلك التعبير الفني، الذي يسعى إلى تشكيل شعري تتواشج فيه الوظيفة البلاغية للانزياح مع الإبلاغية ذلك أن لغة الخطاب العادي ليس فيها انزياح ، في حين أن شعرية الأدب مرتبطة باستعمال اللغة، إذ يحاول الشاعر أن يستغل كل طاقاتها التركيبية والمعجمية . وبهذا يصبح الانزياح خرقا لقواعد اللغة يهدف إلى دعم التعبير الفني في حدود ما تسمح به اللغة الشعرية.

أما الحذف لبعض العناصر اللغوية فقد أسهم هو الآخر في توليد بعض الغموض الإيجابي الذي يدفع للتأويل وإنتاج المعنى، وجعل شعر أبي حمو موسى الزياني قابلا لقراءات متعددة، وكان له أثره في إثارة انتباه المتلقي، والتوجه بخياله الشعري لما هو مقصود من دلالات المحذوف، فحقق تفاعلا بين المرسل والمتلقي، ونأى بالخطاب عن الملل والإطناب واتجه به نحو الشعرية والإيجاز و التماسك بين التراكيب.

أما عن الفصل والوصل، فقد تجلت فيه قدرة الشاعر على قطع الكلام في بيان الارتباط بين التركيب اللغوي وحالته النفسية ، ولاسيما في مواضع الفصل ذات الهيمنة النصية، والتي تلفت نظر المتلقي إلى مقاصد المبدع. كما أنَّ في أسلوب الفصل نوعا من الخلق اللغوي الذي يثري اللغة بأساليب جديدة لم تكن مألوفة في الاستعمال اللغوي.

إن الوظيفة الشعرية للتراكيب النحوية تشبه الفن المعماري للأبنية الهندسية؛ ففي النص الشعري تغدو البنيات التركيبية مكونا جماليا يتموضع في أية زاوية من زوايا النص يلفت انتباه المتلقي إلى جماله في موضعه تماما كما تبدو جمالية الأبنية في زواياها.

الفصل الثاني
الموسيقـــى الشعريـــة

مدخل: مفهوم الموسيقى والإيقـاع

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية

1- الوزن

2- القافية

المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية

1- الجناس

2- التصدير

3- الموازنة

4- التنسيق والترديـــد الصوتـــي

الفصل الثاني: المـوسيقى الشعريـــة

تمهيد: مفهوم الموسيقى والإيقاع

يذهب دارسو الأدب ونقاده إلى أن الشعر يجمع بين الخيال والنغم، وذلك يعني أن أي تعبير فني يخلو من أحد هذه العناصر ليس بشعر أو بالأحرى لا يدخل في مجال اهتمام الشعرية العربية، التي خصت الشعر بالموسيقى منذ صياغة قدامة بن جعفر لمفهومه الذي يعتمد على الوزن:" إنه قول موزون مقفى يدل على معنى فقولنا: (قول)، دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر، وقولنا موزون يفصله مما ليس بموزون"[1].

فقد تكلم عن الوزن في الشعر وجعله معيارا منه لتميزه عن غيره من الأجناس الأدبية؛ فالشعرية العربية تجعل الوزن حدا فاصلا بين الشعر والنثر، حيث يركز قُدَامَةُ بن جعفر في تعريفه للشعر على دعامة الوزن، والقافية.

وللجاحظ قول في الوزن، يؤكد فيه أن الوزن سبب مانع للوصول إلى ترجمة صحيحة؛ ورد فيه: "الشعر لا يُستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل"[2]، ويعلل ذلك بأن الشعر "متى حوّل تقطع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه وسقط موضع التعجب لا كالكلام المنثور، والكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنثور الذي تحوّل من موزون الشعر"[3]؛ فقوله، يؤكد على أهمية الوزن والإيقاع في عملية الخلق الشعري الذي لا يدرك إلا بالتجربة والممارسة، ورهافة الحس والذوق الرفيع.

وتتميز العربية عن غيرها من اللغات بكونها لغة شعر، فهي مبنية على أوزان الشعر ذات الأصول الموسيقية، وتعرف بفنيتها ونظامها المتناسق في الأوزان والأصوات، بحيث لا يمكن فصلها عن الشعر، فقد تشكلت منه، كما وصفها العقاد بقوله:"اللغة العربية لغة شاعرة؛ لأنها بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية، فهي في جملتها فن منظوم منسق الأوزان والأصوات، ولا تنفصل عن الشعر في كلام تألفت منه، ولو لم يكن من كلام الشعراء"[4]؛ فالعقاد يصف اللغة العربية بالشاعرية حتى على مستوى اللفظ في طبيعة تركيبه، فكل لفظ خاضع للوزن مهما كان قائله شاعرا أم غير شاعر، وهي الميزة التي تلتصق باللغة العربية، ومن ثم بالشعرية العربية على امتداد عصورها التاريخية، تضاف إليها رهافة الأذن الموسيقية العربية التي تميز ما هو موزون عن غيره من الكلام، وهي تفضل الكلام الموزون وتطرب لسماعه. فالوزن أول عنصر يشد سمع المتلقي واهتمامه. فالشعر يسيطر على السمع أولا ثم على بقية الحواس ليرسم الصورة الموسيقية متكاملة لدى المتلقي.

ويشكل الإيقاع الشعري عنصرا هاما لدى الشاعر العربي القديم، لا يمكنه أن يتخلى عنه، فهو مرتبط أشد الارتباط بحياتنا الإنسانية في مختلف مظاهرها، والوزن نتاج لهذا الارتباط بالإيقاع. ولذلك ينبغي الوقوف عند مفهوم الإيقاع، حتى تتضح معالم الدراسة. فما هو الإيقاع الشعري؟ .

---

[1]- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان (د.ت)، ص64.

[2]- الجاحظ: الحيوان، تح عبد السلام هارون، ط2، شركة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1965، ج1، ص75.

[3]- المصدر نفسه، ص75.

[4]- عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مص، (د.ت) ، ص 08

للإجابة عن السؤال رجعنا إلى التراث النقدي اليوناني، فوجدنا أنهم عرفوا هذا المصطلح، وهو عندهم يعني التدفق والجريان، ويرد الإيقاع في (معجم مصطلحات الأدب)، تحت مادة (Rhythm) في اللغة الإنجليزية، حيث يذهب مجدي وهبة إلى أنه:" مصطلح إنجليزي اشتق من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق"[1]؛ وبهذا فهو يكاد ينطبق على كل الفنون والأشياء التي تخضع للحركة سواء أكانت في إطار زماني كالموسيقى والغناء أم في إطار مكاني الوديان والشلالات.

من هنا – ومن خلال هذا التمهيد– نعترف في البداية بصعوبة الوصول إلى مفهوم جامع للإيقاع في كل الفنون، وكذلك في فن الشعر، نظرا لتعدد الآراء النقدية وتنوعها، بين القديم والحديث. إن المفاهيم النقدية غير مستقرة تتغير من زمن إلى آخر، ومن اتجاه إلى اتجاه آخر، تبعا لتطور الحساسيات الشعرية بين النقاد والدارسين، وكذا تبعا للمناهج النقدية، ومنطلقاتها المعرفية، وأدواتها المنهجية.

إن مصطلح الإيقاع مشترك بين كل الفنون، وهذا ما يراه الدكتور مجدي وهبة حيث عَدَّه من الميزات التي تشترك فيها جميع الفنون، يظهر في الموسيقى والفنون الشعرية والنثرية، يقول:"والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا وتبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص"[2]؛ وبهذا يكون مصطلح الإيقاع عاما يشمل كل الفنون التي عرفها المبدعون واشتغلوا بها في شتى مجالات الفن. غير أن الدكتور مجدي وهبة يميز إيقاع كل فن عن الآخر، ويجعل منه أكثر التصاقا بالموسيقي، ويربطه بالإبداع الشعري.

وما يستخلص أنَّ مفهوم الإيقاع يمثل الانسجام الذي يحدثه الوزن واللحن في النص، يقول الدكتور أحمد مطلوب أنه: " كل ما يحدثه الوزن واللحن من انسجام"[3]؛ ومن هنا ندرك أن الإيقاع أنسب للشعر والموسيقى من بقية الفنون، ولذا يتعين على الدراس للشعر أن يلم ببعض القضايا التي تشكل أسلوبية الإيقاع، وبالدور الذي يؤديه في موسيقى النص الشعري، وهنا نميز بين مفهومين للإيقاع، مفهوم يعتمد الوزن والموسيقى الخارجية، ويمثله النقاد القدماء، ومفهوم متحرر منها يركز على الموسيقى الداخلية والأصوات:

أ– الإيقـــاع الخارجـــي:

تطرق إلى هذا النوع النقاد القدامى، ونذكر منهم ابن سينا الذي عرف الشعر وربطه بالإيقاع، في قوله:" إنّ الشعر هو كلام مخيّل مؤلّف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفّاة. ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كلّ قول منها مؤلّفا من أقوال إيقاعية فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر"[4]؛ فمن هذا القول يتبين أن ابن سينا لا يفرق بين الوزن والإيقاع في الشعر، فالوزن عنصر أساس في صناعة الإيقاع الشعري عن طريق العدد والمدة الزمنية القائمة على المراوحة في توزيع النسب الوزنية بالتساوي. ويقترب منه

[1]– مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ط 02، دار مكتبة لبنان، لبنان، 1984، ص71.

[2]– المرجع نفسه، ص71.

[3]– أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ص257.

[4]– أرسطو: فن الشعر، تح.عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، مصر، 1953، ص161 .

حازم القرطاجني الذي يعرف الإيقاع بقوله:"أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في الأزمنة لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[1]. وبهذا المفهوم يتناول حازم القرطاجني مسألة غاية في الأهمية هي المقادير والنسب والأزمنة والترتيب، في البيت الشعري الواحد، وفي شطريه؛ فهما متساويان في الزمن. حيث ينطبق هذا الإيقاع على القصيدة الشعرية كلها، وهذا يدل على سيطرة الوزن الخارجي عليها . وهو المفهوم نفسه الذي ورد عند ابن سينا.

وينشأ الإيقاع من توالي السكنات والحركات على شكل محدد، وبهذا التوالي تتشكل وحدات نغمية تسمى تفعيلات تتكرر في البيت ومن هذا التكرار يتولد الإيقاع الشعري، ومن عدد التكرار في الأبيات يتكون وزن شعري موحد يشمل القصيدة. وفي هذا يقول الدكتور أحمد فتوح:"أما في عروض الشعر العربي فيتولد الإيقاع من توالي الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو خاص بحيث ينشأ عن هذا التوالي وحدة نغمية هي التفعيلة التي تتردد على مدى البيت ومن ترددها ينشأ الإيقاع"[2]. وهذا يعني أن للتفعيلة سلطة التوحيد النغمي على مستوى البيت الذي يمثل الوحدة الصغرى في القصيدة، ومن ثم يتحد الوزن مع بقية الأبيات ليرسم إيقاع القصيدة. وقد شاع هذا المفهوم عند النقاد القدامى، الذين يركزون على القواعد العروضية، ولا يكادون يصلون إلى جوهر الإيقاع الشعري، الذي يتجاوز الإطار الشكلي للقصيدة.

ويجاريهم من المحدثين الدكتور محمد غنيمي هلال الذي يرى أن الإيقاع عبارة عن وحدات نغمية تتكرر في النص بشكل أو بآخر، فيرى أن الإيقاع "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، والإيقاع في الشعر تمثله التفعيلة في البحر العربي"[3]؛ وهي خاضعة للكم والترتيب والزمن على نحو ما ذكر حازم القرطاجني.

هذا فيما يخص الموسيقى الخارجية وما ينتظمها من وزن وقافية. ولا يعني اقتصار الإيقاع على القالب العروضي وبحوره المعروفة، ولا بالقوافي وطرق انتظامها مع بعضها ومسافاتها ولا بتوزيع الأصوات فيها فقط، بل يشمل بقية العناصر الموسيقية المشكِّلةِ للقصيدة. وفي الحقيقة أن التفعيلات العروضية مع القافية تصنع إيقاعا في الشعر يضبط حركة الأصوات في قوالب جاهزة ترتبط بالدلالات التي يصبها الشاعر في هذه القوالب. لكن حدود الإيقاع لا تتوقف عند هذه القوالب النظرية، بل تمتد إلى كيفية تفاعلها مع اللغة، والتراكيب، من أجل الوصول إلى تناغم الأوزان مع الدلالات والمعاني التي يؤثر بها في المتلقي .

ب – الإيقـاع الداخلي:

الإيقاع الداخلي هو النوع الثاني الذي تحدث عنه النقاد من زاوية الموسيقى الداخلية، فهو من العناصر التي تصنع شعرية النص وموسيقاه، إنه يعتمد على اللغة. وفي هذا يقرر عز الدين إسماعيل أن للغة دورا كبيرا في صناعة الإيقاع ولعل طريقة الشاعر في توظيفها صوتيا من بين الوسائل التي تصنعه يقول في هذا: "أما الإيقاع فهو التلوين

[1]– حازم القرطاجني: منهاج البلاغة وسراج الأدباء. تح محمد لحبيب بن الخوجة. ط2 ، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1981، ص 263 .

[2]– أحمد محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المارف، القاهرة، مصر، 1977، ص367.

[3]– محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1997،ص435.

الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها فهو أيضا يصدر عن الموضوع في حين يفرض الوزن على الموضوع . هذا من الداخل، وهذا من الخارج"[1].

ومعنى هذا أن الإيقاع مكون عضوي ناتج من النسيج اللغوي الذي يصنعه الشاعر عن طريق اختيار مجموعة البدائل اللغوية التي تتيح له صناعة إيقاع متحرر من قيود الوزن والقافية التي تحد من قدرته الشعرية والموسيقية، وهو إيقاع خارجي، يقابله إيقاع داخلي غير خاضع للأوزان الخليلية، وهذا ما يذهب إليه الدكتور عز الدين إسماعيل في مفهومه للإيقاع الداخلي إذ يعرفه بقوله هو: "حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية"[2]؛ فالوزن وما يتعلق به لا دخل له في الإيقاع الداخلي، فالمعول عليه هي الأصوات التي تكون بين هاته الأوزان الخارجية والقوالب الجاهــزة.

أما الدكتور أحمد بزُّونْ، فيقسم الإيقاع إلى نوعين من التناغم؛ "(التناغم الشكلي) الذي يتضمن في رأيه إيقاع المفردات بالنظر إلى بنيتها المقطعية، وتبيان التناغم الذي تحدثه الظواهر الصوتية في بعض مفرداته، وإيقاع الجمل التي تقوم بنيتها على أساس التصدع، وتقوم حركتها بتقديم تشكلات مقطعية؛ وفاعلية نبرية وفاعليات صوتية ودلالية. أما النوع الثاني، فهو (التناغم الدلالي) الذي يضم إيقاع التواصل؛ أي انسجام حركة الدلالات فيما بينها؛ مما يدفع إيقاعاً يحمل خصائص متشابهة؛ مما يفيد ولادة حركات جديدة، قد تحمل خصائص مغايرة"[3]. ويبدو هنا أن أحمد بزُّون قد توصل إلى مفهوم للإيقاع حاول من خلاله أن يتلمس البعد الشكلي للإيقاع في علاقته بالدلالة، باعتبارهما وجهين لعملة واحدة. ومهما تعددت مفاهيم الإيقاع فالشأن كله في الدور الذي يؤديه في النص والفاعلية التي يمنحها له.

أما عن وظيفة الإيقاع فإن له دورا كبيرا في بناء النص الشعري، حيث إنه من أهم الأدوات الفنية لتشكيل القصيدة. وهذا ما يؤكده الناقد غيوركي كاتشاف(Giorki Katchave)، بقوله:"وإن من أكثر صفات الإيقاع أهمية، وأكثرها حضوراً وتأثيراً في تشكيل الأساسيات الأولى لبنية النص الإبداعي، كونه من بين جميع العناصر الجمالية في العمل الأدبي، هو أول ما يدخل ميدان الفعل"[4]؛ فالإيقاع من البنى الأساسية التي يتشكل منها النص الشعري، ومن خلاله تتأتى جمالية النص الشعري، وبالتالي يكون أداة فنية لدى المبدع تمكنه من التأثير في المتلقي واسترعاء اهتمامه.

وهنا يمكن القول إنه همزة الوصل بين المبدع والمتلقي سواء أكان التلقي حضوريا أي مباشرًا كأن يستمع إلى النص في زمن الإلقاء، أم كان غيابيا أي غير مباشر من خلال القراءة، وهنا تكمن أهمية الإيقاع وحيويته الدائمة. هناك علاقة وطيدة بين الصوت والإيقاع في النص الشعري؛ إذ إن الصوت يشكل مادة للإيقاع، في وضعياته، وطريقة ترتيبه في التركيب الشعري. فتدركه الأذن من خلال إيقاع الموسيقي الشعرية.

---

[1]- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر،1992، ص315.

[2]- المرجع نفسه، ص315.

[3]- أحمد بزون: قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، ط1، دار الفكر الجديد،1977، ص141.

[4]- غيورغي غاتشف: الوعي والفن، ترجمة: نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة (146)، الكويت، 1990،ص52.

ومن وظائفه أنه يلعب دورا حيويا كبيرا في إضفاء الصبغة الجمالية على النص الشعري، كما يؤدي دورا مباشرا في إيصال رسالة النص الشعري إلى المتلقي، فإذا كانت رتابة الحياة الصحراوية، قد أثرت في موسيقى الشعر لدى الشاعر العربي القديم، فإن إيقاعه قد حفل بحيوية وتنوع هما نقيض الرتابة المباشرة، "بل إن الحيوية المنبعثة من تنوع الإيقاع صورة لحنين لا واعٍ لرفض الرتابة بالغناء، الغناء المرهف، المنسرب المالج، الراقص، الصاخب أحياناً، والهامس أحيانا، والهازج الراجز أحيانا"[1]؛ وهو يعتمد على التنوع بين مواد اللغة المشكلة للجانب الموسيقي الأمر الذي يخرج الشعر من الرتابة التي تجعله مملا وغير قادر على استرعاء انتباه المتلقي.

من هنا، يتبين لنا أن الإيقاع مصطلح نقدي متعدد المفاهيم والاستخدامات، لا يمكن الإحاطة بكل دقائقه. فدراسة الإيقاع في الموسيقى، أسهل من دراسة الإيقاع الشعري، كون الموسيقى من الفنون الزمانية التي تتضح فيها صورة الإيقاع، ولا تختلط بشيء، أما في الشعر فإن الأمر مختلف فالتوصل إلى قوانينه أمر بالغ الصعوبة، لأن الإيقاع الموسيقى زماني مكاني، لهذا السبب يتعين علينا أن نبحث عن القوانين المتحكمة في الإيقاع في المؤشرات الصوتية من حروف، وكلمات ومباني تركيبية بأدوات منهجية أسلوبية.

ما من شك في أن هناك علاقة بين الإيقاع الصوتي للشعر، وبين الجوانب الدلالية، وقد توصلت بعض الدراسات الصوتية الحديثة[2] إلى وجود هذه العلاقة، غير أن تفسيرها بالشكل الدقيق لا يمكن الجزم به، وذلك لاختلاف النصوص الشعرية في طبيعة تشكيلها الصوتي، وفي مدى استجابتها للنظريات الصوتية الحديثة.

وفي هذا الصدد يقدم الدكتور مراد عبد الرحمان مبروك رؤيته النقدية، ومقاربته الصوتية في كتابه: (جماليات الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري بين الثبات والتغير)، حيث يؤكد على الدور الذي تقوم به المقاطع الصوتية في النص الشعري، بقوله: "هناك علاقة بين سرعة الإيقاع الصوتي والتشكيل الدلالي للنص"[3].

وهذا ما نلمسه في مواضع متعددة من النص الشعري، إذ نلاحظ تغيرا في الإيقاع الصوتي، يصحبه تغير في الدلالة، وهنا يتدخل المقام الشعري ليوازن بين إيقاع الصوت، وإيقاع الدلالة.

ويقدم مثالا توضيحيا يبين فيه علاقة المقاطع المتوسطة والطويلة بالجانب النفسي، فيقول: "فالتشكيل الشعري الذي يعتمد على التذكر والاستحضار والمناجاة والتداعي النفسي غالبا ما يكون الإيقاع الصوتي فيه بطيئا نتيجة اعتماده على المقاطع المتوسطة المفتوحة (ص ح ح) أو (CVV) والمقاطع الطويلة (ص ح ح ص) أو (CVVC) والحركات الصوتية الطويلة وبخاصة أصوات المد واللين"[4]. حيث ربط بين الحالة النفسية للمبدع الذي يكون في موقف سرد للذكريات، أو مناجاة (التداعي النفسي)، وبين نوع وحجم المقاطع الصوتية، التي تشيع في النص الشعري، وهنا ندرك علاقة التأثير والتأثر بين المستوى الإيقاعي (الموسيقي) وبين المستوى الدلالي للنص.

---

[1]- كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان،1974، ص43.

[2] -مراد عبد الرحمان مبروك: جماليات الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، 2010، ص 193.

[3] - المرجع نفسه، ص 193.

[4] - المرجع نفسه، ص 193.

وبهذه الرؤية المقطعية يكون نوع الإيقاع الموسيقي ودرجته في التأثير والتأثر فالمقاطع الصوتية المتوسطة المفتوحة والطويلة تتناسب مع الإيقاع الدلالي البطيء، والذي يبرز بشكل واضح في أصوات المد واللين. وهنا يؤكد أن أصوات المد واللين تقلل من السرعة في المقاطع الصوتية، يقول: "وهي أصوات تقل السرعة فيها نتيجة طول المساحة الزمنية المستغرقة في نطقها"[1]. وهي حقيقة توصلت إليها الدراسات الصوتية الحديثة والمعاصرة من خلال مقارنة المقاطع الطويلة والمتوسطة مع المقاطع القصيرة عن طريق حساب المسافة الزمنية بين كل نوع منها.

[1] –المرجع السابق، ص 193.

المبحث الأول: الموسيقى الخارجيـــــــة

I- البحـــور الشعريـة:

البحر في اصطلاح العروضيين، هو الوزن الذي ينظم به الشاعر قصيدته، أو الذي تنظم عليه القصيدة[1]، وسمي بحرًا؛ لأنه يوزن به ما لا يتناهى من الشعر، فأشبه البحر الذي لا يتناهى بما يغترف منه. وتنبعث من هذا التكرار نغمة معينة تعد لحنًا مميزًا تنسب إليه القصيدة. وعدد بحور الشعر خمسة عشر، استعمل الشاعر أبو حمو موسى الزياني منها خمسة بحور، هي: الطويل، الكامل، البسيط، المتقارب، المتدارك، وهي تشكل موسيقى الإطار الخارجي للقصائد.

وسأتناول بالدراسة الأسلوبية بحور الشعر حسب توظيفها لديه، متناولا عدد أبيات القصائد في كل بحر بالتقطيع والتحليل، وهي مبينة في الجدول الآتي:

البحر+عدد القصائد	عدد الأبيات
1- الطويل:(6)	300
2- البسيط:(6)	294
3- الكامل:(4)	199
4- المتقارب:(3)	129
5- المتدارك:(2)	81

يتضح من خلال الجدول أن بحر الطويل يمثل أكبر استعمال شعري في ديوان أبي حمو موسى الزياني بستة قصائد عدد أبياتها(300)، وهذه الصدارة تؤكد توافقه مع ما ورد في الشعر القديم؛ ذلك أَنَّ هذا الوزن يستوعب أكبر قدر من التجربة الشعرية، ويلائم التعبير عن كل العواطف، والانفعالات.

يليه بحر البسيط، في المرتبة الثانية، بستة قصائد بمجموع:(294) بيتا، لينظم فيه جزءًا كبيرا من قصائده .

وبعده بحر الكامل في المرتبة الثالثة بمجموع أربعة قصائد، عدد أبياتها(199)، وهو"" أتم البحور السباعيـة يصلح لأكثر الموضوعات"[2]. وصفه الطيب المجذوب بأنه:""أكثر بحـور الشعر جلجة، وحركات وفيه لون خاص من الموسيقى يجعلـه – إن أُ ريد به – الجد فخماً جلياً مع عنصر ترنمي ظاهر ويجعله إن أُريد به إلى

[1]- ينظـر، بـدر الـدين حاضـري: الإعـراب الواضـح مـع تطبيقـات عروضـية وبلاغيـة، دار الشـرق العـربي، بـيروت، لبنـان،(د.ط)،(د.ت)، ص176 .

[2]-أحمد الشايب: أصول النقد الادبي،ط 10،مكتبة النهضة العربية، القاهرة،مصر،1994، ص323 .

الغزل، وما بمجراه من أبواب اللين والرقة حلواً مع صلصلة كصلصلة الأجراس ونوع من الأبهة"[1]. وقد نظم الشاعر على هذا الوزن في الغزل، والوصف، والرثاء .

يليه المتقارب في ثلاث قصائد عدد أبياتها (129) بيتا. ولم يشغل إلا مساحة قليلة إذا ما قورن بالبحور السابقة (الطويل، البسيط، والكامل)، وهذا الاستخدام يدل على عدم مناسبة المتقارب لكل الانفعالات والمعاني الواسعة عند الشاعر بل يناسب الإيقاعات المتسارعة، فهو ذو "رنة ونغمة مطربة على شدة مأنوسة، وهو أصلح للعنف والسير السريع"[2]. حيث استعان الشاعر بموسيقى هذا البحر، في غرض المديح النبوي والغزل، والشكوى.

وفي المرتبة الأخيرة بحر المتدارك، بقصيدتين عدد أبياتهما (81). وهو استخدام قليل لا يشغل إلا حيزا ضيقا في شعره لخصوصية هذا الوزن، وضيق تفعيلاته عن استيعاب كل الحالات التي يرغب الشاعر في التعبير عنها. فالمتدارك بحرٌ "" يصلح لحركة أو نغمة أو زحف جيش أو وقع مطر أو سلاح"[3].

ونخلص- مما سبق - إلى أن استخدام بحور الشعر المبينة في الجدول تفاوتت من حيث الكم والنوع، وهذا راجع إلى طبيعة تفعيلات كل بحر، وإلى ما يطرأ عليه من انزياحات تغير بنيته العروضية، وتعطي الحرية للشاعر، حيث يقوم الوزن على تكرار مجموعة من التفعيلات وفق إيقاعات تتشكل وفقها الألفاظ لتعبر عن الأفكار، واختيار البحر الشعري بما يتلاءم مع تجربته الشعرية.

وعليه فإن الوزن الشعري لا يحد من حرية الشاعر، فهو مجال يشكل فيه تفعيلاته كما يشاء، وما الوزن إلا نظام قابل للانزياح سواء أكان على مستوى التفعيلة الواحدة أم البيت. وفي الوزن متعة للمتلقي، حينما يعبر عن انفعالات الشاعر ويجسدها بما يجعل الدلالة إحدى تجليات الوزن.

وإذا كانت الدراسة الأسلوبية تقتضي بحث الظاهرة الموسيقية بغية إبعاد الحدس الخالص عنها وإدراكها وتفسيرها، فمن الواجب علينا أن نأتي على دراسة الزحافات والعلل التي مست الأوزان الشعرية، باعتبارها نوعا من أنواع الانزياح الصوتي الأسلوبي في الشعر. له دوره وأثره في توجيه الإيقاعات الشعرية لتلائم الدوافع النفسية المختلفة التي يقصدها الشاعر. حيث يقوم إيقاع الشعر على مبدأ الخروج عن النسق المنظم لوزن التفعيلات في البحر.

وقد أدرك النقاد في العصر الحديث أنّ الإيقاع الذي يقوم على الوزن الشعري المضبوط يتحول إلى عملية آلية لا روح فيها، ولا يتعدّى الحس، أي السمع، وفي هذا يقول الدكتور علي يونس أنّ: "الإيقاع الفني الذي يقوم على النسق المنتظم دون أيّة شائبةٍ تَشُوبُهُ، يغلب على أثره في النفس أن يكون حسياً. و تتضاءل الآثار الفكرية أمام هذا الأثر الحسي، فهو أشبه بدقات الساعة، أو أصوات عجلات القطار"[4].

---

[1]- الطيب المحدوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط3، عالم الفكر العربي، الكويت، 1989 ، ج1، ص302.

[2]- أحمد الشايب: أصول النقد الادبي، ص323 .

[3]- المرجع نفسه، ص323 .

[4]- علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر،1993، ص 171.

إن الالتزام الصارم بالأوزان التي وضعها الخليل من شأنه أن يحول الشعر إلى عملية آلية تقضي على روح الإبداع، وتنقص من قيمته الفنية والجمالية، و لا شك أنّ المتلقي يتأثر بهذه الرتابة الموسيقية، فيملّ من سماع الشعر، وينفر منه. "فالرتوب الشديد الذي يحدثه التكرار المنتظم في هذا النوع من الإيقاعات يؤدّي إلى ما يشبه الخذر (التخذير)، ويقلل من اليقظة"[1]. فالخروج عن النسقية ضرورة فنية، لا مناص للشاعر منها، كي يعطي نفسا متجددا لموسيقى النص الشعري. كما أنّ كسر النظام يحقق وظائف فنية عديدة، فهو مثير للانتباه، داعم للجانب الفكري، في مقابل الجانب الحسي، كما يجعل الشعر أكثر تعبيرا وإيحاء.

ويحدد النقاد طريقتين للخروج عن نسقية الوزن هما:[2]

1- كسر الوزن.

2- الزحافات و العلل الجارية مجرى الزحاف.

ويرى الدكتور علي يونس أنّ مواضع الكسر غير معروفة سلفا، أمّا الزحاف فمعروفة مَوَاضِعُهُ، وهو الذي يحدث تغييرا في التفعيلات، يقول: "" يؤدي إلى الاختلاف بين بعض التفاعيل المتناظرة في حدود التقاليد المتعارف عليها بين الشعراء، والقواعد التي وضعها العروضيون """[3]. وقد حفل الشعر العربي بنماذج لكسر الوزن، ونماذج كثيرة للزحافات والعلل. والفرق بينهما أن الكسر مفسد للشعر، والزحاف ليس مفسدا له ولا يؤدي إلى اختلاله. بل يعمل على مرونة التفاعيل لاستيعاب المعنى وتحقق الدلالة.

وقد تفطن حازم القرطاجني إلى دور الزحاف في تسكين ثواني الأسباب في الشعر حين قال: "وجعلوا الاعتماد على السواكن وحفظ نظام الوزن بانبثاثها أثناء متحركاته على النحو المناسب وتحصين وضعه من الاختلال، باعتراضها في المواضع المقدرة لها وإمرارها في سلك الكلام وتلافيها له بما فيها من القوة والجزالة عند توقُّع وقوع الفترات بتضاعف الحركات وتواليها بمنزلة الأوتاد التي تحفظ وضع الخباء وتمسك جوانبه"[4].

فدور السواكن في التفعيلات هو حفظها من الاختلال عند وقوع الفترات أي الإنقطاعات، وذلك عند تكرار الحركات وكثرتها في التفعيلة الواحدة. ولهذا شبهها حازم القرطاجني بتلك الحبال والأوتاد التي تشد جوانب الخباء وتحافظ على وضعه. وللشاعر دور أساس في معرفة المواضع التي يسكنها من التفعيلة. وهو الأدرى بالكم المناسب الذي يتطلبه البيت الواحد أو القصيدة من السكنات والحركات.

---

[1]-المرجع السابق، ص 171.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 172.

[3]- المرجع نفسه، ص 172.

[4] – حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح. محمد الحبيب بن الخوجة دار الغرب الاسلامي، (د.ت)، (د،ط)، تونس، ص251.

ومن هذه الزاوية ينظر الدكتور سيد البحراوي إلى الزحاف بقوله: "الزحاف في اصطلاح العروضيين تغيير يلحق بثواني الأسباب، إمّا بتسكين متحرك أو حذفه أو حذف الساكن ومعنى هذا أنّه لا يجوز تحريك الساكن كما أنّه لا يلحق بأوائل الأسباب ولا بالأوتاد"[1].

وبهذا التعريف الموجز للزحاف يحدد الدكتور سيد البحراوي المواضع التي يقع فيها من التفعيلة، وهي ثواني الأسباب دون غيرها.

كما يوضح صوره التي تكون على ثلاثة أقسام هي:

- تسكين المتحرك أي تغيير الحركة و جعلها سكونا.
- حذف الحرف المتحرك من التفعيلة.
- حذف الحرف الساكن.

ويقرر أنّه لا يجوز جعل الساكن متحركا، وأنّ الزحاف لا يمس أوائل الأسباب.

ويرى الدكتور سيد البحراوي أنّ السبب في عدم جواز تحويل السكون إلى حركة راجع إلى أنّ السكون هو الأصل و الحركة هي التغيير الطارئ، يقول في هذا: "" وعدم تحريك الساكن يرجع إلى أنّ السكون هو الأصل الذي ليس قبله شيء""[2]. وعليه فإنّ الزحاف من هذا المنظور يقوم بعملية تغيير داخل التفعيلة بالاعتماد على آلية ضبط العروضيون حدودها، ورسموا لها مجالا تتحرك فيه. وتتمثل تلك الآلية في ثلاثة عناصر هي: تسكين المتحرك، أو حذف المتحرك، أو حذف الساكن.

وقد أدرك الشاعر أبو حمّو موسى الزياني القيمة الموسيقية والفنية للخروج عن النمطية والرتابة في نظم الشعر، فعمد إلى إحداث زحافات وعلل في بحوره كلها، ومن الناحية الصوتية، فسر علماء العروض الزحافات والعلل تفسيرا حسب المقاطع التي تتكون منها، وحسب تحولها بين الطول والقصر، على النحو الآتي:

اتفق الدارسون على أن عدد المقاطع الصوتية في اللغة العربية خمسة وهي[3]:

- المقطع الأول: يتكون من حرف صامت وحركة قصيرة مثل: (ض = ضرب) (ع = علم) يرمز لها بـ (ص ح).
- المقطع الثاني: يتكون من حرف صامت وحركة قصيرة ثم حرف صامت، ورمزه العربي: (ص ح ص) مثل: لَمْ، مِنْ، عَنْ.
- المقطع الثالث: يتكون من حرف صامت بعده حرف مد، أي حركة طويلة يرمز لها عربيا بـ (ص ح ح)، مثل: (سا)= سالم، (يا)، (لا)، (وا).

---

[1]- سيد البحراوي: العروض و إيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1993، ص 63-64.

[2]- المرجع نفسه، ص 64.

[3]- أحمد كشك: محاولات للتجديد في إيقاع الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2003، ص ص146، 147، وينظر، حسان تمام: مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1990، ص 140.

- المقطع الرابع: يتكون من حرف صامت بعده حرف مد يعقبها حرف صامت ويرمز له بـ (ص ح ح ص)، مثل: لامْ، غامْ، بتسكين الميم.

- المقطع الخامس: يتكون من حرف صامت بعده حركة قصيرة، ثم حرفين صامتين ويرمز له بـ (ص ح ص ص)، مثل: بكرْ، ذئبْ، بتسكين آخر الكلمتين.

ويشير الدكتور أحمد كشك إلى أن المقاطع المعتمدة في دراسة إيقاع الشعر العربي هي الثلاث الأولى:

1- (ص ح). 2- (ص ح ص). 3- (ص ح ح).

على أساس أن هذه المقاطع يمكن تحققها في الشعر العربي، أما بقية المقاطع فلا تتجسد ويندر تحققها.وقد رأيت أن أستفيد من هذا المنهج الصوتي، في دراسة ظاهرة الزحافات والعلل، في شعر أبي حمو موسى الزياني، وفي اعتقادي أن علم الأصوات يمثل منهجا يقترب من البحور باعتبارها ظواهر صوتية، وليست مجرد عروض خليلي، يقدم الظاهرة دون أن يفسرها.

وفيما يلي بحور الشعر التي نظم عليها الشاعر قصائده، وهي على الترتيب الذي راعيت فيه عدد الأبيات، ونوع الزحاف وكميته:

1- بحر الطويل:

بحر الطويل من البحور ذات الوحدة المركبة، المكونة من أكثر من تفعيلة سواء أكانت ثنائية التفعيلة أم ثلاثية، وللطويل وحدة ثنائية تتكون من تفعيلتين هما:(فعولن مفاعيلن)[1]، سمي بحر الطويل بهذا الاسم؛ لاستطالة أجزائه وتمامها[2]. وهو من أكثر البحور استعمالا بين الشعراء في القديم، ولا يستعمل إلا تاماً. ووزنه:

طويلٌ لَهُ دُونَ البُحُورِ فَضَائِلُ=== فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُن

العروض	الضرب
1- مقبوضة: مفاعلنْ	صحيح: مفاعيلن
2- مقبوضة: مفاعلنْ	مقبوضة: مفاعلنْ
3- مقبوضة: مفاعلنْ	محذوف: مفاعي

في قصيدة:(قفا بين أرجاء القباب) ترد تفعيلات بحر الطويل في صورتها التامة؛حيث جاءت العروض صحيحة والضرب صحيح مثلها، يقول الشاعر :[3]

(1)- ينظر، حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، مصر،ط1999،01، ص99.

(2)- ينظر، مختار الغوث: الوجيز في العروض والقافية، خوارزم العلمية للنشر والتوزيع، جدة،الرياض، 1428هـ، ص77.

(3)- التنسي محمد بن عبد الله: تاريخ بني زيان، مقتطف من نظم الدُّرّ والعُقْيَان، تح محمود بوعياد، المكتبة الوطنية،الجزائر،1985،ص164.

قِـفَـا بَيْنَ أَرْجَـاءِ القِبَـابِ وَبِالحَيِّ وَحَيِّ دِيَـارًا لِلْحَبِيـبِ بِهَـا حَـيِّ

قِفَا بَيْ | نَ أَرْجَاءِ لْ | قِبَابِ | وَبِالحَيي | === | وَحَيِّ | دِيَارًا لِلْ | حَ بِيبِ | بِهَا حَيي

|0/0/ 0//| /0/ /| 0/0/0//| /0//| === |0/0/ 0//|/0//|0/0/0//|0/0//

فعولن | مَفَاعِيلُنْ | فـعول | **مفاعيلن** | === | فعـول | مَفَاعِيلُنْ | فعول | **مَفَاعِيلُن**

سَالِمَة | سَالِمَة | مقبوضة | صحيحة | |===| مقبوضة | سَالِمَة | مقبوضة | صحيحة

في دراسة زحافات الطويل ركزت على الزحافات والعلل التي مست البحر في العروض والضرب والحشو دون السالمة الصحيحة منها، وليس بالضرورة أن تأتي تفعيلات البحر بصورتها الصحيحة دائما؛ فقد يطرأ عليها تغيير في هيئتها أو حروفها كتسكين متحرك ، أو حذفه ، أو حذف ساكن . وهذا ما يُسمَّى عند علماء العَروض (بالزحاف والعلة) . وهذه التغييرات تكون جائزة ، وتكون لازم أي واجبة.

ولبحر الطويل عند أبي حمو موسى الزياني **عروض** واحدة مقبوضة وجوبا، ولها ثلاثة **أضرب**:

- الضرب الأولى: أن تكون عروضه **مقبوضة** والضرب **صحيح**. مثل قوله:[1]

فَـرَبِّي أَرْجُـــو أَنْ يَمُـنَّ بِقُرْبِـهِ قَـرِيبًا وَشَوْقِي لاَ يُقَابَـــلُ بِالنَّـأْيِ

فربي | أرجو أن | يمن | بقربه | === | قريبا | وشوقيلا | يقابل | بننأي

0/0// | 0/0/0// | 0/0// | 0//0// | 0/0// | === | 0/0// | 0/0/0// | /0// | 0/0/0//

فعولن | مَفَاعِيلُنْ | فـعولن | مفاعلن | === | فعـولن | مَفَاعِيلن | فعول | مَفَاعِيلُن

سَالِمَة | سَالِمَة | سالمة | **مقبوضة** | === | سَالِمَة | سالمة | مقبوضة | **سالمة**

حيث يشكل القبض في العروض خروجا عن النسق العروضي، وإيقاعا موسيقيا له أثره الصوتي في تحويل المقطع الطويل (عي) إلى مقطع قصير في مفاعيلن لتصير مفاعلن، كما يحول مقطع (لن) المتوسط المغلق إلى مقطع قصير مفتوح (ل)، في حشو البيت في العجز، مع فعولن= فعولُ:

النسق العروضي: فَعُولُـــنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُـــنْ مَفَاعِيلُن فَعُولُـــنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُـــنْ مَفَاعِيلُن

الخروج عن النسق: فعولن | مَفَاعِيلُنْ | فـعولن | مفاعلن | === | فعـولن | مَفَاعِيلن | فعول | مَفَاعِيلُن

.... | ..... | ..... | **خروج** | === | ..... | ..... | **خروج** | .....

- الضرب الثانية: أن تكون العروض **مقبوضة** والضرب **مقبوضة**.

مثل قوله:[2]

جَـرَتْ أَدْمُعِي بَيْنَ الرُّسُومِ الطَّوَاسِـــمِ لِمَـا شَحَطَتْهَا مِنْ هُبُوبِ الرَّوَاكِـمِ

جـرت أد | معي بين ر | رسوم ط | طواسم | | لما شح | حطتها من | هبوب ر | رواكم

0//0// | 0/0// | 0/0/0// | 0/0// | 0//0// | 0/0// | 0/0/0// | 0/0// | 0//0//

(1)- عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص168.

(2)- المرجع نفسه، ص 299.

فعولن | مفاعيلن | فعولن| مفاعلن | | فعولن |مفاعيلن | فعولن| مفاعلن
سَالِمَة | سَالِمَة | سالمة | | **مَقْبُوضَة** | | سَالِمَة | سَالِمَة | سالمة | | **مَقْبُوضَة**

حيث دخل القبض على العروض والضرب معا.

ومنه وقولـــه: [1]

وَكَمْ لَيْلَةٍ بَـاتَ السُّرُورُ مُسَاعِـدِي | === | بِسُعْدَى وَسَلْمَى وَالمُنَى أُمُّ سَـالِمِ
وكم لي | لتن بات س | سرور | مساعدي | === | بسعدى | وسلمى ولم | نى أم | م سالم
0//0/ | 0/0// | 0/0/0// | 0/0// | === | 0//0/ | /0/ | 0/0/0// | 0/0// | 0//0/
فعولن | مفاعيلن | فعول | مفاعلن | === | فعولن | مفاعيلن | فعولن | مفاعلن
سَالِمَة | سَالِمَة | مَقْبُوضَة | | مَقْبُوضَة | === | سَالِمَة | سَالِمَة | سالمة | | مَقْبُوضَة

في هذا النموذج يشكل القبض في العروض خروجا عن النسق العروضي السالم، وإيقاعا موسيقيا له أثره الصوتي في تحويل المقطع الطويل (عي) إلى مقطع قصير في مفاعيلن لتصير مفاعلن، كما يحول مقطع (لن) المتوسط المغلق إلى مقصير مفتوح (ل)، في حشو الصدر في البيت مع فعولن= فعولُ:

الضرب الثالثة: أن تكون العروض مقبوضة والضرب محذوفا، والحذف يشمل حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة، مفاعيلن في الطويل، فتأتي مفاعي ، مثل قوله: [2]

ألا يـا رسـولَ اللهِ دعـوةَ شيِّـــقٍ=== يـؤمــلُ آمــالاً لـديــكَ فساحَـا
ألا يـا | رسولَ الل | هِ دعوةَ شييقن | === | يؤمم | لُ آمالن | لديكَ | فساحَـا |
0/0// | 0/0/0// | /0// | 0//0/ | **===** | /0// | 0/0/0// | /0/ / | /0/ | 0/0// |
فَعُوْلُن | مَفَاعِيلُنْ | فَعُوْلُ | مفاعلن | === | فَعُوْلُ | مَفَاعِيلُنْ | فعول | مفاعي |
سالمة | سَالِمَة | مَقْبُوضَة | **مَقْبُوضَة** | === | مَقْبُوضَة | سَالِمَة | مَقْبُوضَة | **مَحذوفة** |

في هذا النموذج جاءت العروض الواقعة في آخر الشطر الأول من البيت مقبوضة: أي أن (مفاعيلن) تحولت إلى (مفاعلن) بحذف الحرف الخامس (الياء الساكنة). وتدخل علة الحذف على الضرب فيتحول إلى (مفاعي) بحذف المتوسط الطويل المغلق: (لن)، وفي حشو الصدر في البيت مع فعولن= فعولُ

ومنه أيضا: وقولـــــه:[3]

تُعَـذِّبُهُ أَشْجَـانُهُ وَهْـــوَ صَابِـــرٌ وَيُبْـدِي اشْتِيَاقًا زَفْـرَةً وَنَوَاحَـا
تعذذ | به أشجـا | نـهو وه | و صابرن | === | ويبد ش | تياقن زف | رتن و | نواحـا |
0/ 0// | /0/ / | 0/0/0// | 0/0// | === | 0//0/ | 0/0// | 0/0/0// | /0//

[1]– مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص33.

[2]– يحي بن خلدون:بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد،ج2، ص 221.

[3]– المصدر نفسه، ج2 ، ص 217.

فَعُوْلُ | مَفَاعِيلُنْ | فعولن | مفاعلن | === | فعولن | مَفَاعِيلُنْ | فعول | مَفَاعِيْ |
مَقْبُوضَة | سَالِمَة | سَالِمَة | مَقْبُوضَة | === | سَالِمَة | سَالِمَة | مَقْبُوضَة | محذوفة |

استعمل أبو حمو موسى الزياني بحر الطويل إطارا إيقاعيا لعدد من القصائد بلغت ستة نصوص فهو أكثر بحور الشعر استعمالاً في شعره الذي توفر لدي في المصادر التي اعتمدتها في بحثي، بعدد إجمالي للأبيات قدر بـ: ثلاثمائة بيت شعري.

إن المتأمل للهندسة الإيقاعية للأبيات التي نظمت على وزن بحر الطويل، يجد أن زحاف (القبض)، وهو (حذف الخامس الساكن)، يصيب كلا من العروض والضرب، فيغير صورتها التامة إلى مقبوضة: (مفاعلن) وعلة الحذف وهي (ذهاب السبب الخفيف من آخر التفعيلة). ولو تأملنا في الدور الذي يؤديه الزحاف المفرد في دلالة البيت لوجدنا أن له إيقاعا جميلا لمناسبة التفعيلة مع المعنى واللفظ، يتجلى في شكل صوتي، عن طريق زحاف القبض . وفيما يلي ملخص للزحافات والعلل في بحر الطويل، حسب ورودها في مجموعها الكلي في الجدول، دون النظر إلى الأرقام المتعلقة بكل قصيدة على حدة، بقراءة رأسية على النحو الآتي:

أولا– زحافات العروض والضـــرب:

أ– العروض: يلحق القبض تفعيلة العروض فتتغير (مَفَاْعِيْلُنْ) إلى (مَفَاْعِلُنْ)، وترد محذوفة كذلك (مَفَاْعِي).

ب– الضرب: يجتمع القبض والحذف في تفعيلة الضرب فتتغير (مَفَاْعِيْلُنْ) إلى مَفَاْعِلُنْ بالقبض، و(مَفَاْعِي) بالحذف.

وبهذا فالزحاف والعلة يجتمعان في العروض ويجتمعان في الضرب معا .

ويفسر النقاد والعروضيون المحدثون زحافات بحر الطويل في العروض والضرب على أساس صوتي، فيقسمها أحمد كشك حسب المقاطع التي تتكون منها إلى ما يأتي: [1]

– زحاف القبض: [مفاعيلن] تتغير إلى [مفاعلن]، وتنقسم بحسب النظام الصوتي إلى مقاطع على النحو الآتي= (م + فا + عي + لن):

– م = ص ح.....مقطع قصـــير.
– فا = ص ح ص..... مقطع طويل مفتوح.
– عي = ص ح ص.....مقطع طويل مفتوح .
– لن = ص ح ص..... مقطع طويل مغلق.

بدخول زحاف القبض تصبح: التفعيلة المزاحفة بالقبض: [مفاعلن]= م + فا + ع + لن .

فيصير المقطع الثالث [عي]متوسطا: [ع]

– م = ص ح.....مقطع قصـــير.
– فا = ص ح ص..... مقطع طويل مفتوح.
– ع = ص ح ص.....مقطع قصير.

[1]– أحمد كشك: محاولات للتجديد في إيقاع الشعر، ص152.

- **لن = ص ح ص**..... مقطع متوسط مغلق.

(مَفَاْعِيْلُنْ) (//0/0/0) تتحول إلى (مَفَاْعِلُنْ)، (//0//0)، نلاحظ هنا أن اختلاف عدد المقاطع ونوعها بين التفعيلتين أدى إلى اختلاف زمن الإيقاع الموسيقي بين التفعيلين بحذف الثاني الساكن من المقطع الثالث [عي] تصبح[ع] أي [0/] تصبح [/]. وبهذا الزحاف يتغير زمن الإيقاع الصوتي.

ثانيا– زحافات في الحشو: يمس زحاف القبض حشو بحر الطويل كما هو مبين في التقطيع العروضي آنفا. يبدو الفارق الصوتي واضحا بين التفعيلة الأولى (فعولن) في صورتها السالمة وبين التفعيلة المتغيرة بالزحاف (فعول)؛ حيث يظهر التحليل الصوتي نوع المقاطع، وما يطرأ عليها من حذف أو إسكان لثاني السبب الخفيف. وهذا ما يغير من إيقاع الوزن داخل التفعيلة نفسها في البيت الشعري.

ثالثا– العلل: علة الحذف: وكذلك الأمر بالنسبة لتفعيلة مفاعيلن التي لها إمكانية التحول المقطعي بعلة الحذف على النحو: مفاعيلن+ م+ فا+ عي+ لن = ص ح+ ص ح ص + ص ح ص ، تتحول إلى مفاعي : م+ فا+ عي = ص ح+ ص ح ص. حيث يحذف المقطع الأخير لن مقطع طويل مفتوح: ص ح ص.

– علة الحذف: الضرب: [مفاعيلن] تتغير إلى [مفاعي]

التفعيلة الأصلية: [**مفاعيلن**] = م + فا + **عي** + لن:

- م = ص ح.....مقطع قصـــير.
- فا = ص ح ص..... مقطع طويل مفتوح.
- عي = ص ح ص.....مقطع طويل مفتوح..
- لن = ص ح ص..... مقطع متوسط مغلق.

بدخول علة الحذف تصبح: التفعيلة المحذوفة: مفاعيلن = [مفاعي]= م + فا + **عي** ، فيحذف المقطع الرابع المتوسط المغلق [لن] :

- **م =** ص ح.....مقطع قصـــير.
- **فا =** ص ح ص..... مقطع طويل مفتوح.
- **عي =** ص ح ص.....مقطع طويل مفتوح.

يُكسِبُ هذا الزحاف والعلة المقاطعَ الصوتيةَ جمالية في إيقاع التفعيلات لا يتحقق بإيراد التفعيلة على صورتها التامة ، كما أن هذه التغييراتِ تمنح الشاعرَ حريةً في التلوين الصوتي بما يتناسب مع موضوعه ، وحالته النفسية . وهذه التغييرات – أيضا – هي السبب الرئيس في التعدد الفني في أعاريض وأضرب البحور في الشعر العربي ، ولاشك أن في ذلك فسحةً للشعراء ، وتمكينا لهم من صوغ تجاربهم بالشكل النغمي المؤثر[1] .

ويتضح مما سبق أن بحر الطويل له عروض مقبوضة، ولها ثلاثة أضرب: الأول: صحيح وزنه (مفاعيلن) – الثاني: مقبوض كالعروض وزنه (مفاعلن) الثالث: محذوف وزنه مفاعي وتقرأ (فعولن).

[1]– المرجع السابق، ص18.

2- بحر البسيـــط:

يتألف بحر البسيط من تفعيلتين مختلفتين، وهو من البحور المزدوجة التفعيلة، يستعمل بصورته التامة؛ أي بثماني تفعيلات: أربع في الشطر الأول، وأربع في الشطر الثاني. ويستعمل مجزوءًا بست تفعيلات: ثلاث في الشطر الأول، وثلاث في الثاني، كما يأتي مخلعا بست تفعيلات ثلاث في الشطر الأول وثلاث في الشطر الثاني[1]، ويقوم على تعاقب (مستفعلن. فاعلن. مستفعلن. فعلنْ)×2 وضابطه:

إِنَّ الْبَسِيْط لَدَيهِ يُبْسَطُ الأَملُ === مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

للبسيط ثلاث أعاريض وستة أضرب[2]:

العروض	الضرب
1 – مخبونة: فَعِلُنْ	مخبونة: فَعِلُنْ
2 – مخبونة (فعِلن)	مقطوعة: فَعْلُنْ
3 – مقطوعة: فَعْلُنْ	مقطوعة: فَعْلُنْ

أ – البسيط التـــام:

له عروض واحدة مخبونة وجوبا فَعِلُنْ؛ ولها **ضـــربان:**

1– العروض الأولى: العروض مخبونة (فعِلن) والضرب مخبونة (فعِلن).

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُنْ

منها قول الشاعر: [3]

صَـبٌّ تَذَكَّرَ عَهْـدًا بِالحِمَى سَلَفَا === فَظَلَّ يَسْكُبُ دَمْعًا هَاطِلًا وَكِفَا

صَبْبُنْ تَذَكْ | كَرَ عَهْ | دَنْ بِلْحِمَى | سَلَفَا | === | فَظَلْلَ يَسْ | كُبُ دَمْعَنْ | هَاطِلَنْ | وَكِفَا

/0///|0//0/0/|0///|0//0/0|0///|0//0/0/|===|0///|0//0/0|0///|0///

مستفعلن | فَعِلُنْ | مستفعلن | **فَعِلُـنْ** | === | مُتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ | مستفعلن | **فَعِلُـنْ**

صحيحة | سَالِمَة | صحيحة | مخبونة | === | مخبونة | سَالِمَة | سَالِمَة | مخبونة

ومنه قول الشاعر: ا[4]

صَـبٌّ تَذَكَّرَ عَهْـدًا بِالحِمَى سَلَفَا === فَظَلَّ يَسْكُبُ دَمْعًا هَاطِلًا وَكِفَ

---

[1]– ينظر، محمد علي سلطاني: المختار من علوم البلاغة والعروض، ط 01 ،دار العصماء، 2008، ص220.

[2]– محمد فلاح المطيري: القواعد العروضية وأحكام القافية، تقديم. سعد مصلوح، عبد اللطيف الخطيب، ط 01 ،غراس للنشر والتوزيع، الكويت، 2004 ص 47.

[3]– عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وشعره، ص336 .

[4]– المرجع نفسه، ص336 .

صَبْبُنْ تَذَكْ | كَرَ عَهْ | دَنْ بِلْحِمَى | سَلَفَا | === | فَظَلْلَ يَسْ | كُبُ دَمْعَنْ | هَاطِلَنْ | وَكِفَا |

/0//0/ | 0/// | 0//0/0/ | 0/// | 0//0/0/ | === | 0//0/ | 0/// | 0//0/0/ | 0///

مستفعلن | فَعِلُنْ | مستفعلن | فَعِلُـنْ | === | مُتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ | مستفعلن | فَعِلُـنْ |

صحيحة | مخبونة | صحيحة | مخبونة | === | مخبونة | مخبونة | سَالِمَة | مخبونة |

ومن هذا النوع، قوله: [1]

مَنِّي السلامُ علَى أهلِ الحطيمِ ومنْ أَمَّ المقامَ وطافَ البيتَ مرتقَبَا

منن سلا | م على أه | ل الحطي | م ومن أم المقا | م وطا | فلبيت مر | تقَبَا

/0//0/ | 0/// | 0//0/ 0/ | 0/// | 0//0/0/ | 0/// | 0//0/0/ | 0///

مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ | مستفعـلن | فَعِـلُنْ | مستفعلن | فَعِلُنْ | مستفعلن | فَعلُـنْ |

صحيحة | مخبونة | صحيحة | مخبونة | مخبونة | مخبونة | سَالِمَة | مخبونة |

في هذين النموذجين نلاحظ أن زحاف الخبن في العروض فاعلن والضرب فاعلن حولها إلى فَعلُـنْ، عن طريق حذف الثاني الساكن من المقطع الطويل (فا) من التفعيلة، ليصير مقطعا قصيرا (ف) . والزحاف نفسه (الخبن) يمس الحشو في الصدر والعجز معا ، في التفعيلة نفسها . وهذا إيقاع موسيقي لزحاف الخبن في بحر البسيط، ندركه من خلال النسق الأصلي للبحر والخروج عنه، فيما يأتي:

النسق العروضي: مُسْتَفْعِلُنْ | فَاْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ | فَاْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ

الخروج عن *النسق:* مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ | مستفعـلن | **فَعِـلُنْ** | مستفعلن | فَعِلُنْ | مستفعلن | **فَعلُـنْ**

| ..... | خروج | ..... | خروج | خروج | خروج | ..... | خروج |

2– العروض الثانية : العروض مخبونة (فعِلن) والضرب مقطوع فالن، وتكتب (فعْلن).

مستفعلن فاعلن مستفعلن **فعِلن** مستفعلن فاعلن مستفعلن **فَعْلُنْ** [2]

منها قول الشاعر:[3]

يَـــا جِيرَةَ الحَيِّ إِنِّي قَدْ فُتِنْتُ بِكُمْ كَـــمْ تَهْجُرُونِي كَأَنِّي مُذْنِبٌ جَانِي

يَا جِيرَةَ لْ | حَيِّي إن | نِي قَدْ فُتِنْتُ | بِكُمْ | === | كم تهجرو | ني كأن | ني مذنبن | جاني |

/0//0/ | 0//0/ | 0//0/0/ | 0/// | === | 0//0/0/ | 0//0/ | 0//0/0/ | 0//0/ | 0/0/

مستفعلن | فَاعِلُـنْ | مستفعلن | فَعِـلُنْ | === | مستفعلن | فَاعِلُـنْ | مستفعلن | فَعْلُنْ |

[1]– يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2 ، ص 367 .

[2]– محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط 01 ،1991، ص 42.

[3]– أبو حمو موسى الزياني: واسطة السلوك في سياسة الملوك، ص 58 .

سَالِمَة | سَالِمَة | صحيحة | مخبونة | === | سَالِمَة | سَالِمَة | سَالِمَة | مقطوعة |

وتأتي الضرب الثانية على وزن فَعْلُنْ، أي مقطوعة ، وتتغير تفعيلات الحشو فيصيبها الزحاف فتأتي على الوزن الآتي:

مُتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مستفعلن **فعلن** مُتَفْعِلُنْ فاعلن مستفعلن **فَعْلُنْ**

النسق العروضي: مُسْتَفْعِلُنْ | فَاْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ | فَاْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ

الخروج عن *النسق*: مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ | مستفعلن | **فَعِلُنْ** | مستفعلن | فَعِلُنْ | مستفعلن | **فَعْلُنْ** |

..... | خروج | ..... | خروج | خروج | خروج | ..... | خروج |

حيث دخل الخبن على العروض فجاءت على غير الوزن النمطي (فَعِلُنْ) ومس حشو البيت في الصدر والعجز. كما أحدث القطع في الضرب خروجا عن الوزن الصحيح (النسق)، لتحويل (فاعلن) إلى **فَعْلُنْ**، كما هو مبين في التقطيع العروضي. ويشكل إيقاعا موسيقيا آخر له مبرراته الدلالية وآثاره في تنويع النغم الموسيقي للبحر.

3- **العروض الثالثة:** العروض مقطوعة :(فعْلن) والضرب مقطوع : (فعْلن)

ومنه قول الشاعر: [1]

كَتَمْتُ حُبِّي فَأَفْشَى الدَّمْـــعُ كِتْمَانِي | === | وَزَادَ شَوْقِي عَلَى قَيْسٍ وَعِيــلَانِ

كَتَمْتُحُبْ | بِيفَأَفْ | شَ دْدَمْعُ كِتْ | مَانِي | === | وَزَادَ شَوْ | قِي عَلَى | قَيْسٍ وَعِي | لَانِـي |

0//0// | 0//0/ | 0//0/0/ | 0/0/ | === | 0//0// | 0//0/ | 0//0/0/ | 0/0/ |

مُتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ | مستفعلن | **فَعْلُــنْ** | === | مُتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ | مستفعلن | **فَعْلُــنْ** |

مضمرة | صحيحة | صحيحة | مقطوع | === | مضمرة | صحيحة | صحيحة | **مقطوع** |

النسق العروضي: مُسْتَفْعِلُنْ | فَاْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ | فَاْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ

الخروج عن *النسق*: مُتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ | مستفعلن | **فَعْلُنْ** | مُتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ | مستفعلن | **فَعْلُنْ** |

خروج | ..... | ..... | خروج | ..... | ..... | ..... | خروج |

في هذا النموذج يحول الإضمار التفعيلة الأولى (مستفعلن) إلى (مُتَفْعِلُنْ) في حشو البيت مرة في الصدر ومرة في العجز. وتمس علة القطع العروض والضرب فتغير فاعلن إلى **فَعْلُنْ**. وهو إيقاع يؤثر في موسيقى البحر ويخرجها عن نمطية النسق الأصلي ليفسح المجال أمام الشاعر ليعبر عن انفعالاته.

[1]- مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص 159.

من خلال النماذج السابقة نجد أن بحر البسيط يتعرض لتغيير صوتي أو زحاف على مستوى العروض والضرب كما يأتي: [1]

1- زحاف الخبن: هو حذف الساكن الثاني من [فَاعِلُنْ=(/ه//ه)] تتحول إلى [فَعِلُنْ=(/ه///)]

التفعيلة الأصلية: [فَاعِلُنْ] = **فا** + ع + لن

المقطع الأول : فا = ص ح ص..... مقطع طويل.

المقطع الثاني : ع = ص ح .....مقطع قصير.

المقطع الثالث: لن = ص ح ص..... مقطع متوسط.

التفعيلة المزاحفة بالخبن: بدخول زحاف الخبن تصبح: [فَعِلُنْ]= **ف** + ع + لن . فيصير المقطع الأول الطويل: [فـــا] قصيرا: [ف] :

المقطع الأول : **ف = ص ح** ..... مقطع قصير.

المقطع الثاني : **ع = ص ح** .....مقطع قصير.

المقطع الثالث: **لن = ص ح ص**..... مقطع متوسط.

(فاعلن) (/0//0) إلى (فعلن)، (/0///)، نلاحظ هنا أن اختلاف عدد المقاطع ونوعها بين التفعيلتين أدى إلى تغيير في زمن الإيقاع الموسيقي بين التفعيلين بحذف الثاني الساكن من المقطع الأول [فا] = [ف] أي [0/] = [/]. وبزحاف الخبن يقصر زمن الإيقاع الصوتي.

وفي ختام هذا المبحث نستنتج أن بحر البسيط التام له عروض واحدة مخبونة وجوبا هي (فعلن)، أصلها (فاعلن). ولها ضربان:

1- فعلن مخبونة وجوبا

2- فعلن مقطوع .

(1)- أحمد كشك: محاولات للتحديد في إيقاع الشعر، ص152.

3- بحـــر الكامـــل:

هو من أكثر البحور ورودا في الشعر العربي ومن أجملها إيقاعا إذا ما قورن مع غيره من البحور[1]، كثُر وجوده في شعر القدامى والمحدثين لكونه صالحا للنظم في الأغراض الشعرية كلها[2]، وهو من البحور الشعرية التي نظم عليها أبو حمو موسى الزياني شعره. ومفتاحـــه:

وقـل كامـل فاسدس له متفاعلن وفي الحركات امتاز مِ الكُلِّ أكملاَ

مُتَفاعِلُنْ | مُتَفاعِلُنْ | مُتَفاعِلُنْ |===| مُتَفاعِلُنْ | مُتَفاعِلُنْ | مُتَفاعِلُـنْ |

ولبحر الكامل التام عروضان وخمسة أضرب، نقتصر منها على ما ورد في قصائد الشاعر، وأعاريضه هي :

العروض الأولى: صحيح مُتَفَاعِلُنْ | ///0//0| ولها ثلاثة أضرب، وهي:ا- ضرب صحيح (مُتَفَاعِلُنْ). وضرب مضمرة (مُتْفَاْعِلُنْ) ، وضرب مقطوعة (مُتَفَاْعِلْ) . أما العروض الثانية: مُتْفَاعِلُن /0//0/0، ولها ضربان، هما : أ- ضرب مضمرة (مُتْفَاْعِلُنْ). ب- ضرب مضمرة مقطوعة (مُتْفَاْعِلْ)، و كلها ملخصة في هذا الجدول:

العروض	الضرب
العروض الأولى (مُتَفَاعِلُنْ)	1. صحيح (مُتَفَاعِلُنْ) 2. مضمرة (مُتْفَاْعِلُنْ) 3. مقطوعة (مُتَفَاْعِلْ)
العروض الثانية: مضمرة(مُتْفَاعِلُن)	1- مضمرة (مُتْفَاعِلُن). 2- مقطوعة (مُتَفَاْعِلْ).

هذا الجدول يمثل عدد وأنواع الأعاريض والأضرب في بحر الكامل التام أما في دراستي هذه، فقد وقفت على الحالات المبينة في النماذج لبعض الحالات التي وقع فيها الزحاف المفرد والمركب المتمثل في زحاف الإضمار وزحاف القطع ، وأحصيت أنواعها حتى أبين الانزياح العروضي في مستواه الصوتي، وهي كالآتي:

أولا – العروض الأولى: لها ثلاثة أضرب :

1- الحالة الأولى: العروض صحيحة والضرب صحيحة ،كما في قوله:[3]

---

[1]- ينظر، مختار الغوث: الوجيز في العروض والقافية، ص108 .

[2]- ينظر، صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية،ط5، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، العراق، 1977، ص95 .

[3] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وشعره ، ص327 .

قِـــفْ بِالمَنَـازِلِ وَقْفَـةَ المُتَرَدِّدِ مَـا بَيْـنَ نُؤْيٍ بِالطُّلُولِ وَمَـوْقِـدِ

قِـفْبِلمَـــنَـا | زِلِ وَقْفَتَـلْ | مُتَرَدْدِد | === | مَا بَيْنَ نُؤْ | يِنْ بِطْطُلُو | لِوَمَوْقِدِيْ |

|0//0/// |0//0/// |0//0/0 | === | 0//0/0/ | 0//0/0/ | 0//0/0/ | ///0// |

مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | **مُتَفَاعِلُن** | === | مُتْفَاعِلُن | مُتْفَاعِلُن | **مُتَفَاعِلُنْ** |

مضمرة | سَالِمَـة | صحيحة | === | مضمـرة | مضمـرة | صحيحة |

وفي هذه الصورة إيقاع الزحاف الذي دخل على الحشو، ليكسر النسق العروضي التام:

النسق العروضي: التام: مُتَفاعِلُنْ | مُتَفاعِلُنْ | مُتَفاعِلُنْ | === | مُتَفاعِلُنْ | مُتَفاعِلُنْ | مُتَفاعِلُـنْ |

الخروج عن النسق: مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُن | === | مُتْفَاعِلُن | مُتْفَاعِلُن | مُتَفَاعِلُنْ

زحاف الحشو: إضمار | ..... | ..... | === | إضمار | إضمار | .....

ثانيا – العروض الثانية:

1–الحالة الأولى: تأتي العروض مضمرة والضرب مضمرة مثلها ، ومنها قول الشاعر:[1]

وطبولنـا زأرت كأسـد في الوغـى وبنودنـا خفـقـــت بنصـر منجـد

وطبولنا | زأرت كأس | د في الوغى | === | وبنودنا | خفـقت بنص | ـر منجد |

|0//0/// |0//0/// | 0//0/0/ | === | 0//0/// | 0//0/// | 0//0/0/ |

مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | **مُتْفَاعِلُن** | === | مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | **مُتْفَاعِلُن** |

سَـالِمَـة | سَـالِمَة | مضمـرة | === | سَـالِمَـة | سَـالِمَـة | مضمـرة |

النسق العروضي: التام: مُتَفاعِلُنْ | مُتَفاعِلُنْ | مُتَفاعِلُنْ | === | مُتَفاعِلُنْ | مُتَفاعِلُنْ | مُتَفاعِلُـنْ |

الخروج عن النسق: مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | **مُتْفَاعِلُن** | === | مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | **مُتْفَاعِلُن** |

زحاف الحشو: | ..... | ..... | إضمار | === | ..... | ..... | إضمار

حيث مس زحاف الإضمار تفعيلتي العروض والضرب لتصبح (**مُتْفَاعِلُن**)، تسلم تفعيلات الحشو في الصدر وفي العجز . ويمثل هذا كسرا لنمطية وزن الكامل، وإيقاعا ثانيا له أثره في تحديد كمية الحركات والسكنات أو عدد المقاطع الصوتية التي يتغير إيقاع الوزن بتغيرها.

ومن نماذج الزحاف الذي يمس العروض والضرب، والحشو، ما جاء في قوله: [2]

فَـرِّجْ بِحَقِّـكَ كُرْبَتِي يَـا مَوْئِلِي وَبِحَقِّ فَضْلِكَ لاَ تُخَيِّبْ مَقْصِـدِي

فـرج بحق | قك كربتي | يا موؤلي | === | وبحق فض | لك لا تخي | يب مقصدي |

|0//0/// |0//0/0/ | 0//0/// | === | 0//0/0/ | 0//0/// | 0//0/0/ |

[1] – يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2، ص 476 .

[2] – المصدر نفسه، ج2، ص 482 .

مُتْفَاعِلُن | مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُن | === | مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُن |

مضمرة | سَالِمَة | مضمرة | === | سَالِمَـة | سَالِمَـة | مضمرة |

حيث دخل الإضمار على التفعيلة الأولى في الحشو فصارت (مُتْفَاعِلُن)، ومثلها العروض والضرب : (مُتْفَاعِلُن)، ويشكل هذا التغيير في الوزن إيقاعا آخر له أثره في موسيقى البيت الشعري .

2- الحالة الثانية: أن تأتي العروض مقطوعة (مُتَفَاعِلْ)، والعروض مقطوعة: مثلها: (مُتَفَاعِلْ)، ومنها البيت الشعري في قصيدة أبي حمو (ذرفت لتذكار العقيق):[1]

ذُرفـتْ لِتذكـارِ العَقِيـقِ دُمُـوعِي === وازدادَ شَـوقِي للحِمَى وَوُلُـوعِـي

ذُرَفَـتْ لـتِذْ | كَـارِ لْعَـقِيْ | قِ دُمُوْعِيْ | === | وازدادَ شَـو | قِـي للحِمَى | وَوُلُـوعِي

0/0/// | 0//0/0/ | 0//0/0/ | === | 0/0/// | 0//0/0/ | 0//0/0/ | ///0/

مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُن | مُتَفَاعِلْ | === | مُتْفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُن | متفاعلن |

صحيحة | مضمرة | مقطوعة | === | مضمرة | مضمرة | مقطوعة |

حيث جاءت العروض مقطوعة على وزن: مُتَفَاعِلْ . والضرب مقطوعة مثلها على وزن مُتَفَاعِلْ = التي تقلب ؛إلى فعلاتنْ. وأصاب زحاف الإضمار حشو البيت على مستوى التفعيلة الأولى في الصدر. ويمكن أن يعد هذه الصورة إيقاعا، فيه خروج عن النسق:

النسق الأصل: مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | === | مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ

الخروج عن النسق: مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُن | **مُتَفَاعِلْ** | === | مُتْفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُن | متفاعلن |

صحيحة | **الإضمار** | القطع | === | مضمرة | **الإضمار** | **القطع** |

ومنه البيت الشعري:[2]

والحُـبُّ شَـبَّ أُوَارُهُ بِضُلُـوعِـي مَـنْ لِـي بِشَمْـلٍ بِـالحِمَى مَجْمُـوعِ

وَلْحبْبُ شَبْ | بَ أُوَارُهُو | بِضُلُوعِي | === | مَـنْ لِيْ بِشَمْ | لِنْ بِلْحِمَى | مَجْمُوْعِي |

0//0/0/ | 0//0/// | 0/0/// | === | 0//0/0/ | 0//0/0/ | 0/0/0/ |

مُتْفَاعِلُن | مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلْ | === | مُتْفَاعِلُن | مُتْفَاعِلُن | مُتْفَاعِلْ |

مضمرة | سَالِمَة | مقطوعة | === | مضمرة | مضمرة | مقطوعة |

النسق الأصل: مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | === | مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ

الخروج عن النسق: مُتْفَاعِلُن | مُتَفَاعِلُنْ | **مُتَفَاعِلْ** | === | مُتْفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُن | متفاعلن |

الإضمار | صحيحة | **القطع** | === | **الإضمار** | **الإضمار** | **القطع** |

يدخل زحاف الإضمار في حشو البيت ليمس التفعيلة الأولى مُتَفَاعِلُنْ فتصير مُتْفَاعِلُن، كما تدخل عليه علة القطع فتنتج إيقاعا وزنيا يختلف عن بقية الإيقاعات السابقة . وبهذا فإن حشو بحر الكامل يتعرض إلى

[1] – أبو حمو موسى الزياني: واسطة السلوك في سياسة الملوك، ص 262 .

[2] – المصدر نفسه، ص355 .

زحافات كثيرة سواء أكانت في الصدر أم في العجز، منها زحاف الإضمار. أما الضـــرب والعروض: يلحق الإضمار تفعيلة العروض فتتغير (مُتَفَاعِلُنْ) إلى (مَفَاْعِلُنْ) و يجتمع الإضمار والكف في تفعيلة الضرب فتتغير (مَفَاْعِيْلُنْ) إلى (مَفَاْعِلُ).

نستنتج أن تغيير أوزان بحر الكامل كان بزحافات وعلل تمس التفعيلات، تقلل من الحركات والسكنات، وبهذا يغير الشاعر رتابة الوزن. وفيما يخص تفعيلة الضّرب فجاءت مضمرة ومقطوعة، أي مسها زحاف مفرد هو الإضمار بإسكان الثاني المتحرك، فتحولت من (مُتَفاعِلُن) = (0//0///) إلى صورة منزاحة: (مُتْفَاعلن)=(0//0/0/). و(مُتْفاعل)= (0/0/0/)= مضمرة ومقطوعة.

ومن كل ما سبق نستنتج أنّ بحر الكامل له صورة واحدة هي: التام في شعر أبي حمو موسى الزياني، وله عروضان وأربعة أضرب:

1- مُتَفاعَلُنْ = 1) مُتَفَاعِلُنْ

2- مُتَفاعِلُنْ = 1) مُتْفاعِلُنْ

2) مُتَفاعِلُ

3) مُتْفاعلْ

4- بحـر المتقــارب:

يعد بحر المتقارب من أشهر بحور الشعر العربي، تتميز نغماته بالسهولة[1]، أما عن تسميته بالمتقارب فلقرب أوتاده من أسبابه، والعكس بالعكس، فبين كل وتدين سبب خفيف واحد، وقيل: بل سمي بذلك لتقارب أجزائه، أي لتماثلها وعدم طولها[2]، ومفتاحه:

عَـنِ الْمُتَقَـارَبِ قـَالَ الْخَلِيْـلُ === فَعُوْلُنْ فَعُوْلُـنْ فَعُـوْلُنْ فَعُـوْل

1- التقطيع العروضي:

العروض	الضرب
العروض الأولى فعولن	1. صحيح: (فعولن) 2. مقبوضة: (فعولُ) 3. محذوفة: (فعو)

لبحر المتقارب عروضان وستة أضرب؛ العروض الأولى سالمة ولها أربعة أضرب، أما العروض الثانية فمجزوءة محذوفة "فَعو" ولها ضربان.

سيطرت علة الحذف في عروض وضرب بحر المتقارب فلم يرد في صورته التامة، وكان هذا تغييرا لنسق الوزن: فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ.

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُـــو فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُـــو

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُـــو فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ

لبحر المتقارب عند أبي حمو موسى الزياني عروض واحدة محذوفة ولها ضربان:

- عروض محذوفة ضرب محذوف.
- ضرب محذوف ضرب تـــــام .

أ- **العروض محذوفة والضرب محذوفة مثلها:** (فَعُـــو)=(0//)؛ فالوتد المجموع (0//) قريب من السبب الخفيف (0/). والحذف علة تسقط السبب الخفيف من التفعيلة فعولن، فتتحول إلى (فعو). وقد جاء بحر المتقارب بعروض وضرب على وزن واحد هو (فَعِلْ) أو (فَعُو) بِعِلَّة "الحذف". وهي من العلل الجارية مجرى الزحاف . ودخول هذه العلة ينتج إيقاعا وزنيا فيه خروج عن النسق، وكسر للنظام، على النحو التالي:

النسق العروضي: فَعُوْلُنْ |فَعُوْلُنْ| فَعُوْلُنْ| فَعُوْلُنْ |=== | فَعُوْلُنْ |فَعُوْلُنْ| فَعُوْلُنْ| فَعُوْلُنْ

[1] – ينظر، عبد الله الطيب:المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها،ج01، ص378.

[2] – ينظر، إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر،ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،1991، ص121.

الخروج عن *النسق*: فَعُوْلُنْ |فَعُوْلُنْ| فَعُوْلُنْ| فَعُوْلُنْ| فَعُــو |=== | فَعُوْلُنْ |فَعُوْلُنْ| فَعُوْلُنْ|فَعُــو

ومن نماذجه قول الشاعر:[1]

أَلاَ مَــا لِـصَـبٍّ مَشُــــوقٍ صَبـَا إِذَا مَــا تَـذَكَّـــرَ عَـهْـدَ الـصِّــبَـا

أَلاَ مَــا | لِصَبِن| مَشُوقن| صَبـَا|=== |إِذَا مَــا | تَذَكْكَـ|رَ عَهْدَ صْ| صِبَـا

0// |0/0/ /| /0// |0/0// | === | 0//|0/0// |0/0//|0/0//

فَعُوْلُنْ |فَعُوْلُنْ| فَعُوْلُنْ| فَعُــو |=== | فَعُوْلُنْ |فَعُوْلُنْ| فَعُوْلُنْ|فَعُــو

سَـالِمَـة |سَالِمَة|سَالِمَة| محذوفة |=== | سَالِمَة|سَالِمَة| سَالِمَة| محذوفة

ومنه أيضا، قوله:[2]

هَوَيــنَا الظِّـبَـا وَأَلِـفْـنَا الــظُّبَى وَكَــمْ مِـنْ فُــؤَادٍ إِلَـيْـهَا صَبَا

هَــوَيـنَ ظْ| ظِبَا| وَأَلِــفْــنَا| ظـبى|=== | وَكَــمْ مِــنْ| فُــؤَادن| إِلَـيْـهَا| صَبَا

0// |0/0/ /| 0/0// |0/0// | === | 0//|0/0/0/ |0/// |0// |0/0//

فَـعُوْلُنْ |فَعُوْلُنْ| فَعُوْلُنْ| فَعُــو |=== | فَعُوْلُنْ |فَعُوْلُنْ| فَعُوْلُنْ| فَعُــو |

سَالِمَة | سَالِمَة | سَالِمَة| محذوفة |=== | سَالِمَة|سَالِمَة| سَالِمَة| محذوفة |

2- العروض محذوفة والضرب سالمة: ومن نماذج التي يمس الحذف العروض(فعو)، وتأتي الضرب سالمة على صورتها التامة (فعولن)، وهو إيقاع أخر لعلة الحذف يمكن إدراكه من:

النسق العروضي: فَعُوْلُنْ |فَعُوْلُنْ| فَعُوْلُنْ| فَعُوْلُنْ |=== | فَعُوْلُنْ |فَعُوْلُنْ| فَعُوْلُنْ| فَعُوْلُنْ

الخروج عن النسق: فَعُوْلُنْ |فَعُوْلُنْ| فَعُوْلُنْ| فَعُــو |=== | فَعُوْلُنْ |فَعُوْلُنْ| فَعُوْلُنْ| فَعُوْلُنْ

ومن نماذجه قول الشاعر: [3]

وكــم مــعــجــزات لــه أعجزت === جــمــيع الــورى شاعــرا أو خــطــيبا

وكم مع |جزاتن |لهو أع|جزت |=== | جميع ل| ورى شا| عرن أو| خطيبا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | === | 0// |0/0// | 0/0// | 0/0//|0/0//

فَـعُوْلُن | فَـعُوْلُن | فَعُـوْلُـنْ| **فَعُو** |=== | فَعُـوْلُن | فَعُـوْلُنْ| فَعُـوْلُ| **فَعُــولن**|

سَالِمَة | سَالِمَة | سَالِمَة| محذوفة |=== | سَالِمَة |سَالِمَة| مقبوضة| سَالِمَة |

أي (**فعولن**) مع الضربين الصحيحة والمحذوفة: (**فَعُــولن**) **و** (**فَعُــو**).

[1]- عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وشعره، ص378 .

[2]- المرجع نفسه، ص359.

[3]- المرجع نفسه، ص370.

نستنتج مما سبق أن إيقاع بحر المتقارب يتغير، بدخول زحافات وعلل على التفعيلات، من شأنها إحداث تحول في صورتها التامة، فتصبح محذوفة.

فعولن بديلها الصوتي هو فَعُو :

ف = ص ح..... مقطع قصير(/)

عو = ص ح ص ..... مقطع طويل(/0)

تحول المقطع المتوسط الثالث إلى قصير أي: لُن = ص ح ص = لُ = ص ح.

وبهذا نصل إلى أن الشاعر استعمل بحر المتقارب التام وله عروضان وأربعة أضرب:

1- فعولن: - فعولن

- فعول

2- فعو - فعولن

- فعو

5- بحر المتـــدَارَك:

وهو من بحور الشعر العربي، "سُمِّيَ بالمتدارَك لأن الأخفش الأوسط تدارك به على الخليل الذي أهمله. ويسميه بعضهم المتَّسق؛ لأن كل أجزائه على خمسة أحرف، والشقيق لأنه أخو المتقارب إذ كل منهما مكون من سبب خفيف ووتد مجموع"[1]؛ ومعنى قوله أجزاؤه على خمسة أحرف فهو عدد حروف التفعيلة الواحدة لكنها قلما تكتمل فتأتي أربعة فقط.

وقد ورد بحر المتدارك في شعر أبي حمو موسى الزياني في قصيدتين عدد أبياتهما 81 بيتا بنسبة مئوية تقدر بـ: (8،07) بالمائة، ومفتاحه:

حَـرَكَـاتُ الْمُحْـدَثِ تَنْتَقِـلُ فَاعِلُـنْ فَاعِلُـنْ فَاعِلُـنْ فَاعِلُـنْ

العروض	الضرب
العروض الأولى: مخبونة: فَعِلُنْ	1. مخبونة (فَعِلُنْ) 2. مخبونة (فَعِلُنْ) 3. محذوفة (فَعْلُنْ)

التقطيع العروضي:

النوع الأول: العروض **مخبونة** والضرب **مخبونة مثلها**: والخبن هو حذف الحرف الثاني الساكن من التفعيلة **فَاعِلُنْ** فتصير **فَعِلُنْ**. والزحاف في التفعيلات عبارة عن كسر للنمط الوزن الثابت. ويذهب كمال أبو ديب إلى تفسير هذا بقوله: "لقد حَفَلَ إيقاع الشعر بحيوية وتنوع هما نقيض الرتابة المباشر. بل ربَّمَا كانت الحيوية المنبعثة من تنوع الإيقاع صورة لحنين واعٍ لرفض الرتابة"[2].

زحاف الخبن كثير الورود في بحر المتدارك عند أبي حمو موسى الزياني:

ومنه قوله:[3]

والعبـدُ بـبـابـكَ مـلـتـزمٌ وبغيـرِ جنـابـكَ لـم يـحُـمِ

ولعب | دببا | ب ك مل | تزمن | وبغي | رجنا | بكلم | يحمي

0/// | 0/// | 0/// | 0/// | 0/// | 0/// | 0/// | 0/0/

فاعل | فَعِلُنْ | فَعِلُنْ | فَعِلُنْ | فِعْلُنْ | فَعِلُنْ | فَعِلُنْ | فَعِلُن

قطع | خبن | خبن | **مخبونة** | خبن | خبن | خبن | **مخبونة**

وقد مس القطع الحشو في التفعيلة الأولى من صدر البيت فتحولت فاعلن إلى **فاعل** وتقلب إلى فالن .

---

[1]- إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص117

[2] –كمال أبو ديب: في البنية الايقاعية للشعر العربي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1974، ص43.

[3]- المرجع نفسه، ص342.

ومن قوله في وصف حاله بعد ارتحال أحبابه:[1]

حملـوا خلـدي أفنوا جلديِ تركـوا جسدي رهـن السقـم

حملوا | خلدي | أفنوا | جلديِ | تركوا | جسدي | رهن | السقم

0/// | 0/0/ | 0/// | 0/// | 0/// | 0/0/ | 0/// | 0///

فَعِلُنْ | فَعِلُنْ | فَاْعِلْ | **فَعِلُن** | فَعِلُنْ | فَعِلُنْ | فَاْعِلْ | **فَعِلُنْ**

خبن | خبن | قطع | **خبن** | خبن | خبن | قطع | **خبن**

ويقول أيضا: [2]

وسـلامٌ يفضـحُ كـلَّ شـذًى يُـزري بـالـزهـرِ المبتسـمِ

وسلا | ميفض | ح كل | شذى | يزري | بززه | رلب | تسمي

0/// | 0/0/ | 0/// | 0/// | 0/0/ | 0/0/ | 0/0/ | 0///

فَعِلُنْ | فَاْعِلْ | فَعِلُنْ | **فَعِلُنْ** | فَاْعِلْ | فَاْعِلْ | فَاْعِلْ | **فَعِلُنْ**

خبن | قطع | خبن | **خبن** | قطـع | قطع | قطع | **خبن**

يقول الشاعر في مطلع قصيدة "نام الأحباب ولم تنم":[3]

نـامَ الأحبـابُ ولـمْ تنـمِ عـيني بمـقارعـةِ الـنـدمِ

نام ل | أحبا | ب ولم | تنم | عيني | بمقا | رعتن | ندم

0/0/ | 0/0/ | 0/// | 0/// | 0/0/ | 0/// | 0/// | 0///

فاعل | فاعل | فَعِلُنْ | فَعِلن | فاعل | فَعِلُنْ | فِعِلُنْ | فَعِلُن

قطع | قطع | خبن | خبن | قطع | خبن | خبن | **خبن**

حيث جاءت العروض مقطوعة والضرب مخبونة فَعِلُن : [///0]أما في حشو هذا البحر، فيجوز فيه:

(1)- الخبن: (حذف الثاني الساكن) فتصبح به (فَاْعِلُنْ): (فَعِلُنْ)، وهو كثير، وربما أتت كل التفعيلات مخبونة .

(2)- القطع: (حذف ساكن الوتد المجموع آخر التفعيلة وتسكين ما قبله) فتصبح به (فَاْعِلُنْ): (فَاْعِلْ)، وربما أتت كل التفعيلات مقطوعة. ويجوز أن يجتمعا في البيت الواحد بأن تأتي بعض التفعيلات مخبونة وبعضها مقطوعة. وزحاف الخبن يغيّر من رتابة الصوت الشعري عن طريق توالي حركات وسكنات بطريقة منتظمة في البيت على الشكل التالي:

الوزن التام = (40) (حركة + سكون):

---

[1]- عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وشعره، ص343.

[2]- المرجع نفسه، ص344.

[3]-المرجع نفسه، ص341.

يرى الدكتور محمود مصطفى أنّ هذه العلّة "إذا عرضت لزمت فلا يباح للشاعر أن يتخلى عنها في بقية القصيدة"[1]. ومجيئها على هذا الوزن يدل على سيطرة نغمة التسارع على القصيدة، وما يجري فيها من معان ومضامين يرغب الشاعر في التعبير عنها بشكل أسرع، الأمر الذي جعله يختار نغمة المتدارك ذي الأضرب المحذوفة السواكن.

فحذف الساكن من تفعيلة (فَاعِلُنْ) في الأضرب يعطيها سلاسة عن طريق الحركات الثلاثة (///0).

إذن فالزحافات والعلل هي تغيير يعتمد على تلوين وتنويع الأصوات والأوزان، غرضه نفي الرتابة التي يفرضها الوزن التام. "فليس الزحاف إلاّ عملية تغيير بسيط يلوّن الأطراد الصوتي للوزن، فيقضي على ما يمكن أن يقع فيه من رتابة"[2]. فرتابة الوزن تصيب النفس بالملل والسأم، ولكي يزول الملل عن المتلقي لا بد من دخول الزحاف على التفعيلات بنسب متغيرة. فهو ليس عيباً في القصيدة، بل هو ضروري، وله وظائف صوتية.

وقد اختلف القدماء بين مستحسن للزحاف ومستهجن له، فقيل: "إن الخليل كان يستحسن الزحاف إذا قيل في البيت فإذا توالى وكثر في القصيدة سَمُجَ" [3]. فواضح أنّ عدد تكراره في القصيدة هو الذي يجعله ذا قيمة فنية يستحسن من أجلها، فإذا زاد عن الحد أصبح مستقبحاً .

والمؤكد أن الزحاف يؤدي وظيفة موسيقية في القصيدة حيث يدفع الملل عن النفس، "فهي تسأم التمادي على الشيء البسيط الذي لا تنوع فيه، وتحتمل من التمادي على الشيء المتنوع ما لا تحتمل على ما لا تنوع له أصلاً"[4].

وفي شعر أبي حَمُّو موسى الزياني ترد التفعيلات على وزن (فَعِلُنْ) بعد أن خُبِنَتْ بحذف الثاني الساكن من (فاعلن). فَعِلُنْ لتصبح (فِعْلُنْ).

إنّ دور الزحاف في بحر "المتدارك" هو خلق الدّهشة لدى المتلقي إذا كان في مظانِّه. وقد حرص الشاعر على إيقاع زحاف الخبن في قصائده، حيث توزع على أعاريض وأضرب الأبيات، فكان وقوعه حسناً، مقبولا له تأثير كبير في نفس المتلقي.

وقد أدرك النقاد القدامى أثر الانزياحات التي يصنعها الزحاف في الشعر، فقال حازم القرطاجني معبرا عن علاقة السواكن والحركات بنفس المتلقي: "فإذا تُلُوفِي ذلك في مظانِّ تلاقيه طاب الكلام واعتدل، وإذا حُوفِظَ في إطابته بذلك وتعديله على مذهب واحد في تقدير المواضع التي يقصد تدارك الكلام فيها بذلك وتعيين المراتب

---

[1] – محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية،ط1، عالم الكتب،للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،1996، ص19.

[2] – أبو فراش محمد النطافي: "العلل والزحافات في شعر امرئ القيس"، مجلة العلوم الانسانية، عدد 19 جوان 2003، جامعة منتوري، قسنطينة، ص8.

[3] – يوسف بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ط2، دار الأندلس، الأردن، 1982، ص171.

[4] – حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص245.

التي يجب فيها إيقاع ذلك استبدعت النفس حفظ ذلك الترتيب واشتدّ وَلَعُهاَ بِهِ وتعجُّبُهَا منه. فهذا أيضا من الوجوه التي حسَّنَت موقع الكلام الموزون من النفس"[1].

فوضع الزحاف في المواقع التي يتطلبها المقام أمر في غاية الأهمية عند حازم القرطاجني، فيه يطيب الكلام، ويحصل الانتظام الذي يكسر توالي الحركات التي قد تثقل موسيقى النص، وتجعل النفس تسأم، فلذلك يتعين على الشاعر أن يحدد مراتب الزحاف في العروض والضرب وكذلك في الحشو. فإذا تم له ذلك، جعل المتلقي يتأثر به.

ونلاحظ أن الزحاف يؤدي دورا موسيقيا مهما في تنويع الإيقاع الشعري وتطويع الأوزان بالكيفية التي تتناسب مع الغرض الشعري والجو النفسي.

هذه مجمل البحور التي نظم على أوزانها الشاعر أبو حمو موسى الزياني قصائده، وقد أكثر من استخدام بحر الطويل، وبحر الكامل، وبحر البسيط، وهي بحور تنسجم مع الأغراض التي وردت في شعره.

أما عن ورود الزحافات في شعره، فقد احتل الزحاف المفرد مساحة كبيرة في قصائده الطويلة ولم ترد العلل إلا قليلا ، وهي لا تشكل مؤشرا إيقاعيا أو موسيقيا يستحق الدراسة. وتشكل الزحافات تضاريسَ إيقاعية غنية وثرية بالخروج عن القاعدة التي تحكم الوزن الشعري. وهي تخفف من حدة الانتظام المقيد لحرية الشاعر في تشكيل أبياته الشعرية والملاءمة بينها وبين المواقف الشعورية المختلفة. وهنا تبرز شعرية الانتظام الحقيقية التي تنفي وجود أطر خارجية للإيقاع لا يمكن الخروج عنها، وهي بذلك تعمل على كسر الرتابة والنمطية المفروضة على الفن الشعري. كما سمحت الزحافات للشاعر باختيار العبارات المناسبة للوزن كي يعبر عن معانيه في قالب جميل تتوافق فيه الحركات والسكنات بما يساعد على تشكيل أوزان البحر.

وممّا سبق نستخلص أنّ اللغة هي التي تصنع شعرية الموسيقى في النص الشعري، وأنّها تتيح للشاعر أن يتصرف في الوزن فيوظف الزحافات والعلل بما يخدم تجربته. ولذلك فلا غرابة أنّ من خصائص هذه اللغة أنّها قابلة للتغيير في مستوياتها الصوتية والموسيقية، وهذا ما يؤكده العقاد بقوله: "أنّ اللغة الشاعرة تصنع مادة الشعر وتماثله في قوامه و بنياته، إذ كان قوامها الوزن والحركة، وليس لفن العروض ولا للفن الموسيقي كله قوام غيرها"[2].

ولكون اللغة العربية موسيقية بطبيعة تركيبها على مستوى الحرف والكلمة، والجملة، فهي التي تمنح الشاعر المادة الأولية، التي تمكنه من اختيار الموسيقى، والبحر، والأوزان التي تلائم حالته النفسية، وما يجيش في نفسه من عواطف.

---

[1] – المصدر السابق، ص251.

[2] – العقاد: اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة، مصر، 1995، ص 05.

فالزحافات تتلاءم مع طبيعة حروف اللغة وتركيبتها اللغوية، يقول الدكتور سيد البحراوي أنّ:" عدم تحريك الساكن، وعدم لحوق الزحاف بأوائل الأسباب يبدو متمشيا مع طبيعة اللغة العربية، فإنّ رفض الزحاف في الأوتاد يبدو جزءا من الفروض العروضية التي تحاول أن تجعل للوتد أهمية على السبب"[1].

وبسبب هذه الأهمية التي أعطاها علماء العروض للأوتاد، رفضوا أن يلحقها زحاف إلاّ في القليل النادر، واختصت الأسباب وحدها بالزحافات. فالوتد تُبْنَى عليه التفعيلة وإذ مسّه الزحاف اختلت موسيقى البيت، على العكس من الأسباب التي لا يفسد الشعر بتغييرها، بل ينسجم به الوزن مع المعنى.

وفي خلاصة هذا المبحث نقول إن الاستخدام الشعري لبحور الخليل في شعر أبي حمو موسى الزياني يفصح عن تحولات إيقاعية في تفعيلات البحور، جاءت في شكل زحافات وعلل.

ومن هذا نستنتج أن الزحافات تساهم في صناعة إيقاع داخلي يمس المقاطع القصيرة والمتوسطة، ومنه نستطيع أن ندرك أن ورود المقاطع القصيرة في التفعيلة بشكل متوال يرفضه الإيقاع الشعري، وبخاصة إذا تجاوزت عددها المقبول، فلا يسمح بتوالي أربعة مقاطع قصيرة: (ص ح – ص ح – ص ح – ص ح).

[1]- سيد البحراوي: العروض و إيقاع الشعر، ص 64.

I I- القـافيـة والانـــزياح:

أولا- القـافيـــة:

تعد القافية من أهم المباحث في علم العروض لما لها من دور في صناعة المؤشرات الموسيقية في القصيدة، وقد تعرض النقاد القدامى لمصطلح القافية من حيث المفهوم والأهمية، فجعلها قدامة بن جعفر من أهم خصائص الشعر حين عرفه بقوله:" الشعر كلام موزون مقفى يدل على معنى"[1]؛ فهي في المرتبة الثانية بعد الوزن، وهي – بهذا المعنى– من أهم العناصر التي تساهم في البناء الموسيقي للقصيدة العربية، إلى جانب الأوزان.

وهذا ما يؤكده ابن رشيق، بقوله:" القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية"[2]؛ فالقافية شريكة الوزن في الشعر، وهي التي تضبط حركته في القصيدة على نحو منظم.

ويعرفها حازم القرطاجني، بقوله: "إن القافية في اصطلاح المحققين من أصحاب علم القوافي هي الأجزاء المتطرفة من بيوت الشعر التي وضعت"[3]. ولا يختلف عنه الدكتور عبد العزيز عتيق في هذا التعريف، في قوله بأنّها: "مقاطع صوتيّة في أواخر أبيات القصيدة، وهي مقاطع يتحتم على الشاعر تكرارها بنفس النوع في كل بيت"[4]؛ فالشاعر مجبر على تخير مقاطع صوتية يقف عليها في كل بيت، من بداية القصيدة إلى نهايتها. ولا شك في أن الأذن العربية كانت دقيقة في تمييز مقاطع القافية، وتحديد مواضعها، وإدراك خصائصها الموسيقية المتعددة.

وقد حددها الخليل بن أحمد في قوله: "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"[5]؛ وعلى هذا الأساس قد تكون القافية كلمتين أو كلمة أو بعض كلمة.

وفيما يخص علاقة القافية بالجانب النفسي للمبدع، فإنّ المتتبع لدراسات النقاد القدماء ، يجد أنّهم اهتموا بالبحور والقوافي وحروفها، وعيوبها، اهتماما كبيرا، حيث فصلوا فيها تفصيلات كثيرة تدل على فطنتهم لكل القضايا المتصلة بالشعر و موسيقاه. غير أنّ ما نلاحظه على دراساتهم أنهم لم يعنوا بشرح علاقة الجوانب العروضية بفكر الشاعر وعواطفه، أي بتجربته الشعرية، فرغم إدراكهم لهذه العلاقة لم يدرسوها بصفة تمكننا من توضيح أثر العاطفة في حروف القافية المتنوعة، وحروف الروي.

لكن مع تطور الدراسات النقدية والعروضية الحديثة، بدأت أنظار الباحثين تتجه إلى محاولة تفسير علاقة الموسيقى بالحالة النفسية والفكرية للمبدع، وبأثرها على إبداعه؛ سواء أكان في القافية أم في حروفها. وفي هذا الصدد يؤكّد الدكتور محمد النويهي أنّ النقد الحديث في حاجة ماسة إلى الكشف عن مثل هذه

---

[1]– قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح.محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ص56 .

[2]– ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه،تح.محي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل سوريا،1981،ج01 ص151 .

[3]– حازم القرطاجني: الباقي من كتاب القوافي، تح. علي لغزيوي،ط01، دار الأحمدية للنشر،الدار البيضاء، المغرب، 1417هـ، ص36 .

[4]– عبد العزيز عتيق:علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، لنان، 1987، ص134 .

[5]–حازم القرطاجني: الباقي من كتاب القوافي ، ص213.

العلاقة بين الشعر وقائله، بين تلافيف القافية وحروفها وأصواتها، يقول: "وعلاقة القافية بحالة الشاعر موضوع بدأ بعض نقادنا المحدثين ينتبهون إليه، وإن كان لا يزال في حاجة شديدة إلى مزيد من التأمل"[1].

ولعل السبب في عدم تعرض القدماء إلى هذه القضية راجع إلى عدم امتلاكهم لمنهج يفسرون من خلاله طبيعة العلاقة بين الجانب النفسي والعروضي في الشعر، على خلاف النقاد المحدثين الذين تتوفر لديهم مناهج حديثة تلقي الضوء على كل الزوايا التي يمكن أن توضح العلاقة المتشابكة بين هذه العناصر.

إنّ المتتبع لمصطلح القافية في دراسات القدماء، يجد أنّهم أدركوا أهميتها، وقيمتها الموسيقية والدّلالية في النص الشعري، وحرصوا على وضع ضوابط وقيود تعين الشاعر على الإبداع في نسج قوافيه، بحيث تنسجم مع الأغراض التي ينظم فيها. وقد تجلى جهد القدماء فيما وضعوا من ضوابط عروضية، حفلت بها كتب العروض، يقول الدكتور محمد عوني عبد الرزاق: " تنبه القدماء إلى الأثر الموسيقي الذي تحدثه القافية، وإلى ضرورة ارتباط موسيقى الشعر بمعناه والغرض الذي نُظِم فيه"[2].

وعنايتهم بالقافية، وما يتعلق بها من حروف، وروي، جعلتهم يدركون علاقتها بموسيقى النص ومعانيه إدراكا يَنُم عن إحساس عميق بالشعر، ودراية بدقائقه وخصائصه، ولعل خير من تفطن إلى هذه العلاقة، بشر بن المعتمر في نصيحته للشاعر، يقول:"... إذا أردت أن تعمل شعرا فاحضر المعاني التي تريد نظمها فكركَ وأحضرها على قلبك وأطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية، ولا تتمكن منه في أخرى، أو تكون في هذه أقرب طريقا وأيسر كلفة منه في تلك"[3].

وعليها يتوقف نجاح الشاعر أو فشله. وقد اشترط عليه جملة من المراحل هي:

- تحضير المعاني في الذهن.
- البحث عن الوزن الملائم لها.
- اختيار القافية المناسبة للمعنى والوزن.

وهي عملية ذهنية معقدة من أجل تحقيق الملاءمة الموسيقية والدلالية للقافية.

1- حروف القافيـة:

حروف القافية ستة لابد من وجود بعضها ضمن القافية. وهذا يعني أنه ليس شرطا أن تجتمع كلها في قافية واحدة، وما دخل منها أول القصيدة وجب التزامه. وحروف القافية ستة هي: الرَّوِيّ، الْوَصْل، الْخُرُوْج،

---

[1]- محمد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته و تقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر،القاهرة ، (د.ت) ،ج1، ص 63.

[2]- محمد عوني عبد الرزاق: القافية والأصوات اللغوية، (د.ط). مكتبة الخانجي بمصر، (د.ت). ص 94.

[3]- أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العربية، عد إلى المصدر القاهرة، مصر، 1952، ص 139.

الرِّدْف، الدَّخِيْل، التَّأْسِيْس[1]. وسأقتصر في هذا المبحث على الروي كونه الحرف الأكثر أهمية من غيره من الحروف، بسبب ارتباطه المباشر بالقافية وبالقصيدة والموسيقى الخارجية والداخلية.

أ- حرف الـــرَّوِي:

الروي هو آخر حرف في البيت، وبه تسمى القصيدة، ويعرفه الدكتور علي الهاشمي بقوله:" الروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وتنسب إليه، فيقال: قصيدة بائية أو رائية أو دالية"[2]، حيث ويتكرر مع الأبيات كلها مشكلا نغمة موحدة . وللروي علاقة وثيقة بالقافية؛ حيث يعمل على إنجاح التجربة الشعرية، ويمكن تفسير هذا بنسب الشيوع التي أحصيت في الشعر القديم، ولذلك صنفت حروف الروي إلى أصناف أربعة، وقد تحدثت عنها الدكتورة صفاء خلوصي، هي كالآتي:[3]

1. حروف ترد رويا بكثرة، مثل: الراء، واللام، والميم والنون والباء والدال والسين والعين.
2. حروف متوسطة الورود، وهي: القاف والكاف، والهمزة والحاء والفاء والياء والجيم.
3. حروف قليلة الاستخدام، مثل، الضاد والطاء والهاء والتاء والصاد والثاء.
4. حروف نادرة في مجيئها رويا، وهي: الذال والغين والخاء والسين والزاي والظاء والواو.

ومعنى ذلك أن يختار الشاعر حرفًا من الحروف الصالحة للروي فيهيئ عليه بيتًا، ثم يلتزم تلك الهيئة إلى آخر قصيدته، فتراه في جميع أبياته[4]. ويؤدي حرف الروي دورا دلاليا يتناسب وطبيعة التجربة الشعرية، وهذا ما يفسر كثرة وورود بعض الحروف، وقلة بعضها الآخر، وندرة حروف بعينها.

من الصعوبة على الباحث أن يثبت علاقة حرف الروي بمعاني النص الجزئية أو الكلية، فهذا ضرب من المغامرة التي لا تفضي إلى نتائج علمية، أو على الأقل لها ما يبرّرها في الدراسات الصوتية واللغوية.

غير أنّ هذا لا يلغي القيم الدلالية التي يكتسبها الحرف أو الصوت في النص الشعري، وهذا ما تسعى الدراسات الصوتية إلى فهمه من خلال الدّلالات التي يكتسبها الحرف في مواضع معينة، والتي تحمل قيما تعبيرية يحس بها المتلقي، يقول الدكتور مراد عبد الرحمان مبروك: "إنّنا لا نعني بالبحث عن المعاني التي ترتبط بأصوات حروف معينة، كما فعل كثير من الدارسين قديما وحديثا، ولكنّنا نعني هنا بالثراء الدّلالي الذي يطرحه الصوت وفق

---

[1]- ينظر، محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية،ط1، دار القلم دمشق،1991، ص136 .

[2]- المرجع نفسه، ص136 .

[3]- ينظر، صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، ص ص215-216. وينظر، إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص248- 250.

[4]- ينظر، المرجع نفسه، ص136 .

المنظومة الشمولية للنص"[1]. فالصوت من وجهة نظر الدكتور مراد عبد الرحمان له قيمته الدّلالية في النص الشعري التي لا يمكننا أن نقلل من شأنها، فلا يتوقف دور الحرف في إحداث الأصوات فقط، بل يتعدّاه إلى أداء وظائف متعددة منها التأثير، والتعبير وهذا عندما ندخل إلى عالم النص من باب الحرف، وفي هذا يضيف قائلا:"لا نستطيع نفي المؤثرات الصوتية في المعنى الدلالي للنص"[2]. فواضح أنّ الصوت يؤثر في الدلالة ويتأثر بها، وهذا التأثير والتأثر المتبادل بينهما، هو موضوع الدراسات الأسلوبية المعاصرة، في محاولتها للكشف عن القيم التعبيرية للحروف والأصوات في النص الإبداعي. والروي في النص كبنية صوتية شائعة يتشاكل مع دلالة النص الذي يَرِدُ فيه كي يؤسّس لجمالية التأثير في المتلقي ليتقبل النص.

ويؤّكد الفيلسوف كانط (kant)، في كتاب:(النظريات الجمالية) "أنّ الشعر ليس مختلفا عن باقي الفنون، كما يطيب لنقاد الموسيقى والرسم أن يشيروا غالبا فالمضمون فيها جميعا أمر لا يَنْفَصِلُ بتاتا عن الشكل"[3]. والصوت يُعدّ من بين الجوانب الشكلية للنص الشعري الأكثر ارتباطا بدلالات النص، يؤكد هذا الارتباط حرص الشعراء على اختيار حروف الروي بعناية كبيرة، إدراكا منهم لقيمة الصوت من الناحية الدلالية.

وقيمة الصوت في القصيدة تتعدّى الوظيفة الوزنية (الإيقاعية) البحتة إلى تحقيق دلالات النص، والكشف عن نفسية الشاعر أو على الأقل بعض جوانبه النفسية التي قد لا يُعبّر عنها لفظيا، فيُعبّر عنها بالصوت، وبالتالي فوجوده في القافية أمر غير اعتباطي كما يقول محمد مفتاح: "أنّ أي صوت ليس وجوده اعتباطيا"[4].

ومادام الصوت مرتبطا بالدلالة فقد أضاف بعض الدارسين ما يسمى "الدلالة الصوتية"، ومنهم الدكتور صالح الفاخري، الذي يرى أنّ الصوت له مكانته في النصوص الإبداعية، "وأنّ بعض الأصوات يؤدي دورا في الكلمة وبعضها الآخر لا يؤدي أي دور"[5].

وقد قمت بإحصاء حرف الروي في جميع قصائد الشاعر، حتى أقف على نسب تواتره، والتي من شأنها أن تسهل العملية النقدية ووصف الروي من حيث الكم والوظيفة الشعرية التي يؤديها في الموسيقى الخارجية على وجه التحديد. وفيما يلي جدول إحصائي بذلك:

---

[1]- مراد عبد الرحمان مبروك: جماليات الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري، ص 09.

[2]- المرجع نفسه، ص 08.

[3]- إ. نوكس: النظريات الجمالية، كانط. هيغل، شوبنهار، ترجمة. محمد شفيق شيا، ط1، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، لبنان، 1985، ص 168.

[4]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 60.

[5]- صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، مصر، ص 47.

ب – جدول حروف الـروي:

قبل تحليل بيانات الجدول نشير إلى أن عدد القصائد ذات الروي الموحد في ديوان الشاعر(19) قصيدة:

حروف الروي	عدد القصائد	عدد أبيات القصائد	نسبة التواتر	الصفة الصوتية
1- الباء	05	233	%25.94	مجهور
2- الميم	03	204	% 22.71	مجهور
3- الدال	02	96	%10.69	مجهور
4-اللام	02	82	% 9.13	مجهور
5-الجيم	02	70	% 7.79	مجهور
6-النون	1	52	% 5.79	مجهور
7- العين	1	44	% 4.89	مجهور
8- الحاء	1	40	% 4.45	مهموس
9 – الياء	1	40	% 4.45	مهموس
10-الفاء	1	37	% 4.12	مجهور

من خلال الجدول الإحصائي لحرف (الروي) ندرك أن الشاعر استخدم نسيجا من الحروف فيه تنوع وثراء القافية؛ فقد وظف عشرة حروف هي:(الباء، الميم، الدال، اللام، الجيم، النون، العين، الحاء، الياء، الفاء)، وهي قائمة من الحروف المتداولة بين الشعراء بكثرة وليست غريبة في الاستعمال الشعري. وجمالية الموسيقى الشعرية مرتبطة بإيقاع هذه الأحرف ومدى مناسبتها للقافية التي ترد في القصيدة الواحدة. واللافت للانتباه في هذه الحروف هو كثرة ورود حرف الباء عند الشاعر، فقد احتل المرتبة الأولى بمجموع الأبيات(233) بيتا، بنسبة كلية تقارب 25.94% .

لقد أدرك النقاد قيمة الصوت وأهميته، فأسسوا عليه دراساتهم في العروض، مؤكدين ما ذهب إليه ابن جني في معرض حديثه عن اللغة؛ حيث قال: "أما حدها –اللغة– أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[1]. ونظرا لهذه الأهمية فقد احتلت الدراسات الصوتية الإيقاعية مكانة كبيرة في المقاربات الشعرية الحديثة والمعاصرة، وبخاصة الأسلوبية البنيوية التي تهتم بالصوت في دراسة أصوات القافية، والموسيقى الناتجة عنها.

أشار إليها عوني عبد الرؤوف في كتابه القافية والأصوات اللغوية حيث قال: "لقد نبه القدماء إلى الأثر الموسيقي الذي تحدثه القافية "[2].

(1)– ابن جني عثمان أبو الفتوح: الخصائص، تح محمد النجار، ط 1، عالم الكتب بيروت، 2006 ، ص67.

(2)– محمد عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللغوية – دراسة مقارنة –[د.ط]، الناشر مكتبة الخانجي – مصر، [د.ت]، ص94.

قسم المعري القوافي باعتبار رويها إلى ثلاثة أصناف؛ هي: القوافي الذلل، والقوافي النفر، والقوافي الحوش. غير أنّه لم يذكر الحروف التي ترد في كل قسم منها[1]، واكتفى فقط بتصنيفها معتمدا على مبدإ القلة أو الكثرة في استعمال الشعراء القدامى:

1-القوافي الذّلل: وهي التي كثر دورانها على الألسن.

2-القوافي النفر: وهي التي قلّ استعمالها عن سابقتها كالجيم والزاي.

3-القوافي الحوش: وهي المهجورة التي لا تكاد تستحمل.

وقد درست حروف الروي عند الشاعر، فوجدتها من الحروف التي تصلح أن تكون رويا، وهي القسم الأول: (القوافي الذلل)؛ ذلك أنها تتيح للشاعر أن ينظم في كل الأغراض الشعرية التي سبقه إليها الشعراء القدامى.

قدم النقاد واللغويون نصائح مهمة في كيفية اختيار القوافي الذلل وتجنب النافرة منها والحوشية، حتى يوفق الشاعر بين مقتضيات الصوت ومتطلبات الدلالة (الغرض الفني)، ومنهم ابن جني في كتاب (الخصائص)؛ حيث ينصح باختيار القوافي باعتبار المقاطع الصوتية التي تتشكل منها وليس بالنظر إلى الروي وحده، ويبين عنايتهم بالقافية بقوله :" ألا ترى أن العناية بالشعر إنما هو بالقوافي لأنها المقاطع، وفي السجع كمثل ذلك. نعم، وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها والعناية بها أمس والحشد عليها أوفى وأهم . وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ومحافظة على حكمه"[2] . وقول ابن جني يدل على عناية النقاد بإرشاد الشاعر إلى كيفية اختيار القوافي الملائمة بالتركيز على المقاطع الأخيرة منها، إذ بها تتوافق القافية ويحسن موقع حرف الروي.

وفي هذا السياق يشير الدكتور إبراهيم أنيس إلى ملاحظة هامة تتعلق بالحركات والأصوات المنتظمة في مقاطع، تأتي قبل الروي، بقوله:" ليست القافية إلا عدة أصوات تتكون في أواخر الأشطر وتكررها هذا يكون جزءا من الموسيقى الشعرية (...)، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأسماع في فترات زمنية منتظمة بعدد معين من المقاطع"[3] . فقد أشار إبراهيم أنيس إلى النظام المقطعي للقافية الذي يأتي قبل الروي ويعتمد عليه . وهو ما ركزت على دراسته وبيانه في هذا المبحث.

وفي ما يلي عرض لحروف الروي في الجداول الآتية:

---

[1]- ينظر: طه حسين، الأبياري إبراهيم: شرح لزوم ما لا يلزم، دار المعارف، مصر، (د.ط)، ج1، ص49.

[2]- ابن جني: الخصائص، ج1، ص84.

[3]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط2،مكتبة الانجلو المصرية،القاهرة، مصر،1952،ص244.

- روي البـــاء: من أكثر الحروف شيوعا في قوافي الشاعر أبي حمو موسى الزياني؛ يتميز بأنه صوت شديد مجهور، وقد حدد إبراهيم أنيس مخرجه بقوله: "" يتكون بأن يمر الهواء أولا بالحنجرة، فيحرك الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه بالحلق ثم الفم حتى ينحبس عند الشفتين منطبقتين انطباقا كاملا. فإذا انفرجت الشفتان سمعنا ذلك الصوت الانفجاري الذي يسمى الباء. وقد حرص القدماء على الجهر بهذا الصوت، وهو مشكل بالسكون، أضافوا إليه صوت لين قصير جدا يشبه الكسرة وسموا تلك الظاهرة القلقلة، حرصا منهم على إظهار كل ما في هذا الصوت من جهر "[1]. هذه الصفات الصوتية التي يتميز بها حرف الباء جعلته يحتل مكانة كبيرة في قوافي الشعر العربي بعامة، وفي قافية الشاعر بخاصة، حيث وظفه في خمسة قصائد أذكرها في هذا الجدول:

حرف الروي	عنوان القصائد	ألفاظ القافية
البـــــاء	1- (السيف أجدر والخطي من خطب) (58 بيتا):	منتسب- القضب-الكتب-الأرب-تصب- الحقب- لم تجب- ملتهب- عجب- تصب-شهب- ارب-كثب-كالشهب-الاشب- الغضب- الشعب- العذب-كالسحب- والنجب- لم يغب-التعب-القشب-الهضب-الشجب- العطب- لم يخب-الغلب-خرب-الدرب-اللعب-الطلب-تغب-سرب-القشب- العجب-اربي-عرب.
	2-(هوينـــا الظبـــاء) (39بيتا)	صبا-اشهبا- نبا- مذهبا- الصبا- أعتبا- أبى- أذنبا- أوجبا- العبا- قبا- مذهبا-سبى- مرحبا-أعذبا- الربى- طيبا- مطلبا- مغربا- خبا- الصبا- يثربا- أطيبا- المجتبى- أذنبا- غيهبا- خبا-أعجبا-الظبى-الهبا-أعجبا- مستغربا-تغربل- تحسبا-قد حبا- منصبا- الكبا- الربى-المجتبى.
	3- (ألفـــت الظـــبى) (60) بيتا:	لهيبا-يصوبا- غريبا-القريبا- الذنوبا- خصيبا- القلوبا- مستريبا- الغريبا- أتوبا- الحبيبا- الذنوبا- العيوبا- قريبا- الطبيبا- أذيبا- الخطوبا- شحوبا-يتوبا- مجيبا- مشيبا- رقيبا- مجيبا- الكروبا- مشيبا- كئيبا- الغروبا- وطيبا- الجنوبا- لهيبا- الذنوبا- الخطوبا- القلوبا- يغيبا- مهيبا- الرحيبا- الكثيبا- حبيبا-طبيبا- سكيبا- نصيبا- منوبا- صبيبا- نجيبا- الشعوبا- كئيبا- غريبا- الكروبا- يخيبا- الذنوبا- الحروبا- قشيبا- شغوبا- عجيبا- نضوبا- النحيبا- جديبا-الخطوبا- خطيبا- شنيبا.
	4-(الحـــب أضـــعف جسمي) (46) بيتا:	هبا- واعجبا- والتهبا- عذبا- صحبا- صعبا- سببا- قربا- سلبا-منسكبا- سببا-منتحبا-عذبا-الرقبا-صبا-طلبا-قربا-عتبا-شنبا-نبا-خببا-الوصبا-أربا- مكتئبا-صبا-قبا-طلبا-حجبا- عزبا-فأبى-مختضبا-سحبا- منتسبا-قربا-وجبا- صبار-ربا-محتسبا-شربا-مرتقبا-لعبا-طلبا-نسبا-طربا-شهبا.
	5-(لا مـــا لصـــب مشوق): (30) بيتا	الصبا-الظبا- خبا- الظبا- أطربا- مرحبا- شيبا- خبا- ربا- يصحبا-نندبا-أبى- يكتبا-أغربا-أغضبا-مذهبا- قلبا- قربا- نبا-سبا-مأربا- نبا-الحبا-نبا-أعقبا- أقربا-ترهبا-المجتبى.

[1]- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، مصر، (د.ت)، ص 47.

يتبين من خلال الجدول أن الشاعر يستخدم حرف: (الباء) رويا في مجموعة القوافي الواردة في الدوال الشعرية، وهي من القوافي الذلل، في خمسة قصائد، كما هي موضحة في الجدول. وقد جاء روي الباء (المجهور)، في هذه القصائد بحركة (الكسر)، ليمنح بذلك هذه القوافي ذات المقطع القصير إيقاعا صوتيا واحدا، حيث يكرر صوت الباء بشكل موحد يستدعي به سمع المتلقي. ومن هذا نستنتج أن كثرة شيوع روي الباء تعزى إلى صفاته؛ حيث إن للأصوات العربية أوصافاً من عدة وجوه، منها : (المجهور والمهموس)، ومنها الانفجاري والاحتكاكي.

- يأتي بعد (الباء)، **روي الميـــم**: وهو من الأصوات المجهورة، يصفه علماء الأصوات بالمتوسط بين الشدة والرخاوة، يعرفه ابراهيم أنيس، بقوله:" الميم صوت مجهور لا هو بالشديد ولا بالرخو؛ بل مما يسمى بالأصوات المتوسطة. يتكون بأن يمر الهواء بالحنجرة أولا، فيتذبذب الوتران الصوتيان، فإذا وصل في مجراه إلى الفم هبط أقصى الحنك، فسد مجرى الفم فيتخذ الهواء مجراه في التجويف الأنفي، محدثا في مروره نوعا من الحفيف لا يكاد يسمع. وفي أثناء تسرب الهواء من التجويف الأنفي تنطبق الشفتان تمام الانطباق"[1] .

ويأتي الميم بعد روي (الباء)، من حيث الترتيب والشيوع . بثلاثة قصائد . ويمكن اعتباره من بين أكثر الحروف صلاحية للروي وهي ذات نغم موسيقي منخفض، ولذلك ينطبق عليه ما يسمى "مبدأ الجهد الأقل"[2]، فيمنح القافية سلاسة وعذوبة لا توجد في غيره من الحروف التي تصلح أن تكون رويا، وهو صوت متناغم مع غيره من الأصوات التي تجاوره في الكلمة، يصفه الدكتور الخولي بقوله: "صفة لنغمة تتآلف مع أخرى"[3]؛ فنغمته تنسجم مع كل الأصوات الواردة في القافية وفي غيرها: مع (الكاف، الدال، الهمزة، اللام، السين، التاء) كما هو مبين في القوافي.

وهذا الجدول يوضح القافية وارتباطها بحرف (صوت) الروي:

---

[1]-المرجع السابق، ص 48.

[2]- محمد علي الخولي: معجم علم الأصوات، ط1،جامعة الرياض، السعودية، 1982، ص151.

[3]- المرجع نفسه، ص153.

حرف الروي	عنوان القصائد	ألفاظ القوافي
الميـــم	1- (جرت أدمعي):	الرواكم-الصلادم-صارم-هائم-الأراقم-لائم-المعا لم-النواعم-سا لم-المراسم-الحمائم-المباسم-المناسم-النعائم-المباسم-المغانم-لازم-عاتم-الصلادم-قاسم-ضبارم-باغم-الطواسم-المعا لم-القوائم-عزائم-عا لم-الرواكم-حازم-الصماصم-الأعاجم-الهضائم-هاجم-الهزائم-الغياهم-نائم-متداوم-نسائم-السواجم-عواتم-السواهم-الغياهم-السقاهم-الكرائم-الهزاعم-النعائم-المصادم-الهدائم-الوثائم-الحمائم-غانم-القشاعم-الذمائم-الغنائم-المعا لم-النواسم-الا شائم-المقاسم-قادم-البواسم-المواسم-القواصم-الضراغم-عزائم-عازم-الغنائم-المقادم-
	2-(تـذكرت أطـلال الربوع الطواسم):	عنادم-الحلاقم-الأراقم-الفطائم-جاحم الحيازم-المصادم- مزاحم-المتلاطم-الغلاصم-العمائم-المعاصم- المعاصم- الحمائم-سا لم-بظا لم-الجماجم- كرائم-الملاحم- جارم-الصوارم- معاصم- سواهم-الخضارم-ناظم-دعائم-المكارم-العمائم-الأعاضم- جارم-معاصم-التراجم-مظا لم- هاشم. المتقادم-ملازم-هائم-بمسا لم-المعا لم-العزائم-بحازم-العزائم-المآثم-العلاقم-المتلاطم-سواجم-لائم-المحارم-النواعم-المباسم-الصوارم-الحمائم-الغلاصم-الجماجم-مسا لم-الضراغم-بالغنائم-ظا لم-ضارم-المكارم-دائم-واجم-المناسم-الحيازم-الأعاظم-الرواسم-القوائم-الرواكم-لشائم- جاحم-الحمائم-النواسم-بالنمائم-الكمائم-بكاتم-قادم-عاتم-باغم-الصلادم-النعائم-ظا لم-المكارم-الغمائم-حاتم-المتناظم-العمائم-ملاحم-دعائم-ناظم-الشكائم-القماقم-ناظم-هاشم-الغمائم.
	3- (نـام الأحبـاب ولم تنم):	الندم-أ لم-يرم-الهرم-المنصرم-الحلم-النهم-وكم-لمجترم-شيمي-الخدم-الأ لم-عصم-بالنعم-الكرم-القدم-يحم-لمغتنم-الأمم-الظلم-العلم-الخيم-ركبهم-السقم-بالحرم-بدم-حكم-القسم-الندم-دم-سلم-بهم-الحرم-لربهم-بذنبهم-بالحرم-أجلهم-الدهم-العجم-بالذمم-القلم-الأ لم-العظم-المبتسم.

يتضح من إحصاء روي الميم أنه يشكل إيقاعا صوتيا في القافية. ويعد الميم من القوافي الذلل مثله مثل بقية الحروف التي تصلح أن تكون رويا كالباء، والتاء، الدال، والعين ، والنون[1].

[1]- ينظر، عبد الله الطيب: المرشد إلى أشعار العرب ، ص58.

ثم يأتي حرف الدال في قصيدتين بمجموع 96 بيتا، بنسبة كلية تقارب 10.69%. وهو من الحروف المجهورة. يخرج من طرف اللسان فهو سهل المخرج لا يحتاج معه الشاعر إلى جهد صوتي كبير . ومع ذلك فهو من الأصوات الشديدة، يعرفه إبراهيم أنيس بقوله: " الدال صوت شديد مجهور يتكون بأن يندفع الهواء مارًا بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين، ثم يأخذ مجراه في الحلق والفم حتى يصل إلى مخرج الصوت فينحبس هناك فترة قصيرة جدا ، فإذا انفصل اللسان عن أصول الثنايا سُمِعَ صوت انفجاري نسميه الدال "[1]؛ حيث يصنف الدال ضمن الأصوات الشديدة الوقع لما يتصف به من قوة الانفجار.

ومنه الدال المكسور كما في قولـه: [2]

قِـــفْ بِالمَنَـــازِلِ وَقْفَـــةَ المُتَـــرَدِّدِ مَـــا بَيْنَ نُـؤْيٍ بِالطُّلُـــولِ وَمَـوْقِـــدِ

وقد ورد بحركة الفتح، ومنه قوله: [3]

خَلِيلِي قَدْ بَـــانَ الحَبِيبُ الذِّي صَـــدَّا وَقَـدْ عَـاقَنِي صَبْرِي فَلَمْ أَسْتَطِـعْ رَدَّا

وهو على وزن الكامل في البيت الأول، مكسورا. وعلى وزن الطويل في البيت الثاني أو (القصيدة) الثانية، منصوبا مع ألف الإطلاق. وفيما يلي جدول القوافي لروي الدال:

حرف الروي	القصيدة	القوافي
الدال	**1-(قـف بالمنـازل):**	موقد-المفرد مقلد- تنهد-تعمد-مصعد-مسعد-غد-بموعد-يدي-تعهد-تغتدي-الندي-فدفد-الخرد-مورد-بمجعد-تغمد-منضد-مسعد-مقصد-مفند-الحسد-مهند-بالمرصد-السؤدد-موسد-الأسود-بالعسجد-باليد-محدد-كالفرقد-أملد-يصلد-محدد-أمجد-يرفد-ممجد-منجد-المرد-جحد-مفسد-الشرد-المفرد-يعهد-معتد-اليد-المورد-مهند-كالجلمد-لمهتد-يولد-ردي-موسد-تغتدي-أسود-يد-مؤيدي-المكمد-موحد-مبعد-الأسعد-محمد-مقصدي-أملد.
	2-(خليلي قد بان الحبيب):	ردا-خدا-مسودا-سعدى-عقدا-وعدا-ردا-بعدا-ودا-هندا-قدا-شهدا-عدا-سدا-الخدا-أجدى-جدا-وفدا-صدا-القصدا-العبدا-وقدا-أهدى-الرشدا-اشتدا-السعدا-العهدا-مجدا- الرفدا-الرندا-وجدا.

[1]- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 51.

[2]- ابن خلدون يحي أبو زكرياء: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، تح. بوزياني الدراجي، دار الأمل، الجزائر،2007، ص264.

[3]- عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص381.

من خلال الجدول يتبين **أن** روي(الدال) ، من الحروف الصالحة في الاستخدام القافوي، لتميزه بخواص صوتية كالجهر والانفجار؛ حيث يصنفه الدكتور إبراهيم جابر علي رفقة الباء والتاء، فيقول :" الدال حرف شديد مجهور " [1]. يشكل صوتا متناغما مع القافية .

يليه حرف (اللام) رويا في قصيدتين بمجموع 82 بيتا، بنسبة كلية تقارب9.13 % ، ويعرفه مصطفى حركات بقوله: "هو حرف متوسط بين الشدة والرخاوة، لثوي أسناني جانبي"[2]. يتسم بالسهولة في النظم ، شائع في أشعار (قوافي) القدماء، ويحدد الدكتور عزيز أركيبي مخرجه بشيئ من الدقة، بقوله:" واللام من أدنى حافة اللسان إلى ما يليها من الحنك الأعلى مما فويق الضاحك والناب والرباعية والثنية"[3]؛ فالنطق بحرف اللام يحتاج إلى الأسنان الأمامية حتى يتسنى للمتكلم من إصدار هذا صوت، إذ هي من الآلات التي يعتمد عليها المتكلم بشكل أساس إذا تعلق الأمر بحرف اللام .

وإذا تأملنا صوت اللام نجد أنه يحوي على صفات، وله مخارج ، يحددها الدكتور إبراهيم أنيس في قوله: "صوت مجهور يتكون هذا الصوت بأن يمر الهواء بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين ، ثم يتخذ مجراه في الحلق وعلى جانبي الفم في مجرى ضيق يحدث فيه الهواء نوعاً ضعيفاً من الحفيف وفي أثناء مرور الهواء من أحد جانبي الفم أو من كليهما ، يتصل طرف اللسان بأصول الثنايا العليا وبذلك يحال بين الهواء ومروره من وسط الفم فيتسرب من جانبيه"[4]؛ فهذه إشارة علمية في مجال الصوتيات الحديثة يحدد فيها الدكتور إبراهيم أنيس طبيعة اللام وصفاته ومخارجه. حيث يتأثر صوت اللام بالثنايا أثناء مروره في الحلق، وباجتماعها تتحدد الصفة الصوتية التي يحتاج إليها الشاعر في النطق بحرف الروي .

ومن خواص اللام أيضاً أنها "من حروف الاستفال ويقصد به انتفاض اللسان عند النطق بها يبتعد عن الحنك الأعلى تاركاً فتحة يمر منها الهواء والصوت ، كما توصف اللام بالانحراف ، ومعنى الانحراف في الاصطلاح الميل بالحرف عن مخرجه ، حتى يتصل بمخرج غيره، فاللام فيها انحراف وميل إلى طرف اللسان ، وبصفة عامة فاللام من الحروف التي تتعادل فيها صفات القوة وصفات الضعف فتوصف بأنها متوسطة"[5]. فلا هو بالحرف اللين ولا هو بالحرف الشديد في وقعه الصوتي. وبذلك فإن الدرسُ الصوتيُّ الحديثُ لم يبتعد في دراسته لروي اللام عن القواعد التي قررها علماء العربية بشأن صفتي الاستعلاء والاستفال، بخلاف الاستعلاء ظاهرة صوتية تعني تفخيمَ الصوت. ويعني الاستفال في حرف اللام ترقيقه حتى يتناسب مع مخارج الحروف الأخرى . وهذا يؤثر في درجة وضوح الروي وقوته وتوسطه بين ذلك . ومنه قوله: [6]

---

[1]- إبراهيم جابر على: الأسلوبية الصوتية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ط1، أمواج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص191.

[2]- مصطفى حركات: الصوتيات والفونولوجيا، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1998 ، ص65.

[3]- عزيز أركيبي: مخارج الحروف عند القراء واللسانيين دراسة مقارنة، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، 1971 ، ص143.

[4]- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ، ص 64 .

[5]- مصطفى رجب : لغة الشعر الحديث، الهيئة العامة لقصور الثقافة – 2000م – ص 104 .

[6]- عبد الحميد حاجيات: أبوحمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 295 .

حان الفراق فكنت منه بمنزل= ودنا الرحيل فكنت فيه بأول

وبهذه السمات الصوتية يشكل حرف اللام بنية صوتية ذات قيمة فنية في القافية، حيث يساهم بشكل واضح في التأثير على المتلقي .

وفيما يلي جدول القوافي لروي اللام:

حرف الروي	القصيدة	القوافي
اللام	**1- (حان الفراق):**	بأول-المتكلل-منزل-محجل-مزبل-أليل-المتعلل-يجهل-الجندل-فاسأل-الشمأل-المنزل-جدول-الهطل-تنجل-الميل-مذهل-يجهل-العذل-مهمل-المكحل-أتخيل-محفل-بالأحمل-الحنظل-بالعيطل-بالفيصل-معقل-محجل-جحفل-بالمنصل-تعدل-محجل-منزل-السلسل-المنصل-بالحنظل-تقفل-المحل-تذبل-المتفصل-يلي-مجتل-الأعزل-الأول.
	2-(دمع ينهل من المقل):	العمل-شغل-حيلي-الزلل-خليلي-عللي-لي-جلي-حيلي-لي-عللي-الدول-الأسل-لي-الأزل-عذلي-قبل-الثقل-لي-عجل-وجل-مهل-أملي-ملل-جدل-تسل-لي-الأجل-ملي-الحمل-تحل-كسل-الأمل-السبل-الخجل-الملل-الرسل.

يوضح هذا الجدول روي (اللام) الذي يأتي في المرتبة الرابعة من حيث استخدامه. وهو من الحروف السهلة نظرا لسهولته في المخرج ووضوحه في السمع. ولذلك صنف العلماء قوافيه ضمن القوافي الذلل التي كثر النظم فيها في الشعر القديم بشكل كبير.

أما حرف الجيم فورد رويا لقصيدتين بمجموع 70 بيتا، بنسبة كلية تقارب 7.79 %، يعرف على أنه صوت مجهور انفجاري ، يقول إبراهيم أنيس: " الجيم صوت شديد مجهور يتكون بأن يندفع الهواء إلى الحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين ، ثم يتخذ مجراه في الحلق والفم حتى يصل إلى المخرج، بحيث ينحبس هناك مجرى الهواء . فإذا انفصل العضوان (اللسان والحنك) سمع صوت يكاد يكون انفجاريا هو الجيم"[1]. هذه المواصفات الصوتية جعلت روي الجيم يحتل المرتبة الخامسة في الترتيب، كونه مجهورا وانفجاريا وشديدا. فالصوت المجهور أوضح في السمع من الصوت المهموس.

ومنه قوله:[2]

يَا مَنْ يُجِيبُ نِدَا المضْطَرِّ فِي الدِّيَجِ وَيَكْشِفُ الضُّرَّ عِنْدَ الضِّيقِ وَالهَوَجِ

[1]- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ، ص 70 .

[2]- يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2 ص 308 .

وفيم يلي جدول القوافي لروي الجيم:

حرف الروي	القصيدة	القوافي
الجيم	**1-** (يا من يجيب ندا المضطر):	الهوج-انفرجي-المهج-منتهج-شجي-اللجج-حرج-يجي-الأرج-وهج-لجج-الوهج-نجي-عرج-منتسج-منزعج-الحجج-بهج-منبلج-بهج-مندرج-مزدوج-الدرج-السرج-عج-بالدلج-ممتزج-الوهج-حججي-الارج-السبج-بالحجج-المرج-مرتتج-رجي-السمج-تمج-عوج-بالفرج-كالسرج.
	2- (قفا خبراني)	الارائج-الدمالج-باللواعج-عالج-النوافج-المناهج-الغوانج-بناهج-الهوادج-اللواعج-الموارج-الحوائج-المعارج-مارج-الخوارج-الوهائج-المباهج-المتبالج-للمحاجج-النواسج-عارج-متماوج-فارج-خارج-محاوج-المعارج-لاهج-نواهج-الخزارج.

من دراسة الجدول يتبين أن روي (الجيم) من الأصوات الشائعة في الاستخدام الشعري حيث أنه يحتوى على صفات الجهر والانفجار والشدة. وهذا ما يتضح في القصيدتين. وهو من الحروف التي يندر النظم عليها . يتميز بالصعوبة، حيث تقل قصائد الجيم، ولذلك وصفه عبد الله الطيب بالحرف الخداع في قوله:" الجيم حرف خداع، ظاهره فيه الرحمة وباطنه من قبله العذاب، والمتخيرات فيه قليلة جدا، وأكثر ما استعملت الجيم عند القدماء في الوافر والطويل والرجز، وجاء شيء منها في البسيط "[1].

وعلى الرغم من هذه الصفة التي وصف بها عبد الله الطيب حرف الجيم إلا أن أبا حمو موسى الزياني قد نظم جيميتين إحداهما على وزن بحر البسيط :" يا من يجيب ندا المضطر " والثانية على بحر الطويل : (قفا خبراني عن رسوم نواهج) . ولم يجد صعوبة في اختيار وتوظيف القوافي ذات روي الجيم في التعبير عن لواعج نفسه. يتميز بأن مخرجه الأسناني منحه سهولة ويسرا في النظم.

وفيما يخص **حرف النون** فجاء **رويا** في قصيدة واحدة، بمجموع الأبيات 52 بيتا، بنسبة كلية تقارب 5.79 % . ويشترك حرف النون مع اللام في جميع الصفات، فالنون " مجهور متوسط الشدة، وفي نطقه يعتمد طرف اللسان علي أصول الأسنان العليا مع اللثة، ويخفض الحنك اللين فيتمكن الهواء الخارج من الرئتين من المرور عن طريق الأنف ، ويتذبذب الوتران الصوتيان حال النطق[2]؛ لذلك كان الصوت الرنان ذو الطابع النوني الذي تتجاوب اهتزازاته الصوتية في التجويف الأنفي، وإذا لفظ مشدودا بعض الشيء أوحى بالانبثاق والخروج من الأشياء [3] .

[1] – عبد الله الطيب: المرشد إلى أشعار العرب، ص 64 .

[2] – ينظر، محمد كمال بشر: علم اللغة العام، ص 130 .

[3] – ينظر، المرجع نفسه، ص 130 .

أما إذا لفظ بشيء من الشدة والتوتر فلابد لموحياته الصوتية أن تتجاوز ظاهرة الانبثاق العفوية إلى النفاذ القسري والدخول في الأشياء وإذا لفظ بشيء من الخنخنة (إخراج الصوت من الأنف) أوحى بالنتانة والخسة [1] .

ومنه قوله:[2]

كتمتُ حبِّي فأفشَى الدَّمْعُ كِتْمَانِي وَزَادَ شَوْقِي عَلَى قَيْسٍ وَغِيلاَنِ

وفي الجدول التالي قوافي روي النون:

حرف الروي	القصيدة	القوافي
النون	**1-** (كتمت حبي):	غيلان-جاني-هجراني-ضدان-بنيران-هجراني-تبيان-أعياني-جثماني-أبلاني-إعلاني-أشجاني-العاني-هجراني-سلواني-شاني-زيان-أجفاني-أبداني-أجفاني-ثاني-خالاني-داني-أرضاني-لباني-رياني-ألحاني-الباني-ريحاني-برهاني-نوشروان-غزلان-عان-إنسان-أعياني-الزان-نيران-أوطاني-أطعان-عمران-عاداني-إعلان-عقبان-بحسيان-فرسان-شيطان-كعقيان-كثبان-الزان-نشوان-زيان-ديواني.

نظم الشاعر قصيدة واحدة على روي النون، هي: ((كتمت حبي))، ويعد النون من حروف الروي التي تأتي في القوافي الذلل، وهي من أسهل الحروف التي تصلح رويا كما يصفها الطيب المجدوب، في معرض حديثه عن القوافي الذلل؛ حيث يقول عن النون: " والنون في غير التشديد أسهلها جميعا ، لما يعتريها من حالات الإسناد والجمع والتثنية ، ولما يقع فيها من الصفات على وزن فعلان، والجموع على فِعلان وفُعلان والإجادة فيها عسيرة ليسرها ، وما يتبع ذلك من الإسهاب والثرثرة، والنونيات الجياد تكاد تعد على الأصابع "[3] .

وقوافي النون في هذه القصيدة واقعة موقع الصفات التي على وزن فِعلان مثل: (هِجراني – إعلاني...) ومنها ما جاء على وزن فُعلان: (جُثماني – سُلواني..) . ومن وزن فَعلان: (أَبلاني). ولعل نظم أبي حمو موسى لقصيدة واحدة على روي النون دليل على براعته وعلى صعوبة الإتيان بهذا الروي .

يأتي في المرتبة السابعة حرف العين ورد في قصيدة واحدة (دنف تذكر حسرة التوديع)، بمجموع الأبيات 44 بيتا، بنسبة كلية تقارب 4.89 %. وهو قليل إذا ما قورن بحروف الباء، والميم، والدال، واللام، والجيم.

---

[1] – ينظر، حسن عباس: دراسة خصائص الحروف ومعانيها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية،1998، ص 80 .

[2] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص312 .

[3] – عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص 58 .

ويصنف عبد الله الطيب حرف العين في القوافي الذلل[1]. غير أنه يرى فيها بعض العسر ضمن القوافي الذلل، يقول: " والعين فيها شيء من عسر بالنسبة إلى غيرها من الذلل"[2]. وهذا العسر مبرر لقلة النظم على روي العين.

وقد عد إبراهيم أنيس حرف العين من الحروف المتوسطة فلا هو شديد ولا هو رخو[3]، وأما عن صفاته الصوتية ومخرجه، فهو " صوت مجهور مخرجه وسط الحلق فعند النطق به يندفه الهواء مارا بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين حتى إذا وصل إلى وسط الحلق ضاق المجرى، ولكن ضيق مجراه عند مخرجه أقل من ضيقه مع الغين، مما جعل العين أقل رخاوة من الغين"[4] .

ومن روي العين قول الشاعر:[5]

دَنِـفٌ تَذَكَّـرَ حَسْـرَةَ التَّوْدِيـعِ وَهَـنِئ وَصْـلٍ بِالنَّـوَى مَقْطُـوعِ

جدول القوافي لروي العين:

حرف الروي	القصيدة	القوافي
العين	**1- (دنـف تـذكر حسرة التوديع):**	مقطوع-التشييع-ربوعي-دموعي-ضلوعي-الممنوع-الموجوع-المقطوع-المفجوع-نزوعي-التوديعي-صريع-ترفيع-صنيع-بالترصيع-المخلوع-مطيع-مروع-نجوع-رفيع-شفيع-الترفيع-المجموع-مطبوع-مطيع-قريع-منيع-جميع-مجموع-مطبوع-المصدوع-مطيع-المجموع-فظيع-المقطوع-مصروع-رفيع-بريع-زروع-مسموع-الترصيع-بالينبوع-شفيع-فظيع.

كانت الألفاظ الممثلة للقافية التي رويها حرف(العين) معبرة ومؤثرة بصوت الروي، حيث استخدم الشاعر روي (العين) في هذه القصيدة للتعبير عن حالته النفسية ، وهذا ما يذهب إليه الدارسون لعلاقة الروي بالحالة النفسية للمبدع يقول الدكتور محمد النويهي:" فالقاريء للشعر القديم يلحظ كثرة ورود روي (العين) رويا لقصائد الرثاء، الأمر الذي يلفتنا إلى ما في جرس (العين) من مرارة وتعبير عن الوجع والجزع والفزع والهلع وكل هذه المعاني تنتهي ألفاظها بالعين"[6]. ويمكن أن نلمس ذلك في هذه القصيدة، من خلال الدوال القافوية، وما تحمله من معان.

---

[1]- المرجع السابق، ص 58 .

[2]- المرجع نفسه، ص 58 .

[3]- ينظر، إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 75 .

[4]- المرجع نفسه، ص 75 .

[5]- عبد الحميد حاجيات: أبوهو موسى الزياني حياته وآثاره، ص333 .

[6]- محمد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته، ج1، ص63 .

يأتي بعده حرف الحاء في قصيدة واحدة (مشوق تزيًّا بالغرام وشاحا)، بمجموع الأبيات 44 بيتا، بنسبة كلية تقارب 4.45 %، ويعرف الحاء على أنه " الصوت المهموس الذي يناظر العين، فمخرجهما واحد ولا فرق بينهما إلا أن الحاء صوت مهموس نظيره المجهور هو العين "[1]؛ وبالتالي اتفقا في المخرج (أقصى الحلق)، واختلفا في الصفة الصوتية.

وفيما يتعلق بالاستخدام الشعري القديم لروي الحاء فيقول عنه عبد الله الطيب: " والحاء دون الجيم في العسر، وجيادها أكثر ، والمختار منها في الجاهلية كلمة أوس بن حجر في المطر"[2]. حيث يمتاز بالسهولة واليسر في النظم ، وهذا دليل على سهولة النظم على روي الحاء حيث يصنف ضمن القوافي الذلل.

ومنه قول الشاعر:[3]

مَشُــوقٌ تَـزَيَّـا بِالغَـرَامِ وِشَـاحَـا مَتَى مَا جَرَى ذِكْـرُ الأَحِبَّـةِ بَاحَـا

وفما يأتي جدول القوافي لروي الحاء:

حرف الروي	القصيدة	القوافي
الحاء	**1-** (مشــوق تزيــا بالغرام):	باحا-نواحا-سراحا-صلاحا-جراحا-رماحا-سفاحا-جماحا-مزاحا-سلاحا-صباحا-كفاحا-جناحا-ناحا-رياحا-مباحا-براحا-سماحا-صحاحا-شحاحا-راحا-بطاحا-طاحا-مراحا-صباحا-طلاحا-بطاحا-صراحا-فاحا-فصاحا-نزاحا-طماحا-ساحا-زاحا-لاحا-فساحا-جناحا-راحا-نجاحا-رواحا.

مما سبق إحصاؤه في الجدول نجد أن حرف الروي (الحاء) يعد من الحروف المهموسة، والهمس صفة من الصفات الصوتية التي تطلق على الحروف (الأصوات) التي لا تحدث اهتزازا في الأوتار الصوتية حال النطق بها ويعرفه علماء الصوتيات بأنه: " الصوت الذي لا يحمل باهتزازات الوترين، ويوصف حينئذ بأنه هواء غير مهتز كما يوصف الصوت المنطوق به بأنه مهموس"[4]. وفيما يخص مخرجه فهو من أدنى الحنك.

وقد نظم عليه الشاعر قصيدة واحدة، بعنوان: **-** (مشوق تزيا بالغرام). **وتميزت** قوافي روي الحاء بكونها تنتهي بألف الإطلاق بعدها ، وألف التأسيس قبلها، كما هو موضح في هذه النماذج .

وهذا ما أعطى الروي ارتفاعا صوتيا بارزا رغم كونه حرفا مهموسا. وهنا أشير إلى أن صفة الهمس في الحاء لا تعني خفض الصوت كما هو شائع عند الدارسين؛ فقد صحح هذا الخطأ في فهم ظاهرة الجهر والهمس،

---

[1]- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 76 .

[2]- عبد الطيب: المرشد إلى أشعار العرب، ص 66 -67 .

[3]- عبد الحميد حاجيات: أبوهو موسى الزياني حياته وآثاره، ص352 .

[4]- عبد العزيز أحمد علام: علم الصوتيات، مكتبة الرشد ناشرون، جدة، السعودية، 2009، ص111 .

الدكتور كمال بشر بقوله: " إنما المعنى المراد الدقيق هو مجرد ذبذبة الوترين الصوتيين في حال الجهر وانفراجهما بحيث يسمح بمرور الهواء دون اعتراض في حالة الهمس؛ وليس أن يكون الصوت أعلى أو أظهر أو أخفى"[1].

يأتي بعده حرف الياء في قصيدة واحدة (قِفَا بَيْنَ أَرْجَاءِ القِبَابِ)، بمجموع الأبيات 40 بيتا، بنسبة كلية تقارب 4.45 %، يخرج صوت الياء من الحنك . ويعدها إبراهيم أنيس من الأصوات الساكنة التي تصدر حفيفا ضعيفا حال النطق بها، يقول : " دلت التجارب الدقيقة على أننا نسمع لها نوعا ضعيفا من الحفيف ، ويمكن أن تعد صوتا ساكنا " [2].

ومنه قول الشاعر: [3]

قفا بين أرجاء القباب وبالحي وحي ديارا للحبيب بها حي

وهذا جدول القوافي لروي الياء:

حرف الروي	القصيدة	القوافي
الياء	**1- (قفا بين أرجاء القباب):**	حي-مي-الحي-مروي-محمي-عودي-زي-نسري-الفرندي-الحجازي-سماوي-مسكي-القماري-شي-بالأماني-بمثني-لجي-مخفي-طي-مرعي-بمنسي-الحي-الري-جمريخطي-يحيي-مرئي-مرضي-حنيفي-سي-دري-التهامي-مهدي-سعي-غيي-البغي-الوحي-السعي-بالنأي-طي.

من خلال دراسات علماء الصوتيات يتضح أن روي (الياء)، من الحروف الصامتة المرققة ، وهو صوت حنكي مجهور[4]. وتنطق الياء باتخاذ الأعضاء لنوع من الضغط على الكسرة : (مرضي-حنيفي-سي-دري-التهامي). يعد روي الياء هو الأقل في شعر أبي حمو موسى الزياني.

يعقبه حرف الفاء الذي جاء في المرتبة الأخيرة في قصيدة واحدة، بمجموع الأبيات 40 بيتا، بنسبة كلية تقارب4.12 %، وهو من الحروف المهموسة.

ومنه قول الشاعر:[5]

صبٌّ تذكرَ عهدًا بالحِمَى سَلَفَا فَظَلَّ يَسْكُبُ دَمْعًا هَاطِلاً وَكِفَا

وفيما يلي جدول لروي الفاء:

---

[1]- كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، والتوزيع القاهرة، مصر، 2000، ص ص 174- 175 .

[2]- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 44 .

[3]- يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2، ص 151 .

[4]- ينظر، إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 44 .

[5]- مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص 225 .

حرف الروي	القصيدة	القوافي
الفاء	1- (صب تذكر عهدا):	كفا-فاختلفا-أسفا-هتفا-جفا-خفى-وقفا-منصرفا-وصفا-اكتنفا-التحفا-ورفا-عرفا-غرفا-صلفا-لهفا-الدنفا-وفا-نحفا-نصفا-ترفا-عفا-وصفا-جحفا-رعفا-نصفا-الصدفا-وفى-مؤتلفا-ائتلفا-لهفا-غرفا-صفا-كسفا- الألفا-اقترفا-سلفا.

يتبين من خلال هذا الجدول أن تكرار حرف (الفاء) الوارد رويا في هذه القصيدة قد جعل منه سمة صوتية بارزة، وروي الفاء من الأصوات الصفيرية أو أصوات الصفير كما يسميها إبراهيم أنيس، ويبين صفتها، بقوله:" ذلك لأن مجرى هذه الأصوات يضيق جدا عند مخرجها، فتحدث عند النطق بها صفيرا عاليا لا يشركها في نسبة علو هذا الصفير غيرها من الأصوات، ومنها الفاء"[1].

وفي خلاصة هذا المبحث المتعلق بالروي توصلت إلى أن الشاعر استخدم القوافي الذلل التي يشيع استخدام رويها في الشعر العربي القديم لما تتميز به من خصائص صوتية في النطق وفي المخارج التي تسهل على الشاعر أن يعبر عن عواطفه وتجربته الشعرية.

ويمكن تحديد مخارج حروف الروي في قوافي الشاعر كما يأتي:

أ- وسط الحلق: (العين ، الحاء)

ب- الشفتان: (الباء ، الميم، الفاء).

ج- الأسنان: (النون، الراء، اللام)

د- اللثة: (الدال)

هـ- أدنى الحنك: الياء

والمتأمل في حروف الروي من حيث مخارجها يجد أنها تخرج من وسط الحلق (ع، ح)، إلى الشفتين:(ب – م)، إلى اللثة: (د). وخروج الروي من حيّز الأسنان: (ل – ن). وأقل نسبة للحروف هي الياء ذات المخرج الحنكي المتميز بالصعوبة . وهذا يؤكد ميل الشاعر إلى الأصوات الأقرب مخرجا في الجهاز الصوتي، وابتعاده عن تلك الحروف الضاربة في عمق الجهاز الصوتي، والتي تحتاج إلى جهد صوتي كبير في أدائها. فكلما كانت حروف الروي أقرب إلى مخارج الجهاز الصوتي، كلما كانت نسبة شيوعها في ديوان الشاعر عالية.

- اختيار الحروف الشائعة في الاستعمال .
- الوضوح السمعي.
- قرب الروي من مخارج الجهاز الصوتي .

وفي الأخير يمكن القول إن للصوت أثره في المتلقي، حيث يشده لسماع النص الشعري، وهو الذي يقيم

[1]- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 66 .

التوازن النفسي بين الشاعر وموضوعه. ولأصوات الروي قدرة على التكيف والتوافق مع المشاعر في أدق حالاتها . وبهذا ترتبط الأصوات بطبيعة الشعور باعتبارها عناصر ذات قيم صوتية أسلوبية في العمل الفني.

وبالنظر إلى تصنيف حروف الروي في الشعر العربي القديم، ومدى شيوعها وقفت عل التوافق بينها وبين ديوان أبي حمو موسى الزياني في كثرة مُجيء حروف الروي أو ندرتها، فهذا التوافق الكامل يوحي بأن الشاعر كان يسير على نهج المدرسة الشعرية القديمة، فهو يقتفي أثر الشعراء القدماء . كما أن شيوع حرف الروي في الشعر أو قِلّته لا يعزى إلى ثقل في الأصوات أو خفة بقدر ما يُعزى إلى نسبة ورودها في أواخر الكلمات.

ثانيا- أنواع القافيـة من حيث الحركـات:

يقسم النقاد القافية إلى خمسة أنواع حسب عدد الحركات التي بين ساكنيها إلى خمسة أنواع[1]، وقد ورد في شعر أبي حمو موسى الزياني ثلاثة أنواع من القافية، هي على التوالي:

أ- **قافية المتراكب**: كلُّ لفظِ قافيةٍ فَصَلَ بين ساكنيه ثلاثُ حركات متوالية، وهو مأخوذ من تراكب الشيء إذا ركِبَ بعضه بعضا، والمتراكب في اللغة هو مجيء الشيء بعضه على بعض[2]، مثل قول أبي حمو: [3]

السَّيْـفُ أَجـدرُ والخطيُّ منْ خطـبٍ فِيهـا اللجاجُ وقـولٍ غيـرِ منتسـبٍ

القافية هي: (منتسبن)، (/0///0)؛ وهي من المتراكب، تفصل ثلاث حركات بين ساكنيها. وفيما يأتي بيان بقافية المتراكب في ديوان الشاعر:

مطلع القصيدة	العدد	البحر	مقطع القافية
السيف أصـدق والخطي من خطب فيها اللجاج وقول غير غير منتسب	(58)	البسيط	منتسب:(/0///0)
صـب تذكـر عهدا بالحمى سلفا فظـل يسـكب دمعا هاطلا وكفا	(37)	البسيط	لا وكفا:(/0///0)
نزلتـم مـن فؤادي منزلا حسنا وكـل ما قد ساءني في حبكم حسنا	(60)	البسيط	كم حسنا:(/0///0)
يا من يجيب ندا المضطر في الديج ويكشف الضـر عند الضيق والهوج	(41)	البسيط	والهوج (/0///0)
الحب أضعف جسمي فوق ما وجبا والشـوق رد خيالي بالسقام هبا	(46)	البسيط	قام هبا:(/0///0)
دمع ينهل من المقل لقبيح كان من العمل	(37)	المتدارك	العمل:(/0///0)
نام الأحباب ولم تنم عيني بمقارعة الندم	(44)	المتدارك	الندم:(/0///0)

يشتمل الجدول على إحصاء تفصيلي لقافية المتراكب التي ضمت 07 قصائد من بحرين هما البسيط والمتدارك؛ فمن البسيط خمسة قصائد جاءت على وزن(/0///0) ، مشكلة من مقطعين مغلقين ومقطع قصير:

---

[1]- محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية،ط1، دار القلم، دمشق، سوريا،1991، ص144 .

[2]- عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص144 .

[3]- المرجع نفسه، ص323 .

1- منتسب: ..... من (/0).....تس(//).....بي(/0).

2- لا وكفا ..... لا (/0) ..... و ك(//)..... فا (/0).

3- كم حسنا:..... كم (/0) ..... ح س(//).....نا (/0).

4- الهوجي :..... أ ل (/0) ..... ه و(//).....جي (/0).

5- قام هبا:..... قا (/0) ..... م ه(//).....با(/0).

6- العمل: ..... أل (/0) .....عم(//).....لي(/0).

7- الندم :..... أنْ (/0) ..... نَدَ(//).....مي (/0).

تتكون كل قافية من مقطع متوسط مقفل (/**0**) = (من ، لا ، كم ، أل، قا) ، (فا ، نا ، جي ، با) ومقطعين قصيرين صامتين مغلقين: (//)= (و ك ، ح س ، ه و ، م ه) . ومن بحر المتدارك، تتكون كل قافية من مقطع متوسط مقفل (/**0**) = (أل ، أل) ، (لي ، مي) ومقطعين قصيرين صامتين مغلقين: (//)= (عم ، ند) . هذا المقطع الصوتي عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الصامتة.

حيث أدت قافية المتراكب دورا صوتيا في توحيد النغمة الموسيقية للقوافي رغم تنوع البحر: البسيط والمتدارك.

ب – قافية المتـدارك:

كـلُّ لفظِ قافيةٍ فُصِلَ بين ساكنيه بحركتين متواليتين، وهو لغةً، المتلاحق، وسميت القافية به لأن الحركة الثانية قد أدركت الأولى قبل أن يليها ساكن،[1]، مثل:

تذكَّـرْتُ أطـلالَ الرُّبـوعِ الطواسِـمِ ومَا قَـدْ مَضَى مِـنْ عَهْـدِهَـا المُتَقَادِمِ

قافية البيت، هي:(قـادم)= (/0//0)= (فاعلن) ، من بحر الطويل.

القصيدة	العدد	البحر	مقطع القافية
تذكرتُ أطـلالَ الرُّبــوعِ الطواسِمِ وما قد مضى من عهدها المتقادم	(60)	الطويل	قادم:(/0//0)
جَرَتْ أَدْمُعِي بين الرسوم الطواسم لما شحطتهـا مـن هبـوب الرواكم	(101)	الطويل	واكم:(/0//0)
قِفَا خَبِّرَانِي خبراني عن رسوم نواهج وعــن معلمـات طيبـات الأرائج	(29)	الطويل	رائج:(/0//0)
قِـفْ بِالمَنَـازِلِ وقفـة المتـردد مـا بين نؤي بالطلول ومـــوقد	(65)	الكامل	موقد:(/0//0)

[1]- ينظر، محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص144.

حـانَ الفـراقُ فكنت مـنه بمنزل ودنـا الرحيـل فكنـت منه بأول	(45)	الكامل	بأول:(0//0/)
إلا مـا لصبٍ مشـــوقٍ صبا إذا مـا تذكـــــر عهد الصبا	(30)	المتقارب	الصبا:(0//0/)
هَـوَيْنَا الظِّبـَا وألـفـنا الضـبا وكم مـن فؤاد إليهـا صـــبا	(40)	المتقارب	ها صبا:(0//0/)

نلاحظ من خلال الجدول أن القصائد التي قافيتها من نوع المتدارك، نظمت على بحور مختلفة، وقد مس تفعيلاتها الأخيرة المشكلة للقافية زحاف؛ فالتفعيلة الأخيرة لبحر الطويل وردت مقبوضة، أما تفعيلة المتقارب فوردت محذوفة؛ وقد أدى تكرار هذه التفعيلات المشكلة للقافية إلى إشاعة نغمة موسيقية تتكرر في سائر القصيدة، كما أدت هذه القافية دورا هاما في المعنى .

يشتمل الجدول على إحصاء تفصيلي لقافية المتدارك التي ضمت 07 قصائد من بحور عديدة، هي الطويل ومنه ثلاثة قصائد ومن المتقارب قصيدتان،ومن الكامل قصيدتان؛ حيث جاءت القافية على وزن(**0**//**0**/) سبع مرات، **مشكلة من مقطعين متوسطين ، ومقطع قصير**:

1- قادم.....وا (0/).....ك(/).....مي(0/).
2- واكم: .....وا (0/).....ك(/).....مي(0/).
3- رائـج: ..... را (0/) ..... ئ (/)..... جي (0/).
4- موقدي: ..... مو (0/) ..... ق (/).....دي (0/).
5- أول: ..... أو (0/) ..... و(/).....لي(0/).
6- الصبا: ..... ال (0/) ..... ص(/).....با(0/).
2- ها صبا :.....ها (0/) ..... ص (/).....با (0/).

حيث تتكون كل قافية من مقطع متوسط مقفل (/**0**) = (وا ، را ، كم ، أل، قا) ، (فا ، نا ، جي ، با) ومقطعين قصيرين صامتين مغلقين: (//)= (و ك ، ح س ، هـ و ، م هـ) .

كما وردت قافية المتراكب على وزن بحر المتقارب في قصيدتين، حيث تتكون كل قافية من مقطع متوسط مفتوح (/**0**) = (**ها**) ، (**با**) ومقطع مغلق (**ال**)= (/**0**) ومقطعين قصيرين صامتين مغلقين: (//)= (**صَ، صَ**) . هذا المقطع الصوتي عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الصامتة=(//).

حيث توفر المقاطع الصوتية نظاما موسيقيا تتآلف فيه الحروف والحركات مكونة قافية المتدارك ، من بحور الطويل والكامل والمتقارب.

ج- قافية المتـواتـر:

كلُّ لفظِ قافيةٍ فَصَلَت بين ساكنيه حركة واحدة، وسمي متواترًا لأن المتحرك يليه الساكن، وليس هناك تتابعا للحركات[1]، مثل قول الشاعر:

قِـفَـا بَيْـــنَ أَرْجَاءِ القِبَـــابِ وبِالحَـــيِّ وَحَـــيِّ دِيَّـــارًا للـحَبِيـبِ بِـهَـا حَـيِّ[2]

قافية المتواتر هنا هي (حَيِّيْ) =(0/0/)، نبينها في الجدول الآتي:

القصيدة	العدد	البحر	مقطع القافية
قفا بين أرجاء القبـــاب وبالـحي وحـي ديـــارا للحبيب بها حـــي	(40)	الطويل	**ها حي** (0/0/)
مشوق تزيا بالغرام بالغرام وشاحا مـــتى ما جرى ذكر الأحبة باحا	(40)	الطويل	**باحا** (0/0/)
خليلي قـد بـــان الحبيب صدا وقد عاقني صبـري فلم أستطع رد	(31)	الطويل	**ردًّا** (0/0/)
كتمت حبي فأفشى الدمع كتماني وزاد شوقـي على قيس وعيلان	(52)	البسيط	**لان** (0/0/)
ذرفـت لتذكار العقيق دمـوعي وازداد شـــوقي للحـمى وولوعي	(30)	الكامل	**لوعي** (0/0/)
ألفـت الضنـــى وألفـت النحيبا وشـب الأســى في فؤادي لهيبا	(60)	المتقارب	**هيبا** (0/0/)

يشتمل الجدول على إحصاء تفصيلي لقافية المتدارك التي ضمت 06 قصائد من بحور عديدة، هي الطويل فمنه ثلاثة قصائد ومن البسيط واحدة، ومن الكامل قصيدة واحدة ومن المتقارب واحدة؛ حيث جاءت القافية على وزن(**0/0**/) سبع مرات، مشكلة من مقطعين متوسطين مفتوحين، مع مقطع متوسط مقفل؛ ومن نماذجها كما وردت في مرتبة الجدول :

1- ها حي.....ها (0/).....حي (0/).

2- باحا..... با (0/)..... حا (0/).

[1]- المرجع السابق، ص144.

[2]- عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص345.

3- رددا.....رد (/0).....دا (/0).
4- لاني: ..... لا (/0) .....ني (/0).
5- لوعي: ..... لو (/0) .....عي(/0).
6- هيبا: ..... هي (/0) .....با(/0).

حيث تتكون كل قافية من مقطع متوسط مقفل (/0) = (ها ، با ، لا ، أل، لو، هي، حا ، دا ، ني ، عي، با) ، ومقطعين متوسطين صامتين مغلقين: (/0)= (رد) . توفر المقاطع الصوتية نظاما موسيقيا تتآلف فيه الحروف والحركات مكونة قافية المتواتر ، من بحور: الطويل، البسيط، الكامل والمتقارب، والقافية من أهم خصائص الشعر التي تقوم عليها موسيقاه في إطارها الخارجي.

سواء أكانت من نوع المتراكب =(/0///0) ، أم من المتدارك =(/0//0)، أم المتواتر=(/0/0).

وهنا أشير إلى أن الحركات التي بين الساكنين هي عبارة عن مقاطع صوتية متنوعة بين القصيرة والطويلة والمتوسطة الطويل. وهذا يغني الإيقاع وينوعه على مستوى الموسيقى الخارجية، التي يركز فيها الشاعر على القافية حيث يجعل منها سلك النظام الذي يعلق عليه الإطار الوني الممثل في البحور . وقد رأينا كيف استطاع الشاعر أن يجمع عدة بحور في قافية واحدة باعتبار الحركات والسكنات.

وهذه هي أهم الحركات التي وردت في قوافي الشاعر أبي حمو موسى الزياني .

ثالثا – عيوب القافيـة:

اهتم علماء العروض بما سمي (عيوب القافية)، وحددوا مصطلحاتها بكل دقة، من ذلك ما ورد عند الدكتور عبد العزيز عتيق حيث قال: "إن الشاعر لابد أن يلتزم في القافية حروفا معينة وحركات معينة، إذا أخل بها وقع في عيب من عيوب القافية. وهذه العيوب كثيرة أهمها: التضمين، والإيطاء، والإقواء"[1]، وقد لحقت قوافي القصائد في شعر أبي حمو موسى الزياني عيوب نذكر منها: الإيطاء، والإقواء، والتضمين، والإصراف. وفيما يلي بعض العيوب التي طرأت على القافية، وهي:

أ– الإيطاء:

من العيوب التي تصيب القافية، الإيطاء، "وهو أن تتكرر القافية في قصيدة واحدة بمعنى واحد كالرجل والرجل"[2]. وهو مكروه عند علماء البلاغة؛ فقد عدوه علامة على ضعف الشاعر. ويؤكد الدكتور حازم على كمال الدين أن الدارسين لا يختلفون في كونه عيبا، يشين تكراره القصيدة، فيقول:"ولا خلاف في كون هذا عيبا وكلما تباعد الإيطاء كان أخَفَّ"[3]؛ ولهذا اشترط النقاد على الشاعر أن يقلل من هذا العيب، حتى يفسح المجال أمام القافية لتعبر عن المعاني والأغراض.

ومن نماذجه في قصائد الشاعر أبي حمو قوله في قصيدة "كتمت حُبِّي":[4]

نَـــادَيْتُهُم ودُمُـــوعُ العَيْـــنِ هَامِيَـــةٌ ... بِـــأيِّ ذَنْـــبٍ رَضِيـــتِ اليَـــومَ هِجْـــرَانِي

يَـــا فِتْنَـــةَ القَلْـــبِ كَـــم لِي فِي هَـــوَاكَ وكَـــم ... أطَلْـــتَ هَـــجْرِي وحَـــالِي صَـــارَ ضِـــدَّانِ

المِـــاءُ والنَّـــارُ تَشْكُـــو مِـــن فِرَاقِـــكُم ... وحُبُّكُـــمْ قَـــدْ رَمَـــى قَلْـــبِي بِنِيـــرَانِ

كَـــمْ تَهْجُـــرُونِي وهَجْـــرِي لا يَحِـــلُّ لَكُـــم ... المـــوتُ أهْـــوَنُ مِـــن بُعْـــدِي وهِجْـــرَانِي

الملاحظ في لفظ القافية: (هجراني)، أنها تكررت مرتين في القصيدة، فصل بينهما بيتان (ضدان ، نيران) فقط. ولا يجوز أن يعاد لفظها بالمعنى نفسه، شرط أن يكون بعد سبعة أبيات[5].

ومن الإيطاء ما ورد في قصيدة: "جَرَتْ أدْمُعِي بَيْنَ الرُّسُومِ الطَوَاسِم" وهي من الطويل قوله: [6]

كَـأنِّـــي بِـهِـــمْ واللهِ يَـــوْمَ تحملـــوا ... وحَـــادِي النَّـــوَى يحـدو بـذات المباسـم

وقَـــدْ خِلْتُـــهَا بَيْـــنَ الرِّيَـــاحِ زَوَابِـــعًا ... تُسَابَـــقُ فـــي البَيْـــدَا ظَلِيـــمَ النَّعَائِـــمِ

مُكَـحَّلَـــةَ الأحْـــدَاقِ فِيـــهَا هَـــشَاشَـــةٌ ... مُهَمْـــلَجَةُ الأطْـــرَافِ سُـــودُ المبـــاسِمِ

---

(1) – عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،1987، ص166، وما بعدها.

(2) – مختار الغوث: الوجيز في العروض والقافية، خوارزم العلمية للنشر والتوزيع، جدة، السعودية، 1428هـ، ص207.

(3) – حازم علي كمال الدين: القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب دار الأوبرا، 1998، مصر، ص137.

(4) – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص312- 313.

(5) – عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية ، ص167.

(6) – مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص ص33 – 34 .

تكرر لفظ القافية مرتين في القصيدة يفصل بينهما بيت شعري واحد: (المباسم):(ذات المباسم): بنية إضافة، توازيها بنية: (سود المباسم) بنية إضافة.

ولعل وطأة الألم الذي يحس به الشاعر أدى به إلى تكرار لفظ القافية، كما في قصيدة: (ألا ما لِصَبِّ مَشُوقٍ صَبَا): [1]

لَقَـــدْ قَـــدَّ قَلْبِـــيَّ شَـوقِـــي لَهَـــمُ وبَيَّـــنَ بَيْنَهـــمُ مـــا خَبَـــا
ومَـــزَّقَ صَبْـــرِي مِـــن بَـعْدِهِـــم فَـمـــا البِـيضُ مـا السُّـمْرُ أو مَـا الظِّبَـا
ونُـــوحُ حَمَـــامِ الحِمَـــى شَاقَـــهُ وأطْرَبَـــهُ كُـــلُّ مـــا أطْرَبَـــا
فَيَـــا عَـــاذِلِي كُـــفَّ عَـــنْ لَـوْمِـــهِ فَلَـــم تُلْـــفِ أهْـــلًا ولا مَرْحَبَـــا
شُجُـــونٌ تُهِيـــجُ لَهِيـــبَ الحَـــشَى فَـوَقْـــدُ الجَـــوَى فَـــودَهُ شِيـــبَا
فكَـــــم ذَا أوَارِي أواري وقَـــــدْ تَبَيَّـــنَ مِـــنِّي مَـــا قَـــدْ خَبَـــا

جاء عيب الايطاء في قوله:(**ما خبا**) في البيت الأول، و(**قد خبا**) في البيت السادس. ونلاحظ أن الإيطاء كان قليلا في نصوص الشاعر أبي حمو موسى الزياني.

بـ- الإقـواء:

يعد الإقواء من عيوب القافية، وهو "اختلاف حركة الروي بالضم والكسر، وسمِّي بذلك لخُلوّه من الحركة التي بُني عليها"[2]، وهو في القصيدة أسلوب يضفي على القافية تمايزا صوتيا إذ يمس الوحدات التركيبية للبيتين الشعريين اللذين يقع فيهما، ومن أمثلته في شعر أبي حمو موسى الزياني ما ورد في قصيدته "قفا خبِّراني":[3]

وقَـــضَّ مَنَاسِيـــكَ الحِجَـــازِ بِـــأسْرِهَا وَزُرْ زَوْرَةً تَقْـــضِ جَمِيـــعَ الحَـــوَائِجِ
وشُـــدَّ القَـــوى مِـــن مَـــتْنِ ضَـــامِرَةِ الحَشَـــى لِخَـــيْرِ شَفِيـــعٍ خَصَّصَـــتْهُ المَعَـــارِجُ

فهنا على سبيل المثال: كلمة (الحوائج) جاءت مضافا إليه مجرور. أما كلمة (المعارج) فجاءت فاعلا مرفوعا. وبهذا الإقواء تتغير النغمة الموسيقية للروي من حركة الكسرة (جِ)، إلى حركة الضمة (جُ) الدالة على القوة، وهو تغيير صوتي يغير بنية القافية، ويحدث فيها مفارقة تنقص من قيمتها الفنية، إذا تكرر في القصيدة .

[1] – يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2، ص 395.
[2] – سعيد محمود عقل: الدليل في العروض، ط1، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1999، ص27.
[3] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص376.

ومن الإقواء قول الشاعر: [1]

ذَلَّــتْ لِعِـزَّتِـنَا أُسْــدُ الــوَغَى وَلَقَــدْ تَـزْهُــو علَيــنَا وأَيْــمُ اللهِ غــزلاَنُ
والأرض هــامــدةٌ والأســدُ داهشــةٌ والبــيضُ ضاحكــةٌ تزهُــو علــى الــزَّانِ

من خلال البيتين نلاحظ أن حركة الروي تختلف عن الأخرى فالأولى (غزلانُ) مرفوعة، والثانية (الزَّانِ) مجرورة . على أن الشاعر لم يكثر من الإقواء في شعره إلا ما ورد عن غير قصد.

ج – التضميــن:

يعد التضمين من عيوب القافية، ويعرفه الدكتور حماسة عبد اللَّطيف، بقوله:"هو أن تتعلق الكلمة الأخيرة في البيت – وهي التي تشتمل على القافية – بأول ما في البيت الثاني"[2]، وقد اعتبره النقاد عيبًا لكون القافية محل استراحة، فإذا ارتبطت بما بعدها لا يجوز التوقف عندها[3].

ومن التضمين ما ورد في قول أبي حمو موسى الزياني: [4]

كــأنِّي بِهِــمْ والله يَــوْمَ تَحَمَّلُــوا وحَــادِي النَّــوَى يَحْــدُو بِــذَاتِ المِبَــاسِمِ
قَطَعْــتُ الفَيَــافِي بِالقِــلاَصِ وإنَّمَــا تُجَــابُ الفَــلاَ بــالخُــفِّ أو بالمَنَاسِــمِ

فبين البيتين ارتباط دلالي واضح، ولا يتم المعنى إلا إذا أورد البيت الثاني.

ومن هذا القبيل قوله: [5]

يَــا لاَئِمِــي فِي هَــوَى الغِــزْلاَنِ لاَ تَلُمَــنْ فَمَــا خَــلاَ مِــنْ هَــوَاهُمْ قَلْــبُ إِنْسَــانِ
وَهَــذِهِ صِفَــتِي يَــا عَــاذِلِي وَكَفَــى إِنَّ المِــلاَمَ قَــدْ أَعْــيَاكَ وَأَعْــيَانِي

حيث اشتملت هذه القصيدة النونية على تضمين وقع في البيتين . وهو من العيوب القليلة في شعر أبي حمو ، التي لا تكاد تتكرر إلا في هذه النماذج التي أوردتها.

وفي ختام بالموسيقى الخارجية نخلص إلى النتائج المتعلقة:

من خلال الدراسة الإحصائية لبحور الشعر تبين أن الشاعر ينظم على البحور القديمة: (بحر الطويل، وبحر البسيط، وبحر الكامل، يليه المتقارب، ثم المتدارك. واللافت في هذه الأوزان هو حدوث الزحافات بشكل كبير؛ حيث لا يكاد يخلو بيت شعري منها. وفي هذا الصدد نستنتج أن الزحافات تشكل انزياحات صوتية تقع على

[1] – مؤلف مجهول: ، زهر البستان في دولة بني زيان، ص 161.
[2] – محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، ط1، 1999، القاهرة، مصر، ص240.
[3] – ينظر، المرجع نفسه، ص240.
[4] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص300.
[5] – المرجع نفسه، ص315.

مستوى التفعيلة لتحدث فيها انسجاما موسيقيا يمكن الشاعر من مواصلة القصيدة ونظم أبياتها على نفس شعري واحد. وقد جاءت القافية ملائمة للبحور جميعها؛ فعلى مستوى البحر الواحد نجد أن القافية تشكل أهم الركائز الموسيقية التي تقوم عليها النصوص الشعرية، وقد أحسن الشاعر في اختيار ألفاظ القافية، بما تشتمل عليه حروفها من صفات صوتية متعددة كالتقابل والتناسب والاتساق، مما يمنحها تأثيرا صوتيا في أذن المتلقي ونفسه. وقد جاءت القافية من حيث الحركات في مجموعة من الأنواع هي: قافية المتراكب ف يبحر البسيط، والمتدارك، وقافية المتدارك: في بحر الطويل، والكامل، والمتقارب، وقافية المتواتر التي تضم الطويل (بالزحاف) والبسيط (بالزحاف)، والكامل (بالزحاف)، والمتقارب (بالزحاف)؛ حيث توصلت إلى أن الزحاف الذي يصيب لفظ القافية يمكن أن يوحِّد موسيقى هذه البحور من حيث عدد الحركات.

وفيما يخص حرف الروي فقد استخدم الشاعر فيه أهم الحروف وأصلحها للنظم، وأكثرها ملاءمة للقافية، وهي: (الباء، الميم، الدّال، اللام، الجيم، النون، العين، الحاء، الياء، الفاء)، ومن خلال تحديد القوافي التي ورد فيها حرف الروي تبين أن الشاعر يوظف منها ما يمنحه مواصفات صوتية ذات إيقاع موسيقي مبني على صفات: (الجهر)، و(الهمس). ساعده في هذا اعتماده على المخارج السهلة التي جنبته القوافي الحوش والقوافي النفر.

وفيما يخص أنواع القافية من حيث الحركات فقد وردت عند الشاعر في أنواع منها: قافية المتراكب التي شملت بحري البسيط والمتدراك. وقافية المتدراك: ومنها الطويل والمتقارب. وقافية المتواتر: ونظم فيها الطويل والبسيط والكامل والمتقارب، ونخلص منها إلى أن هذه الحركات تتغير فيها صور البحور الشعرية من التامة إلى المزحوفة في صورتها غير التامة لتغير من نمطية الأوزان .

كما توصلت إلى أن عيوب القافية كان ورودها في شعر أبي حمّو موسى الزياني قليلا اقتصر منها الشاعر على الإيطاء، والاقواء، والتضمين، وهي عيوب لا يكاد يخلو منها شعر أو قصيدة في الشعر القديم.

المبحث الثاني: الموسيقى الداخليـــة

تعد الموسيقى الداخلية من أهم عناصر الشعر؛ وتنبثق من كل الجوانب الصوتية التي تحدثها المحسنات البديعية كالجناس والسجع، والتكرار وغيرهما، وقد حظيت بتعريفات عديدة من طرف النقاد المعاصرين، أذكر منها التعريف الذي أورده الدكتور بدوي طبانة: " نعني بالموسيقى الداخلية ذلك النظام الموسيقي الخاص الذي يبتكره الشاعر دون الارتكاز على قاعدة مشتركة وملزومة تحكمه، إنما يبتدعه الشاعر ويتخيره، ليتناسب وتجربته الخاصة ، فهو كل موسيقى تتأتى من غير الوزن العروضي والقافية"[1]. حيث يعرفها بنظام موسيقي، غير خاضع لضوابط وقواعد محددة، فهو من اختراع المبدع، كما فصل بينها وبين الوزن والقافية، وفتح المجال للشاعر بأن يلائم بينها وبين تجربته الشعرية.

ويرى يوسف أبو العدوس، أن الموسيقى الداخلية تنبعث من الصوت والكلمة والجملة[2]؛ حيث تقوم على النغم والجرس الموسيقي الذي تحدثه الكلمات والجمل في النص الشعري . أما عبد الرحمن الوجي فيعرفها بقوله:"هي ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن، وبما لها من رهافة، ودقة تأليف، وانسجام حروف، وبعد عن التنافر، وتقارب في المخارج"[3]؛ فالكلمة في حد ذاتها تشكل موسيقى النص الداخلية إذا توفرت فيها مجموعة من الشروط تمنحها السلاسة وحسن الوقع مع بقية الكلمات في البناء النصي.

وهي تنشأ من انسجام الحروف أولاً واتّساق الألفاظ ثانياً، وهي ترتبط بالتأثيرات العاطفيّة للشاعر، على أنّ ذلك لا يعني اقتطاع اللفظ بمفرده لاستخراج الدلالة في الشعر.

من خلال هذه المفاهيم المفتاحية أحاول أن أتعرف على السمات الأسلوبية للموسيقى الداخلية المشكلة للخطاب الشعري الذي يقوم على استظهار " الوحدات الصوتية المتشابكة التي يمكن التعرف فيها على مجموعة من التوازيات والبدائل، من المتآلفات والمتنافرات وعلى مجموعة من التمويلات الدالة للحزم الصوتية في نهاية الأمر"[4]؛ فالوحدات الصوتية تبدأ من الحرف (الصوت) ثم الكلمة الدالة في سياقها التركيبي، وهي تعمل معا للتعبير عن الدلالة والمعنى.

---

[1]– بدوي طبانة: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ط03، دار المريخ، الرياض السعودية،1986، ص217.

[2]– ينظر، يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص260.

[3]– عبد الرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ط01، دار الحصاد، 1989، ص 74 .

[4] – صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الآداب بيروت، لبنان، 1995، ص21 .

ولا يمكننا أن نفصل الموسيقى الداخلية عن الموسيقى الخارجية كونهما وجهين لعملة واحدة في رسم البعد الإيقاعي للشعر. ومن أهم عناصر الموسيقى الداخلية في شعر أبي حمو موسى الزياني ما يلي:

1- الجنـــاس:

صنف البلاغيون القدامى الجناس ضمن علم البديع؛ فقد جعله الباقلاني بَابًا من أبواب البديع، يقول في ذلك: "وباب آخر هو التجنيس، ومعنى ذلك أن تأتي بكلمتين متجانستين، فمنه ما تكون الكلمة تجانس الأخرى في تأليف حروفها"[1]؛ فواضح أن الباقلاني يركز على الحرف، إذ الحرف هو مادة الصوت وهو الذي يصنع الموسيقى الشعرية ولا غنى للشاعر عنه إذا أراد لشعره أن يبلغ درجته في سلم الفن الشعري الذي يعتمد على التقريب بين مادة الحرف وطبيعة التجربة الفنية. وهو أنواع، نذكر أهمها في شعر أبي حمو موسى الزياني:

أ– الجناس التَّام:

هو ما اتفقت فيه الكلمتان المتجانستان في نوع الأحرف وتركيبها ووزنها، وكانتا (من نوع واحد من أنواع الكلمة)، بين اسمين، كما في قوله تعالى: {**وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ**}، ويسميه عز الدين بن الأثير (الجناس المطلق) [2].

منه قول أبي حمو موسى الزياني[3]:

ألا مـــــا لصـــــب مشـــــوق صـــــبَا إذا مـــــا تـــــذكر عهـــــد الصّـــــبا

فالتركيب الجناسي هنا يتشكل من تكرار الفعل (صبَا) و الإسم: (الصّبا)؛ وهو ما يجعل الجناس أقوى من الناحية الإيقاعية بين الوحدات اللغوية الداخلية كما يؤدي دورا بارزا في تحريك مشاعر المتلقي؛ إذ إن (صبا) الأولى تعني حب النساء، وأما (الصّبا) الثانية، فتعني عمر الفتوة والصغر، فالأصل الصوتي للدالين واحد أما الدلالة فهي مختلفة.

ومن نماذجه قوله[4]:

مُسِـــــئٌ قَسَـــــا قَلْبُـــــهُ إِذْ أَسَـــــا فَـــــذَابَ أَسًـــــى عِـــــنْدَمَا أَذْنَبَـــــا

---

(1)– الباقلاني: إعجاز القرآن، تح عماد الدين حيدر، ط1،مؤسسة الكتاب الثقافية للنشر والتوزيع، 1991، ص ص 107-108 .

(2) – ينظر، عزالدين بن الأثير: الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، تح. عبد الحميد هنداوي،ط1، دار الآفاق العربية،2007، ص417-418، سورة الروم، الآية 55.

(3) – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص378.

(4) – المرجع نفسه، ص359.

بالنظر إلى أصوات (الألف والسين والألف الطويلة (المد)، فإن الجناس يحدث إيقاعا صوتيا منسجما داخل البيت الشعري، رغم اختلاف دلالة الوحدتين اللغويتين: (أسا = الإساءة)، (أسى = الحزن)، واختلاف صيغة كل منهما (أسى = فعل)، (أسى = اسم). أما من حيث مقاطع الجناس، فيتكون من مقاطع قصيرة(ص ح). وأخرى متوسطة: (ص ح ح) :

- أسا = (أ) – (سا) = (ص ح – ص ح ح).

- أسى = (أ) – (سى) = (ص ح – ص ح ح).

نحصل على:

(أ)- (ص ح) = (حرف صامت وحركة قصيرة).

(سا)- (ص ح ح) = (حرف صامت وحرف مد). أي حركة طويلة.

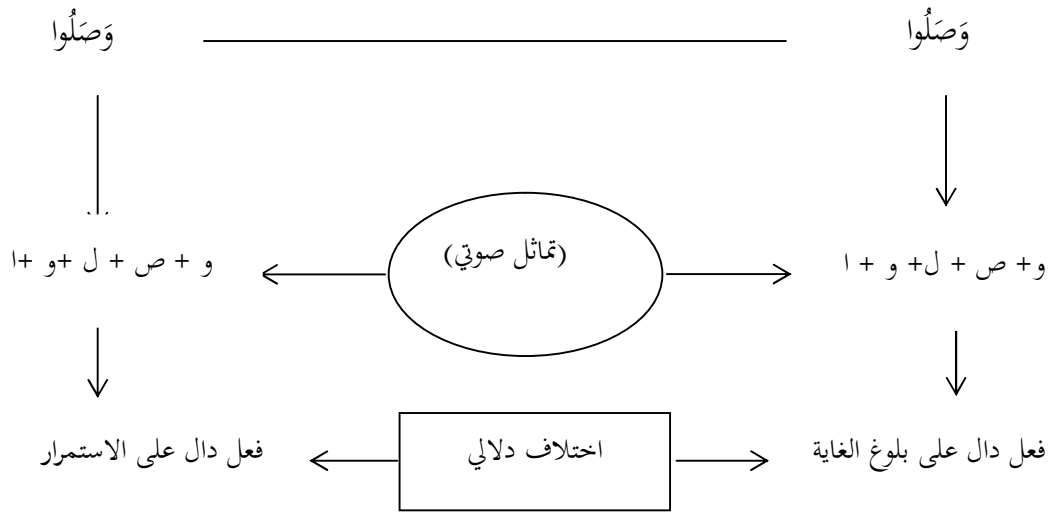
يتشكل الجناس من مقطعين صوتيين قصيرين، يتأسس عليهما الإيقاع (أ) +(أ) = (ص ح) + (ص ح)، ومقطعين طويلين: (سا) +(سا) = (ص ح ح) + (ص ح ح)، وشيوع المقاطع الطويلة في البيت الشعري يحدث إيقاعا موسيقيا داخليا، بالنظر إلى استخدامه الصوتي في آخر الكلمة.

ومثله قوله [1]:

لِلَّـــهِ قَـــوْمٌ إِلَى مَغْنَـــاهُ قَـــدْ وَصَـــلُوا بِـــالغَرَامِ إِذَا وَصَـــلُوا الروحـــات بالـــدُّلَجِ

يعتمد الإيقاع الموسيقي على ظاهرة تكرار الأصوات والمقاطع في الوحدات الكلامية، وبخاصة في "الجناس" وهو من المنبهات التي يعتمد عليها المبدع في التأثير على المتلقي، وجعله يتوقع عملية التتابع في الصورة الموسيقية.

من هذا المنطلق الصوتي يبني الشاعر موسيقى قصائده، فيما يتعلق بالجناس المماثل، ففي هذا البيت نجد الأصوات تتكرر في تناسق يخدم الشكل والدلالة على النحو الآتي:



[1] – يحي بن خلدون:بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد ،ج2، ص 311.

يبرز تكرار الأصوات في الوحدتين الجناسيتين (وصلوا + وصلوا) . وبهـذا نحصل على (4) مقاطع صوتية قصيرة (ص ح). ومقطعين (2) صوتيين طويلين نسبيا همـــا: (ص ح ح). وإذا تأملنا هذه الأصوات وجدنا لها إيقاعا دلاليا تحدثه يمكن أن نقول: إنه إيقاع صوتي لهذه الحروف: (و + ص + ل+ و + ا) بتكراره، يولد دلالة الاستمرار والاتصال، فالأصوات صدى المعنى.

ومن الجناس التام قوله: [1]

يـــا ليلـــة الاثنـــين نـــورك قـــد سمـــا وانجابـــت الظلمـــاء عـــن أفـــق الســـما

يأتي الجناس في الشطر الأول بين كلمتين: الأولى: بمعنى الارتفاع: (سما)، والثانية بمعنى الفرس: (السماء)، حيث نلاحظ اتفقتا في عدد الحروف (س + م + ا) = (س + م + ا) واختلفتا في دلالة كل منهما . فينشأ عنه تناغم صوتي تام بين الوحدتين الجناسيتين . وبهذا يصبح الجناس من أبرز الوسائل اللّغويّة لتكثيف النّغم الدّاخلي للبيت، وإحداث نغمات موسيقيّة مُتصاعدة.

[1] – أبو حمو موسى الزياني: واسطة السلوك في سياسة الملوك، ص 263.

ب- الجناس الناقص:

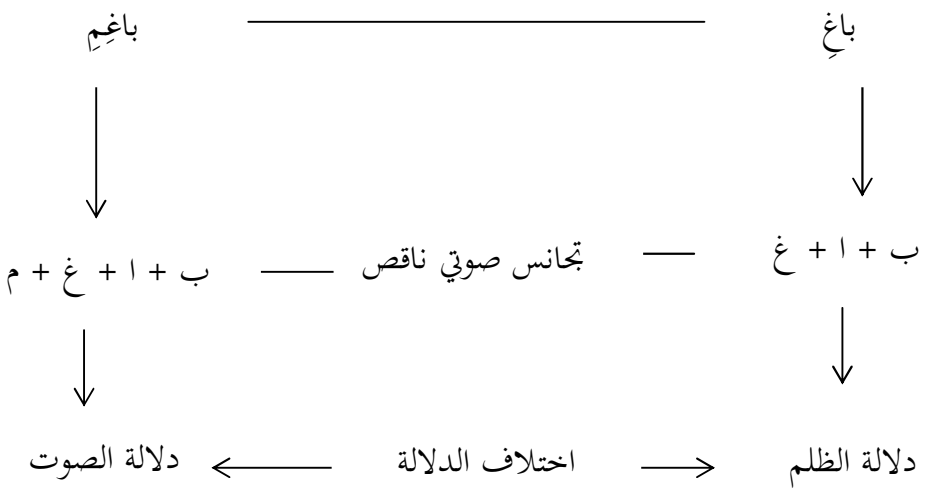
هو ما اختلف فيه اللفظان المتجانسان في نوع الأحرف وعددها، ولا يجب أن يكون الاختلاف في العدد بأكثر من حرف[1]، وهو من أهم المحسنات التي يزين بها الشاعر قصائده، حيث يعد ركنا أساسيا في الموسيقى الداخلية.

ورد الجناس الناقص في شعر أبي حمو موسى في صور متعددة نذكر منها:

1- **الجناس المطرف:** هو ما كانت الزيادة في أحد لفظيه حرف في آخره.

ومنه قول الشاعر: [2]

وجبـــتُ الفيـــافي بلـــدةً بعـــدَ بلـــد وطوعت فيها كل باغ وباغم



نلاحظ أن حروف الجناس في الدال الأول (3) وهي: (ب + ا + غ) أما في الدال الثاني: (باغم) فهي (4) = (ب + ا + غ + م)، وعليه يتأثر الصوت التجانسي بزيادة مقطع الميم (مِ) على النحو التالي:

(بل) ⟵ (ص ح ح) (با) = (ص ح ح)

(عن) ⟵ (ص ح ح) (غ) = (ص ح).

[1] – بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية،ط3، دار المنارة، جدة، السعودية،1988، ص137.

[2] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 300.

(م) = (ص ح).

يتغير صوت الغين من (ص ح ص) إلى (ص ح). ويضاف إليه مقطع آخر (م) = (ص ح). حيث يؤدي الانزياح الصوتي دورا بارزا في المجانسة بين الحروف من حيث نوع المقاطع وحجمها، وهو ما يجعلها تتردد في البيت مكونة موسيقى داخلية .

ومن الجناس المطرف قوله: [1]

وقفـــــت بِهَـــا مُسْـــــتَغْرِبًا لِخِطَابِهـــــا وأي خِطَـــــابٍ للصـــــلاد الصـــــلادم

تتكون بنية المجانسة من لفظتي: (الصّلاد —الصّلادم) والمعنى فيهما ليس واحدا. إن المادة الصوتية واحدة في بنية الجناس (صلاد) = (صلادم) إلا أنها من الجناس الناقص، إذ إن الوحدة الصوتية الجزئية= (الميم) في (صلادم) أدت إلى زيادة صوتية على الجذر الصوتي للفظة (صلاد) = (ص.ل.ا.د). وبالنظر إلى "التمايز الدلالي" في الوحدتين؛ فالأولى تعنى (الفرس) (الصلاد) و الثانية: (صلادم) تعني القوة فإن الغرض الفني الذي أراده الشاعر هو الالحاح على معنى القوة والصلابة .

وهذا ما أشار إليه الناقد صلاح فضل في دراسته للوظيفة البلاغية للجناس، حيث يقول: "هي تلك الأشكال التي تتعلق أساسا بالمادة الصوتية للخطاب، فتحدث لدى المتلقي تأثيرا صوتيا يدل غالبا على الالحاح أو التناغم، وكثيرا ما يميز المتلقون الخاصية الأدبية للنص اعتمادا على البعد الصوتي"[2].

2- الجناس المحرف:

من المحسنات البديعية التي تدخل في تشكيل الموسيقى الداخلية في النص الشعري ، وهو" ما اتفق ركناه، أي لفظاه في عدد الحروف وترتيبها، واختلفا في الحركات فقط سواء كانا اسمين أو فعلين أو من اسم وفعل أو من غير ذلك، فإن القصد اختلاف الحركات ""[3]

[1]– مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان ، ص 33.

[2]– صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 194.

[3] – عبد العزيز عتيق: علم البدع، ص 208.

يقول الشاعر: [1]

هوينـــــا الظبـــــا وألفنـــــا الظـــــبى وكـــــم مـــــن فـــــؤاد إليهـــــا صـــــبا

(الظِّبَا) (الظُّبى)

(ظ + ب + ا) ـــــــ تجانس صوتي ـــــــ (ظ + ب + ا)

(دلالة على حيوان) اختلاف الدلالة المعجمية (دلالة على السيف).

تكرر حرف الظاء وحرف الباء مرتين في وحدتين معجميتين مشكلا جناسا (الظِّبا) = (الظُّبى)، وهما مختلفان في الدلالة كما هو مبين في الرسم التخطيطي. ومما زاد من قوة الظاء بروزها في اللفظة الأولى بحركة الكسرة مع التضعيف (الظِّبا) وفي اللفظة الثانية بحركة الضمة (الظُّبى).

ويتكون الجناس صوتيا من مقطعين قصيرين، ومقطعين طويلين كما يلي:

- **الظِّبا**: 1(ظِ) = (ص ح) مقطع قصير، بتضعيف الكسر للظاء (ظِّ).

2(با)= (ص ح ح) مقطع طويل.

- **الظُّبى**: 1(ظُ) = (ص ح) مقطع قصير – بتضعيف الضم للظاء (ظُّ).

2(با) = (ص ح ح) مقطع طويل.

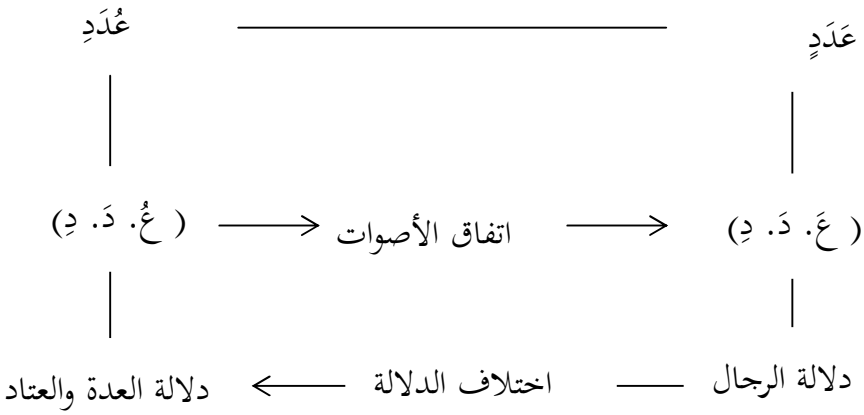
وهنا نلاحظ أن الموسيقى الداخلية تعتمد على الموسيقى اللفظية الناشئة من تجانس كل من (الظبا والظُبى) مع وضوح في المعنى، وحسن في التوظيف الصوتي للمقاطع المشكلة للوحدتين المتجانستين، إذ عملت المقاطع الطويلة (ص ح ح) = (بَا) على تقوية حرف الظاء ليصبح ذا طاقة صوتية. وبهذا يحقق جرسًا موسيقيا يثير انتباه المتلقي، كما يشعره بمتعة أثناء تكرار حرف (الظاء والباء)، فإن الأذن الموسيقية تطرب بتكرار الحروف في البيت الشعري، وبخاصة إذا كانت تخدم المعاني، إذ يعبر الشاعر عن هواه للظباء أي النساء الجميلات، غير أن هذا لا يقلل من عزيمته في الحرب، فذكر (الظبى) وهي السيوف، ليجمع بين حقلين دلاليين مختلفين: (الحب والحرب).

[1] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص359.

ويبين السيوطي بعض جماليات الجناس، فيقول: "وفائدته الميْلُ إلى الإصغاء إليه، فإن مناسبة الألفاظ تحدث ميلا وإصغاءً إليها، ولأن اللفظ المشترك إذا حمل على معنى ثم جاء المراد به آخر كان للنفس تشوق إليه""[1].

يقول الشاعر: [2]

يـــا نفـــسُ لا تـــرجُ غـــيرَ اللهِ مـــنْ أحَـــددِ يغنيـــكِ عـــنْ عَـــدَدٍ في الحـــرب أو عُـــدَدِ



من الناحية الصوتية لدينا وحدتان صوتيتان، عدد حروف كل منها ثلاثة، مكونة من: (حرف العين، حرف الدال مرتين)، حيث اتفقتا في: حركة الدّال الأولى: (دَا)، والدال الثانية: (دِ)، إلا أن حرف العين ورد مختلفا في الحركة : (عَدَدِ) = (عَ) مفتوحة. و(عُدَدِ) = (عُ) مرفوعة. وقد عززت الضمة والفتحة الموسيقى صوتيا مما أدى إلى إنقاص التماثل الصوتي في لفظتي الجناس (عَدَدِ ≠ عُدَدِ) ومن ثم سمي ناقصا، والنقص يشكل انزياحا صوتيا تدركه الأذن وتطرب له النفس .

وأما عن المقاطع الصوتية التي اشتمل عليها الجناس فهي مقاطع قصيرة:

عَ.....(ص ح) + (دَ).....(ص ح) + (دِ).....(ص ح)

عُ .....(ص ح) + (دَ).....(ص ح) + (دِ).....(ص ح).

حيث عملت هذه المقاطع القصيرة على تسريع الحركة الصوتية داخل البيت الشعري. ويمكننا أن ندرك طبيعة الانزياح بين اللفظتين المتجانستين من خلال دلالة كل منهما، كما يمكننا اكتشاف طبيعة الإيقاع الصوتي بينهما من خلال التجانس في الحروف الذي يؤدي إلى توليد إيقاع تكراري في النص. إذن فالجناس يعد أحد الوسائل الموسيقية البديعية لصناعة الإيقاع الصوتي في الشعر، وقد عدهُ النقاد إضافة صوتية من شأنها إحداث

[1] جلال الدين السيوطي: الاتقان في علوم القرآن، تح. شعيب الأرناؤوط، ط1، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان، 2008، ص 598، وينظر: ابن الأثير الحلبي: جوهر الكنز، تح. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د-ت)، ص 91.

[2]- يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2، ص 192.

التغيير الدلالي القائم على ثنائية الاتفاق الصوتي والاختلاف الدلالي، وهذا في حد ذاته سمة أسلوبية تمنح النص الشعري قدرة أكبر على التعبير من خلال إيقاع الأصوات.

3- الجناس المصحف:

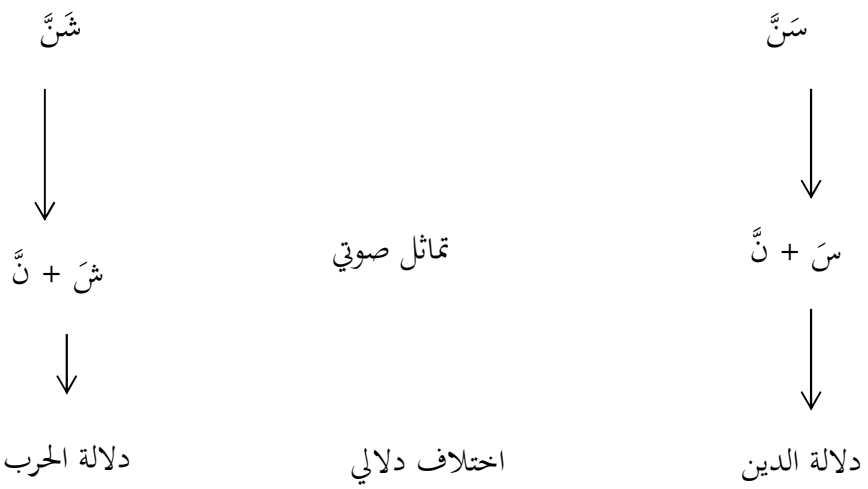
الجناس المصحف شكل صوتي يعزز إيقاع النص الشعري، "وهو ما اتفق فيه ركنا الجناس، أي لفظاه في عدد الحروف وترتيبها واختلفا في النقط فقط"[1]. وقد أشار الدكتور محمد أبو ستيت إلى أن التصحيف محول صوتي في الحروف المتشابهة في الرسم، يقول:" لا يأتي المصحف إلا في الحروف التي يتشابه رسمها، وتختلف من حيث النقط فقط كالدال والذال والزاي والراء والسين والشين"[2] وهو من البنيات التي ترد في شعر أبي حمو موسى الزياني، لتساهم في صناعة الموسيقى الداخلية.

ومن هذا النوع قول أبي حمو موسى الزياني: [3]

وسَـــــنَّ الشَّـــــرِيعَة للمُـــــؤمِنِينَ وشَـــــنَّ علـــــى الكَـــــافِرِين الحُرُوبـــــا

وقع التصحيف في لفظتي الجناس: (سنَّ) و (شَنَّ).

ويمكن بيان جمالياته الايقاعية في التخطيط المبسط الآتي:



تشكلت موسيقى داخلية في البيت من خلال تكرار أصوات الوحدتين (سَنَّ) و (شَنَّ)، حيث وقعت الأولى في بداية الشطر الأول، والثانية في بداية الشطر الثاني (العجز) على النحو الآتي:

(سَنَّ) ——————————— (شَنَّ)

---

[1] عبد العزيز عتيق: علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ص 210.

[2] – محمد أبو ستيت الشحات: دراسات منهجية في علم البديع، ط1، جامعة الأزهر القاهرة، مصر، 1994، ص211.

[3] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 369.

(سَ+ نَّ) ——————————— (شَ + نَّ)

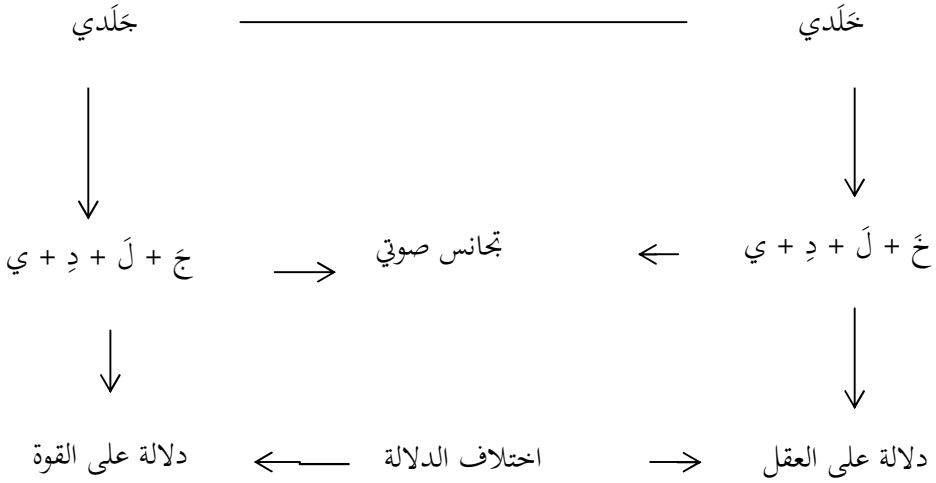
من خلال هذه القراءة الأفقية نجد تماثلا صوتيا ناقصا بين لفظي الجناس، الممثلين في شكل أو صيغة (فعل ماض) = (سنَّ)، (شَنَّ) اللذان يوحيان بالحركة، فالحركة الأولى متعلقة بسن الشريعة للمؤمنين، أما الحركة الثانية فمتعلقة بشن الحرب على الكافرين. غير أن هذه الدلالة التي شكلها "جناس التصحيف" جاءت بفعل تغيير في نقط الحرفين: (سَ)——————— (شَ)

وهنا نلاحظ أن التماثل بينهما صنعته حركة الفتحة، من الناحية الصوتية، وأن التغاير صنعته النقاط. فالنقطُ علامة صوتية فارقة بين الصوتين في الفعلين (سَنَّ و شَنَّ) وهي أيضا علامة فارقة بين دلالة كل منهما، فالأولى بدلالة الدين والتشريع، والثانية بدلالة الحرب. وفيما يتعلق بمخرج حرف السن والشين، فهو الأساس الذي يصنف عليه الجناس يصنف ضمن المضارعة إذ إن تقارب الحروف في المخرج ويصنف ضمن الجناس اللاحق إذا تباعدت في المخرج.

ومن الجناس المصحف قوله[1]:

حَمَلُـــوا خَلَـــدِي أَفْنَـــوا جَلَـــدِي تركـــوا جَسَـــدِي رَهْـــنَ السَّـــقمِ

حيث يجانس بين لفظتي (خَلَدي) و (جَلَدي) في الشطر الأول من البيت . ونمثله في الهندسة الايقاعية (الصوتية) الآتية:



وبمقارنة الأصوات الجزئية المشكلة لوحدتي الجناس نحصل على ترسيمة صوتية توضح لنا التحول الموسيقي على الشكل الآتي:

خَ ←——— جَ = تماثل في حرجة الفتحة وتغاير في نوع الحروف.

[1] يحي ابن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2، ص 108.

لَـــــــــــــــ ← لَ = تماثل كلي في نوع الحروف وحركته (الفتحة).

دِـــــــــــــــ ← دِ = تماثل كلي في نوع الحروف وحركته (الكسرة).

يِـــــــــــــــ ← ي = تماثل كلي: نوع الحروف وحركته (السكون.

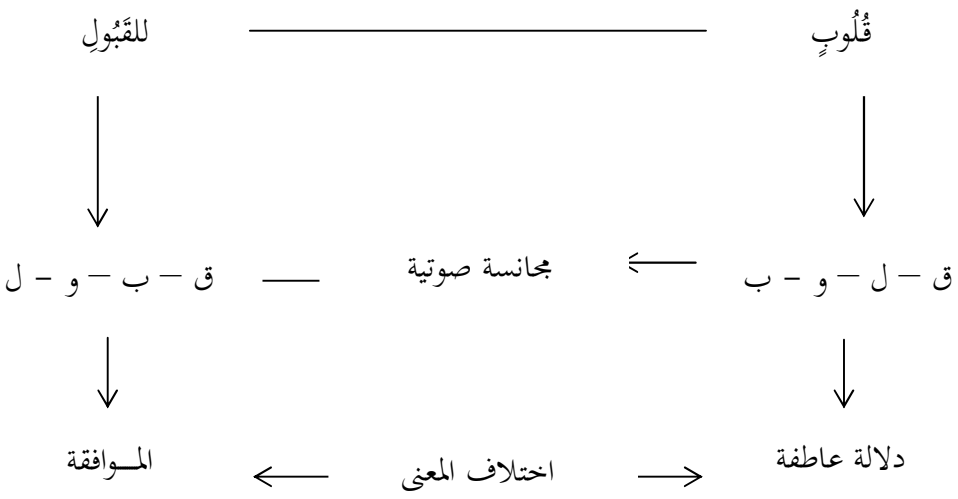
نلاحظ ان (الجيم) كحرف، وكجزئية صوتية غيَّر صوت الوحدة الجناسية (خَلَدِي) بنقطة تحت الحرف، أي بنقل النقطة من فوق الحرف إلى تحته؛ وهو ما يسمى (التصحيف)، وبذلك يتغير المعنى والدلالة في البيت من دلالة العقل إلى دلالة القوة.

4- جناس القلب:

جناس القلب واحد من التشكيلات الموسيقية التي تطرب لها النفس ويحسن وقعها لدى المتلقي، يعرفه عبد العزيز عتيق بقوله: "" اختلاف اللفظتين في ترتيب الحروف ""[1]، وليس من السهل تشكيل هذا النوع من الجناس حيث يتطلب مهارة كبيرة. وهو قليل الورود في شعر أبي حمو موسى الزياني.

ورد هذا النوع في قوله[2]:

وَســـــــــيلَتُنَا لله حـــــــــبُّ نَبِيّنَـــــــــا بصـــــدقِ قُلُـــــوبٍ للقَبُـــــولِ محـــــاوِجِ



ومن الناحية الصوتية يتكون الجناس من مجموعة أصوات مقلوبة بشكل جزئي على النحو التالي:

الوحدة الصوتية الأولى، (قلوب)، والثانية (قبول):

[1] – عبد العزيز عتيق: علم البديع: ص 211.

[2] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 377.

(قُ) ⟵ (قُ) = توافق في النوع والحركة (الضمة+ ضمة)

(لُ) ⟵ (بُ) = اختلاف في النوع واتفاق في الحركة (الضمة+ ضمة)

(و) ⟵ (و) = توافق في النوع والحركة (السكون+ السكون)

(بِ) ⟵ (لِ) = اختلاف في النوع واتفاق في الحركة (الكسرة+ الكسرة)

وبناء على هذا تكون فاعلية جناس القلب في تحقيق إيقاع صوتي يمنح النص موسيقى في الألفاظ والحروف.

5- الجناس المضارع:

أ- الجناس المضارع: يعتمد هذا النوع من التكرير الصوتي على مبدأ المغايرة في الأصوات من حيث المخرج الصوتي لها، سواء أكانت في بداية اللفظة أم في نهايتها[1].

يقول الشاعر[2]:

وَسِـــرْتُ عَلَـــى جَـــوْنٍ أَقَـــبَّ مُضَـــمَّرٍ كَلَمْعَـــةِ بَـــرْقٍ أَوْ كَلَمْحَـــةِ صَـــارِمِ

يقوم جناس المضارعة في هذا البيت على تكرير الأصوات (ك، ل، م، ع، ة) و (ك، ل، م، ح، ة) في لفظتي: (كلمعة، كلمحة)، وفقا لقانون المماثلة الصوتية، التي تعني عند علماء الأصوات: "تقريب الصوت من الصوت"[3]. من هذا المنطلق الصوتي نجد أن الشاعر يماثل (يضارع) بين الحروف حيث يمكن تحديد الفارق الصوتي بين وحدتي الجناس (كلمعة، كلمحة) ، فالمتأمل في إيقاع الأصوات في الجناس المضارع يجد تماثلا بين حروف الكلمتين من حيث الحركات الإعرابية، ونوع الحروف . ماعدا حرفي (العين) و (الحاء) لم يتحقق فيهما إلا التجانس الصوتي الذي صنعته حركة الفتحة في كليهما (عَ) (حَ) وبهذا يحول الشاعر صوت العين إلى صوت الحاء، وهو مبدأ صوتي الغرض منه تحقيق التمايز الموسيقي.

وهنا ندرك كيفية التلوين الموسيقي في وحدتي الجناس الناقص (المضارع)، فحرف العين يختلف عن الحاء هو في الحقيقة نقل للصوت من درجة الجهر إلى الهمس.

---

[1]-عبد الغفار حامد هلال: أبنية العربية في ضوء التشكيل الصوتي، دار الطباعة المحمدية بالأزهر، القاهرة، مصر، 1979، ص 187.

[2]- مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص 33.

[3] - عبد الغفار حامد هلال: المرجع السابق، ص 187.

ومن هذا قول الشاعر[1]:

كـــــأني بِهِـــــمْ وَ الله يَـــــومَ تحملـــــوا وَحَـــادِي النـــوى يحـــدو بِـــذَاتِ المباســـم
قَطَعْـــــتُ الفَيَـــــافِي بِـــــالقَلَاصِ وَإِنَّمَـــــا تجـــــاب الفَـــــلَا بِـــــالخُفِّ أَوْ بالمناســـــم

نلاحظ أن معنى البيت الأول لا يتم إلا بالبيت الثاني، كون طرف التشبيه الأول في البيت الأول، وطرفه الثاني في البيت الثاني. هذا من حيث الجانب الدلالي، أما من جانب الموسيقى التي أحدثها الجناس المضارع، فنلاحظ ان لفظتي (المباسم، والمناسم) ساهمتا في تحقيق الدلالة الشعرية، وفي تحقيق نغمة موسيقية .

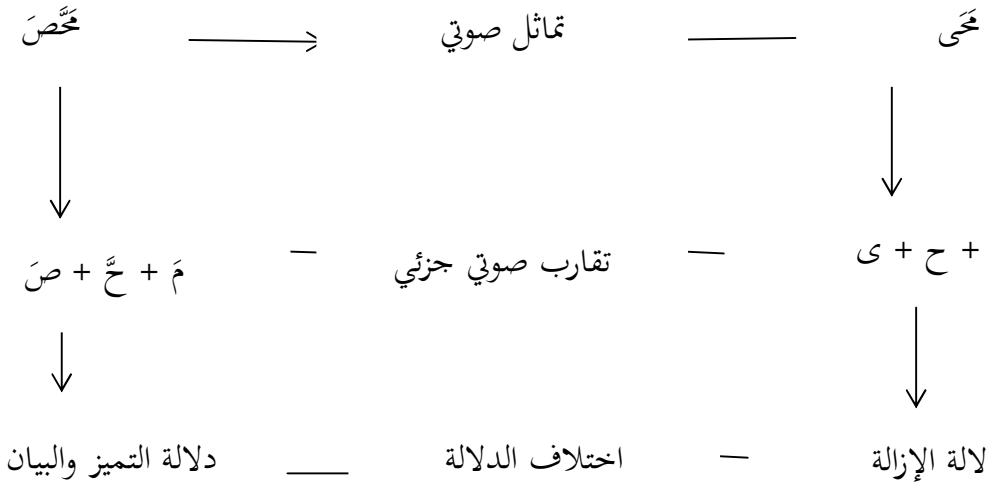
6- **الجناس اللاحق**: يدخل الجناس في تشكيل موسيقى البيت عن طريق إحداث وقع موسيقي مميز يصنعه اختلاف الحروف الأخيرة من اللفظتين المتجانستين، يعرفه عبد العزيز عتيق بقوله: "" هو ما كان الحرفان فيه متباعدين في المخرج، سواء أكانا في أول اللفظ أم في وسطه، أم في آخره""[2]

قول الشاعر: [3]

نَـــــبِيٌّ أَتَـــــى رَحْمَـــــةً لِلْعِبَـــــادِ فَمَحَـــــى ومحـــــص عَنَّـــــا الـــــذُّنُوبَا

في قوله (محى) و (محص) جناس لاحق، يتباعد فيه حرفا الألف المقصورة والصاد في المخرج، ومن جمالياته أن وحدتيه جاءتا في صيغة فعل ماض، كما أنهما متقاربتان في المقاطع، يربط بينهما حرف الواو.

ولبيان هندسته الصوتية نمثله في هذا الرسم التخطيطي:



[1] – أبو حمو موسى الزياني: واسطة السلوك في سياسة الملوك، ص 68.
[2] – عبد العزيز عتيق: علم البديع، ص 205.
[3] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 368.

نلاحظ من هذا الرسم البياني أن الوحدتين الصوتيتين (مَحَى ومَحَّصَ) تشكلان ترديدا صوتيا يصنعه تكرار الحرفين الأولين من كل وحدة. (مَ حَ)<———— (مَ حْ) ، غير أن حرفي (الألف المقصورة)، و(الصاد) لا يتماثلان من حيث الصوت ذلك أن مخرج كل منهما مختلف عن الآخر؛ فالألف شبه صائت مجهور شديد هوائي يخرج من الحلق، والصاد يخرج من طرف اللسان وفوق الثنايا[1] . وعليه يصبح مخرج الحروف محولا من المحولات الصوتية في البناء الصوتي للجناس اللاحق، مما يعطي الموسيقى قوة وتنوعا.

وإذا تمعنا في الخصائص الصوتية للمقاطع المكونة للوحدتين نجد ما يلي:

(و1) (مَحَى) : (مَ) ———— (ص ح) ————> مقطع قصير.

(حا) ———— (ص ح ح)————> مقطع طويل مفتوح.

(و2) (مَحَّص) : (مَحْ)———— (ص ح ح)————> مقطع متوسط مغلق.

(حَ) ..... (ص ح) ..... مقطع قصير.

(صَ) .....(ص ح) ..... مقطع قصير.

وهنا نقول إن المقطع الطويل المفتوح (حَا) في الوحدة الأولى (محى) أطول نسبيا من المقطع المتوسط المغلق (مَحْ) في الوحدة الثانية (محص) . كما أنه يشكل انزياحا جزئيا له دوره في تأكيد المعنى وتوضيحه، وهو الذي يقصده الشاعر، ويتعلق بغفران الذنوب بمحوها، وبيانها، لأن "المحو" ليس هو "التَّمْحِيصْ" في حقيقة الأمر، إذ التمحيص هو بيان ما يكون ذنوبا وما لا يكون. وبهذا التردد يشيع حرف الميم مجهور شفوي أغن (أنفي) ساكن[2] وهو يشكل مقطعا طويلا نسبيا تنتج عنه موسيقى داخلية، مع صوت الحاء الحلقي المهموس[3] ، فإذا اجتمع الجهر مع الهمس تشكل مقطع صوتي بارز فيه قوة وشدة تأثير في المتلقي.

وبهذا نستطيع أن نصل إلى أن إيقاع الجناس اللاحق يعتمد على مبدأ التماثل والتمايز في الأصوات، وهو ما يخرجه من الرتابة الموسيقية.ومن الجناس اللاحق قوله[4]:

تَسَـــنَّى لَهُـــمْ قَصْـــدُهُم عِنْـــدَمَا تَسَـــنَّمَ كُـــلُّ نَجِيـــبٍ نَجِيبَـــا

تشكل اللفظتان: (تَسَنَّى) و (تَسَنَّم) جناسا لاحقا، وإن وقعت إحداهما في أول الصدر والثانية في أول العجز، وهذا ما يعطي البيت قيمة موسيقية بتكرار الأصوات (ت. س. ن. ى) و (تَ. سَ. نَّ. م). حيث

(1) – ينظر، غانم قدوري الحمد: المدخل إلى علم أصوات العربية،ط1، دار عمار للنشر والتوزيع،عمان ، الأردن،2004 ، ص 84.

(2)– إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 81.

(3)– المرجع نفسه، ص 76.

(4)– يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد،ج2، ص 329.

نلاحظ أن الدال الأول: (تسنى) ورد في صيغة الفعل بدلالة السهولة، وكلك جاء الدال الثاني: (تسنم) في صيغة الفعل غير أن دلالته مختلفة عن الدال الأول، فهو يدل على الركوب وامتطاء النجيب (الجمل).

أما الصيغة الصوتية فمتماثلة في الحروف الثلاثة الأولى:

تسنَّى: (ت + س + ن) وتَسَنَّمَ : (ت + س + ن)

- (تسنَّى) ..... (ى) حرف اللاحق
- (تَسَنَّمَ)..... (مَ) الحرف اللاحق

إذا نظرنا إلى الوحدتين الصوتيتين، من حيث المخارج الصوتية المشكلة لها نجد أن مخرج الألف المقصورة(اللينة) شبه صائت مجهور شديد هوائي،وهو مختلف عن مخرج الميم مجهور شفوي أغن (أنفي). فاختلاف المخرج الصوتي يكسب الجناس طاقة موسيقية يتمثل فيها البروز والمغايرة بين الحرفين اللاحقين : (ى) و(مَ) .

أما من حيث التركيب المقطعي فنجد ما يأتي:

- تسنّى: (ت) = (ص ح). مجهور أسناني انفجاري

(سَ) = (ص ح). مهموس لثوي احتكاكي (مفخم)

(نَّا) = (ص ح ح). مجهور أسناني أغن أطول من مقطع (نَّ) في الوحدة الجناسية الثانية

- تَسَنَّمَ: (تَ) = (ص ح).

(سَ) = (ص ح).

(نَّ) = (ص ح).

(مَ) = (ص ح). مجهور شفوي أغن (أنفي) أقصر من المقطع الأخير في الوحدة الجناسية الأولى.

نلاحظ أن الألف اللينة في الوحدة الجناسية الأولى: (تَسَنَّى) صنعت المقطع الصوتي: (نَّى) الطويل المفتوح، مع مقطعين قصيرين مغلقين (تَ)، (سَ). بينما جاءت الوحدة المجانسة الثانية: (تَسَنَّمَ) مقاطعها قصيرة مغلقة كلها: (ت) (س) (نَّ) (م). وبهذا يشكل الحرف الأخير في الوحدة الأولى صوتا أساسيا في تغيير القيم الموسيقية، لتتلاءم مع الدلالة المعنوية للبيت الشعري.

7- جنـاس الاشتقـــاق:

جناس الاشتقاق نوع من الجناس الذي يكون بين لفظتين، يقول الباقلاني :"ومنهم من زعم أن المجانسة أن تشترك اللفظتان من جهة الاشتقاق"[1]، أي اشتقاق كلمة من كلمة أخرى، ويعرفه الخفاجي بقوله:" ومن التناسب بين الألفاظ المجانس وهو أن يكون بعض الألفاظ مشتقا من بعض إن كان معناهما واحدا أو بمنزلة المشتق

[1] - الباقلاني: إعجاز القرآن، تح عماد الدين حيدر، ط1، مؤسسة الكتاب الثقافية للنشر والتوزيع،1991. ص108 .

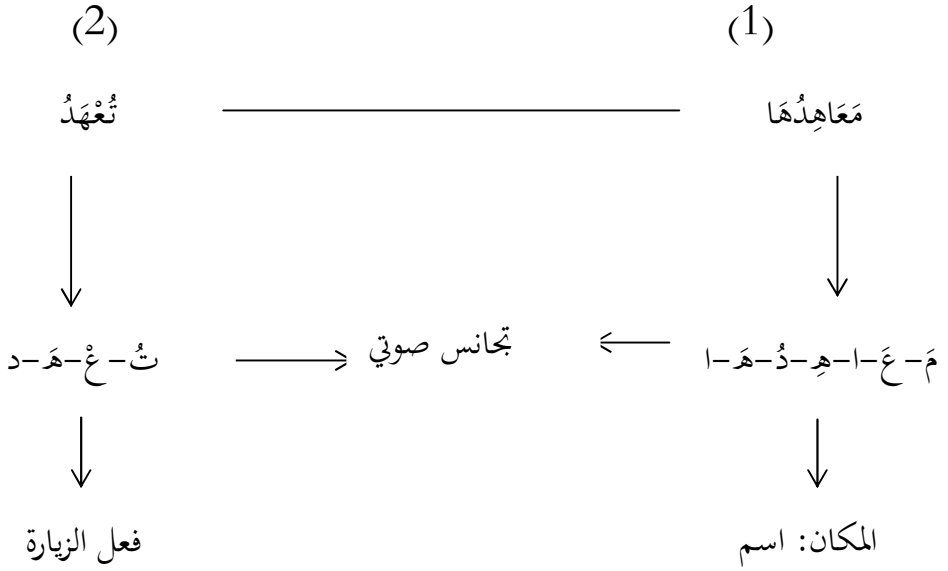
إن كان معناهما مختلفا أو تتوافق صيغتا اللفظتين مع اختلاف المعنى"[1]؛ يوضح الخفاجي بهذا التعريف قضية مهمة هي اللفظ والمعنى؛ فقد يتفق اللفظان المتجانسان بالاشتقاق في الدلالة وقد يختلفان.

وجناس الاشتقاق نوع من الجناس الذي يقوم بوظيفة موسيقية مماثلة للجناس والسجع.

يقول الشاعر:[2]

تَـرَكُـــوا المَنَـــازِلَ بَلْـقَـعًـــا ترحلـــوا فغـــدت معاهـــدها كـــأن لم تعهـــد

فبنية هذا الجناس مكونة من (مَعَاهِدُهَا= اسم) و(تُعْهَدِ= فعل)= تجانس لفظي يفضي إلى معنى واحد أوصوت واحد يتكرر مرة في صيغة اسم ومرة أخرى في صيغة فعل، بطريقة تزيد المعنى قوة ووضوحا، والتركيب جمالا وحيوية وإيقاعا عن طريق تكرار الوحدات والمقاطع الصوتية.



تتكون اللفظة المجانسة الأولى من (06) حروف هي (الميم، العين، الألف، الهاء، الدّال، الألف) أما اللفظة الثانية فتتكون من (04) حروف هي: (التاء، العين، الهاء، الدال . نلاحظ هنا أن الشاعر يأخذ مادته الصوتية (الموسيقية) من اللفظة الأولى، ذات الصيغة الاسمية: (معاهدها) = مصدر، لينتج الوحدة المجانسة الثانية مغيرا في صيغتها إذ اشتق الفعل (تُعْهَدِ) المبني للمجهول. وهما قريبتان في المعنى، حيث اعتمد على ثلاثة حروف هي بنية النواة الجناسية الممثلة في الحروف الأصلية (عَ + هَ + دَ). حيث لعبت حروف الزيادة دورا موسيقيا، وصوتيا في بيان جمالية الأصوات الثلاثة، على النحو الآتي: (مَعَاهِدُهَا) = (مَ) (ص ح)، (عا) = (ص ح ح)، (هِ) = (ص ح)، (دُ) = (ص ح)، (هَا) = (ص ح ح).

أما (تُعْهَدُ) = (تُعْ) = (ص ح ح)، (هَ) = (ص ح) (دِ) = (ص ح).

[1] – الخفاجي: سر الفصاحة، شرح عبد المتعالي الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح، القاهرة، مصر،1969. ص 185 .

[2] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص328.

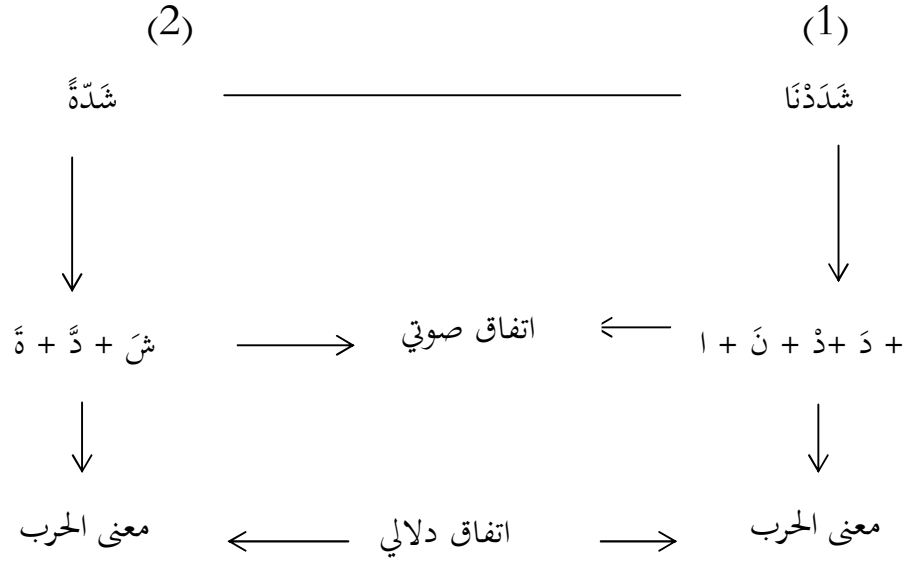
فزيادة الألف إلى العين: (عا) و الهاء (ها) أضاف كمية من الأصوات إلى لفظة (معاهدها) من أجل تمييزها عن الفعل (تُعْهَدِ).

وهذا النوع من الجناس يشكل ظاهرة أسلوبية بارزة في شعر أبي حمو موسى الزياني: [1]

شـــددنا علـــيهم شـــدة بَعْـــدَ شـــددة فَولَّـــوا فـــرارا والـتَجُـــوا لِلـمَعَاصِـــمِ

شَدَدنَا..... شَدَّةً..... شَدَّةً.... .....

ف(شددنا) فعل و(شدَّةً) مفعول مطلق مشتق من الفعل يؤديان المعنى نفسه، ويأتي في سياق القوة والبطش بالعدو، وقد لعبت حروف (الشين والدَّال) دورا كبيرا في تأكيد هذا المعنى. ولتوضيح فاعلية الأصوات المشتقة من بعضها البعض نستعين بهذا الشكل البياني، لهندسة الجناس، حتى نقف على الشكل الموسيقي، ونحدد موقعه من البيت، لنصل إلى معرفة القيم الجمالية للحروف المتماثلة، ومرات تكرارها :



يتكون الجناس المشتق هنا من وحدين صوتيتين هما: (شَدَدْنَا) وهي بصيغة الفعل الماضي، و (شَدَّةً) اسم، وهي صيغة مفعول مطلق. ويقع حرْفا (الشين والدّال) = (ش.د) في بؤرة الاشتقاق الصوتي.

وإذا تأملنا اللفظتين من حيث عدد المقاطع نحصل على ما يلي:

1) (شدَدْنا) : (ش) = (ص ح)

(دَدْ) = (ص ح ص)

(نا) = (ص ح ح)

2) (شَدَّةً) : (شد) = (ص ح ص)

[1] – مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص 36.

(د) = (ص ح)

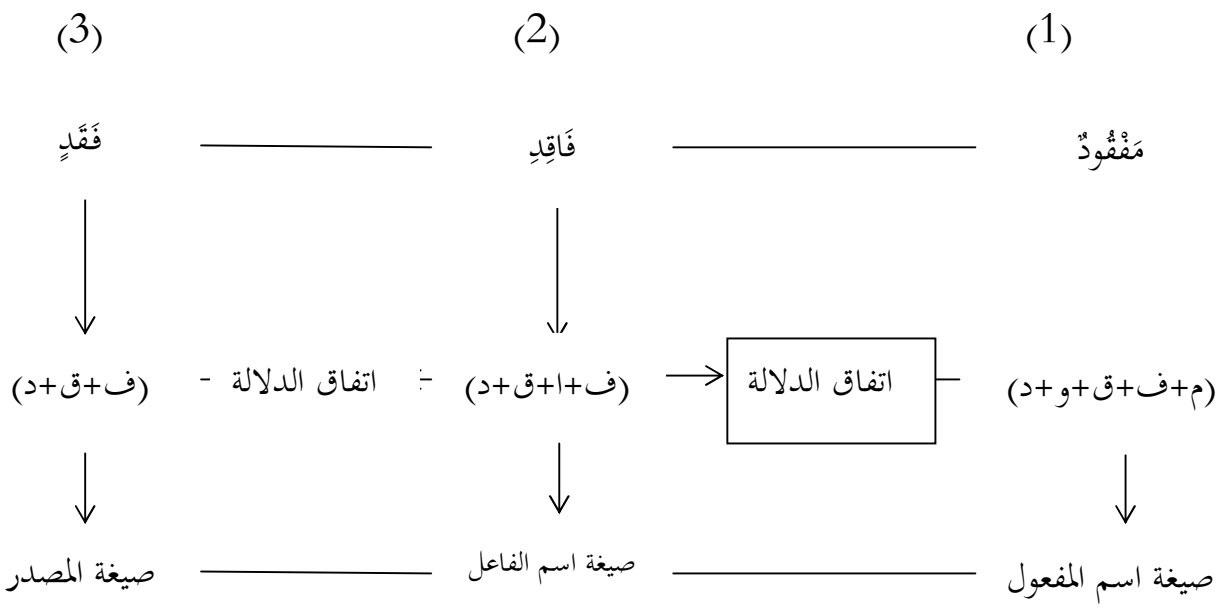
(تَنْ) = (ص ح ص).

وللاشتقاق دور في إعانة المتلقي على الوضوح في تصوره للمعنى، وله إيقاه صوتي من خلال نوع الحروف، وعددها، وحركاتها من فتحة وسكون وغيرها.

ومن جناس الاشتقاق، قول الشاعر، يصف مرارة الفقد وألم الفراق، عند وفاة أبيه يوسف:[1]

مـــا مثـــل يُوســـف مَفْقُـــودٌ لِفَاقِـــدِهِ وَلَا كَمُوسَـــى أَخُـــو فَقْـــدٍ إذا وُصِـــفَا

أحدث جناس الاشتقاق تكريرا في أصوات (الفاء)، (القاف)، (الدّال) عن طريق اشتقاق ألفاظ كلها على صيغة واحدة، هي:



نستنتج من هذه الترسيمة أن الدلالة تنتقل بين الوحدة الدالة (1) إلى (2) ثم (3) لتؤلف أصواتا ذات مقاطع دالة على حزن الشاعر على فقد والده ، على النحو التالي:

(1) مفقود: (مَفْ) = (ص ح ص)

(قو) = (ص ح ح).

(دْ) = (ص ح).

(2) (فَاقِدِ) = (فا) = (ص ح ح).

(قِ) = (ص ح).

[1]- عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 336 .

(دِ) (ص ح).

(3) (فُقْدِ) = (فُقْ) = (ص ح ص).

(دِ) = (ص ح).

ومنه ندرك أن المقاطع المفتوحة في الوحدات الصوتية الثلاثة قليلة مقارنة بالمقاطع المغلقة القصيرة (ص ح) . وهذا يدل أن صوت الشاعر ينحبس عندها إحساسا منه بالألم والحزن.

وقد أحدث اشتقاق الشاعر لألفاظ الجناس صيغا لغوية مختلفة، رتبها حسب عاطفته، على النحو التالي:

- صيغة اسم المفعول (مفقود).
- صيغة اسم الفاعل (فاقد).
- صيغة المصدر الدال (فقد).

وهي كلها تتقاطع في حروف ثلاثة هي: (الفاء)، (القاف)، (الدال)، (ف + ق + د).

تتخللها الحروف (الألف)، (الواو) التي تصنع المقاطع الصوتية الدالة على حالة الفقد عند الشاعر.

2- التصديـــــر:

التصدير (رد الأعجاز على الصدور)، من أهم الأشكال البديعية التي تناولها النقاد، يعرفه ابن المعتز بقوله:" هو رد أعجاز الكلام على ما تقدمها"[1]؛ أي رد الأعجاز على الصدور، ومعنى هذا أن جناس التصدير يختص بالشعر، وهو من ركائز الموسيقى الداخلية، ويسميه كذلك ترديدا كونه يتردد في العجز ردا على الصدر. أما عن موقعه فقد يكون في موضع الضرب والعروض، وقد يتردد في حشو البيت، لغرض يرمي إليه الشاعر بهذه الوسيلة الفنية، فهو يحقق قيمة صوتية أسلوبية، تتعلق بجانب من جوانب النص الشعري، وتتركز في الموسيقى الداخلية.

يقسم ابن المعتز (ت296هـ)[2] التصدير إلى ثلاثة أقسام هي:

النوع الأول: يعرفه بقوله: هو "ما يوافق آخرَ كلمة فيه آخرُ كلمة في نصفه الأول"[3].

من هذا النوع قوله: [4]

وننصـــــرُ مظلومَـــــا ونمنـــــع ظالمـــــا إذا شـــــيكَ مظلُـــــومٌ بشـــــوكة ظـــــالم

يتضح لنا الترديد الصوتي (رد العجز على الصدر) في كلمة (ظالم) الواقعة في آخر البيت، وآخر الشطر الأول، حيث يكرر الأصوات ذاتها في لفظتي التصدير (ظ +ا +ل+ م) اتفقا في الصيغة اللغوية أي صيغة اسم الفاعل، من الفعل الثلاثي (ظَلَمَ) = (ظالم) وكذا في دلالة الظلم.

ومن التصدير قول الشاعر: [5]

شـــــوقا لمحبـــــوبي منـــــامي قـــــد حمَـــــى ولقـــد شـــغفت بحـــبّ مـــن ســـكن الحِمَـــى

في هذا البيت تتوافق الوحدتان التصديريتان: (حمى= الحمى)؛ حيث يتألف كل منهما من الحروف (الأصوات) نفسها، وهي حمى= (حَ+ مَ+ى)، الحاء والميم والألف اللينة، ويختلفان في الجانب الدلالي حيث تدل الأولى على معنى "الحماية" =في الفعل:(حمى) والثاني (الحمى): اسما وهي الأرض، والتي تتكون من الأصوات نفسها (حِ+ مَ + ى)، دون النظر إلى (أل) التعريف في الاسم . وقد غيرت الكسرة موسيقى التصدير في حرف الحاء (حِ) في لفظة الحمى، لتدعم الجرس الصوتي بينهما فالحاء في (حَمَى) جاءت بالفتح.

---

[1]- عبد الله بن المعتز: كتاب البديع، تح. عرفان مطرجي، ط1، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان،2012، ص62. وينظر، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تقديم صلاح الدين الهواري، وهدى عودة، ط1، دار ومكتبة الهلال، 1996، ص05.

[2]- المصدر نفسه ، ص62 .

[3]- المصدر نفسه، ص62 .

[4]_ مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص 157.

[5]_ المصدر نفسه، ص 157.

النوع الثاني: يعرفه ابن المعتز بقوله:"هو ما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول"[1]، نحو قول الشاعر: [2]

وعَبْـــدُكَ موســـى لم يَـــزْلْ فيـــك راجيّـــا ومـــن شِـــيّم المـــولى بـــأن يَـــرْحَمَ العَبْـــدَا

يعتمد هذا التصدير على الترديد الصوتي للوحدات اللغوية لتشكيل موسيقى داخلية، تربط بداية البيت الشعري بنهايته، ويشكل ايقاعا خاصا لتوافق الوحدات الصوتية (الحروف) داخل الوحدتين التصديريتين: [عَ-بْ-دُ-كَ]و [ع-بْ-د-ا]. حيث تنتظم الحروف وتتآلف في بنية صوتية ذات بعد دلالي من خلال تكرار الدالين اللغويين: (عبدك=العبدا) في توافق في المعنى والصوت. فمن خلال هذا التصدير يمكننا أن ندرك تفاعل المكونات الصوتية لتحقق نظاما من التناسق بين أصوات البداية في الوحدة وأصوات النهاية في الوحدة الثانية:

الوحدة الأولى: [عَ- بْ- دُ- كَ]

الوحدة الثانية: [عَ- بْ- دَ- ا]

تتفاعل الأصوات: في شكل ثنائيات (عَ-ع)=اتفاق تام في النون وفي الحركة الصوتية (الفتحة+الفتحة). -(بْ-بْ)= اتفاق تام في النوع والصوت (سكون). -(دُ-دَ)= اتفاق في النوع وتغير في ايقاع الصوت (ضمة+فتحة).

نخلص من هذا التفصيل الصوتي لظاهرة التصدير إلى أن بناء أي كلمة ووزنها وصيغتها، وعدد حروفها وحركاتها، هي الأساس الأول الذي يعول عليه الدارس في فهم وتوضيح إيقاع التصدير في البيت الشعري. ثم إن ائتلاف الحروف في أنساق صوتية معينة من شأنه أن يصنع موسيقى داخلية تطرب لها النفس ، يكون فيها التصدير لبنة أساسية في بناء إيقاع الموسيقى الداخلية.

ومن التصدير قوله: [3]

غريـــــبٌ فريـــــدٌ أنـــــا بيـــــنكم وحاشـــــاكم تفـــــردون الغريبـــــا

التركيب الصوتي للوحدات: **الوحدة الأولى**: (غريبٌ)= م1: غ= (ص ح). م2: ري= (ص ح ح) م3: بُن= (ص ح ص)، الوحدة الثانية: (الغَريبَا): م1:ال (ص ح ص)، م2: غ= (ص ح)، م3:ري= (ص ح ح).م4: با= (ص ح ح). ويمكننا أن نفسر اختلاف المقاطع الصوتية: (بُنْ) و (با) باختلاف المواقع الإعرابية للفظتي التصدير: غريب: واقعة مبتدأ مرفوع مما يؤثر على حرف (الباء) فيغير صوته عن صوت (الباء) في لفظة التصدير الثانية: (الغريب) الواقعة مفعولا به منصوب.

---

[1]- عبد الله بن المعتز: كتاب البديع، ص62 .

[2]_ عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 382 .

[3]_ أبو حمو موسى الزياني: واسطة السلوك في سياسة الملوك، ص 259.

فالتصدير تكرار لمقاطع صوتية، بنسب معينة، تتوافق فيها بعض الحروف المشكلة للجذر اللغوي لألفاظه ، وتتمثل في: (الغين، الراء، الياء، الباء). ومن هنا أكسبت اللفظتان (غريبٌ)، و(الغريب) البيتَ الشعريَّ إيقاعا موسيقيا منسقا في حروفه ومقاطعه الصوتية القصيرة منها، والطويلة.

3- النوع الثالث: يعرفه ابن المعتز بأنه: "ومنه ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه"[1]، ومنه قول أبي حمو موسى الزياني[2]:

وضـــــمر عنـــــاجيح علـــــى صـــــهواتها كـــــرام سمـــــاح بـــــالنّفوس الكـــــرائم

يكرر الشاعر في البيت أصواتا بعينها مرّة في لفظة (كرامٍ)، وأخرى في لفظ (الكرائم)، وبهذا يشكل ايقاعا صوتيا، فيه تناسب بين الوحدتين التصديريتين:

(كِ+ رَ+ ا+مِ)= (كسرة+ فتحة+الكسرة). (كَ+ رَ+ا+ئِـ+مِ)= (فتحة+ فتحة+ كسرة +كسرة)..

هذه الحروف تشكل حزمة صوتية تحدث تماثلا في إيقاع الحروف مع بعضها البعض في الوحدة التصدرية الأولى (كرامٍ) إلى الوحدة الثانية: (الكرائم) في نهاية الشطر الثاني من البيت ونحن نحس بالأثر الموسيقي الذي يخلقه تناسب الأصوات بين الوحدات الكلامية .

ويرد التصدير في قوله[3]:

وكـــم مـــن فيـــاف قـــد قطعـــت أكامهـــا وكـــم نســـمة جـــادت عليهـــا نســـائمي.

إن المتأمل في البنية الايقاعية للتصدير يجد أنّ الشاعر يشتق الوحدة التصديرية الثانية: (نسائمي) من الجذر اللغوي نفسه للوحدة التصديرية الأولى: (نسمةٍ) فوردت في صيغة الجمع على خلاف الأولى التي جاءت مفردة.

وهذا ما يخلق اختلافا وتنوعا في المقاطع الصوتية

(نَسْمَةٍ)= (نَسْ)= (0/) ← مقطع مغلق

(مَتِنْ)= (0//) ← مقطع مغلق

(نَسَائمي)= (نَسَا)= (0//) ← مقطع طويل مفتوح

(ئمي)= (0//) ← مقطع طويل مفتوح.

[1]- عبد الله بن المعتز: كتاب البديع، ص62 .

[2]- مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص 36.

[3]- المصدر نفسه، ص 35.

للتوضيح فإن المقطع الصوتي (نَسْ) هو الذي ينتهي بحرف صامت (س)،و (تِنْ) وأما المطقع المفتوح، فهو الذي ينتهي (بالألف) أو (الياء) أو الواو. (ئمي)= (//0) كما في الوحدة التصديرية الثانية.

ومن ذلك قوله[1]:

يَـــا نَفْـــسُ خُـــدِعْتِ بِزُخْرُفِهَـــا كَـــمْ تَغْتَـــرِّينَ بِهَـــا وَكَـــمِ

حيث يحقق التصدير تناغما صوتيا في عجز البيت، بين (كَمْ) و (كَمِ)، وهذا ليس مجرد تكرار صوتي، بل هو ضرورة يمليها الجانب الدّلالي أيضا، فهو يعبر بكم العددية، التي توضح الكثرة والتعدد في اغترار الشاعر بزخارف الدنيا، وزينتها .

من هذا القبيل مَا وَرَدَ في قول الشاعر: [2]

يُـــدْنِي ويُبعِـــدُ في أَحْكَامِـــه أَبَـــدا هَـــذَا بِـــذَاكَ ولَا عتْـــبٌ لِمَـــنْ عَتَبَـــا

يرد التصدير في لفظتي: (عَتْبَ وعَتَبَا)، في الشطر الثاني من البيت، وفيه جمالية في الصوت مؤثرة في المتلقي، غرضه خدمة المعنى في التأكيد على عدم قبول المعاتبة من المعاتب.

يتحقق التجانس الصوتي بين لفظتي (عَتْبٌ) في صيغة المصدر، فهو اسم، وبين الفعل (عَتَبَا).والقاسم المشترك بينها هي الأصوات (العين، التاء، الباء) (ع. ت. ب).وهي تصدر إيقاعا صوتيا داخل الوحدتين المتجانستين عن طريق الاشتقاق، فهو من قبيل التصدير الاشتقاقي.ولإدراك جمالية الصوت وفاعليته في طرفي التصدير نقسمه إلى المقاطع التي يتألف منها، كما يأتي :

- عَتْبٌ: (عَتْ) = (ص ح ص) = حرف صامت.

(بُـنْ) = (ص ح ص) = حرف صامت + حركة قصيرة.

أما الوحدة الصوتية :

- عَتَبَا = (عَ) = (ص ح) = حرف صامت.

(تَ) = (ص ح) = حرف صامت.

(بَا) = (ص ح ح) = حرف صات بعد حركة مد.

وعن طريق طبيعة الحروف (الصوامت)، يمنح البيت تناسقا في الإيقاع، وعليه، فإن الحروف تكتسب فاعليتها الصوتية إذا وَقَعَتْ في مقاطع صوتية سواء أكانت قصيرة أم متوسطة أم طويلة.

في ختام هذا المبحث نستنتج أن الشاعر يوظف التصدير بأنواعه الثلاثة في شعره، ويجعل منه محسّنا بديعيا لتشكيل الموسيقى الداخلية. هذه الترديدات الصوتية للبنيات التصديرية تمثل إيقاعا موسيقيا يختلف عن النوع

---

[1]– عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 341.

[2]– يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد ج2، ص 372.

الذي يليه في المسافة الزمنية المتولدة عن كل لون. كما أن إيقاع التصدير مرتبط بالزمن الذي يفصل كل وحدة واقعة في صدر البيت أو عجزه عن القافية التي تعد نقطة التقاء في كل الأنواع وعليه فإن المتلقي يدرك الفارق الزمني، وأثره في موسيقى البيت الشعري.

ومن أهم النتائج التي توصلت إليها في هذا المبحث هي أن التصدير، تتمظهر فيه الأصوات بطاقتها الموسيقية مشكلة فيما بينها إيقاعات داخلية فيها التماثل والتغاير والتقابل. وهي الميزات الأسلوبية التي لا تنتظم إلا لتمنح النص الشعري مزيدا من الجمالية في الموسيقى الداخلية.

وقد اتفق البلاغيون على تسمية "رد الإعجاز على الصدر " بالتصدير وأدرجوه ضمن ما أسماه ابن الأثير الحلبي في"باب الترديد" [1]. وهو يقصد ترديد الأصوات والحروف في هيئات مخصوصة، ضمن مقاطع صوتية فيها التماثل والتغير ، فليست كل الوحدات التصديرية على هيئة واحدة في أوزانها فيها المقاطع القصيرة والطويلة، وهي الأخرى لها دورها في الأداء الموسيقي للتصدير، إذ تعطيه الحيوية والتغير لنفي الرتابة الصوتية عن أجزاء التصدير.

إنّ هذا اللون الموسيقي يشكل لبنة أساسية في شعر أبي حمّو موسى الزياني يمنحه موسيقى ذات مميزات خاصة تبرز معها تمكن الشاعر من الصناعة البديعية.

ويتضح من النماذج الشعرية المقدمة أن رد الأعجاز على الصدور من الوسائل الأسلوبية التي تعمل على توجيه اهتمام المتلقي في البيت الشعري، فيحيل بعضه على بعض، ويسهل عليه إدراك القافية، كما يكسب البيت طاقة صوتية من خلال تفاعل الأصوات بين الوحدات التصديرية . كما يعمل التصدير على بلورة المعنى والدلالة التي لا تتم إلا برد العجز على الصدر؛ إذ بين اللفظين التصديريين علاقة وثيقة لا يتم المعنى إلا باتصالهما في البيت الواحد. فرد الأعجاز على الصدور تشكيل أسلوبي يبدأ فيها الشاعر من المقطع الصوتي ليحقق غرضه التواصلي ويؤثر في المتلقي .

[1] _ ينظر ابن الأثير الحلبي، جوهر الكنز، ص 260.

3- الترصيـــع:

الترصيع من المحسنات البديعية التي تسهم في تشكيل الموسيقى الداخلية للنص الشعري على وجه التحديد، ولذلك جعله بن الأثير الحلبي من صفات الوزن، يقول:"ومن نعوت الوزن الترصيع"[1]؛ فهو يرتبط بموسيقى الشعر. وفي اصطلاح البلاغيين، هو من التناسب،"وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف"[2]؛ بهذا المفهوم يقوم الترصيع على مبدإ التناسب في مقاطع الألفاظ، حيث تأتي على صيغة السجع أو مشابهة له، أو يجعلها الشاعر على وزن صرفي واحد.

من المعلوم أن الأوزان الصرفية في اللغة كثيرة ومتعددة، منها ما يختص بالأسماء، ومنها ما يتعلق بالأفعال، الأمر الذي يضع أمام المبدع بدائل كثيرة لتشكيل الترصيع، أو بناء مقاطع صوتية مرصعة.

وفي شعر أبي حمو نماذج منه، كـقولـه:[3]

هجـــرتُ الهُجُـــوعَ نَثَـــرْتُ الدُّمُـــوعَ فَسِـــــرِّي أُذِيـــــعَ وقَلْبِـــــي أُذِيبَـــا

وقد تحقق الترصيع في التماثل النغمي للفعلين الماضيين: (هجـــرتُ= نَثَـــرْتُ)، بين الاسمين المنصوبين: (الهُجُـوعَ= الدُّمُـوعَ)، وبيانه في هذه الصيغة: هجـــرتُ الهُجُـوعَ جاءت على وزن (فَعَلْتُ الفُعُولَ)، تماثل نغمي صوتي مع جملة نَثَـــرْتُ الدُّمُـوعَ. = (فَعَلْتُ الفُعُولَ).

ومن الترصيع قوله: [4]

لَيْـــلِي سَهَـــرٌ يَـوْمِـــي فِـكَـــرٌ دَمْـعِـــي دُرَرٌ بُـرْئِـــي عِلَلِـــي

إِثْـمِـــي كَثُـــرَا شَيْبِـــي ظَهَـــرَا وَقَـــدِ اشْتَهَـــرَا وَالأَمْـــرُ جَلِـــي

فِـــي القَلْـــبِ شَجَـــا كَيْـــفَ المَنْجَـــى لِمَـــنِ المِلْجَـــا بَـــارَتْ حِيَـــلِي

مَـــنْ يُـــنْقِذُنِي؟ مَـــنْ يُسْعِدُنِـــي؟ مَـــنْ يَرْحَمُـــنِي؟ مَـــنْ يَغْفِـــرُ لِي؟

حيث سيطر الترصيع على المقاطع الصوتية، والوزن الصرفي لهذا الترصيع، هو: {فعلي فعل}: (ليـلي- سهر)= (يَـوْمِـي- فِـكَـرُ)= (دمـعـي درر)، فهذه الثنائيات تتناسب فيها الكلمات بفعل حرف (الياء) في

---

[1]- المصدر السابق، ص 254.

[2]- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص80..

[3] – أبو حمو موسى الزياني: واسطة السلوك في سياسة الملوك ، ص 259 .

[4] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص366 .

آخرها: (ليـلي- يَـوْمِـي- دمـعـي) . وهي واقعة في موقع مبتدأ كلها. وأما: (سَـهَـرُ- فِـكَـرُ- درر)، فيعمل حرف (الراء) المضمومة على تشكيل مادة التناسب الصوتي. الأمر الذي يخدم فنيا الموسيقى الداخلية للنص.

ومما ورد من ترصيع في النموذج: (كيـف المنجى= لـمـن المـلـجـا):

(كَيْفَ المِنْجَى). ——— (اسم + اسم).

(لِمَـنِ المِـلْجَـا). ——— (اسم + اسم).

ويمكن توضيح الصورة الموسيقية للترصيع بتحديد نوع المقاطع الصوتية التي تتشكل منها الوحدات المرصعة بالتمثيل الصوتي الآتي:

(كيف).....(/0/) = (حركة + سكون+ حكة)

(لمن) .....(0//) = (حركة + حركة +سكون)

(تماثل في النوع).....(تغاير جزئي في مواقع الحركات والسكنات)

(المنجى).....(0/0/0) = (سكون+حركة + سكون+حركة+ سكون)

(الملجا) .....(0/0/0) = (سكون+حركة + سكون+حركة+ سكون)

(تماثل في النوع).....(توافق صوتي تام) = (ترصيع)

وللمقاطع الجزئية في اللفظتين تماثل أيضا نبينه على الشكل:

(من + ج ى).....(ص ح ص) + (ص ح ح)

(مل + جا) .....(ص ح ص) + (ص ح ح)

(توافق مقطعي تام).....(توافق مقطعي تام) = (ترصيع)

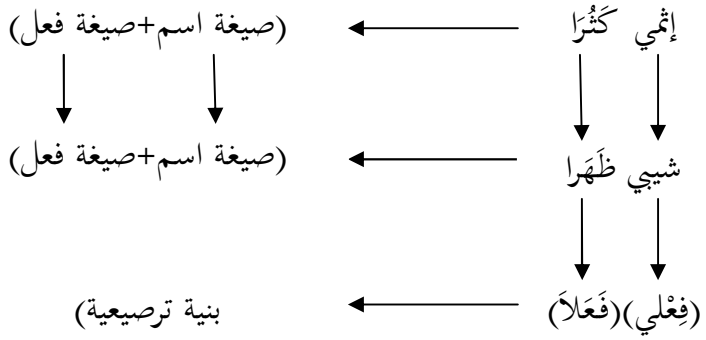
تتكون البنية الترصيعية من توافق صوتي تام تمثله المقاطع القصيرة (من = مل) و مقاطع طويلة : (جى = جا). ويرجع الفضل في بناء الترصيع إلى الطاقة الصوتية التي يمنحها حرف المد: الألف في المقطع الأخير من كل لفظة. وبهذا يغدو التماثل المقطع أحد أهم الوسائل الصوتية في تشكيل الموسيقى على مستوى الألفاظ أولا ثم التراكيب الشعرية ثانيا.

إن قدرة الشاعر على بناء المقاطع الصوتية في البيت الشعري مردها إلى اختياره للألفاظ الحاملة للمقاطع ذات البروز، والمتماثلة مع غيرها من الألفاظ، لتمتزج مع التجربة الشعرية، ثم يصنع منها قطعا مرصعة ذات موسيقى قوية لها سلطتها على المتلقي.

ومن الترصيع قوله: [5]

إثمـــــي كَثُـــــرَا شَـــــيبي ظَهـــــر وقـــــد اشـــــتهرا والأمـــــر جلـــــي

في البيت ترصيع صوتي بين ألفاظ(إثمي= كَثرا)، و(شيبي = ظَهَرَا)



هذا الوزن الصرفي للاسم والفعل في التركيب الشعري ضمن هذه البنية التوصيفية لشكل الترصيع الوارد في البيت، فيه فاعلية موسيقية بين العناصر الإسمية من جهة، وبين العناصر الفعلية من جهة ثانية.

ولبيان أنغام الوحدات الترصيعية لابد من التعرض لتقطيع الوحدات إلى مقاطع، حيث نتحصل علي الشكل الآتي: الوحدة الأولى= إثمى=شيبى

(0/0/=0/0/)

[5] – أبو حمو موسى الزياني: واسطة السلوك في سياسة الملوك، ص 51 .

تتكون هذه الوحدة من ثنائية (صيغة صرفية اسمية= صيغة صرفية اسمية) وفيها تتفق الحركات والسكنات في موسيقى ذات إيقاع موحد يحكمه نظام صوتي قائم على التماثل بين الحركات والسكنات=

الوحدة الأولى= (كَثُرَا)=(ظَهَرَا)

(0///)=(0///)

ساهمت الصيغة الصرفية الفعلية للفظتي (كَثُرَا وظهرَ) في بناء تركيب مرصع فيه توافق صوتي بين موسيقى كل كلمة.

مَنْ يَنقذُني؟ من يُسْعدُني= مَنْ يرحَمُني؟ مَنْ يَغْفرُ لي؟

بنى الشاعر هذا البيت على أساس صوتي يسيطر عليه التقسيم للألفاظ، حيث جعل كل لفظة تقابلها لفظة أخرى على وزنها ورويها، ويمكن أن نوضح هذا الترصيع في المخطط الآتي:

[مَنْ ——— ينقذني] ⟵ «الجملة الأولى»

[مَنْ ——— يُسْعِدُني] ⟵ «الجملة الثانية»

يتشكل الشطر الأول، من البيت من تقابل الألفاظ مع بعضها البعض، حسب النوع والوزن؛ وبهذا نحصل على وحدات مرصعة متشابهة في صيغتها من حيث الوزن والمقاطع والحركات.

ويمكن أن نلاحظ أن الصيغة الموحدة للفظتين هي الفعل المضارع المرفوع بالضمة، التي هي صيغة صرفية يترصع بها اللفظان، ليحدث تقابلا صوتيا للحركات فيه دور صوتي بارز تطرب له الأذن؛ حتى إن الأصوات الداخلية الجزئية تتوافق صوتيا ولو كانت مختلفة في النوع.

وفي الشطر الثاني تتقابل الوحدتان الترصعيتان: (مَنْ يرحَمُني، من يَغْفرُ لي)

[مَنْ ——— يَرْحَمُني] ⟵ «الجملة الأولى»

[مَنْ ——— يَغْفرُلي] ⟵ «الجملة الثانية»

يتكون الترصيع في الشطر الثاني بالكيفية نفسها التي تشكل منها الشطر الأول من البيت.

وبهذا الترصيع الصوتي يشد الشاعر أسماع المتلقين ، وقد أدرك البلاغيون هذا الدور، وهذه القيمة الفنية لظاهرة الترصيع، فقال ابن الأثير: وعلة الترصيع وفائدته انبعاث الطباع إليه لتوافق الألفاظ وتشابه الصيغ، فكانت ألذّ في الأسماع من المختلفة والمتباينة»[6]؛ فابن الأثير يركز على الأثر الصوتي الذي يخلفه الترصيع في المتلقي إذ يجذبه الصوت والصيغة اللفظية المتشابهة، على خلاف الصيغ المختلفة في صيغها اللفظية.

من هنا نستنتج أن الترصيع من أهم البنيات الصوتية في شعر أبي حمو موسى الزياني، حيث يسهم في تشكيل الموسيقى الداخلية .

ولعل الشاعر قد أدرك سرَّ الترصيع وجماليته كأسلوب موسيقي، له وظائف عديدة في الشعر، أذكر منها أنه يمنح التركيب الشعري جرسا موسيقيا وإيقاعا جذاباً يؤثر في المتلقي، كما يزيد الموسيقى قوة وتأثيرا ووضوحا.

تتزين المقاطع الشعرية في إبداع الشاعر أبي حمو موسى الزياني بالترصيع، حيث جعل منه وسيلة صوتية ذات أثر فعال وبارز؛ حيث يؤدي بناء الجمل على نمط واحد إلى إحداث مقاطع ترصيعية موحدة ومتقاربة في وزنها، لها قيمتها الفنية وأثرها الجمالي.

[6] _ ابن الأثير الحلبي: جوهر الكنز، ص 254.

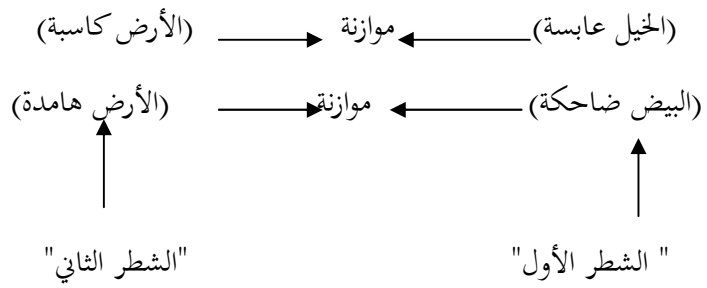
4- الموازنة :

جاء في كتاب (معجم العين) للخليل بن أحمد الفراهيدي أن: "الموازنة (مفاعلة) من الوزن، وتتم بين شيئين أحدهما على زنة الثاني أو محتذ له ، ومنه الحدث المزيد (وزان)، ويستعمل المصدر الثاني (وزن) للكيل والتقدير والجمع منه على أفعال أوزان، لما بنت عليه العرب أشعارها"[1]، أما في الاصطلاح فهي أن تتساوى ألفاظ الفصلين من المنثور في الوزن دون الحرف الأخير؟ وأن تتفق ألفاظ الصدر والعجز من البيت الشعري في الوزن كذلك[2]. نستنتج من هذين التعريفين أن الموازنة من وسائل الموسيقى الداخلية للشعر، حيث تعمل على تناغم الأصوات الداخلية للألفاظ، كما تعد صورة من صور تماثلها الموسيقي.

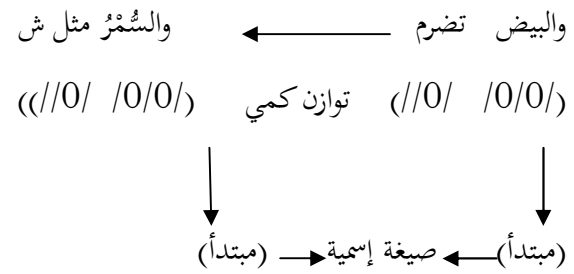
ولا شك أن الموازنة من أهم الركائز الأسلوبية التي تتيح للشاعر تشكيل موسيقى شعرية داخلية للقصيدة، وفي شعر أبي حمو موسى الزياني تشكيل إيقاعي من الموازنات الصوتية، نذكر منه قوله:[3]

والخَيْـــلُ عَـــابِسَـــةٌ كَـلَّـــتْ فَـوَارِسُـهَـــا والأرضُ كَـــــاسِيَّةٌ ثَـــوْبًـــا كَعِقْيَـــــانِ

الأرضُ هَامِـــــدَةٌ وَالأُسْـــــدُ دَاهِـشَـــــةٌ وَالبِيـــضُ ضَاحِكَـــةٌ تَـزْهُـــو عَلَـى الـــزَّانِ



في هذا التخطيط الشعري المتوازن تبرز جمالية الصوت في توازن الألفاظ عن طريق الصيغة الصرفية الموحدة، سواء في الشطر الأول أو في الشطر الثاني:



تنشأ القيمة الصوتية في البيت من توازن الإسمين: (البيض= السمر) في الوزن: (/0/0/)=(/0/0/)، مع اختلاف

---

[1]–الخليل ابن أحمد: العين مادة (وزن)، ج7، 386.

[2]– ينظر، يحي ابن حمزة العلوي: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة، مطبعة المقتطف مصر، 1914، ج3، ص38.

[3] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص317 .

في نوع الحروف:

(ب-ي-ضُ) ⟵ اختلاف ⟶ (سُ- مْ- رُ)

أما في الحركات المولدة للطاقة الصوتية فنجد الوحدة الكلامية الأولى (البيض) تشمل، على بعض التشابه في حركتي الياء والميم (يْ= مْ) أي السكون، وفي حركة الضاد والرّاء: (ضُ= رُ)، أي في حركة الضم. مع اختلاف واضح في حركة كل من الباء والسين: (ب ≠ سُ).

غير أننا يمكن أن ندرك التوازن في اللفظتين على النحو الآتي:

بِ ⟵ س=(حركة +حركة)= (//) ⟵ توازن صوتي

يْ ⟵ م=(سكون +سكون)= (00) ⟵ توازن صوتي

ضُ ⟵ رُ= (حركة+ حركة) =(//) ⟵ توازن صوتي

وبهذا الشكل تتضح أسلوبية التوازن في منح البيت الشعري جمالية الأصوات التي تتآلف في صيغة الكلمة لينشأ عنها "إيقاع التوازن"، من حيث الحركات والسكنات، لتنصهر معها "الحروف" حتى ولو كانت متباينة في نوعها، كما هو مبين في الترسيم التقابلي لحروف اللفظتين: (البيض = السّمر).

وقد عُني، النقاد في العصر الحديث بالبحث في قيم الأصوات، ومعيار الأداء الصوتي الناتج عنها، ورأوا أن الشعر يحتوي عن جماليات صوتية، تعتمد على حروف الكلمات، وصيغها التركيبة، يرى الدكتور عز الدين علي السيد أن « القيمة الصوتية هي قيمة جمالية كالتي في جميع الفنون»[1]. ولعل الشعر من أهم الفنون الإبداعية التي تعتمد بشكل أساس على إيقاع الكلمات، والحروف داخل الكلمات، ولهذا يتعين على الشاعر أن يختار من المعجم اللغوي ما يسعفه لتحقيق جمالية في الأصوات، فليس كل الألفاظ تتحقق فيها هذه الميزة الصوتية، ويؤكد ذلك أن:« أن هذه القيمة الصوتية الجمالية توجد في الألفاظ على درجات»[2].

إن تركيز الشاعر على وضع ميزان صرفي موحد من شأنه أن يولد قيما صوتية ذات موسيقى تدركها الأذن عن طريق التمثيلات الصوتية لمواقع الأصوات داخل الألفاظ التي يتآلف بها النظم ليولد إيقاعا متوازنا بين الصيغ الكلامية. وينشأ عن صيغة "التوازن" هندسة جميلة بفرضها الجهر والهمس في حروفها، نبينه بهذه الترسيمة:

-(بيض)	ب(جهر)	ي: (جهر)	ضُ: (جهر)
	≠	=	=
-(سمر)	سُ=(همس)	مْ=(جهر)	رُ=(جهر)
[توازن الصيغة]	اختلاف	اتفاق	اتفاق

نلاحظ أن حروف اللفظة الأولى= (البيض) وردت مجهورة كلها أي 3 مرات بينما كلمة (السمر)حروفها فيها

[1] _عز الدين علي السيد: التكرير بين المثير والتأثير، ص 45.

[2] _ المرجع نفسه، ص 45.

همس مرة واحدة، والجهر مرتين، كما هو مبين في التخطيط. فصفة الجهر أحدثت ايقاع التماثل في كل من (الياء والميم)، والضاد والراء)، أما ثنائية (الباء والسين) ففيها اختلاف أي إيقاع متغير.

وفي البيت الذي يليه موازنة حيث يقول:

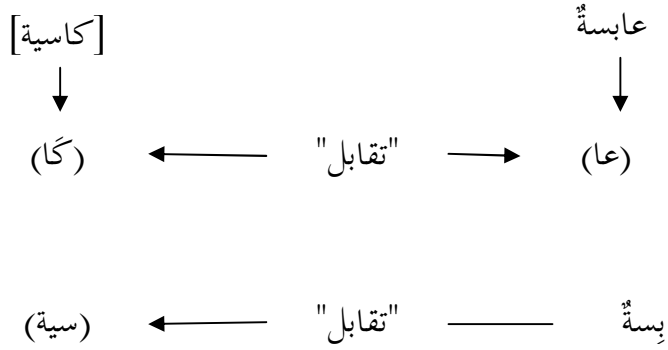
والخَيـــــل عابســـــةٌ كَلَّـــــتْ فوارسُـــــها والأرضُ كَاســـــبّةٌ ثوبًـــــا كَعُقْيـــــانِ

يشكل التركيب الصوتي الأول والثاني "موازنة صوتية، تتعادل فيها العناصر اللغوية، في شكل بنائي واحد يتموقع في بداية الصدر والعجز، وهذه البينة الصوتية المتوازنة في عناصرها يحكمها مبدأ التعادل النحوي أولا، فكل من طرفيها على صيغة: (مبتدأ +خبر)، وفي صيغتها الصرفية توازن صوتي نمطه: "الفَعْلُ فَاعِلةٌ".

فمن ناحية الإيقاع العروضي نجد "توازنا" تاما بين "حركات وسكنات" كل "وحدة توازنية" في صدر البيت وعجزه. وقد أشار محمد العمري إلى بعض الجزئيات التركيبة على مستوى الألفاظ المتوازنة والتي من شأنها أن تعمل على تحقيق هذا الإيقاع، بقوله إن« الكم المشخص المتجلي في الأنساق الترصيعية القائمة على التقابل بين أنواع الحركات والمد»[1]. وهي إشارة ذات قيمة نقدية؛ حيث يتعمق محمد العمري في الجزئيات الصوتية التي تتقابل بدورها داخل بنية ألفاظ الموازنة، حيث تتقابل الحركات الإعرابية: فتحة+سكون+ضمة في (الخيل)= (الأرض). وكذلك فتحة+كسرة+فتحة+ ضمة، في قوله(عابِسة)=(كاسية) .

وفي هذه الموازنة هندسة صوتية ذات إيقاع جميل يشكل موسيقى النص الشعري عن طريق تضافر وتقابل كل إمكانات الكلمتين من حركات الأصوات.

ونلاحظ أن المقاطع تتقابل هي الأخرى داخل ألفاظ الموازنة الصوتية:



المقطع الأول: (عا) يقابل المقطع الأول من اللفظة الثانية (كا)، وكذلك المقطع الثاني: (بسة)(عابسة) يقابل المقطع الثاني بسة)=(كاسية) وبهذا تكون إزاء تقابلات جزئية داخل تقابلات كلية ينتج عنها موسيقى داخلية تبنى عليها الموازنات الصوتية في البيت الشعري.

[1] _ محمد العمري: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية ، ص 18.

ويتحد البيت الثالث مع البيت الثاني في صيغة الموازنة: [1]

والأرض هامدة والأسد داهشة والبيض ضاحكة تزهو على الزان

حيث يستمر الشاعر في بناء موسيقى داخلية على نموذج نحوي واحد، وهو "المبتدأ+ الخبر"

تؤلف هذه البنيات اللغوية الثلاثة موسيقى داخلية متناغمة في عناصرها حيث تتوان الوحدات الأولى=(الأرضُ= الأسْدُ= البيضُ) في صيغها الصرفية وفي إيقاع حركات حروفها:

(الأرض		الأُسْدُ)		(البيضُ)
(/0/0/)	توازن عروضي	(/0/0/)		(/0/0/)
(الفُعْلُ)	توازن صرفي تام	(الفُعْلُ)		(الفِعْلُ)

نلاحظ توازنا تاما بين الوحدة الكلامية الأولى والثانية (الأرض= الأسد)، وتوازن ناقص بينهما وبين الوحدة الكلامية الثالثة (البيض)، التي توازنت معها في الصيغة العروضية (/0/0/)، وفي الصيغة النحوية: (مبتدأ).

وإذا تفحصنا مقاطع الألفاظ وجدنا أن لها جرسا موسيقا فيه توازن صوتي: الأرض والأسد والبيض =[أَرْ+ضُ] [أُسْ+دُ]و[ب ي+ضُ]. وتتوازن الكلمات الثلاث في مقاطعها الدّاخلية، بالشكل الذي يمكننا من الكشف عن بعض القيم الصوتية من خلال المظاهر البنائية ذات الصلة بالموسيقى الداخلية للبيت الشعري.

تشكل المقاطع الأولى إيقاعا صوتيا متناغما= (أَرْ)=(أسْ)=(بِي)=حيث يوحد جرسها عن طريق الحركة + السكون = (/0)=(/0)، وإن اختلفت الحروف: (راء، سين، ياء). وفي حروف =(ضُ=دُ=ضُ)توازن صوتي في مخارج الضاد والدّال المتقاربة، وفي حركة الضمة لكل الحروف.

كما نلاحظ أن المقاطع الطويلة الصائتة (هَا)=(ذا)=(ضا) تشكل إيقاعا جزئيا داخل بنية الموازنة في طرفها اللغوي الثاني أي الخبر، تؤدي فيه حركة الفتحة مع الألف دورًا كبيرًا في موسيقى التوازن، وكذلك المقاطع المنتهية بتنوين الضّم=(مِدَةٌ)، (هشةٌ)، (حِكَةٌ).

وندرك من هذا أن النظام المقطعي من شأنه أن يساهم في بناء موسيقى داخلية تصنعها الحروف و(الأصوات)، والحركات، وهو الأمر الذي تفطن له النقاد في دراستهم لعلاقة النظم بالصوت والموسيقى، يقول أحمد كشك:« إن من قيم اللغة والتوازن الداخلي ما يجعل للمقطع مذاقا يختلف عن حقيقية في النظام المقطعي للغة[2]. بمعنى أن المقطع الصوتي في بنية الكلمة المفردة لا يكون له قيمة فنية أو جمالية إلا إذا تفاعل وتضافر مع مقاطع أخرى، في كلمات أخرى، وهنا فقط يكون له مذاقا أي، أثرا جماليا موسيقيا في المتلقي.

[1] _ عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 317.

[2] _ أحمد كشك: محاولات التجديد في إيقاع الشعر، ص 09.

وفي قوله[1]:

صَـــبورٌ عَلـــى البَلْـــوى طَهُـــورٌ مـــن الهَـــوى قَرِيـــبٌ مـــن التقـــوى، بَعيـــدُ المـــآثم

لكل كلمة في البيت جرسٌ موسيقي تصنعه صيغة الألفاظ، والحروف المتماثلة لتكتمل الصورة الصوتية لبنية الموازنة، حيث تسيطر على الشطر الأول، والثاني بنيات متوازنة يمكن توضيحها في المخطط الصوتي الآتي: صَبُوْرٌ عَلىَ البَلْوي= طَهُوْرٌ مِنَ الهَوَى=(قريب من التقوى)؛ حيث يمثل هذا الشكل إيقاع الألفاظ المتوازنة داخل تراكيب البيت الشعري، حيث ترد كلمات: (صبور، طهور) على وزن (فعُولٌ) ورمزها الصوتي العروضي (//0/0)يتكرر مرتين في صدر البيت، تتولد عنه موسيقى، تلعب فيها الحركات دورا أساسيا، يمكن بيانه بهذا الشكل: صبور= صَ+بُ+و+رٌ، طَهُوْر= طَ+هُ+و+رٌ

ويتجانس لفظا =(قريبٌ= بعيدٌ)

قريب=(قَ+رِ+ي+بٌ).

بعيدٌ=(بَ + ع+ ي+ دٌ).

(فتحة+كسرة+سكون+تنوين الضم).

إن لحركة الفتحة خاصية صوتية من شأنها أن تجعل صوت القاف يندمج مع صوت الباء، رغم اختلاف مخرج كل منهما والكسرة في المقطع الثاني (الراء والعين) دور في التماثل (التوازن) الصوتي وكذلك حركة السكون في اليائين(ي+ي)، ويأتي تنوين الضمة في حرفي الباء والدّال، ليختم المقطعين بنوع من القوة ويخلق إيقاعا ختاميا في لفظيتي: (قريبٌ= بعيدٌ).

ويأتي وزن حروف الجر=(على+ من +من) على وزن واحد (//0)، وبه يتشكل ايقاع جزئي في مكونات التركيب الشعري، وقد بدا دور الفتحة على أواخر حروف الجر واضحا وبخاصة في (النون من الحرفي الجر (من الهوى= من التقوى)، ومعها الفتحة على حرف اللام في (على)، ليحصل توازن أفقي صورته=(لَ=نَ=نَ). أما المجرورات الثلاثة فيجمع بينها المقطع الأخير (وَىَ= وَى= وى) على النحو الآتي:

- البلوى (وَى)
- الهوى (وى)
- التقوى (وَى)

وهذا المقطع المكون من الواو و الألف المقصورة (اللينة)، هو الذي يجعل أجزاء التركيب متوازنة، ومتساوية

[1] _ مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص 156.

الفواصل، والأجزاء، وهو مايطلق عليه علماء التساوي(Ioocolon) [1]، وهذا التساوى يتحقق به إيقاع البيت الشعري، في انتظام تتوازن فيه الحروف، وأصواتها داخل كلمات متعددة تتكون منها بنية صوتية، قائمة على أساس البنيات الصوتية الجزئية أي على جرس الحروف. وبهذا يصبح للكلام إيقاع موحد لبنياته اللفظية، يهدف إلى تشكيل موسيقى داخلية مؤثرة في المتلقي.

[1] _ كاتي وايلز: معجم الأسلوبيات، تر خالد الأشهب، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2014، ص 734.

5- النَّبْـرُ في الإيقـاع الشعري:

تمهيد:

من أهم المظاهر الموسيقية في النص الشعري ما يطلق عليه مصطلح النبر الشعري، ويعرّف بأنه:" قوة التلفظ النسبية التي تُعْطَى للصائِتِ في كل مقطعٍ مِنْ مقاطع الكلمة أو الجملة"[1]، والمقصود بقوة التلفظ ذلك الارتفاع في الصوت، أو الضغط عليه دون غيره من الحروف، ويكون بواسطة أجهزة النطق كالحنجرة والأسنان والحلق وبقية الأعضاء التي تضغط على الحرف ليصبح أكثر بروزا من الحروف التي تكون معه في الكلمة أو في التركيب الشعري.

ويربط الدكتور كمال بشر بين المقطع والنبر، قائلا:" المقطع والنبر متلازمان فالمقطع هو حامل النبر، والنبر أمارة من أمارات تعرفه"[2]، وبالتالي يمكننا أن نعتمد على المقطع في دراسة النبر الشعري، مهما كان موضعه وطوله والمقام الذي يرد فيه، ولذلك لا يمكن تحديد النبر الشعري بشكل دقيق وإنما نقارب بعض المواضع التي قد يظهر فيها بشكل لافت للانتباه عن طريق الإشباع، وهو الأمر الذي أشار إليه الطيب البكوش بقوله:" النبرة إشباع مقطع من المقاطع وذلك بزيادة ارتفاعه الموسيقي أو مداه أو شدته"[3]؛ فالإشباع يكون بحركة مد معينة؛ إما ألف أو ياء أو واو، وأما التقوية، فتكون بالضغط على المقطع، والرفع من مستواه الموسيقي.

ويصنف علماء الأصوات المقاطع على النحو الآتي:

1- المقطع المفتوح: الذي ينتهي بحركة وهو نوعان:

أ- المنفتح القصير: وهو ما انتهى بحركة قصيرة، مثل: (ك. ت. ب).

ب- المنفتح الطويل: وهو ما انتهى بحركة طويلة، مثل: (ف. ي. هـ.ا).

2- المقطع المغلق: ويعتبر طويلا دائما، وهو نوعان:

أ- المنغلق القصير الحركة: مثل: (هُمْ)، (كُنْ)، (سِرْ)، أي حركة وسكون، أي مكون من حرفين.

ب- المنغلق الطويل الحركة: وهو نادر لا يوجد إلا في ثلاث حالات هي:

1- عند الوقف: مثل مون في كلمة مسلمون= (مُونْ) حركة وسكونان.

2- في الإدغام: مثل (ضَالٌّ مَارٌّ)= حركة وسكون مدغم في حركة وسكون.

3- في صيغة أفعال مثل: (أح- ما- ر)[4].

وهذه المقاطع تتنوع في القصائد الشعرية بحسب الأغراض التي تتطلبها؛ أي تلك المرتبطة بمدى حاجة الشاعر لاستخدام الأصوات التي يرتفع معها صوته ويشتدُّ تركيزه عليها، ويعد الأسلوب الإنشائي الأنسب لاستعمال النبر كونه من الأساليب الانفعالية التي تتطلب النبر في الصوت ونطق الألفاظ بشيء من الارتفاع والضغط. وأشير إلى أن دراسة النبر في الشعر ومواضعه ليس بالأمر الهين كون الدراسات النقدية والصوتية على وجه التحديد لم يستقر رأي النقاد بعد حول أشكال النبر الشعري وكيفية دراسته وإن كانت كلها تجمع على وجود النبر في الكلام سواء أكان شعرًا أم نثرا،

---

[1] – محمد علي الخولي: معجم علم الأصوات، ط1، الرياض، السعودية، 1982، ص169.

[2] – كمال بشر: علم الأصوات العام، ص ص 20- 21.

[3] – الطيب البكوش: التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، ط2، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية، مصر، 1992، ص80.

[4] – المرجع نفسه، ص ص 78- 79.

ولذلك تظل دراسة النبر نوعا من المغامرة النقدية التي ترمي إلى بلوغ نتائج تمكن الدارس من الكشف عن جانب من جوانب التشكيل الصوتي في النص الشعري.

ويؤكد النقاد والدارسون على حقيقة مفادها أن النبر الشعري مرتبط بالتجربة الشعرية[1]، فهو ليس مجرد تتابعات صوتية، إذ يبرز على مستوى التركيب الشعري في حركته الداخلية التي تعني تفاعل الإيقاعات النبرية مع المعاني التي يؤديها التركيب الشعري. على أن للنبر مواقعَ تمثل التجربة الشعرية كالاستفهام والتمني وغيرها من الأساليب الانفعالية(العاطفية)، ولعل أسلوب القسم في البيت الشعري يجسد ارتباط النبر بالتجربة النفسية للشاعر.

يقول الشاعر:[2]

كَـــأَنِّي بِهِـــمْ وَاللَّـــهِ يَـــوْمَ تَحَـــمَّلُوا وَحَـادِي النَّـوَى يَحْـدُو بِـذَاتِ المَبَاسِـمِ

فيمكن تقسيم المقاطع المنبورة على الشكل الآتي:

كـــأنِّي بهـــم والله يـــوم تحمـــلوا وحـــادي النـــوى يحـــدوا بـــذات المباســم

1-(مقطع.منبور) 2-(مقطع.منبور) 3-(م.م) 4-(م.م)

المقطع 1: يحمل دلالة عمق الاحساس بالأنا المفجوعة.

المقطع 2: اعتراض بالقسم يمثل قمة الارتفاع بالاحساس بالفراق.

المقطع 3: مقطع الارتباط النبري مع نفس "الشاعر".

المقطع 4: بؤرة التمثيل النبري المكمل للمقاطع 1 – 2 – 3.

فالكلمات المنبورة: (كأني)، (والله)، (تحملوا)، (النوى)، تضيء الحركة الداخلية لصورة المعنى، وعمق التجربة الشعرية، على أن كلمة "النوى" تخفف من قوة النبر الشعري إذ فيها نوع من انفراج وتنازل في حدة النبرة الشعرية.

5- أنـواع النبـر:

يحصي تمام حسان نوعين من النبر؛ النوع الأول: نبر تحكمه قواعد الصرف ينسبه إلى الصيغ الصرفية المفردة أوالكلمة، وهو نبر صامت، أما النوع الثاني، فهو نبر ناتج عن الاستعمال والكلام والنطق بالجمل، وهو صائت، أما بالنسبة للنوع الأول من النبر، فيقسمه من حيث القوة والضعف إلى قسمين: [3]

- نبر أولي: يكون في الكلمات والصيغ جميعًا لا تخلو منه واحدة منها.

---

[1] - ينظر، تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص ص 171- 172.

[2] - عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص300.

[3] - المرجع السابق، ص ص 171- 172.

– نبر ثانوي: يكون في الكلمة أو الصيغة الطويلة نسبيًّا؛ بحيث يمكن لهذه الكلمة أن تبدو للأذن كما لو كانت كلمتين، أو بعبارة أكثر دقة: عندما تضم الكلمة عددا من المقاطع يمكن أن يتكون منه وزن كلمتين عربيتين، فكلمة "مُسْتَحِيلْ" مثلًا في مقاطعها تتكون من وزن كلمتين عربيتين هما "مس،ت، حيل" ومن ثَمَّ تشتمل على نبر أولي من المقطع الأخير (حِيلْ)، ونبر ثانوي في المقطع الأول منها (مُسْ)، ويبقى المقطع الأوسط وهو ما يقابل التاء (تَ) المفتوحة دون نبر، ولكلٍّ من النبر الأولي والنبر الثانوي قواعده الخاصة التي تنسجم مع وظيفته الإيقاعية في حدود الصيغة أو الكلمة.

وسأدرس ضمن هذا المبحث النبر وبعض مواضعه في شعر أبي حمو موسى الزياني، من خلال المقاطع القصيرة، والمتوسطة، سواء أكانت في الكلمة أم في الجملة.

أولا– النبـــر في الجـملة:

يستفاد من دراسات النقاد للنبر في الشعر أنهم لم يتفقوا على مواضع النَّبر الشعري بشكل قاطع، غير أنني في هذا المبحث سأحاول أن أركز على النبر الذي يرتبط بالسياق والغرض الشعري، وفي غالبية الأحيان على الأساليب التي يتمظهر فيها النبر حينما يتطلب الأمر الرفع في الصوت، وقد اخترت الأساليب الإنشائية التي تتسم بالحيوية؛ وهي تتطلب الحركة والصوت في آن واحد، ومنها: أسلوب الاستفهام والنداء والأمر والنهي.

لا يختص النبر بالكلمات فقط، بل يشمل الجملة ويعرفه الدكتور إبراهيم أنيس بقوله: «هو أن يعمد المتكلم إلى كلمة في جملة فيزيد من نبرها ويميزها على غيرها من كلمات الجملة، رغبة منه في تأكيدها أو الإشارة إلى غرضٍ خاص، وقد يختلف الغرض من الجملة تبعًا لاختلاف الكلمة المختصة بزيادة نبرها»[1]. ومعنى هذا أن النبر ينقسم إلى قسمين؛ نبر الكلمة، ونبر الجملة، وإذا كان دوره مرتبطا بالجانب الصوتي، فإن هناك أدوارا أخرى متصلة بالدلالة، هي التأكيد على معنى الكلمة المنبورة في السياق (التركيب)، أو الإشارة إلى غرض من الأغراض التي يركز عليها الشاعر بالنبر دون غيرها. فوظيفة النبر في الجمية تتعدى مجرد الموسيقى، وإيقاع الأصوات إلى إيقاع الدلالة، والتواصل، فمعنى كونه يشير إلى غرض خاص، هو أن المبدع يقصد إلى التواصل مع المتلقي.

أ – الجملة الاستفهامية:

يرتفع النبر في الجمل والتراكيب ذات الصيغة الإنشائية أكثر من الصيغ الخبرية في كثير من الأحيان، كون الشاعر منفعلا في أغلب المواقف؛ إذ يتطلب منه المقام مخاطبة المتلقي بنوع من الارتفاع والانخفاض في الأصوات.

من ذلك قول الشاعر:[2]

أَوَ مَـــا رَأَيْـــتَ الـــرَّوْضَ أَمْـــسَى مُقْفِـــرًا لَعِبَـــتْ بِـــهِ رِيـــحُ الصَّبَـــا وَالشَّمْـــأَلِ

يقع النبر في التفعيلة الأولى من صدر البيت: (متفاعلن) = (أوما رأيت)، بحيث ترد متكونة من مقاطع منبورة: (أو+ ما)= (/0//0///)= (/0//0///0/)، وتقسم إلى مقطعين: (//) + (/0/)، المكونة كما يلي: مقطع

[1]–إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص122.

[2] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 296.

قصير مفتوح + مقطع قصير مغلق. فالنفس الشعري عند الشاعر في أسلوب الاستفهام يتأثر بفعل النبر الواقع في المقاطع المتوسطة المفتوحة (/0)، وعلى هذا الشكل المقطعي النبري ترد أغلب أساليب الاستفهام ومنها قوله:[1]

كَـمْ حُـرْقَـةٍ كَـمْ زَفْـرَةٍ كَـمْ لَـوْعَـةٍ يَحْلُو لَـدَيْـهَـا كُـلُّ صَعْـبٍ مُـذْهِـلِ

(كَمْ)، (حُر)، (كَمْ)، (زَفْ)، (كَمْ)، (لَوْ)

(/0)+(/0)+(/0)+(/0)+(/0)+(/0)+(/0)

فهذا التراكم النبري ذو المقاطع المغلقة يشي بانفجار نفسي يحدث في قلب الشاعر جراء الحرقة واللوعة، والزفرة التي أصابته في موقف شعري امتزجت فيه التجربة الشعرية والموسيقى النبرية (الشعرية) في حال الفراق للأهل والأحبة.

ب – جملـة النـداء:

ترتفع نبرة الخطاب الشعري عندما يكون الشاعر في حالة نداء لغيره، ويبرز ارتفاع الصوت عادة في أسلوب النداء؛ فأداة النداء (يا) تساهم في النبر الشعري.

ومن أساليب النداء المنبورة قول الشاعر:[2]

يَـا مَـنْ يُجِيـبُ نِـدا المضْـطرِّ فِـي الـدِّيَجِ ويَـكْشِفُ الضُّـرَّ عِـندَ الضِّـيقِ والهُـوجِ

يَـا كَـاشِفَ الضُّـرِّ عَـن أيُّـوبَ حِـينَ دَعَـا مَسَّـنِي الضُّـرُّ فاكْشِـفْ كَـربَ كُـل شَـجي

يـا مـن وقـى يوسـف الصـديق كـل أذى لَـمَّا رَمَـوْهُ بِجُـبٍّ ضَيِّـقٍ حَـرِجِ

يَـا مَـن تَكَفَّـلَ مُـوسى وهُـو مُنْتَبِـذٌ بِـاليَمِّ في جَـوْفِ تَـابُوتٍ علـى لُـجَجِ

لا يميز النَّبْرُ بين الكلمة أو التركيب أو الحرف؛ ففي هذه الأساليب نجد النبر يمس أداة النداء (يا) في مقطع طويل مفتوح على الشكل المقطعي: (/0)، غير أنه لا يعتد بأدة النداء وحدها، بل بالكلمات التي بعدها، مثل الدوال المنبورة التالية:

المضْطَرِّ= (/0/0/0) - الدِّيج=(///0/) – الضُّرّ=(/0/0/) – الدِّيَجِ=(///0/) – الصِّديق=(/0/0/0) – بِجُبٍّ=(//0/0) – ضَيِّقٍ=(0//0/)- باليَمِّ=(/0/0/).

ترتفع درجة النبر في الوحدات الصوتية بشكل لافت للانتباه في هذه الأبيات الشعرية كونها قد ارتبطت بحالة الشاعر الذي أصابه مصاب الزمن، فلجأ إلى أسلوب النداء ووجه استغاثات متتالية، حيث أحسن اختيار مواضع النبر ليعمق الإحساس بالأزمة التي يعانيها؛ وذلك في دوال تحيل على المعاناة والألم، فارتبط المقطع الأول: (يا من) بالمضطر؛ إذ يشير إلى كل مضطر أصابه ضُر ثم يأتي ببقية المقاطع المنبورة ويربطها بأسماء ارتفع نداؤها إلى

[1]- مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص 28.

[2] – يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2، ص 308.

السماء طلبا للانفراج وإزالة الغم: فالضُّرُّ ارتبط بأيوب= النبي، فالنبر (/0/0/) يتكون من مقطعين (/0) (/0) (/)، وحركة مختومة بالإدغام يضغط الشاعر عليها ليولد النبر الشعري المعبر عن محنة النبي أيوب وبها يعمق إحساس المتلقي بالشاعر حيث أصابه ما أصاب أيوب (النبي). وكلما ازدادت كمية النبر على مستوى البيت ازدادت حدَّة التوتر والحركة والانفعال في النص الشعري، وكلما قَلَّ النبر نلاحظ أن انفعال الشاعر ينقص، وبخاصة إذا علمنا أن الأساليب الإنشائية هي الحامل الأول والمعبِّر عن الجانب العاطفي في النص وارتباطه بالشاعر.

وكذلك في البيت: [1]

أنْتَ المُنْجِي لنُوحٍ في سَفِينَتِهِ ومُخْرِجُ يُونُسَا من ظُلْمَةِ اللُّجَجِ

المُنَجِّي (/0/0//0) - مُخْرِج (/0//0) -اللُّجج (/0///)، فيجسد النبر في هذه الوحدات ارتفاع صوت الشاعر حينما يرفع أكف الضراعة إلى الله ليفرج كربته كما فرج كرب النبي نوح عليه السلام.

وفي قوله:[2]

يَا مَن تَكَفَّلَ مُوسى وهُو مُنْتَبِذٌ بِاليَمِّ في جَوْفِ تَابُوتٍ على لُجَجِ

ففي البيت نبر في قوله: تَكَفَّلَ ((//0//).

إذ يجسد من خلال النبر في هذه الكلمة تلك العناية الإلهية التي شملت موسى وهو طفل رضيع حينما وضعته أمُّه في اليمِّ، فالمتلقي يتصور مدى ارتفاع صوت الشاعر وهو يناجي ربه في الأزمات والابتلاءات ويتوسل بالأنبياء، فيعبر عن كل هذا عن طريق ارتفاع الصوت في التفعيلات المنبورة. كما تؤدي صيغة الكلمة دورًا كبيرًا؛ فالفعل تَكَفَّلَ ورد على وزن (تَفَعَّلَ) بتشديد العين، وهي الصيغة التي يكثر وقوع النبر فيها؛ وفي هذه الصيغة وأمثالها يستطيع القارئ إدراك قوة التأثير للمقاطع المنبورة إذا ما قورنت ببقية الصيغ .

وإذا نظرنا إلى الكلمات المنبورة نجد أننا لا نستطيع حصرها بشكل دقيق وهذا لسبب بسيط هو أن النبر غير ثابت؛ فقد يكون في الصيغ النحوية أو في الصيغ الصرفية[3]، وهو أقرب إلى الصيغ الصرفية لأنها ثابتة سواء في صيغ الأفعال أم في صيغ الأسماء، والنَّبر في حد ذاته من الأداءات الصوتية المصاحبة للكلام رغم ما يميزه من تعقيد في اللغة العربية، وهذا يرجع إلى الخصائص المميزة لها في المستوى الصرفي الذي يعتمد على ظاهرة الاشتقاق كطبيعة قائمة في مفردات اللغة وهذا ما أشار إليه الدكتور حسان تمام، وهذا النوع من النبر يطلق عليه النبر الصامت كونه ثابتًا في الصيغ الصرفية فقط، وهناك نوع ثان من النبر هو نبر الاستعمال أو نبر الكلام والجمل المنطوقة[4].

---

[1] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص362.

[2] – المرجع نفسه ، ص362.

[3]– ينظر: أحمد الباي: القضايا التطريزية في القراءات القرآنية، ج2، ط1،عالم الكتب الحديث، 2012،إربد،الأردن،ص70.

[4] – ينظر، تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص ص171-172 .

ثانيـا– النبر في الكلمة:

النبر في الكلمة هو الذي يتخذ بدوره أشكالا نذكر منها النبر في أسلوب التوكيد الذي لا يقتصر على الأدوات المعروفة مثل إنَّ و أنَّ وقد وغيرها، بل ويتدخل النبر والتنغيم في المقاطع ليعطيها قدرة أكبر على التعبير والمبالغة في الوصف، ومنها قول الشاعر:[1]

وَأَمَامَـــهَا قُطْـــبُ الوَفَـــا بَحْـــرُ النَّـــدَى عَـطَّـالُـهَـــا يَـــوْمَ الـوَغَـــى بِالعَيْطَـــلِ

صَـدَّامُـــهَـــا رَدَّاحُـــهَا حَـكَّامُـــهَا شَـــرَّادُهَـــا وَرَّادُهَـــا بِالفَيْـصَـــلِ

وقد زادت حدة النبر بارتفاع الصوت والضغط عليه في مقاطع بعينها في الكلمات التالية:

عطَّالها: (/0) + (/0)=(ع.ط.ا+ل.ها) .

صدَّامها: (/0) + (/0)= (ص.د.ا+م.ها).

ردَّاحها: (/0) + (/0)=(ر.د.ا +ح.ها) .

شرَّادها: (/0) + (/0)= (ش.ر.ا+د.ها).

ورَّادها: (/0) + (/0)=(و.ر.ا+د.ها).

ففي هذه الكلمات يتكون النبر من مقطعين قصيرين مفتوحين. ونلاحظ هنا أننا لو قمنا بفك الإدغام لما كان للنبر معنى يذكر، فأساس النبر هو الضغط على المقاطع المتكررة وجعلها في مقطع واحد.

ويقع النبر بهذا الشكل في أغلب التفعيلات في بحر الكامل، نذكر منها في قصيدته "حَانَ الفِـرَاقُ":[2]

حَـــانَ الفِـــرَاقُ فَـكُـنْـــتُ مِـنْـــهُ بِمَنْـــزِلٍ وَدَنَـــا الـرَّحِـيـــلُ فَـكُـنْـــتُ مِـــنْهُ بِـــأَوَلِ

وَتَـحَـكَّـــمَ البَيْـــنُ الـمُـشَـتِّـــتُ وَالنَّـــوَى فِيـــنَا بِفَتْـكَـــةِ سَيْـفِـــهِ المُتَكَلِّـــلِ

وَالـوَصْـــلُ وَلَّـــى رَاحِـــلاً فِـــي إِثْـــرِهِ قَـــاضِي الفِـــرَاقِ علَـى كَتِيـــبٍ مُحْجَّـلِ

أَوَمَـــا رَأَيْـــتَ الـــرَّوضَ أَمْسَـــى مُقْفِـــرًا لَـعِـبَـــتْ بِـــهِ رِيـــحُ الصَّـبَـــا وَالشَّـــمْأَلِ

دَعْـــنِي أَنُـــوحُ عَلَيْهِـــمْ طُـــولَ المِـدَى أَبْـكِـــي عَـلَـيْـهِـــمْ جَـــدْوَلًا فِـــي جَـــدْوَلِ

فَـشَـفِـقْـــتُ لَـمَّـــا أَنْ عَلِـمْـــتُ حَدِيثَهَـــا وَالـجَـفْـــنُ يَـغْـــرَقُ بِـالـدُّمُـــوعِ الـهُـطَّـــلِ

فقد مسَّ النَّبْرُ المقَاطِع التالية:

- الرَّحيل: (/0) + (/) التفعيلة الأولى من العجز.
- وتَحَّكم: (/0) + (/) التفعيلة الأولى من الصدر.
- المشتِّت: (/0) + (/)التفعيلة الأولى من الصدر.

---

[1]– مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص 27.

[2]– المصدر نفسه، ص 28.

- المتَكَلِّـــلِ: (/0) + (/) التفعيلة الأخيرة من العجز.
- النَّوى: (/0) + (/) التفعيلة الأولى من الصدر.
- وَلَّى: (/0) + (/) التفعيلة الأولى من الصدر.
- مُحَجَّلٍ: (/0) + (/)التفعيلة الأخيرة من العجز.
- الرَّوض:(/0) + (/) التفعيلة الأولى من صدر البيت.
- الشَّجى: (/0) + (/) التفعيلة الأولى من العجز.
- الصِّبَا: (/0) + (/) في الشطر الثاني في العجز.
- الشَّمأل: (/0) + (/) التفعيلة الأولى من الصدر.
- بالدُّموع : (/0) + (/) التفعيلة الأولى من الصدر.
- الهُطَّلِ: (/0) + (/) في الشطر الثاني في العجز.

والنبر في إيقاع الكلمات يعتمد على الكم المقطعي في حقيقة الأمر، ولكن من المستحيل إدراك النبر بالاعتماد على الكم، لأنه لا يمكن فهم العلاقة بين الكم والنبر في حالات متعددة، والسبب في ذلك راجع لعدم وجود قاعدة دقيقة، يقول كمال أبو ديب:"ذلك أنّ دراسة الكم في حد ذاتها –رغم جهود إبراهيم أنيس الممتازة– لم تقم حتى الآن على أسس علمية صحيحة"[1]، فجهود إبراهيم أنيس، وغيره من الباحثين، تبقى لبنات أولى في دراسة النبر الشعري.

ولذلك فلابد من تحديد النواة أو الوحدة الإيقاعية التي تقوم عليها التفعيلة أو الشطر الواحد من البيت الشعري، وهذا وفق مقترح لكمال أبو ديب، يقول:"وهنا تبرز أهمية اكتشاف النوى الإيقاعية المؤسسة في الشعر العربي وتحديد النماذج الوزنية التي تنشأ من وقوعها الواحدة في سياق الأخريين"[2].

ونذكر هنا بعدم ثبوت التحديد لموقع النبر الشعري في الدراسات التي تناولته، عند تمام حسان وغيره من اللغويين العرب. ويبقى ما نورده في هذا المبحث اجتهادا، ويعتمد الايقاع على علاقات التتابع الأفقي بين مجموعة النوى التي ترد في البيت الشعري الواحد.

يقول الشاعر:[3]

ثم الصـلاة علـى النبـي المصـطفى مـــا دام ســـلطان القـــديم الأول

النواة الشعرية التي تحمل النبر هي (ثمَّ الصَّلاَةُ)= (/0//0/0)= (مُتْفَاعِلُنْ). وإذا جزأنا التفعيلة إلى نوى منبورة، نجد: نواة رقم (1): (صلا)= (/0//)، كانت في الأصل مكونة من:

---

[1]– كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص 327.

[2]–عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص330.

[3]– المرجع نفسه ، ص298.

- (/0//0)= (أَصْصَلاَةْ)، فالتمثيل النبري للكامل يكون حسب التفعيلات من حيث سلامتها من الزحافات وتعرضها له. وانتظام البحر الكامل لدى الشاعر مطلق أي أن تفعيلة:
- (متفاعلن)، تنبر (0///) بهذا الشكل: (متفا)= (0///)، يتغير النبر فيها فيكون على شكل (/0/0).

وهذا بفعل التوتر الداخلي للحركات والسكنات، حسب رأي كمال أبو ديب[1]، وهذا حسب قابلية التفعيلة التفعيلة للتغيير، ومدى مسايرتها للنفس الشعري المرتبط –أساسا– بالدلالة والمعنى الذي يرمي الشاعر إلى تجسيده من خلال الإيقاع النبري.

ثالثا– النبر في الصيغ الصرفية:

I– النبر في صيغ الأفعال:

في هذا القسم نركز الاهتمام على النَّبْرِ الجزئي أي الإفرادي ودلالاته في شعر أبي حمو موسى الزياني، والذي تم تقسيمه إلى قسمين رئيسين هما، الصيغ الصرفية مثل: فَعَلَ ، فَعِلَ، فاعل، والذي أسميته الصيغ البسيطة، أما الثاني فيمثل الصيغ الصرفية المركبة من حرف زائد فعل.

1 – الصيغ النبرية البسيطة:

من الصيغ النبرية البسيطة التي وردت في شعر أبي حمو، والتي أسهمت بشكل كبير في ربط الصوت بالدلالة، نذكر ما يأتي:

أ– صيغة فَعَـلَ:

هذه صيغة الفعل الماضي الذي لم تلحق به أي زيادات؛ وقد ورد هذا البناء عند الشاعر بشكل خاص في مولدياته، من ذلك قوله:[2]

جَعَلنَـا كَـرادِيسًـا عـلَى كُـلِّ رَبْـوَةٍ وطَالَـت رِقَـابُ الأسْـدِ تَحْـتَ العَمَـائِـمِ
قَـالَت وأشْـوَاقُ النَّـوَى لَعِبَـتْ بِهَـا عَـن غَيْـرِ حَـالِي يَـا ابْـن آدَم فـاسْألِ[3]
حَـمَلُوا خـلدِي أفْـنُوا جِـلدِي تَـرَكُوا جَـسَدِي رَهْـنَ السَّـقَمِ[4]

عمد الشاعر إلى استخدام هذه الصيغة في صورتها المنبورة؛ فوردت في البيت الأول مع الفعل (جعل)، حيث أدى هذا النبر المتمثل في (جَعَلْنَا /0) دورا هاما في إبراز موسيقى النص.

---

[1] – ينظر، كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص 327.
[2] – مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص 38.
[3] – المصدر نفسه، ص 27.
[4] – المصدر نفسه، ص 38.

وفي البيت الثاني وردت صيغة الفعل (قالت) منبورة؛ حيث يبرز هذا النبر في المقطع (قا)= (/0)، والتي تمثل الساكن الأول مع المتحرك الذي سبقه من تفعيلة بحر المتدارك (مُتْفَاعِلُنْ /0//0/0) التي وردت سالمة، أما في البيت الثالث فقد وردت هذه الصيغة منبورة في كل من (حملوا)، (تركوا) وقد كان النبر المتمثل في (اللام والواو)، وفي (الكاف وواو الجماعة) (كو) والتي تمثل الجزء الأخير من تفعيلة بحر المتدارك التي وردت هنا مخبونة (فَعِلُن ///0).

بـ- النَّبر في صيغة (فَعَّـلَ):

هذه الصيغة من الثلاثي المزيد بحرف واحد[1]، وقد استخدمها الشاعر منبورة للدلالة على أغراض بلاغية كثيرة نذكر منها على سبيل التمثيل: المبالغة والإفراط في الشيء، كما تفيد التعدية وغيرها من الأغراض التي لا يمكن ذكرها لضيق المقام. فالنبر هنا متعدد الأدوار في الإيقاع، وفي الدلالة، كقول الشاعر: [2]

ضـيعت عمـري فِي التسـويف وَا أسـفا فَهَـا أَنَـا بَعْـدَ شَمْـلٍ كَـانَ مُؤْتَلِفَـا

ويقول: [3]

لكنـني ضَيَّعْـتُ فيمـا قَـدْ مَضَـى رُمْـتُ المِسِيـرَ فَلَـمْ يُسَـاعِدْنِي القَضَـا

ويقول أيضا: [4]

لكنني قَضَّيْتُ عُمْرِي فِي لَعَـلَّ وَفِي عَسَى وَالعَبْـدُ يَرْغَـبُ فِي الصَّـبَاحِ وَفِي المسَـا

فأصل الفعل في البيت الأول (ضَاعَ) لازم، وتقديره:(ضاع عمري)، لكن نبر الفعل بتضعيف عينه (الياء) أصبح متعديا إلى المفعول به (عمري) الذي كان في الأصل فاعلا، فهذه الصيغة الصرفية المنبورة أثرت في البنية الدلالية، وكذلك في عناصر البنية الأسلوبية للتركيب النحوي. ويكرر الشاعر الفعل ذاته كلما تحدث عن عنصر مهم في حياته هو الزمن والعمر. والبيت من بحر البسيط، وتفعيلته الأولى "مستفعـلن"، وهي صحيحة؛ يُنبَرُ فيها الوتد المجموع: "قَضَّى": قَضْضَى (/0/0).

والأداءُ المستقيم للفِعْل "قضى" يحتم على الشاعر نبر الحركتين، فينطق منبورا في صيغة "فَعَّل". ومثل هذا الأمر ينطبق على البيتين الثاني والثالث، غير أنهما من بحر الكامل الذي تفعيلته (مُتَفَاعِلُنْ) التي تحولت بفعل النبر إلى

---

[1] – دزيرة سقال: الصرف وعلم الأصوات، دار الصداقة العربية بيروت،1996 ، ص ص 199-200 .

[2] – يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2 ، ص 192.

[3] – أبو حمو موسى الزياني: واسطة السلوك في سياسة الملوك، ص 262 .

[4] – المصدر نفسه، ص 262 .

(مُتْفَاعِلُنْ) فتغيَّر ثاني الوتد المجموع (0/0/) بالتضعيف لعين الفعل في الصيغة الصرفية (فَعَّلَ) للفعل (قضَّيْتُ). وهنا ندرك بشكل واضح دور النَّبر في إحداث تفاعل وانسجام بين موسيقى القصيدة ودلالاتها المختلفة.

جـ – النَّبر في صيغة أفتعـل:

هذه الصيغة تأتي للدلالة على "معنى واحد هو المطاوعة، ولهذا اختص بألا يكون إلا لازما، والمراد بالمطاوعة عند علماء التصريف قبول تأثير الغير، أو بتعبير آخر استجابة المفعول لتأثير الفاعل"[1]:

يقول:[2]

وَزَجَـــرْتُ النَّفـــسَ فَمـــا ازْدَجـــرَتْ وَنَهَيْـــتُ القَلـــبَ فَلَـــمْ يَـــرِمِ

ولتحقيق هذا التأثير يتدخل النبر بشكل مباشر في الصيغة الصرفية (إفتعل) ازدجر في البيت الشعري الذي على وزن المتدارك (فعلن)، (///0) دون وقوع الزحاف، فالنبر هنا متولد من تعالي صوت حرف الزاي (إزْ) (/0)، فالصيغة الصرفية [**افتعل**] هي التي حققت التعالي الصوتي في الإيقاع الشعري.

ويقول أيضا:[3]

سَـــرَتِ الإِبِـــلُ لَمَّـــا ارْتَحَلُـــوا قَلبِـــي حَمَـــلُوا فِـــي رَكْـــبِهِمُ

وللتعبير عن مدى تأثره برحيل الحجاج إلى البقاع المقدسة استخدم صيغة (افتعل) في الفعل (ارتحل)؛ غير أنه دعّمها باللاصقة (و) الحاملة للنبر في تفعيلة المتدارك (فعلن ///0)؛ لأنه أراد أن يعبر عن الحالة التي صار عليها بعدما رحلوا وتركوه.

ومن قصيدة أخرى:[4]

شَـــدُّوا عشِيَّـــةَ يَـــوْمِ البَيْـــنِ وَارْتَحَلُـــوا وَلَا دَرَى الصَّـــبُّ بَعْـــدَ البَـــيْنِ مَـــا فَعَـــلُوا

فواضح من خلال تكرار صيغة (افتعل) المنبورة؛ أن الفعل (ارتحلوا) فيه نبر مقطعي في (ار)، و(تحلوا)، وبذلك فالفعل (ارتحلوا) يصعد من نغمة النبر في النص وفي إيقاع الموسيقى الداخلية.

هـ – النبر في صيغة تَفَعَّـلَ:

يكثر ورود النبر على صيغة تفعَّل في قصائد الشاعر وبخاصة إذا تعلق الأمر بالتعبير عن الحالات النفسية المتعلقة بالغزل والضَّعن، والأبيات الشعرية التالية يشيع فيها النبر المفرد.

---

[1] – نجاة عبد العظيم الكوفي: أبنية الأفعال دراسة لغوية قرآنية،دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1989، مصر، ص60 .

[2] – يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2، ص 105 .

[3] – المصدر نفسه ، ج2، ص 105 .

[4] – المصدر نفسه، ج2، ص 191 .

ومنها قول الشاعر: [1]

وَالـــــــدَّمعُ تَحـــــــدَّرَ كَالـــــــدِّيَمِ جَـــــرَحَ الخَدَّيْـــــنِ فَـــــوَا أَلَمِـــــي

إذا أتلعـــت فَـــوقَ السَّـــحَابِ جِرَانَـــهَا تَخَيَّلتُهَـــا بَعْـــضَ السَّـــحَابِ الرَّوَاكِـــمِ

جاءت صيغة تفعَّل منبورة في كل من (تحدَّر)، و(تخيَّلتها)؛ وقد استخدمها الشاعر في البيت الأول للدلالة على كثرة بكائه الناتجة عن شدة ندمه على ما اقترفه من ذنوب، أما في البيت الثاني فدَلَّتْ على التكلف في وصفه للأشياء.

وفي ختام هذا المبحث يمكن تلخيص دور النبر الشعري فيما يلي:

- إن النبر في شعر أبي حمو الزياني مستويات منه ما يكون في كلمة واحدة تحمل درجتين من النَّبر، ومنه ما يكون في الجملة .وللنبر فاعلية صوتية تتجسد في الأساليب الانفعالية مثل الاستفهام والنداء.
- للنبر تأثير كبير في التشكيل الموسيقي لاسيما على مستوى الوزن والقافية . وعليه فالنبر الشعري مكون صوتي من مكونات الموسيقى الشعرية المشكلة للتجربة الشعرية عند المبدع تساعده في إيصال رسالته إلى المتلقي، ولا يمكننا أن نفصله عن بقية عناصر التشكيل الإيقاعي في البيت الشعري بصفة خاصة، وفي القصيدة بشكل عام وهو يتموضع في كل الحركات والصوامت والمقاطع والأوزان والقوافي، مما يصعب على الدارس تحديد مواضعه بدقة.

[1]- عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص ص320 -341 .

6 - التنسيق والترديـــــد الصوتـــي:

تتكون اللغة الشعرية من مجموعة من الأصوات يعبر بها المبدع في شكل أساليب مؤلفة من كلمة مفردة في سياق التركيب، والكلمة بدورها تتكون من الصوت، ويعرفه علماء الصوتيات بأنه "أصغر وحدة يمكن من طريقها التفريق بين المعاني"[1]، فالمعنى له صوت يحتويه ويعرف من خلاله، ويمكن أن نقدم مثالا بسيطا من خلال حروف المعاني أو ما يسمى بحروف الجر التي تميز بين معنى ومعنى آخر، فحرف (في) يختلف عن حرف (عن)، وحرف القاف (ق) كصوت يختلف معناه عن صوت الفاء (ف).

والكلام يحتاج دائماً إلى حضور المتكلم، "فإن القصيدة ليس لها وجود حي إلا عند قراءتها"[2]، لذا يتعين على الدارس للشعر أن يستعين بمخابر الصوتيات حتى يتسنى له قراءة النص الشعري على الوجه الصحيح، ليتمكن من تحديد طبيعة الأصوات اللغوية ونوعها وكيفية إحصائها، ومعايير تفسيرها، مع ربطها دائما بالجوانب الدلالية في النص.

وقد تكلم أرسطو في كتابه (فن الشعر)، في المقالة المتعلقة بأجزاء القول النحوية عن أقسام الحروف من الناحية الصوتية فقال:"وتنقسم الحروف إلى: مصوت، ونصف مصوت، وصامت، والمصوت هو الذي له صوت مسموع من غير تقارب (اللسان أو الشفاه)؛ ونصف المصوت هو الحرف الذي له صوت مسموع مع هذا التقارب"[3]؛ وتوالت بعد أرسطو الدراسات والأبحاث التي عنيت بالصوت اللغوي إلى غاية العصر الحديث.

يعد التكرار الصوتي من الظواهر الأسلوبية التي تؤدي دورا موسيقيا داخل النص الأدبي، وبخاصة الشعري منه، ذلك أنه يكسبه تناغما موسيقيا بين وحداته ومقاطعه، يؤدي وظيفته في تقوية المعاني والصور وتأكيدها، فهو يؤثر في المتلقي ويثير انتباهه، وقد أشار إلى هذا الرافعي بقوله:" وقد التفت الشعراء إلى ظاهرة التكرار من خلال إعادة وحدات صوتية معينة تجعل النص الشعري يحفل بالإيقاعات المنوعة التي تغني الجانب الإيحائي والتعبيري فيه"[4]، فلم يعد الصوت مجرد جزء من كلمة ليس له معنى بل تعدى إلى الجانب التعبيري في النص، حيث يدل على معان ويحمل شحنات دلالية.

وأصبح بذلك يشكل مظهرا من مظاهر الانفعال النفسي لدى الشاعر، وهذا ما توضحه أماني داوود سليمان بقولها: "وليس يخفى أن مادة الصوت هي مظهر الانفعال النفسي، وأن هذا الانفعال بطبيعته إنما هو سبب في تنويع الصوت، بما يخرجه فيه مدا أو غنّة أو لينا أو شدة"[5]؛ فالانفعال يعتمد على الصوت الذي يتلاءم معه. وعليه فانفعال الألم يختلف صوته عن انفعال الفرح أو غير ذلك، وبهذا يمكن للصوت أن يحدد طبيعة ودرجة الانفعال.

---

[1]- أماني سليمان داوود: الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي عمان، الأردن، 2002، ص 75 .

[2]- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر.د. جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر،القاهرة،1998، ص165 .

[3]- أرسطو: فن الشعر، ص55.

[4]- مصطفى صادق الرافعي: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي،بيروت، لبنان، ط09 ،1973، ص215

[5]- أماني سليمان داوود: الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج ، ص75.

ومثال ذلك في قول الخنساء:[1]

تَـــرْتَعُ مَـــا رَتَعَـــتْ حَـــتَّى إِذَا ادَّكَـــرَتْ فَـإِنَّمَـــا هِـــيَ إِقْبَـــالٌ وَإِدْبَـــارْ

فتكرار صوت التاء المهموس في الدالين: (ترتع، ورتعت): (ت. ر. ت. ع= ر. ت. ع.ت)، يدل على حالة الاطمئنان الذي تحس به الناقة عندما تنسى صغيرها الذي فجعت بموته، لكنها إذا تذكرته لا تبقى راتعة في العشب، بل تغدو في ذهاب وإياب: (إقبال وإدبار)، وهي الحالة النفسية غير المستقرة التي يوضحا طباق الإيجاب[2]. وبذلك فالصوت من الأدوات التي تشتمل على طاقات تعبيرية كبيرة وله أثره الفني في المتلقي، يجعله يفضل نصا شعريا على نص آخر، ولهذا فقد جعلت الأسلوبية الصوتية الأصوات محط اهتمامها في النقد الحديث.

وهذا ما جعل الدارسين يتجهون إلى دراسة الأصوات وفاعليتها في النصوص الشعرية على وجه التحديد؛ فاشتغلوا على بيان قيمة الصوت وأثره الجمالي في الإبداع الشعري، ولعل إبراهيم أنيس أحد أبرز النقاد الذين ألفوا في هذا المجال، وهو من القائلين بأن الأصوات اللغوية: " تهب الكلام مظهرا من مظاهر العظمة والجلال، وتجعله مصقولا مهذبا تصل معانيه إلى القلب بمجرد سماعه"[3]، محاولا ربط الجانب الصوتي في الشعر بالجانب الدلالي.

إن مواضع الجمال في الشعر عديدة، بعضها متعلق بالألفاظ وجرسها الموسيقي، وكذا ما يحدث بينها من انسجام في بعض المقاطع الصوتية فيها، التي تؤثر في نفس المتلقي وتجعله ينتبه ويهتز، وهذا لا يحصل إلا بما يحمله الشعر من طاقة صوتية وموسيقى شعرية[4]؛ وهنا يركز ابراهيم أنيس على جملة من القضايا الأساسية في الصوت هي:

- قضية الانسجام الصوتي الذي يحدث بين الحروف (الأصوات)، وطرقه وآلياته.
- مسألة التأثير التي يمارسها الصوت على المتلقي.
- الطاقة التعبيرية التي يحملها الصوت في ذاته ، ومع غيره من الأصوات، في شكل مقاطع.

وقد أشار الجاحظ إلى قيمة تكرير الصوت، بقوله في كتاب "البيان والتبيين": "الصوتُ هو آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف"[5]. ونستنتج من قول الجاحظ أن الشعر يعتمد –أساسا– على الصوت، وعلى فاعليته في اللفظ إذ هو وسيلته في تشكيل مقاطع الكلمة والتفعيلة التي تتألف من مجموعة من المقاطع الصوتية مؤلفة بطريقة تؤدي إلى تكوين حركات وسكنات يبرز فيها الصوت. ويقرر أن الحروف لا تتحول إلى كلام مفيد إلا بجعلها ضمن مقاطع صوتية تؤلف الكلمة ثم الجملة.

---

[1]– الخنساء: ديوان الخنساء،ت.كرم البستاني،ط1،دار صادر، بيروت،لبنان،1996، ص48.

[2]– ينظر، البكاي أحذاري: قذى بعينك للخنساء، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير،جامعة الجزائر،2004-2005، ص42.

[3]– إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ، ص 14.

[4]– المرجع نفسه ، ص ص 06- 07.

[5]– الجاحظ: البيان والتبيين، ج3، ص 77.

إذا تأملنا كلام الجاحظ ندرك القيمة الفنية لتكرار الأصوات في "المحسنات اللفظية" من جناس وسجع، كما نقف على عناية الشعراء بالأصوات، بتوظيفهم لهذه المحسنات في أشعارهم.

ومما يلفت انتباه القارئ لشعر أبي حمو موسى الزياني تكراره لحروف بعينها سواء أكان ذلك في البيت الواحد أم في القصيدة ككل، فنراه يعزز حرف القافية بتكرار الحرف نفسه في الحشو، أو يكثر من استعمال الحرف مع اختلاف القافية، أو يكرر الحرف في شطر دون آخر وهكذا.

وفيما يلي بعض التنسيقات الصوتية الواردة في شعره:

أ- التنسيق الصوتي:

نقصد بالتنسيقات الصوتية تلك الهندسة الموسيقية التي تعطي للنص الشعري تميزا ونوعا من التماسك الصوتي الناتج عن تكرار الحروف الصائتة والصامتة، وتبادلها المواقع على مستوى البيت الواحد، أو على مستوى القصيدة ككل.

وفيما يلي بعض التنسيقات الصوتية عند الشاعر أبي حمو موسى الزياني:

01- التنسيق المتصل:

التنسيق المتصل في التكرار المعجل هو أن يعمد الشاعر إلى صوتين أو أكثر فيكررهما في البيت الشعري في كلمتين أو أكثر ويكون لهما بروز إيقاعي واضح[1]، ولا تكون الأصوات المكررة إلا ضمن شطر من أشطر البيت إما الأول أو الثاني، ولا تفصل بينها فواصل كبيرة، فهما في وضعية اتصال. ورُمِزَ له بالرمز: (أ + ب / أ + ب)[2]، وهو سمة أسلوبية شديدة التأثير على المتلقي وكثيرة البروز في شعر أبي حمو موسى الزياني. ومنها صوت القاف ويعرفه الدكتور إبراهيم أنيس بأنه" صوت شديد مهموس"[3]، ومن الدارسين من يرى أنه حرف مجهور، لكن ابراهيم أنيس يذهب إلى أنه تطور النطق به فأصبح مهموسا[4]، وفيه شعر أبي حمو أمثلة عديدة من تكرار صوت القاف.

يقول الشاعر: [5]

والوَصـــــــلُ ولَّى راحِـــــــلاً فِي إثـــــــرِهِ قَـــاضِي الفِـــراقِ عـــلى كَتِيـــبِ مُحَجَّـــلِ

---

[1]- ينظر، حسن ناظم: البنى الأسلوبية في أنشودة المطر للسياب، ص135 .

[2]- ينظر، جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، ص ص 91-92 .

[3]- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص72 .

[4]- ينظر، المرجع نفسه، ص72.

[5]- عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص72 .

يشكل صوت:(قَ) تكرارا معجلا وسريعا في عجز البيت ، وهذا من خلال تكرار الحرفين في كلمتين متتاليتين، ورغم أن القاف من الأصوت المهموسة، إلا أنه أحدث نوعا من التأثير في عواطف الشاعر، والسبب في ذلك حرف الراء الممدود بألف طويلة.

و ترد المقاطع متماثلة في قوله:[1]

قَـــالتْ وَأَشْـــوَاقَ النَّـــوَى لَعِبَـــتْ بِهَـــا: عَـــنْ غَيـــرِ حَـــالِي يَـــا بـــنَ آدَمَ فَاسْـــأَلِ

يعد المقطع (قَ.ا) + (اقَ) في هذا البيت تكرارا معجلا، في صدر البيت، يتميز المقطع الأول بكونه طويلا مفتوحا، ويتميز المقطع الثاني بأنه طويل مغلق ينحبس معه الصوت، وهذا يعطي المقاطع الصوتية لحرف القاف، إمكانية أكبر لإحداث التمايز الصوتي الذي يزيد الكلمة تأثيرا خاصا، ومتميزا عن المقاطع السابقة واللاحقة له.

وهذا ما يبرز بشكل جلي في الدالين الحاملين لهذين المقطعين.

ومنه أيضا:[2]

قَـــــدْ قَيَّـــــدَنِي مـــــا قَلَّـــــدَنِي مِـــــنْ أَمـــــرِ حَكِيـــــمٍ ذِي حِـــــكَمِ

حيث يؤدي القاف دورا محوريا في توجيه الدلالة الشعرية؛ فتكرر (قَ) في مقاطع صوتية قصيرة مبنية على سكون الاستغراق لتوصيف ما يحس به الشاعر من القهر وتقييد حرية الإرادة لديه.

وهنا نلمس دور التنسيقات الصوتية في توليد موسيقى النص الداخلية، لخدمة الأبعاد الدلالية.

(قَـدْ)..... (قَـيَّـدَنِي)..... (قَلَّـــدَنِي)

(قَ+دْ)..... (ق+ يَّ) ..... (ق+ يَّ)

مقطع(1) ..... .مقطع(2).....مقطع(3)

حيث توافقت المقاطع الصوتية الثلاثة في حرف القاف الذي فرض عليها بروزا واضحا في تنسيق موسيقى الألفاظ: (قد– قيدني – قلدني) .

ومن تنسيقات صوت القاف، ما جاء في قول الشاعر:[3]

لَـــوْ ذُقْـــتِ يَـــا وَرْقَـــاءُ مَـــا قَـــدْ ذُقْتُـــهُ لَحَـــــرَقتِ أَغْصَـــــانَ الأَرَاكِ الميَّـــــلِ

على مستوى الشطر الأول نجد تنسيق الذال و القاف:

[ذُقْـتِ].....[ذُقْتُـهُ] = تكرار صوتي

[1]– مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص 27.

[2]– يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2، ص 109.

[3]– عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص296.

(ذُقْ).....(ذُقْ) = تماثل صوتي: (الضمة + السكون)

على مستوى الشطر الأول والثاني نجد تنسيق حرفي الراء و القاف:

[وَرْقَـاءُ].....[لَـحَـرَقْـتِ]

(رْ.قَ. ا) .....(رَ.قْ) = تماثل في حروف الراء والقاف، وتغاير صوتي في الحركات: (رْ.قَ. ا) :(السكون+ الفتحة) **مقابل** (رَ.قْ) : (فتحة+ سكون). وهذا يثري الموسيقى الداخلية ويزيدا قوة في التأثير من خلال التكرار المنسق.

ويقول كذلك:[1]

قَدِمْنَـــا وَكَـــانَ الفَـــتْحُ يَرْجُـــو قُـــدُومَنا وَكَـــانَ عَلَـــى الأَعْـــدَاءِ شَـــرَّ المِـــقْدِمِ

يتكرر حرف القاف في عدة مقاطع منها: (قْ.ت) ثلاث مرات، و(قَ.د) مرتين، (ق.ا) مرتين، وهو حرف صائت.

[قُـدُومَنَـا].....(تردد صوتي).....[المِقَـادِمِ]

(قُـ+ دُ).....(تماثل صوتي).....(قَ +دِ)

يتردد صوت القاف والدال في الدالين: (قدومنا) و(المقادم)، ومع كون المعنى واحدا في اللفظتين إلا أن الفارق الصوتي بين صوتي: (القاف والدال) كمقطعين متماثلين في (النوع)، كما يبدو التغاير (الانزياح الصوتي)، واضحا من خلال: (الضمة+ الضمة)، و(الفتحة+ الكسرة) . وهذه القوانين الصوتية، تمنح الأصوات جمالية التنسيق الصوتي القائمة على مبدإ التردد والتغاير، والتماثل في آن واحد .

ومن التنسيقات الصوتية الجميلة ما جاء في قوله:[2]

وَنَنْصُـــرُ مَظْلُومًـــا وَنَمْنَـــعُ ظَـالِمًـــا إِذَا شِيـــكَ مَظْلُـــومٌ بِشَوْكَـــةِ ظَـالِـــمِ

يتكرر صوت الظاء مرتين في الصدر: (مَظْلُومًا- ظَـالِمًا)، ومرتين في العجز؛ (مَظْلُـومٌ- ظَـالِـمِ)، وهذه الدوال الأربع مختلفة في صيغها الصرفية؛ بحيث وردت (مظلوما) بصيغة اسم المفعول، و(ظالما) بصيغة اسم فاعل، وكذلك مع الدالين(مَظْلُومًا- ظَـالِمًا) في العجز، وقد جاء التنسيق الصوتي على الشكل الآتي:

الشطر الأول: (مظ + ظا) = (0/)+ (0/).....[تماثل: (حركة+سكون)]

الشطر الثاني: (مظ + ظا) = (0/)+ (0/)..... [تماثل: (حركة+سكون)]

[1]- أبو حمو موسى الزياني: واسطة السلوك في سياسة الملوك، ص 73

[2]- المصدر نفسه، ص 176.

وهو تكرير صوتي حركته أفقية أرتبط بالدوال الشعرية وفق الترتيب الذي يفيد به المعنى الذي أراده الشاعر:

02- التنسيق المتصل المؤجل:

التنسيق المتصل في تكرار مؤجل هو إعادة لحرف بعينه داخل البيت الشعري ويكون في كلمتين أو ثلاث كلمات تفصل بينها فواصل لفظية لها مواقع مختلفة من حيث الإعراب فقد تكون فاعلا أو غير ذلك، ودورها خلق التناسب الكمي والنوعي بين الأصوات المكررة في البيت الشعري، ولذلك سمي مؤجلا أي غير متتابع بخلاف التكرار المعجل، وبين هذه الأصوات المكررة انفصال واضح بينها يصنعه أكثر من دال[1]. وفي التكرا ر المعجل سرعة في النغم ، وانتظام الصوت، وظهور للقيم الصوتية المحركة للموسيقى الشعرية.

ومن بين التنسيقات الصوتية التي ترفع من درجة النبر في البيت الشعري، وتجعل المتلقي يتفاعل مع التنسيق المتصل المؤجل في تكرير صوت الراء ، ذلك أنه يمتلك طاقة صوتية ذات رنين مؤثر في السامع.

ومن هذا النوع حرف الراء وهو صوت لثوي مكرَّر مجهور، ينتج عن تكرار ضربات اللسان على اللثة تكرارا سريعا، و"الراء بذاته صوت له صفة التكرار"[2]، وهو من الأصوات التي تعطي دلالات متعددة في النص الشعري .

ومن ذلك قوله: [3]

قَـــلْبِي انْـفَـطَـــرَا وَالدَّمْـــــعُ جَـــــرَى وَالـــرَّكْـــــبُ سَـــــرَى نَحْـــوَ العَـلَـــمِ

ويقول: [4]

وَقُلْـــتُ لِصَـــحْبِي لاَ تَمَلُّـــوا مِـــنَ السُّـــرَى وَلاَ يَزْدَرِيكُـــمْ فِـــي السُّـــرَى لَـــوْمُ لاَئِـــمِ

إِلَى مَلَـــلٍ مِـــلْنَا وَمَـــا مَـــلَّتِ السُّـــرَى سَـــــرَايَا رِكَـــابِ القِـسِـــيِّ السَّوَاهِـــمِ

يتشكل المقطع الصوتي الطويل:(رَا) من تكرار حرف الراء مع ألف المد؛ "فالراء صوت مجهور مكرر واضح سمعيا وهذا التردد يعطيه ميزة موسيقية خاصة، وفيه إيماءات تتضمن التماسك وعدم التسارع في الانتهاء"[5]، وقد أسهم المقطع:[ر ا] في تحقيق فاعلية تأجيل التكرار للأصوات (را) عن طريق تطويل المقاطع على النحو الآتي:

انْـفَـطَـرَا .....[ر ا] دال فعلي.

جَـــرَى..... [ر ا] دال فعلي .

سَـــرَى..... [ر ا] دال فعلي.

السُّرَى..... [ر ا] دال اسمي مكرر 3 مرات.

---

[1]- ينظر، جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، ص ص 91-92 .

[2]- عز الدين على السيد: التكرير بين المثير والتأثير، ط1،عالم الكتب، بيروت،لبنان،1978، ص11 .

[3]- عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص342 .

[4]- المرجع نفسه، ص299 .

[5]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص262 .

سَـــــرَايَا..... [ر ا] دال اسمي .

ونلاحظ أن لهذا المقطع فاعليته الصوتية سواء أكان في الدوال الفعلية أم في الاسمية؛ حيث يبرز في تنسيق متصل مؤجل يفصل بين كل مقطع دوال شعرية ينخفض فيها الصوت فاسحا المجال أمام مقطع [ر+ ا] المجهور.

وأما تكرار الراء والتاء، والحاء، فيرد في قول الشاعر:[1]

سَـــــرَتِ الإِبِـــــلُ لَمَّـــــا ارْتَحَلُـــــوا قَـلْـبِـــــي حَـمَلُـــــوا فِـــــي رَكْـبِهِـــــمُ

يشكل الراء مع التاء:(رَ. تْ)، (تَ.رْ)، (رَ. كْ)، مقطعا صوتيا، وهو حرف صامت، فتنسيق أصوات الراء الصامتة مع التاء الصامتة يحاكي صوت وحركة الضعائن في سيرها وارتحالها. فقد تكررت الراء 03 مرات. كما يشكل صوت الحاء:(حَ. لُ)، (حَ. مَ)، تكرارا منسقا مؤجلا يفصل بين الدوال الشعرية بفاصل زمني طويل نوعا ما : (رْتَحَـلُـوا، حَـمَـلُـوا).

ومن الأصوات المكررة في هذا النوع من التنسيق صوت الصاد والباء، وهذان الحرفان يشكلان معا مقطعا صوتيا واحدا . يقول الشاعر:[2]

أَلاَ مَـــــا لِصَـــــبٍّ مَشُـــــوقٍ صَـبَـــــا إِذَا مَـــــا تَـذَكَّـــــرَ عَـهْـــــدَ الـصِّبَـــــا

يتكرر المقطع الصوتي [ص ب] في الألفاظ: لِصَـبٍّ= [صَ .بٍّ] وهو مغلق ، و صَـبَـا=[صَ. بَ. ا] مفتوح ، الـصِّبَـا=[صِّ بَ. ا] مفتوح ، حيث تتناسق المقاطع المفتوحة في اللفظتين: [صبا والصبا] مع بعضها بالتناوب مع المقطع المغلق الأول في [لِصَـبٍّ]. ويمثل الحرفان (ص.ب)، مقطعا يتوزع ثلاث مرات في البيت . ولبعض الحروف تناغم وزني في ترديد صوتي، له وظيفته الفنية وبعده الدلالي، حيث يربط بين الدوال الثلاثة: (صب، صبا، الصب) .

في قولـه:[3]

غَـــــدَا بِالغَـوَانِـــــي يُغَنّـــــي هَـــــوًى فَـيَـــــا رَبْـــــعُ أَيْـــــنَ الغَـــــوَانِي الصِّبَـــــا

إن تردد صوت:(غَ) في ألفاظ البيت الشعري: {غَـدَا= بِالغَـوَانِـي= يُغَنّـي= الغَـوَانِي} في مقاطع صوتية مرتبة: {غَ}= {غ.وَ.ن} = {غ.ن.ي} = {غ.وَ.ن} ؛ حيث وردت في تنسيق مؤجل متناوب تتفاعل مع وزن المتقارب، مصورة جوا من الصخب الإيقاعي يشبه إلى حد بعيد أجواء الأعراس والطرب.

ومن التنسيقات الصوتية ما يعتمد على صوت الغين والراء مثل قول الشاعر:[4]

---

[1]- عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص342.

[2]- يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2 ، ص 396.

[3]- المصدر نفسه ، ص 396.

[4]- المصدر نفسه ، ص 396.

فَمَـــنْ شَـــاءَ يَـــرْوِي غَـرِيـــبَ الغَـــرَامِ فَـأَمْـــــرُ غَـــــرَامِي مَـــــا أَغْـرَبَـــــا

يتردد صوت الغين والراء في البيت أربع مرات(غَ.ر)= +(غ.ر)+(غْ.ر)+(غ.ر) وهي أصوات معبرة عن شدة تعلق الشاعر بمن يحب في تجانس مع الدوال اللغوية:(الغرام، غرامي،الغرام، أغربا)، ليخلق جوا موسيقيا مفعما بالعشق واللوعة.

ومن الترديد الصوتي ما جاء في قوله:[1]

مَـــا كُـنْـــتُ أَدْرِيـهِـمَـــا حـــتَّى صَحِبْتُهُـــمَا كَـرْهًـــا وَقَـــدْ يَكْـــرَهُ الإِنْسَـانُ مَـــنْ صَـحِبَا

تبرز أصوات (الصاد والحاء والباء) بشكل واضح في البيت وهي على الشكل التالي:(ص.ح.ب)+(ص.ح.ب)، كما تردد صوت الكاف والراء:{ كَـرْ= كْـرَ}، مع اختلاف حركات كل منهما بين {فتحة+سكون}و{ سكون +فتحة } في:{ كَـرْهًـا= يَكْـرَهُ} وهي أصوات معبرة عن معنى الصحبة مع الإكراه النفسي الذي يحس به المرء عندما يصاحب من لا يستحق.

ويقول في قصيدة أخرى: [2]

مَـا كُـنْـتُ قِـفَا بَيْنَ أَرْجَاءِ القِبَابِ وَبِالـحَيِّ وَحَـــيِّ دِيـــارًا لِلحَبِيـــبِ بِـــهَا حَـــيِّ

اجتمعت أصوات الحاء المهموس والياء المجهور في البيت وهي أصوات واردة في أسلوب النداء:(حَيِّ)+(حَيِّ)=+(حَيِّ)، وقد استخدم الشاعر عدة دوال من مادة صوتية واحدة هي (الحاء- الياء المشددة)؛ فالأول يدل على المكان، والثاني والثالث، على المشاعر القلبية (التحية)، ولكنها من الناحية الصوتية في ارتباطها بالمعنى العام للبيت تعبر عن جو من المرح والهتاف المصاحب له .

أما في قوله:[3]

نَـــــبِيٌّ أَتَـــــى رَحْـمَـــــةً لِلعِبَـــــادْ فَمَحَـــا وَمَحَّـــــصَ عَنَّـــا الذُّنُوبَـــا

[1]- عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 379

[2]- المرجع نفسه ، ص 345 .

[3]- المرجع نفسه ، ص368 .

فأصوات الحاء والميم:(حْـمَ)+(مَـحَ)+(مَـحَّ) تتردد وتكرارها يتناغم مع المعنى العام للبيت، وهو الرحمة المقرونة بمحو الذنوب عن العباد، وهذا ما تشي به الأصوات المتجانسة في تكرير معجل في كل من الصدر والعجز.

أما في قولـه: [1]

خَشِيـــتُ المعَـــاصِي بِيَـــومِ القِـــصَاصِ إِذَا مَـــا النَّواصِـــي تُشِيـــبُ مُشِيـــبًا

فهناك تردد بارز في البيت لحرف الصاد(صِيْ)+(صِ)+(صِيْ)، وحرف الصاد من الأصوات التي تحدث صليلا في السمع والنفس؛ فخوف الشاعر واضح بسبب ارتكابه للمعاصي وقد شكل حرف الصاد المقطع الأخير من الكلمة، واستدعى مقطعا مشابها له في كلمة القصاص التي هي حاضرة في مخيلة الشاعر الدينية، فاشتد خوفه وذعره من الجزاء الذي ينتظره ويشيب ناصيته؛ فكان تردد أصوات(ص.ا.ص)+(ص)+ (ص.ي) في البيت مجسدا لهول الموقف يوم القيامة .

نستنتج من هذا أنَّ التَّنْسِيقَاتْ الصوتية في شعر أبي حمو موسى الزياني تتحد مع الجوانب الدلالية والتعبيرية في النص؛ وهذا يدل على أن مبدأ الانتقاء في مفردات النص الشعري لم يكن اعتباطيا عند الشاعر إذ يحرص على التوظيف الصوتي للغة الشعرية، ليحقق نغمية مؤسسة على التوازن الكمي للأصوات، مما ساعد على التلاؤم التام للغة مع البعد التعبيري للنص في كل مستوياته من المفردة إلى الجملة وانتهاء بالنص .

وفي خاتمة الفصل- وبعد دراسة القضايا الأسلوبية المتعلقة بالموسيقى الشعرية عند أبي حمو موسى الزياني- يكون البحث قد أفضى إلى جملة من النتائج، أذكرها على النحو الآتي:

على مستوى الموسيقى الخارجية:

- من خلال الدراسة الإحصائية للبحور المستعملة لدى الشاعر تبين أنه كان معانقا لنهج القدامى إذ استخدم على الترتيب، وحسب الشيوع بحر الطويل والبسيط يليهما بحر الكامل والمتقارب، ثم المتدارك. واللافت للنظر هو أسلوبه في اختيار الأوزان لتنسجم مع التجربة الشعرية، فكانت الأوزان إطارا موسيقيا يستوعب المعاني والدلالات المختلفة في النص.

- وقد توصلت من خلال دراسة الزحافات إلى الدور الأسلوبي الذي تلعبه في التقليل من رتابة الموسيقى وبنية التفعيلات لتتلاءم مع مقتضيات التعبير الفني الشعري؛ إذ تحقق انسجاما في موسيقى الإطار.

- شكلت القافية ركيزة أساسية في موسيقى البحور، وقد أكسبت شعر أبي حمو موسى الزياني سمات صوتية ذات جمالية في التناسب والتماثل، والاختلاف من حيث المقاطع الصوتية المتنوعة التي تثري الموسيقى

[1]- يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ص 327 .

الخارجية، وتنتج تشكيلات موسيقية متناغمة، فهي من الأسس المركزية في البنية الإيقاعية للقصيدة. وقد تميزت بقلة العيوب التي لها ما يبررها على مستوى النظم والدلالة؛ ومنها: الإيطاء، الإقواء، التضمين، وقد أدت دورا كبيرا في موسيقى النص الشعري.

أما بالنسبة للموسيقى **الداخلية**، فقد اعتنى بها عناية شديدة، فوظف فيها الجناس بأنواعه، والمماثلة، وقد شكل التكرار بأنواعه، عنصراً موسيقيا محوريا في إنتاج الدلالة الشعرية، وتبليغها للمتلقي، سواء في التكرار الأفقي لمفردات بعينها أم في التكرار العمودي للضمائر وأسماء الاستفهام والمصادر، أم في تكرار الأصوات التي يوظفها الشاعر بشكل إيقاعي دلالي، في بناء البيت والقصيدة، إذ تنوعت أشكالها بصورة لافتة للنظر، وأدت دورها في إبراز المعاني والدلالات النصية.

- وللنبر في شعر أبي حمو موسى الزياني وقع موسيقي إذ يشمل البنى الجزئية والكلية فتوزع على التفعيلات والصيغ الصرفية، والفعلية، كما مسَّ الأساليب الإنشائية كالنداء والاستفهام وقد أدى دوره في تشكيل الموسيقى الداخلية.
- ويأتي التنسيق الصوتي من أبرز المكونات في تشكيل النصوص الشعرية للتعبير عن التجربة الشعرية؛ بحيث نجد الأصوات تعبر عن الجوانب النفسية للمبدع، وقد انتظمت في تنسيق صوتي داخلي قائم على ترديد الأصوات المتشابهة، مما أدَّى إلى تغذية الموسيقى الداخلية، وتنسيقها ضمن أطر منتظمة تزيد من تماسك الأسلوب وقوته الموسيقية.

وكلها تآزرت مع عناصر الإيقاع الأخرى، ولاسيما (الترصيع) والتصدير في تشكيل الصورة الموسيقية لشعره، وقد منحته فرادة وتميزا.حيث توصلت من كل هذة التشكيلات إلى أن شعر أبي حمو موسى الزياني امتداد للصنعة اللفظية وللمدرسة الشعرية القديمة حيث استطاع أن ينظم قصائد على منوال القدماء، فكل بيت من قصائده يحمل من مقومات الشعرية العربية القديمة الشيء الكثير .

الفصل الثالث
الصورة الشعرية

المدخل: الصورة والخيال في النقـــد
المبحث الأول: التَّشبيـــــــــه
المبحث الثاني: الاستعـــــــارة
المبحث الثالث: الكنايـــــــة
المبحث الرابع: مصادر الصـــــورة

الفصل الثالث: الصورة الشعرية

مدخل- الصورة الفنية والخيال في النقـد الأدبي

من المصطلحات النقدية التي نالت اهتماما كبيرا من طرف النقاد القدامى والمحدثين– إلى جانب المصطلحات النقدية الحديثة والمعاصرة– مصطلح الصورة الفنية، ويرجع هذا الاهتمام إلى قيمة الصورة، فهي الأداة المثلى التي يتوسل بها الناقد الحصيف، للكشف عن أصالة التجربة الشعرية، وطريقة المبدع في صياغة أعماله الفنية، ومن أجل ذلك يتحتم علينا أن نقدم لها مفهوما موجزا مبسطا من خلال هذا التمهيد نتعرف من خلاله على بعض المحاولات التي تعرضت لدراسة الصورة في النقد العربي القديم والحديث؛ إذ حفلت مصادرنا النقدية والبلاغية القديمة بومضات مشرقة يتضح من خلالها الجهد العربي المبدع الذي لم يغفل هذا الموضوع .

1- الصورة في النقد العربي القديم:

ليس اهتمام النقاد بالصورة الفنية وليد اليوم أو الأمس، إنما هو قديم قدم الأدب والفن، فمصطلح الصورة تعود جذوره الأولى إلى اليونان؛ وبالضبط إلى نقول شراح أرسطو المتعلقة بالمادة والصورة[1]، ثم انتقل مصطلح الصورة من البيئة اليونانية إلى العرب محملا بمعان فلسفية، مع فلسفة أرسطو الذي فصل بين مصطلح الصورة ومصطلح الهيولى[2].

وقد انبثقت من هذه الفلسفة فكرة المعتزلة، القائلة بالفصل بين اللفظ والمعنى في تفسير القرآن الكريم، وسرعان ما انتقل هذا الفصل بين اللفظ والمعنى إلى ميدان دراسة الشعر الذي هو رافد من روافد تفسير القرآن[3]، وفي هذا الصدد يؤكد جابر عصفور أن الفصل بين الألفاظ والمعاني نشأ وتبلور في فكر المعتزلة؛ فقد أصروا على وجود المجاز في القرآن ومن خلال هذه الفكرة أَوَّلوا الخطاب القرآني بطريقة ينزهون بها عقيدتهم عن كل فهم ما يتعارض مع التوحيد الاعتزالي الذين يعتقدون به[4] ويكون مخالفا لتصورات النقاد والبلاغيين.

هذا بالنسبة لأصل مصطلح الصورة عند فلاسفة اليونان ومن تأثر بأفكارهم، أما في التراث النقدي العربي القديم، فنجد أبا عثمان الجاحظ قد أشار إلى الصورة في كتاب "الحيوان" من خلال نظرته التقويمية للشعر، وإلى الخصائص التي تتوافر فيه، وقد كان أول ناقد عربي يطرح فكرة الصورة على طاولة النقد الأدبي، ولفت

---

[1]– ينظر، جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الثقافة للطباعة والنشر،القاهرة، 1974، ص383.

[2]– ينظر علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر بيروت ، لبنان ط3، 1983، هامش ص15.

[3]– ينظر، المرجع نفسه ، ص ص 15 – 16.

[4]– ينظر، جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص381 .

الأنظار إلى العناية بها وذلك حينما تحدث عن الشعر مشيرا إلى عنصر التصوير في قوله: "والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[1]؛ ففي هذا النص يتناول الجاحظ الصورة، وهو أول من أدخل عنصر التصوير في مفهوم الشعر، وقد توصل إلى أهمية جانب التجسيم وأثره في إغناء الفكر بصور حسية قابلة للحركة والنمو، تعطي الشعر قيمة فنية وجمالية، لا يمكن للمتلقي الاستغناء عنها، فحينما يكون الشعر جنساً من التصوير يعني هذا قدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي، وهي فكرة قدمها الجاحظ لتكون المدخل الأول أو المقدمة الأولى لدراسة العلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى. وقد أفاد البلاغيون والنقاد العرب الذين جاءوا بعد الجاحظ من فكرته في جانب التصوير وحاولوا أن يصبوا اهتماماتهم على الصفات الحسية في التصوير الأدبي وأثره في إدراك المعنى وتمثله، وان اختلفت آراؤهم وتفاوتت في درجاتها.

ولا نكاد نمضي مع حركة النقد في القرون التالية لعصر الجاحظ حتى نجد قضية الصورة قد استحوذت على تفكير النقاد والبلاغيين العرب وأصبحت كثيرة الورود في مؤلفاتهم، وقد أكد ذلك عبد القاهر الجرجاني عندما برر استعماله لها من أجل الدلالة على طريقة التعبير عن الفكرة الذهنية بواسطة الصور المرئية، وذلك حين صرح بأن لفظة صورة ليست من اختراعه، وليس هو أول من بدأ باستعمالها وإنما كانت معروفة في كلام العلماء يقول في ذلك: "واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"[2]؛ فعن طريق الصورة نميز بين الأجناس المختلفة، ويقدم مثالا على ذلك بالإنسان والفرس، وعن تشخيص المعاني بالصورة يعترف بأنه قد أخذه عن علماء سبقوه: "للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ إنما الشعر صياغة وضرب من التصوير"[3].

وإن كان النقاد القدامى لم يصلوا إلى مفهوم الصورة في المجال الاصطلاحي الدقيق، ولم يخرجوا بها عن مدلولها اللغوي، ولم يتبلور عندهم بُعدُها النقدي الأصيل إلا مع عبد القاهر الجرجاني الذي تفطن إلى دور الخيال في الصورة، ورآى أن الصورة وصف دقيق للأشياء شأنه شأن تقليد الصناعات الحرفية أو نحت التماثيل بهدف إثارة الإعجاب "بالتصويرات التي تروق للسامعين وتروعهم والتخيلات التي تهز الممدوحين وتحركهم، وتفعل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش أو بالنحت، فكما أن تلك تعجب وتخلب وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة، لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ويشكله من البدع ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها

---

[1]- الجاحظ: الحيوان، ج03، ص ص 131 - 132.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص508.

[3]- المصدر نفسه، ص508 .

الجامد الصامت في صورة الحي الناطق"[1]. فالتصوير الفني هو الذي يجذب المتلقي ويخلق لديه الإعجاب والدهشة ويؤثر في عاطفته فيحس وكأنه لم ير مثلها من قبل. فالجرجاني يوضح وظيفة الصورة على المستوى النفسي والإبلاغي؛ فالصورة تجعل من الشيئ الصامت كائنا حيا يتكلم ويشارك في الحياة، فتصبح الجمادات في صورة غير صورها الحقيقية، هذه القدرة لا تتأتى إلا لمن له خيال واسع وقريحة وقادة ومخيلة تحسن انتقاء العناصر التصويرية لتشكل أبعاد الصورة الفنية.

وقد تناول بعض الفلاسفة المسلمين قضية الصورة في نظرتهم للشعر، فقد تحدث ابن سينا عن الشعر مبينا وظيفة الصورة في التأثير الوجداني وإحداث الانفعال[2]، ففي هذه النظرة تبرز العلاقة بين المبدع والمتلقي، في شكل تأثير وتأثر بالصور البيانية التي تثير الدهشة والعجب في نفس المتلقي لما يجد من ارتباط في العلاقة بين طرفي الصورة؛ المشبه والمشبه به.

ومن المعلوم أن نظرة النقاد إلى الصورة لم تخرج عن إطار التصنيف المعروف للأشكال البلاغية التي ترد فيها؛ من مجاز بأنواعه، وتشبيه، وكناية، واستعارة. فالصورة عندهم تكاد تساوي التصوير الدقيق للأشياء، فهي مستمدة من البيئة الطبيعية التي يعيش فيها، وهي تؤثر في شعره بشكل كبير، فلا يمكن للشاعر أن يشكل الصورة الفنية بمعزل عن البيئة[3].

وهذا ما يجعل الشاعر يلجأ إلى الوصف الذي يشبه فيه مظاهر إنسانية بمظاهر الطبيعة المختلفة كما يعمد إلى تمثيل مظاهرها بما يتلاءم مع محيطه الطبيعي؛ فالصورة في الشعر العربي القديم صورة حسية تعتمد على الحواس، وبخاصة حاستي البصر والسمع[4]، غير أننا لا نستطيع أن نجزم بهذا مطلقا ففي الشعر القديم صور فنية بلغت مستوى فنيا رفيعا لا ينكره إلا من لا يتذوق الشعر ولا يعرف خفاياه الفنية.

ولنا في شعر العميان لوحات فنية يعجز المبصرون عن الإتيان بمثلها، فالثابت أن الأشكال البلاغية هي الأساس الذي يعتمد عليه كل الشعراء، ولكن طريقة كل مبدع في تشكيلها، وعرضها هي التي تجعلنا نحكم في النهاية على الصورة الفنية. إنها الوسيلة الوحيدة للمبدع كي يعبر عن تصوره للواقع وللأشياء والعواطف التي يحس بها ولذا يجتهد الشعراء في إيجاد العناصر الفنية التي تلائم طبيعة التجارب الفنية، وتتيح لهم تقديم الصور المؤثرة في المتلقي.

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تعليق، محمد رشيد رضا، ط 01، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1988، ص197.

[2]- ينظر، جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص304 .

[3]- ينظر، حسن كاتب: " الصورة الفنية في شعر حاتم الطائي "،مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة، عدد 12، 1999، ص185.

[4]- ينظر، المرجع نفسه، ص185.

2- الصورة في النقد الحديث:

أولى النقاد المحدثون الصورة الفنية في الإبداع الأدبي اهتماما كبيرا، وليس أدل على ذلك من هذا الكم الهائل من الدراسات التي أصبحت تتخذ من الصورة عنوانا لها، وذلك لما للصورة من أهمية بالغة في جذب المتلقي ليتفاعل مع المبدع، ولقد كثرت مفاهيم الصورة في الدراسات النقدية الحديثة بشكل يجعل من الصعوبة بمكان تعريفها بشكل تام[1].

ولعل السبب في هذا راجع إلى تعدد المذاهب الفنية والمدارس والاتجاهات الفكرية للنقاد والدراسين، فمن المعروف أن النقاد العرب قد تأثروا بالنقاد الغربيين وبالآداب والدراسات الغربية، وبخاصة بعض الدراسات النفسية، على يد علماء النفس في ربطها بين الأدب وعملية الإبداع، ففي النقد الغربي يقول "بول ريفردي" معرفا الصورة من جانبها النفسي: "إن الصورة إبداع ذهني صرف وهي لا يمكن أن تنبثق عن المقارنة، وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة (...) إن الصورة لا تروعنا لأنها وحشية أو خيالية، بل لأن علاقة الأفكار فيها بعيدة وصحيحة"[2]؛ وهذا يعني أن الذهن يتدخل في الربط بين المعاني والدوال اللغوية التي تدل عليها إما في الحقيقة أو في الخيال، وكلما كانت العلاقة بين الواقع والمتخيل بعيدة وغير خاضعة لمنطق معين كلما كانت الصورة فنية أكثر، فكل الشعراء يعرفون أركان التشبيه وعلاقاته المختلفة، ولكن القليل منهم من يأتي بصورة تشبيهية تسمو على الواقع المعيشي. إن الصورة التي لا تشمل على انزياح وخرق للعلاقات لا تعد صورة بالمعنى الذي تريده الأسلوبيات الحديثة.

أما "فرويد" فيعرف الصورة – من الوجهة النفسية– بأنها تنتمي إلى عالم الرمز وأرجع مصدر هذا الرمز إلى الجانب اللاشعوري في المبدع. وبهذا الصدد يقرر أن الرمز أكثر امتلاء بالدلالات والإيحاءات، كما أنه يكون أبلغ من الحقيقة الواقعة في قدرته على ممارسة التأثير، ويتجسد الرمز عند "فرويد" في كل ما هو خرافي ينتمي إلى عالم الأسطورة كما يتجسد في الحكايات الشعبية والنكات التي يحيلها الشاعر إلى صور شعرية[3]. ومن هذا المنطلق تصبح الصورة الفنية أداة يستعملها الشاعر أو الخطيب لتبليغ تجربته الشعورية إلى المتلقي، ومحاولة إحكام السيطرة على عواطفه، وجعله يشاركه هذه التجربة، وهنا تكمن جمالية الصورة الفنية وأصالتها وإبداعها.

أما عند النقاد العرب فيعرفها عز الدين إسماعيل: "بأنها تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[4]، وفي هذا القول إشارة إلى أن مصطلح الصورة الفنية قد أخذ يتحرر من

---

[1]– ينظر، الربعي بن سلامة: تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2006، ص156.

[2]– عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ط4، مكتبة غريب، مصر، (د. ت)، ص62 .

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص66 .

[4]– المرجع نفسه، ص58.

النظرة القديمة، التي بقيت تتردد في كتب النقد والبلاغة على وجه الخصوص، لقرون عديدة في دراسة وتحديد الأشكال البلاغية للصورة الفنية؛ من تشبيه ومجاز وكناية واستعارة.

لكن مهما يكن من نظرة النقاد إلى الصورة فإنها تبقى مرتبطة بشكل كبير بالتشبيه والاستعارة والمجاز لأنها، في حقيقة الأمر، المظهر الحقيقي الذي تتمثل فيه الصورة الفنية في مختلف أشكالها وصورها، ولذلك عد الدكتور جابر عصفور الصورة الفنية جانبا من جوانب الصياغة الشكلية للعمل الفني[1]. إن العمل الفني يعتمد على جملة من المقومات اللغوية متشابكة فيما بينها لا يمكن الفصل بينها إلا من الناحية المنهجية[2]. وهذا راجع إلى كونه مرتبطا بالجانب النفسي وهو معقد لا يمكن الوصول إلى حقيقته، وإنما يمكن إدراك أثره في المتلقي، وهذه هي الوظيفة الأساسية للصورة الفنية في الإبداع الشعري، إذ تنتظم الصورة في البناء الكلي للنص وفي التجربة الشعرية.

وقد اهتمت الأسلوبية بموضوع الصورة الفنية، فهي تعدها من الدعامات التي يعتمدها الدارسون منهجيا فيما يكتبون من دراسات أسلوبية وفي منح الأسبقية لمختلف العلاقات التي تجمع بين أشياء لا يمكن أن يجمع بينها إلا بالصورة، التي ترسم مسارات مترابطة الأجزاء، لها دور واضح في بناء العلاقات، فالصورة هي المحور الأساس الذي يعتمد عليه الشاعر في عملية تشكيل شعره[3].

وقد اشتغلت العديد من الميادين المعرفية على مصطلح الصورة؛ فاستعمل ضمن مجموعة من الدلالات:

- الدلالة اللغوية.
- الدلالة الذهنية.
- الدلالة النفسية.
- الدلالة الرمزية.
- الدلالة البلاغية أو الفنية[4].

مما يصعب على الباحث في النقد الأسلوبي، الوصول إلى مفهوم واضح محدد المعالم إلا بمقاربة النصوص الشعرية التي يشتغل عليها، ويكتشف جوانبها التصويرية، ومن ثم يضعها في إطارها المنهجي مراعيا في ذلك القواعد البلاغية والأسلوبية التي وضعها علماء البلاغة والأسلوبية.

وهنا نشير إلى أن النص الشعري له سلطته على الناقد حيث يختبر هذا الأخير كل المؤشرات الأسلوبية التي تظهر في النص، ومدى استجابتها للآليات الأسلوبية التي يستعملها الباحث أداة لمقاربة الصورة الفنية.

---

[1]- ينظر، جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص381.

[2]- ينظر، كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص27.

[3]- ينظر، الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص141.

[4]- ينظر، نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا،1982، ص41.

3- الخيال في النقد القديم:

لقي مصطلح الخيال عناية النقاد والفلاسفة وعلماء النفس والبلاغيين الذين انتقل إليهم من هاته الحقول المعرفية فكتبوا فيه مباحث كثيرة، وفي هذا دلالة على أنهم أثاروا قضايا متعلقة به من حيث المفهوم والعلاقة مع قوى النفس كالإدراك والذاكرة، كما حاولوا أن يكشفوا عن علاقته بالإبداع الفني والخلق الشعري[1]، فتعددت المصطلحات التي تناول بها الفلاسفة المسلمون الشعر لتحديد سماته النوعية التي تميزه عن سائر الأقاويل، من ذلك: "التخييل، المخيلة، والخيال، والمتخيلة والمصورة، وغير ذلك. وقد كان الخيال من أهم هذه المصطلحات وأكثرها ترددا عندهم"[2]، ومن الواضح أن فلاسفة المسلمين أخذوا مصطلح الخيال وجمعوا بينه وبين التخييل والمحاكاة يقول علي البطل: "ولقد جمع الفلاسفة العرب في شروحهم لأرسطو بين مصطلحين: أحدهما من كتابه: "فن الشعر" وهو المحاكاة، والثاني من كتابه: "النفس" وهو"الفنطاسيا" في مصطلح واحد هو "التخييل"[3].

إذن فجذور المصطلح تعود إلى اليونانيين وبالذات كتب أرسطو التي ترجمها العرب إلى اللغة العربية والتي عملت على إثارة الدراسات النقدية وتعميق مباحثها فيما بعد.

ومهما يكن فالمصطلحات المتعلقة بمجال الصورة الفنية كثيرة، وهي تنطلق من حقول معرفية متعددة كلها تخدم الصورة الفنية.

ويعرف (أرسطو) هذا المصطلح بقوله: "التخيل هو القوة التي بها نقول إن الصورة تحصل فينا، وإذا ضربنا صفحا عن الاستعمال المجازي لهذا المصطلح، فإننا نقول إن التخيل ليس إلا قوة أو حالة نحكم بها، ونستطيع أن نكون على صواب أو خطإ"[4]؛ فالتخييل حاضر في إعمال الفكر الذي يقوم به المبدع، وغير المبدع، لكنه عند المبدع قوة توصل إلى غاية أكبر، هي إعادة تصوير الواقع بطريقة أخرى، غير التصوير العادي الذي لا يترك أثرا ، ولا يغير من الواقع الإدراكي شيئا.

ويقرر أرسطو أن التخيل قائم على الإحساس متولد عنه، وبخاصة حاسة البصر التي تعمل مباشرة باستخدام النور الذي هو " فاوس" (phaos) ثم اشتق التخيل منه في عبارة " فنطاسيا "(phantasia) فمن خلال البصر والنور يتم عمل الخيال في العقل، الذي يبنى على الواقع المحسوس[5]؛ وبذلك يجعل من الحواس أساسا لعملية التخيل، فقد أحال الخيال إلى عمل الحواس، معتمدا في ذلك على أصل التخيل وهو الإحساس

---

[1]- ينظر، عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984، ص05.

[2]- ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، 1983، ص19.

[3]- علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص17.

[4]- أرسطو طاليس: كتاب النفس، ترجمة أحمد فؤاد الأهواني، ط1، مكتبة البابي الحلبي، 1949، ص104.

[5]- ينظر، المصدر نفسه، ص107.

والإدراك ، وما ينشأُ عن حركة التخيل، وهذه العملية الدينامية يقوم بها الإنسان العادي كما يقوم بها المبدع "الشاعر والأديب" لكنها أعمق وأبعد غورا عند المبدع، لارتباطها بأمور مشتركة بين عالم النفس والعالم الخارجي.

وهذه المصطلحات – في الحقيقة– لا تختلف إلا من حيث التسمية فعملها واحد مع فروق طفيفة من زوايا العملية الإبداعية الثلاث تقول الدكتورة ألفت كمال الروبي: " أن هذه المصطلحات لا تتناقض فيما بينها لأن كلا منها يتناول العمل الشعري من إحدى زواياه، فيصبح تخيلا من زاوية المبدع، ومحاكاة من زاوية علاقة العمل الأدبي بالواقع، وتخييلا من زاوية المتلقي"[1]؛ فالخيال الشعري إحساس جميل يأتي في لحظة شعرية حيث يطلق المبدع العنان لفكره يجول في عوالم الخيال، فيوظف طاقاته الشِعرية ويمزجها مع الخيال، وكل شاعر له الحرية في أن يبحر بخياله بعيدا عن الواقع الذي يعيشه مصورا مدركاته كما يحلو له فيبدع في شعره لوحات فنية هي من صنع الخيال كقوة عقلية تهب الشعر جمالا وروعة.

وجمال الشعر يتوقف على إحساس الشاعر بما حوله، وقدرته على التصوير، فالعاطفة المريضة لا تأتي بالشعر الجيد ولا الجميل، بل تشي بتكلف الشاعر لما يصوره.

وهذا ينزل بشعره من الناحية الفنية، فلا يلقى الاهتمام من النقاد، و لا يؤثر في المتلقي. أما إذا نشأ الخيال عن عاطفة قوية أثر في النفس، ومن ثم نال التقدير والإعجاب . والخيال– بهذا المفهوم– يخلق إعجابا لدى المتلقي، فينفعل انفعالا يريده المبدع، ومن ثم يكتسي النص جودته عند متلقٍ ولا يكتسيها عند آخر، ففي الإبداع الشعري نجد أن بين الخيال والعاطفة علاقات وطيدة لا يمكن إغفالها في دراسة الصورة الشعرية وإدراك جمالياتها فهما مرتبطان ببعضهما من حيث التأثير قوة وضعفا[2].

ومع أن هناك تعددا في المصطلحات فإنها تدل على الخيال؛ فابن سينا يطلق عليه اسم المتخيلة وهي عنده "تلك القوة التي تقوم بالتصرف في صور المحسوسات المحفوظة في المصورة، فقد تستعيدها كما هي كما يحدث في عملية التذكر، أو تقوم بتركيب بعضها إلى بعض أو فصل بعضها عن بعض على صور وأشكال قد تكون مطابقة لما وجدناها عليه في الواقع، أو لا تكون مطابقة له"[3]؛ وابن سينا هنا لا يبتعد كثيرا في تعريفه للخيال أو التخييل عما قرأه في كتب اليونانيين المترجمة وبخاصة كتابي "فن الشعر" و"فن الخطابة" كما أسلفنا الذكر ولكنه يزيد عليه عمليات يقوم بها الخيال وهي التركيب والفصل بين الصور في عملية التصوير.

أما ابن العربي فيرى "أن الخيال من جملة ما خلق الله، وهو رحم يصور فيها الله ما يشاء"[4]، وهو يرى أن الحواس تنقل إلى الخيال جميع المحسوسات، فيحفظها الخيال بقوة الحافظة، ولا تختلف نظرة ابن العربي كثيرا عن نظرة ابن سينا إلى الخيال، غير أن هذه النظرة لها بعدها الديني الذي ينطلق منه ابن العربي في تخيله لعالم البرزخ ومقارنته بعالم الدنيا، وعالم المثال الذي يقصد به الجنة.

---

[1]– ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص19.

[2]– ينظر، محمد عبد المنعم خفاجي: الحياة الأدبية عصر بني أمية، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،1977، ص172.

[3]– عثمان نجاتي: الدراسات النفسية عند علماء المسلمين، ط1 ، دار الشروق القاهرة، مصر، 1993، ص130 .

[4]– ابن العربي: الخيال عالم البرزخ والمثال، جمع وتأليف محمد محمد الغراب، ط2، دار الكتاب العربي، دمشق، سوريا، 1984، ص23 .

4- الخيال في النقد الحديث:

حظي الخيال باهتمام النقاد والشعراء في العصر الحديث، وبخاصة لدى المدرسة الرومانسية التي تأسست على أنقاض المدرسة الكلاسيكية التي تمجد العقل أي الفكرة التي يعدونها أمرا أساسيا في تشكيل الصورة، بخلاف الرومانسية التي تؤمن بالخيال وتمجده على حساب العقل، تقول الدكتورة آمال فريد في حديثها عن الرومانسية الفرنسية: "إن من الصعب تعريف الرومانسية الفرنسية لما تتميز به من تنوع وثراء، فهي توصف عادة بأنها رد فعل ضد الكلاسيكية، فإذا كانت الكلاسيكية تؤمن بالعقلانية فإن الرومانسية تعطي الأهمية الكبرى للقلب والأحاسيس والخيال قبل العقل"[1].

فالرومانسية تعتمد على الخيال وتبتعد عن الواقع لأنه أكثر إيلاما من عالم الخيال الذي يوفر للفكر حرية التجول في كل مكان، متخطيا كل الحواجز التي قد تعترض طريقه، إنه يصنع عالمه وفقا لخياله، ولما يراه هو، وليس لما يفرضه عليه العقل.

وبهذا فتحت الرومانسية المجال لعمل الخيال وقللت من شأن العقل، يقول السِّيْر"موريس بورا":" إذا أردنا أن نميز خاصية فريدة ينفرد بها الرومانسيون الإنجليز من شعراء القرن الثامن عشر لأمكننا أن نجدها فيما خلعوه على الخيال من أهمية"[2]، هذا على خلاف الكلاسيكية التي ترى أن الخيال الذي لا تحده حدود العقل يعد ضربا من الجنون[3].

ويشرح غنيمي هلال طريقة فهم الرومانسيين للخيال بقوله: "أتى الرومانتيكيون ثم أصحاب المذاهب الحديثة- حتى اليوم- فتبعوه، يعني (كولردج)، في تقدير خطر الخيال، وفهمه فهما حديثا على أنه التفكير بالصور"[4]؛ فالتفكير بالصورة قدرة تمنحها المخيلة للمبدع الذي يعتمد على حاسة البصر أكثر من غيرها؛ فالخيال بصري أكثر منه عقلي، ولذلك يكثر عند غنيمي هلال عمل الخيال، وهو الميزة التي يحتاج إليها الشاعر للتعبير عما يجول في خياله من صور .

وما يمكن قوله عن الصورة الفنية بين القدماء والمحدثين من النقاد أن هناك اتفاقا بينهم في مواضع واختلاف في مواضع أخرى؛ فعند القدماء لم تتعد حدود الصورة البلاغية المعروفة في تصنيفات البلاغيين العرب بداية من الجاحظ ووصولا إلى الجرجاني والسكاكي، وهذا يعني أنهم لم يأتوا بالجديد في دراستها وتوقفوا عند الأنماط البلاغية المعروفة، ولم يتناولوا الصورة بالشكل الأسلوبي، الذي تناولها به النقاد المحدثون.

---

[1]- أمال فريد: الرومانسية في الأدب الفرنسي، دار المعارف، القاهر، مصر، 1977، ص04.

[2]- السير موريس بورا: الخيال الرومانسي، تر. إبراهيم الصيرفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة،1977، ص05.

[3]- محمد مصطفى بدوي: كولردج ، ص79.

[4]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (د.ت)، ص412.

المبحث الأول: التشبيـــــه

يشكل التشبيه ظاهرةً أسلوبية بارزةً في الشعر العربي القديم، لذا لقي عنايةً كبيرة من طرف البلاغيين القدماء، والمحدثين، فجعلوه دليلا على الشاعرية. والتشبيه في اصطلاح البلاغيين، "هو العقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حس أو عقل ولا يخلو التشبيه من أن يكون في القول أو في النفس"[1] وهذا هو التشبيه العام الذي تندرج تحته أنواع منها: التشبيه البليغ ، التشبيه المفصل، المجمل، التشبيه التمثيلي، والتشبيه الضمني.

وإذا جئنا إلى ابن طباطبا العلوي، وجدناه يركز في تعريفه للتشبيه على عنصر البيئة والحواس وبخاصة حاسة البصر، فالشعراء يصفون ما يقع تحت حواسهم فقط، يذكر هذا، في قوله: "واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها ومرت به تجاربها وهم أهل وبر فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها فيها"[2]؛ فقد تحدث عن طريقة العرب في التشبيه، كما قدم مفهوما يبين فيه دور البيئة الطبيعية في تشكيل الصورة الشعرية، ويقلل من أهمية البيئة الاجتماعية والبيئة النفسية التي تؤثر في التجربة الشعرية وما تلقاه فيها الشاعر من مؤثرات تمس وعيه بما حوله من معتقدات وأديان وأساطير. فكثير من الشعراء يحيلون صور بصرية خالصة إلى صور نفسية انطلاقا من وصفهم للحيوان في بيئته الطبيعية ومن ثم تعبر صوره عن عاطفته وتجسد عمق أحاسيسه في عالم متخيل من صنعه هو لا كما رآه في الواقع البيئي.

إن قيمة التشبيه تكون بقدر تعبيريته في بيان المعنى وتشخيصه. فمحور التشبيه هو المعنى، مراعيا بذلك قضية التلقي للصورة في حد ذاتها. ذلك أن المتلقي يبحث دائما عما يثير الدهشة والغرابة في الصور، وهنا يكمن الفرق بين تشبيه وآخر، فلا بد من البراعة فيه وحسن انتقاء عناصره ثم إخراجه في قالب فني، وفي هذا المعنى يقول الجرجاني: "واعلم أن مما اتفق العقلاء عليه أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته كساها أبهة، وأكسبها منقبة ورفع من أقدارها وشب من نارها، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها"[3]، فالتشبيه له علاقة مباشرة بالمعاني والأغراض التي يريدها المتكلم. يعد التشبيه ظاهرة أسلوبية كانت محل اهتمام النقاد القدماء، فهم يعجبون بها، وبما فيها من قيم جمالية، حيث يؤكد الدكتور عبد الإله سليم على هذه العناية النقدية بقوله: «لقد ركزت الدراسات المذكورة على الجانب الإبداعي في المشابهة، فالعرب القدماء حالوا استقصاء نبوغ الشعراء في التشبيهات» [4].

---

[1]- الرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، (د.ت)، ص80 .

[2]- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح.طه الحاجري و. محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، مصر، 1956، ص10.

[3]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، ص92.

[4]- عبد الإله سليم: بنيات المشابهة في اللغة العربية، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص 07.

وهذا يعني أن العناية كانت منصبة على التشبيه المثير، الذي يحرك الخيال والفكر. وأما في النقد الحديث، فإنّ النظرة النقدية إلى التشبيه لا تختلف كثيرا عن نظرة القدماء، إلا أن آليات التحليل تختلف في بعض الجوانب وهذا راجع إلى اختلاف المناهج بين القدماء، والمحدثين.

فالنقاد المحدثون يهتمون بالتشبيه، ويجعلونه دليلا على براعة الشاعر، يؤكد هذا الدكتور عبد الإله سليم بقوله: «إن آليات المشابهة ليست دليل، نبوغ جمالي فحسب، بل هي، قبل ذلك، مكون من مكونات معمار الذهن» [1]؛ وفيها تبرز براعة الشاعر في صناعة الصورة المحركة للخيال، ويجعل منها مكونا من مكونات الذهن؛ إذ يعتمد الخيال (الذهن) على هذه الآليات من أجل تنظيم وتمثل وتخزين العالم يقول: «إنها آلية من الآليات التي ينظم بواسطتها الذهن العالم، ويتمثله، ويخزنه، ثم يستعيده عند الحاجة» [2]، إن رسم الصورة التشبيهية من طرف المبدع يعتمد على الحواس التي تتعامل مع الواقع الخارجي، ويأتي دور التشبيه كآلية لإبراز طريقة فهم المبدع للواقع والتفاعل معه، بالتنظيم والتخزين، ثم إعادة تشكيله بطريقة ثانية، فيها اختلاف عن الأنماط التشبيهية العادية في لغة العامة.

ولعل أهم سؤال يتبادر إلى الذهن هنا: هو كيف يشكل الشاعر بنياته التشبيهية، بحيث ينقلها من دائرة المشابهة العادية إلى مصف المشابهة الإبداعية والشعرية؟

حاولت الدراسات البلاغية، واللسانية (الأسلوبية) أن تدرس جماليات التشكيل الفني في العملية التصويرية ، وسعى الباحثون بمناهجهم إلى بيان القيم الفنية والجمالية للتشبيه، كل بوسائله المنهجية ورؤيته النقدية؛ فتعرضوا لعناصره الأربعة من مشبه ومشبه به وأداة التشبيه ووجه المشابهة، وإلى العلاقة بينها، كما استنتجوا أنواع التشبيه باعتبار علاقة الحضور والغياب بينها، فالذكر والحذف يمسها جميعا، وهو انزياح له مبرراته الفنية، ونتائجه في التعبير التصويري.

وسأحاول أن أدرس البنيات التشبيهية في شعر أبي موسى الزياني بالاعتماد على نظرية "الانزياح الأسلوبي" على أساس أن التشبيه بنية لغوية في الأصل، يمكن إخضاعها إلى مقاربة لسانية تستخدم ما يسمى "بنية السطح" و"بنية العمق".

وفي هذا اعتبر عبد الإله سليم أن التشبيه عبارة عن «إسقاط لساني لمشابهة تصورية تفوق المستوى اللساني، وتعلوه إلى ما يسمى البنية التصورية (Conceptuel structure) [3]. وعليه توصل إلى مقاربة "أسلوبية لسانية" تميز بين ما هو لساني في التشبيهات، وبين ما هو جمال إبداعي، لأن الهدف الذي تسعى إليه هو الحصول على مقاربة الصور مقاربة لا تقصي عمل الخيال، بل تعزره، وتربطه بآليات التشبيه في تحريكه وجعل المتلقي يدرك

---

[1]-المرجع السابق، ص 07.

[2]- المرجع نفسه، ص 07.

[3]- المرجع نفسه، ص 09.

الصورة، ويتفاعل معها.

أ-التشبيه المجمل:

هو تشبيه لا يذكر فيه وجه الشبه، وتشكيله يتطلب صنعة كبيرة، وجهدا من المبدع، "ويستنتجه المتلقي على الاختصار"[1]، الغرض منه هو جعل المتلقي يتأمل الصورة بعمق، وفيه يتمحور التصوير حول الوصف المقيد بالتشبيه الذي له أثر مهم في الدلالة الإيحائية التي تحاكي الحدث، وتُغني النص بالحركة، وقد استوفى هذا التشبيه ثلاثة أركان هي: المشبه والمشبه به والأداة، غير أنّ جماله يبرز في الجمع بين طرفيه وقد وَرَدَ ضمن البنية التشبيهية.

ومن هذا النوع ما جاء في قول أبي حمو موسى الزياني [2]:

وسِـــرْتُ علـــى جـــونٍ أَقَـــبَّ مُضـــمّرٍ كلمعـــــة بـــــرق أو كلمحـــــة صـــــارم

يعقد الشاعر علاقة مشابهة بين المشبه (السير على الفرس) وبين المشبه به (لمعة البرق ولمحة السيف عن طرق أداة التشبيه "الكاف" التي ارتبطت بالطرف الثاني (المشبه به) وهذا لكون الصفة المراد إسنادها إلى المشبه أكثر وضوحا والتصاقا بالطرف الثاني: (لمحة البرق، لمحة الصارم (السيف).

والمتأمل في هذه الصورة يلاحظ غياب الركن الرابع وهو "وجه الشبه" أو الصفة الجامعة بين الركنين الأساسين: (المشبه+المشبه به)، وتتمثل في صفة "السرعة".

ويتميز هذا النسق من البنيات التشبيهية بالربط بين شيء من مكونات السماء لمحة بارق، وآخر من الأرض، الفرس ، وكذا الربط بين عنصرين كلاهما من بيئة واحدة هي بيئة الحرب والفروسية الفرس والسبق:

نلاحظ أن الشاعر لم يجد أقوى من "سرعة البرق" أو "سرعة الصارم" في تحقيق الصفة التي يريد أن يضفيها على "المشبه": (سرعة الفرس).

إنّ حذف وجه الشبه، وجعله مرتبطا بالمشبه به، مستنتجا منه يجعل المتلقي يركز على الطرفين فقط، ويحرك الخيال للبحث عن الصفة المشتركة بينهما وبخاصة إذا علمنا أنهما ينتميان إلى "عالم الحس" ويستندان إليه، مع تسجيل فارق بين طبيعة المشبه الذي ينتمي إلى حقل دلالي خاص بعالم الحيوان، وهو "فرس" يجري على أقدامه بسرعة، وبين المشبه به "البرق الصارم" وكلاهما ينتمي إلى حقل مختلف، فالبرق، مجالها السماء والسحاب، والسيف مجاله الحرب، وبهذا يكون الشاعر قد جمع بين حقول دلالية متعددة في بنية تشبيهية واحدة، وفتح المجال أمام خيال المتلقي ليجمع بينهما.

---

[1]- رحمن غركان: نظرية البيان العربي، ط1، دار الرائي،دمشق،سوريا،2008، ص227.

[2]- مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص 33.

يأتي بعده البيت الثاني الذي يحمل صورة تشبيهية مكملة للصورة التي سبقتها في البيت الأول، على أساس أنهما ينتميان إلى بنية طللية، واحدة يقول فيه[1]:

وجُلْـــتُ بطـــرف الطّـــرف في عَرصـــاتها كجولـــــة واه أو كوقفـــــة هـــــائم

حيث ورد الطرف الأول من التشبيه على النط السابق وكذلك الطرف الثاني (المشبه به) على الصيغة البيانية التالية: المشبه : سرتُ على جون، المشبه به: (جولة واه أو كوقفة هائم) ، والمشبه: (جُلْتُ بطرف الطرف)، ويعقد المشابهة بأداة الكاف (الحرفية)، التي ارتبطت بالمشبه به (جولة واه، وقفة هائم)؛ لأن وجه الشبه مرتبط به ومحمل بالدلالة النفسية التي يرغب الشاعر في التعبير عنها، حيث يرى فيها انعكاسا لألمه برؤية أطلال من رحلوا .

ويحذف الشاعر وجه الشبه من بنية التشبيه، ويبقي على طرفيه الأساسين: (المشبه: جلت) (والمشبه به= جولة واه وقفة هائم)، وفي هذا نقطة تحول في الأسلوب التشبيهي، وذلك لما له من أهمية في تحديد طبيعة الناتج الدّلالي للصورة، ولذلك فإن البلاغيين المحدثين يرون أن غياب هذا الجزء من شأنه أن يشحن المشبه به بكل الصفات التي يتضمنها وجه الشبه .

ندرك من خلال (التشبيه) أن الشاعر يشبه نفسه وهو يجول في أطلال الديار بجولة رجل واه أي حزين، أو كوقفة رجل آخر هائم، لينقل لمتلقي من حالة نفسية إلى حالة أخرى أشد منها، حيث يشحن "الدوال" ذات الإيقاع المعنوي الحزين لعبّر عن حزنه الشديد، وعن نفسيته المنكسرة ساعده في ذلك حذف وجه الشبه، وهو (التيه)، حيث يرى محمد عبد المطلب أن: "وجه الشبه يمثل نقطة الثقل في التشبيه" [2].

ومن المعلوم أن حذف هذا الجزء من البنية التشبيهية أدخل تحولا ليس فقط في الأسلوب وإنما في الدلالة التي تنتج عن هذا الحذف.

ومن صور فراق الأحبة، قوله[3] :

أَوْ حَـــلَّ مـــا بي بالجبـــال تَدَكْـــدت دكّـــا وأمســـت مثـــل كُحْـــلِ المِكْحَـــلِ

يسعى الشاعر في هذا البيت إلى رسم صورة تشبيهيه لحاله، ولما أصَابه من مصائب وفراق للأحبة: عناصر الصورة كلها حسية فالجبال والكحل من مدركات الحس، وكل منهما محمل بدلالة تصورية تختلف عن

[1]- المصدر السابق، ص 33.

[2]- محمد عبد لمطلب: البلاغة العربية قراءة أخرى، ص 146.

[3]-عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص 296.

الآخر، حيث يتميز المشبه: الجبال بكل معاني القوة والصلابة، بينما نجد المشبه: الكحل "دال" لغوي يحيل تصورنا إلى معنى الضعف والهشاشة. وهذا يجعل العلاقة بين المشبه والمشبه به قائمة على المشابهة البعيدة، مما يزيد في جمالية الأسلوب في بنيته التصورية أي الجبال، فكلما كان الطرفان بعيدين كان التشبيه أبلغ في نقل التجربة الشعرية وفي التعبير عن الحالة النفسية.

قصد الشاعر إلى جعل طرفي التشبيه بعيدين عن بعضها كل البعد كي يصنع صورة فيها من المبالغة ما يخلق الدّهشة لدى المتلقي، ويجعله يتصور هول المصيبة التي حلت به. وهنا نستطيع القول إنّ هذا التشبيه قد بلغ غايته الفنية من خلال مسافة التوتر الدلالي القائمة بين الدّوال الشعرية أي المشبه والمشبه به اللذين ينتمي كل منها إلى مجال دلالي مختلف عن الآخر.

ومن ميدان الحرب والمعارك، قوله: [1]

ومـــن خلفنـــا النّجـــلُ الرضـــى متســـربلٌ شَـــهْمُ اللّقـــاء فمثلـــه لم يُولـــد

فكأنـــه في الخيـــل ليـــثٌ عـــابسٌ يســـقي الفـــوارسَ في الـــوغى كأســـا ردي

نلاحظ أن المشبه (النجل) ينتمي إلى حقل الإنسان، أما المشبه به "ليث" فمن عالم الحيوان، وطبيعته الشرسة جدا، فمسافة التوتر الدلالي واللغوي بينهما بعيدة ولكن الشاعر يختار الليث ويضفي صفاته على المشبه الإنسان (النجل الرّضى)، رغبة منه ترهيب أعدائه وبث الرّعب في نفوسهم.

والغرض من عقد المماثلة بين المشبه والمشبه به هو الحطّ من معنويات العدو، وبهذا المنظور يكتسب التشبيه قدرته على التأثير في المتلقي، ويكون أداة حربية فعالة في التغلب على العدو أثناء خوض المعارك.

فالحرب ذات أثر واضح في بناء هذه الصورة التشبيهية وفي خيال الشاعر، وهي بيئة يستمد منها الشاعر أدواته التشكيلية، وقد أدرك النقاد العلاقة الوثيقة بين المبدع وبيئته، وانعكاس ذلك على الشعر والخيال، يقول الدكتور عبد الواحد وافي: «كان قسط كبير من مادة الخيال والتشبيه في كل لغة مستمدا من مظاهر البيئة وما اختصت به طبيعة البلاد»[2].

إنّ الشاعر جزء من هذه البيئة، فهو يتأثر بجميع ما فيها من مظاهر، ويستمد منها مادته لرسم الصور الفنية.

ومن التشبيهات الجميلة، ما ورد في قوله [3]:

---

[1]- يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2، ص 481.

[2]- عبد الواحد وافي: اللغة والمجتمع، ط1، مكتبات عكاظ للنشر والتوزيع، جدة، السعودية، 1983، ص 122.

[3]- عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 330.

والخيـــــل تعثُـــــرُ في طُلـــــى صـــــرعائه مـــــا بـــــين مضـــــطجع وموسّـــــد

مـــــن كـــــلّ أشـــــهب كالشّـــــهاب تخالـــــه أو أدهـــــم مثـــــل الغـــــراب الأســـــود .

يبدو أن الشاعر يركز على الخيل، ويعدّد من تسمياتها وصفاتها فهي الخيل والأشهب، والأدهم، وهذا التنوع يخدم الصورة الفنية في بعض جوانبها وبخاصة ما يتعلق بالمشبه به فجاء متناسبا مع المشبه ، ويبدو من هذه البنية التشبيهية أن المشبه يقترب من المشبه به في صفة–اللمعان– غير أن وجه الشبه بينهما هو السرعة في اللحاق بالأعداء مثل الشهاب الذي ترجم به الشياطين بسرعة كبيرة، وهذه الصورة استقاها الشاعر من النصوص القرآنية نظرا لوزنها الفني الكبير في المخيال الجماعي الديني ، وهذا الاختيار للدوال الشعرية يمنح النص قدرة على التعبير عن الغرض، والتأثير في المتلقي، وبخاصة إذا علمنا أنه يجمع بين مجالات وحقول دلالية متعددة:

حيث تحاول أداة التشبيه (الكاف) أن تقيم علاقة بين الدال الأول والدال الثاني: (الأشهب= الشهاب)، من خلال إحالة تشبيهية غيابية صنعت الانزياح بإحالة الفكر على تخيل العلاقة بين الفرس والنجم (الشهاب)، ولا قاسم بينهما من حيث الحقل الدلالي أو المعجمي لكل منها، فالأول حيوان في الأرض والثاني نجم في السماء، وهنا يشتغل الخيال في تصوير سرعة الفرس الأشهب كسرعة النجم (الشهاب) في رجمها للشياطين والجن، وما تبعت الصورة من ضياء ونور.

وفيما يتعلق بوجه الشبه، فهو البنية الغائبة من هذه الصورة، وهو العنصر الأسلوبي (اللغوي) الذي يصنع الانزياح في التشبيه.

عندما نقارن بين البنية الأصلية، وبين بنية الخروج نلاحظ غياب "وجه الشبه" عند الشاعر في البينيات التشبيهية السابقة. وفي الشطر الثاني من البيت يشبه الخيال (الأدهم) بالغراب، يبدو أن المشبه (أدهم) يتقارب مع المشبه به "الغراب" في كونهما ينتميان إلى حقل الحيوان أي حقل دلالي متقارب، مع فارق بينهما:

(الأدهم) فرس يسير على الأرض أما الغراب فهو يطير بجناحيه، وهنا ملمح جمالي يحاول الشاعر إضفاءه على الدال الشعري الأول حيث يخيل إلى المتلقي أن المشبه يمكنه أن يطير كالغراب (الدال الثاني)، وبفتك بأعدائه وهناك صفة تجمع بينهما هي وجه الشبه المتمثل في "السواد" . ولاشك في أن السواد يحيل المتلقي لهذه الصورة إلى ما فيها من دلالات الخوف والرعب الذي يهدف الشاعر إلى بثّه في نفوس أعدائه. وهنا تكمن الفاعلية النفسية للصورة الشعرية في إسقاط وجه الشبه ودمجه في المشبه به للزيادة في تأثيره النفسي. إنّ دور "وجه الشّبه" في "التشبيه" هو شحن الدوال الواقعة في بنيته اللغوية، بشحنات دلالية تعطي المعنى في صورة مشخّصة، كأنها ترى بالعين المجردة.

ويقول في موضع آخر[1]:

ونجـــرى دُمُوعـــا كمثـــل الـــدّما رضـــى مَـــنْ رضـــى أو أبي مـــن أبى

اتخذ الشاعر من "دال" (الدماء) مشبّها به، ومن الدال: (الدّموع) مشبها، مع أنّ الدموع لونها أبيض شفاف، أما الدّم فلونه أحمر، إنه يقصد إلى المبالغة في الوصف عن طريق استبدل الدموع بالدّم:

هذا الاستبدال عن طريق تحويل "الدّال" الثاني في البنية التشبيهية عند الشاعر، من مجال دلالي إلى مجال دلالي آخر، حيث إن الدموع مجراها الحقيقي هي العين أما الدّم فمجراه هو العروق، إلا أن اللغة الشعرية تتطلب إعادة التشكيل على نحو غير مألوف، وهذا ما يؤكده الشاعر والناقد أرغوان (aragone) فالشعر عنده لا يتشكل إلاّ إذا تأمل الشاعر اللغة وأعاد تشكيلها في كل مرحلة من مراحل الإبداع الشعري الذي تمتزج فيه التجربة مع الخيال[2] . هنا نلاحظ أن مقتضى الخلق اللغوي، ونسيج الإبداع جعل الشاعر يربط بين "الدموع والدّم" في صورة تشبيهية واحدة، تشمل جميع مكونات الصورة ومواد تشكيلها الأساسية:

مع غياب وجه (الشبه) فبعد أن جفّت دموع الشاعر، وأصبحت لا تسعفه في البكاء، أصبح يبكي دما، ليزيد الصورة الحزينة قتامة وقوة. فالانزياح الدّلالي في التشبيه يعطيه قوة تعبيرية وقدر ة أكبر على التأثير في المتلقي.

ومن التشبيه المجمل قول الشاعر[3]:

والعمـــــــر تـــــــولّى منصـــــــرما آه للعمـــــــــــــر المنصـــــــــــــرم

وكـــــذا الأيـــــامُ لهـــــا عـــــبرٌ وليـــــالي الـــــدّهر كمـــــا الحُلُـــــم

يتحدث الشاعر عن عمره الذي انقضى سريعا، مستعينا بصورة تشبيهية جسد من خلالها مرور الأيام والليالي وكأنها حلم .

يقوم التشبيه المجمل على ثلاثة أركان: المشبه والمشبه به ، (الأيام والليالي) كطرف أول و "الحلم" كصرف ثان وهما أساسيان لا تنهض الصورة إلا بهما. من خصائصها الأساسية أنها من الدّوال الشعرية (اللغوية) المعبرة عن عنصر الزمن، وهو عمر الشاعر الذي يمر دون أن يحس بذلك. إلاّ أن الفارق بين هذه الدوال يكمن في قيمة هذا الزمن، فالأيام والليالي تتميز بطولها كدال: مشبه، والحلم كمشبه به يتميز بقصر الزمن، حيث يعقد مشابهة بين

[1]- يحي بن خلدون، بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ص 209.

[2]- ينظر ، جان كوهين: بنية اللغة العشرية، ص 176.

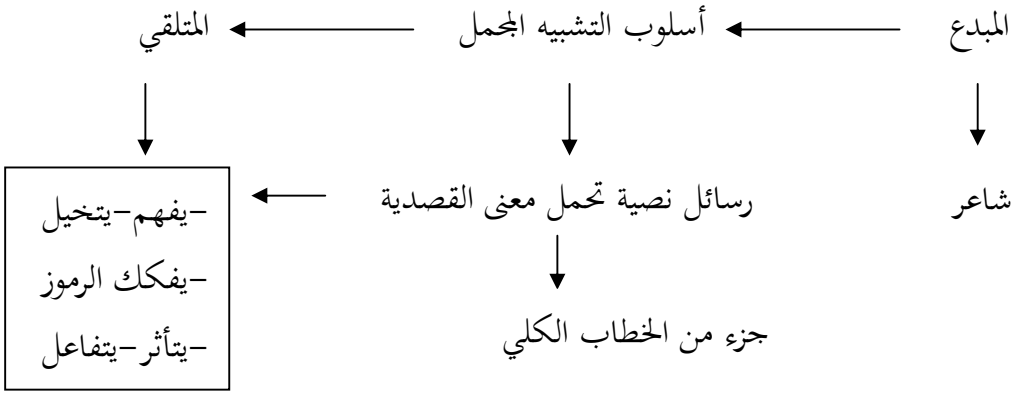
[3]- عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 341.

دالين: [دال1] و [دال2] بعلاقة المشابهة: [الأيام والليالي---الحلم]، ويحاول أن يضفي خصائص الدال الثاني على الدّال الأول (المشبه)، لينتج المعنى الذي يقصده، وهو سرعة المرور، مع علمه أن الأيام أطول من الحلم.

ويبرز الليل والأيام كزمن قصير، وهو من الأمور الحسية التي يمكن لها أن تجسد الحالة النفسية للشاعر وبخاصة إذا كان الفرح يملأها على النقيض من حالة الحزن التي يطول ليل صاحبها.

ما يمكن قوله عن التشبيه المجمل: إنه أحد أهم البنيات التصويرية في شعر أبي حمو موسى الزياني، حيث ساهم في تشكيل المستوى الدّلالي عن طريق عقد علاقات دلالية بين الدوال اللغوية، وجعلها أطرافا أساسية في بناء التشبيهات التي تناسب في مجملها التجربة الشعرية، والعواطف التي يعبر عنها. كما أن هذا النوع من الصور البيانية يعمل على تحريك الخيال الشعري ليربط بين حقول دلالية متباعدة، من شأنها إثارة انتباه المتلقي. إنه أحد أهم الأدوات المؤثرة في القارئ عن طريق إيحاءات الدوال التي يوظفها الشاعر بعناية شديدة.

وعلى العموم فإن التشبيه المجمل يمثل بنية تصويرية خالية من التفصيل، ومن أهم فوائد هذا الحذف هو الارتقاء بأسلوب الشاعر إلى مستوى إبلاغي تواصلي يتطلب من المتلقي قدرا معينا من الثقافة والبيئة وقد أشار الدكتور الهادي الطرابلسي إلى هذه الوظيفة التي يضطلع بها التشبيه المجمل بقوله: «أما التشبيه المجمل فيتميز بتجرده من التفصيل بسبب خلوه من وجه الشبه، مما يسمو بأسلوب الكلام إلى مستوى يقتضي من المتقبل إلماما خاصا بإطار الحديث أو ثقافة معينة واسعة تمكنه من الوقوف على الهدف المقصود»[1] . ولا شك أن الخطاب الشعري يعتمد على هذا النوع من البنيات التشبيهية من أجل إنشاء علاقة تخاطب بين مرسل ومتلقيه، وهي تقوم على استثمار إمكانات الدّوال اللغوية، والحقول الدلالية، كما تركز على عنصر الإثارة الأسلوبية بحذف جزء من أجزاء التشبيه للتأثير في المتلقي وجعله يفكك رموزا وإيحاءات ودلالات الخطاب في هذه الجزئية من أساليب النص الشعري:



[1]- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 147.

ب- التشبيه المركب: (التمثيلي):

من المعلوم أن الشاعر لا يعتمد على نمط تشبيهي واحد نظرا لتعدد السياقات والمواقف. ويعد التشبيه المركب واحدًا من الخيارات البلاغية والبنيات الفنية التي يعتمد عليها أبو حمو، وفيه يكون وجه الشبه صورة منتزعة من متعدد، يعرفه عبد المتعال الصعيدي بقوله:« التمثيل ما وجهه وصف منتزع من متعدد أمرين أو أمور»[1]؛ أي أن الشاعر يعمد إلى صورتين يعقد بينهما مماثلة (علاقة مشابهة) بواسطة وجه شبه مأخوذ من محصلة الصورتين.

حيث ينتقل المبدع من المعقولات إلى المحسوسات[2]؛ وهي من الوظائف الأساسية ذات الفعالية في رسم الصور وإعطائها أبعادًا فنية ودلالية، داخل نسيج الخطاب.

من هذا القبيل في شعر أبي حمو موسى الزياني قوله:[3]

دَارتْ بِنَـــا الأَعْـــدَاء فَصِـــرْنا بَيْـــنهم كالـــــدرّة البيضـــــاء بِلَيْـــــلٍ أسْـــــود

تتكون بنية التشبيه المركب من مشبه: (دَارتْ بِنَا الأَعْدَاء)، ومشبه به (كالدرّة البيضاء بِلَيْلٍ)؛ حيث استطاع الشاعر أن يؤلف تشبيها مركبا في صورة تشبيه كلية، تتكون من صورتين جزئيتين هما صورة جيش العدو يحاصر جيش الشاعر ويطوقه، وهي صورة أولى، كما يحيط الليل بظلامه الدامس بالدرة البيضاء اللامعة، وهي صورة ثانية.

وبالتالي فهو يقوم بإسقاط مشابهة صورة على صورة ثانية عن طريق عقد مماثلة بينهما. ولم يكتف بالتقريب بين الصورتين، بل تجاوز ذلك إلى بيان حال كل من الصورتين:

ونلاحظ أن الصورة الأولى تشكل نسيجًا دلاليا يقوم الشاعر بإسقاطه على الصورة الثانية، التي تمثل نسيجًا دلاليا آخر، بينه وبين الأول علاقة مشابهة حيث ينقل خيال المتلقي بين حقلين دلاليين:

(حقل الحرب) ———— (حقل الطبيعية)

---

[1] _ عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح لتخليص المفتاح في علوم البلاغة، ط4، مكتبة دار الآداب، للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ج3، ص 57.

[2] _ ينظر، الخطيب القزويني جلال الدين محمد بن عبد الرحمن: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، تح.إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 166.

[3] _ يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بنى عبد الواد، ج2، ص 482.

هذا الأسلوب في تركيب الصور التشبهية يحتاج إلى جهد فكري من المبدع، كما يحتاج إلى جهد تأملي من المتلقي لأدراك الناتج الدلالي في شكل صورة تجمع بين مجالين مختلفين: مجال الحرب ومجال الطبيعية الصامتة.

ومن هذا القبيل ما ورد في قول الشاعر: [1]

ودَارُوا بأَسْـــــوار المدينـــــة كُلّهـــــا كَـــدَوْر سِـــوارٍ فـــوق أَبْهَـــى المعاصـــم

إذا انطلقنا من "وجه الشبه" كأداة مرفولوجية، فإننا نجده أكثر التصاقا بالصورة الثانية أي المشبه به: (دور سوار فوق أبهى المعاصم)، وبهذا يرسم مشاهد المعركة وحصاره للمدنية التي فتحها، ولو اكتفى بالحديث عن الصورة الأولى فقط لما كان لها أي تأثير، وهذا بفضل تناسق بينة الصورة الأولى مع بنية الصورة الثانية.

ونلاحظ في التشبيه المركب أنه لا تستقيم الصورة فيه إذا فصل المشبه عن المشبه به، حيث يغدو أداة فنية تعمل على إحداث نوع من التداخل بين عناصر التشبيه؛ وعليه تتأسس جمالية القول، وفيه تتفاعل الدّوال على النحو الآتي:

[دوال الصورة الأولى] ⟵ علاقة تداخل ⟶ [دوال الصورة الثانية]

داروا ——— فعل مع اسم اشتقاق ——— دور

بأسوار ——— اسم مع اسم اشتقاق ——— سوار

المدينة ——— اسم مع اسم اشتقاق ——— فوق أبهى المعاصم

↓

(التناسق التشبيهي)

من الجماليات التي زادت التشبيه عمقًا وطرافة هو إقامة علاقة تداخل لغوي دلالي بين الدوال

[1] _ عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 306.

الشعرية كما هو مبين في التخطيط العلائقي، حيث:

- يشتق الفعل "داور من المصدر دور".
- يشتق الاسم من الاسم: (أسوار= سوار).

هكذا تصنع الصورة فضاءً دلاليا تلتقي فيه الصور لتؤدي وظائفها الفنية، في تشكيل أسلوبي ينم عن تمكن وحسن صناعة، تنصهر فيها عناصر التشكيل من مشبه ومشبه به، حيث تتناغم في تراكيب ذات إيقاع بلاغي يشد المتلقي إلى كليات الصورة وجزئياتها.

إن التركيب بين الصور يغدو بناء أسلوبيا، ومعمارًا بلاغيا قائما بذاته لا يمكن للشاعر أن يتخلى عنه في تشكيلاته الفنية.

ومن جيد التشبيه المركب، ما ورد في قصيدة:(مشوق تزيا بالغرام وشاحا)، في صورة يحلق بها بعيدا في سماء الخيال الشعري:[1]

رَكِبــتُ لكــم مركــب الشّــوق رائضــا كمــا قــد ركبــتم للصُّــدُود جماحًــا

يجمع بين الصورتين "وجه شبه" هو أن كل منهما يركب حصانا يحاول ترويضه اذن فخمصلة التشبيه المركب هو التنافر بين عاطفة الشاعر وعاطفة محبوبته، أي (الحب والكره)، أو (القرب والبعد). ولنا أن نتخيل الشاعر وهو يطوع شوقه مثل مركب لكي يصل إلى محبوبه، وكذا محبوبه وهو يروض إعراضه مثلما يروض الفرس الجموح ليزداد بعدًا عن الشاعر.

ولم يجد أفضل من هذه الوسيلة البلاغية للتعبير عن وجدانه؛ فحين يجعل الصورة الأولى معاكسة للصورة الثانية، ومطابقة لها تطابقا عكسيا، يصور حبه وشوقه في هيئة حصان مروض، ويصور صدود محبوبة في صورة حصان جموح صعب القياد، ليجعل منه وجه شبه، كنقطة تمثل مركز النقل في البنية التشبيهية.

ونلاحظ أن هناك تحولا أفقيا طفيفيا في الصورة، يتمثل في نقل خيال المتلقي من الحقل الوجداني المعنوي إلى الحقل الحيواني الحسي؛ إذ إن الوصل عند الشاعر حصان مروض، والبعد حصان جموح نافر.

وقد استطاع بهذا التشبيه المركب أن يصور موقفين متناقضين في صورة حصانين متنافرين. وبهذا

[1] _ يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2، ص 217.

يجعل المتلقي يجول، بخياله بين صورتين مجسدتين لمعاني الشوق والصدود، وفيها ينقل خيال المتلقي من واقع إلى آخر عن طريق الإضافة المجازية لخصوصية التركيب التشبيهي الذي يهدف إلى إبراز الخفي من المعاني بالمشاهد الحسي من العوالم، التي يمكن أن يتجلى فيها، وهنا تكمن جمالية التشبيه وفعاليته في التشخيص الحسي.

ويستخدم الشاعر التشبيه في وصف أبيه وقومه والإشادة بمنزلتهم، فيقول: [1].

مـــــن آل زيـــــان الكـــــرام نتاجـــــه يَـــا قُوتـــةٌ في وَســـط ســـلْكٍ مُختـــل

حيث يشبه موقع ومكانة والده في قومه بالياقوته في سِلْك منظوم: (المشبه) (والد الشاعر بين قوه) آل زيان (المشبه به) (ياقوتة في سلك منظوم) ووجه الشبه بينهما: (شيء ثمين يحيط شيء ثمين) . نلاحظ أن رفعة والد الشاعر وسط آل زيان وهم رفيعوا القيمة في الدولة الزيانية، تشبه قيمته الياقوتة ضمن اليواقيت الثمينة المنظومة داخل سلك النظام. والطرف الأول من هذا التشبيه صورة أولى لملك يحيط به الأشراف والسادة من قومه، والطرف الثاني صورة ثانية لياقوتة تحيط بها يواقيت أخرى، في سلك النظام جميل السبك، وبينهما وجه شبه محذوف يمكن تقديره بشيء ثمين محاط بشيء آخر.

وقد حاول أن ينقل خصائص المشبه به إلى المشبه وهو والده سلطان الدولة الزيانية، ليجعل منه دالاً يتداخل مع الحقل الدلالي للمشبه به.

ومن التشبيه المركب قوله في مدح أهل تلمسان والإشادة بمكانتهم في الدولة الزيانية: [2]

وأَهْـــــلُ تلمْسَـــــانَ بـــــدولتنا كالشّـــمْس لـــدى بـــرج الحَمَـــل

وبرج الحمل هو أول برج من الأبراج الإثنا عشر من دائرة البروج، أي قوس من دائرة مسار الشمس [3]، فمكانة تلمسان وأهلها في الدولة الزيانية رفيعة، تماما مثل مكانة الشمس في برج الحمل.

من جماليات هذا التشبيه توظيف الشاعر لعناصر الطبيعة توظيفا جيدًا؛ فالشمس أفضل كوكب

---

[1] _ مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص 29.

[2] _ أبو حمو موسى الزياني: واسطة السلوك في سياسة الملوك، ص 51.

[3] _ ينظر، ابن قتيبة: كتاب الأنواء في مواسم العرب، ص 120.

على الإطلاق، وكل الكواكب بحاجة إليها. وهو التشبيه المركب الذي تتماثل أطرافه الأساسية لتنتج صورة مشكلة من صورتين جزئيتين، وبهما تتحقق النقلة الخيالية لدى المتلقي .

من خلال عناصر التشبيه المركب نجد أن الشاعر يقصد إلى رسم صورته الفنية ليبين مكانة المشبه: أهل تلمسان ومكانتهم داخل الدولة واستخدم "أداة " هي كاف التشبيه، ليضفي عليهم صفة ثابتة في بنية ثانية هي المشبه به: (الشمس في برج الحمل).

حيث تتناسق ألفاظ (دوال) الصورة الأولى مع دوال الصورة الثانية، وهذه العناصر اللغوية هي مادة الشاعر في تشكيل وصناعية التشبيه المركب أي الصورة، إذ الصورة كما يرى اللسانيون:« هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ، والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية[1].

ومن خلال تأمل ألفاظ البنية التشبيهية نجدها تنتظم في الصورتين الأولى والثانية لتحدث بينهما اندماجا فنيا تصنعه علاقة المشابهة بينهما وعلى المتلقي لهذه الصورة المركبة أن يعقد مماثلات جزئية لينتج الصورة الكلية . ولا يتم هذا إلا إذا تعمق بخياله في جزئيات الصورة.

إذا تأملنا هذه الصورة وجدنا أن الشاعر استطاع أن يعبر عن معنى عقلي متمثل في المكانة العالية والرفعة لأهل تلمسان في صورة حسية فيها حقول دلالية عديدة، حيث يجمع بين حقلين أحدهما في الأرض (أهل تلمسان والدولة الزيانية)، وحقل آخر هو حقل الكواكب الذي يتميز بعلوه عن الحقل الأول، من أجل تحويل ما هو معنوي إلى أمر محسوس مدرك في واقع الناس بأسلوب فني.

ومن التشبيه المركب قوله: [2]

فَكَـــمْ زفْـــرَةٍ في القلـــب أَحْرقَـــتِ الحشـــا كنـــارٍ تلاقـــي في الهبـــوب ريـــاحًا

يتشكل التشبيه من صورتين الأولى في الشطر الأولى(زفرة في القلب أحرقت الحشا)، والثانية في الشطر الثاني: (نار تلاقي في الهبوب رياحا) (نار)= كنار ، حيث تأتي أداة التشبيه "الكاف" مرتبطة أسلوبيا بالمشبه به، على أساس أن الصفة أو مجموعة الصفات تكون لصيقة به، وليس بالمشبه، غير أن الشاعر يبحث دائما عن مشبه به يحمل الصفة أكثر من المشبه، فالزفرة مشبه يحمل صفة الإحراق للحسي (داخل الشاعر) المتصل بالناحية العاطفية ويؤثر في أحشائه، غير أن النار أشد التصاقا بالإحراق:

[1] _ رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 152.

[2] _ يحي بن خلدون : بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2، ص 218.

من هنا ندرك أن البنية الأولى: (المشبه) من قبيل المعقول ذي المدلول العاطفي، يحاول الشاعر شحنه بدلالة الإحراق عن طريق تشبيه بالمحسوس المشاهد وهو "النار".

ومن المعلوم أن الحسي أقرب إلى الإدراك والتصور من العقلي، فالعاطفة قد تحولت لدى الشاعر إلى نار محرقة تصور عذابه النفسي، في صورة تشخيصية مرئية .

وهنا نستنتج أن الجانب النفسي عند الشاعر قد ألقى بظلاله الكثيفية على الصورة، ليحولها إلى أداة أو أسلوب تعبيري عن لواعج نفسه؛ إنها ذات بعد نفسي تتداخل فيه الدوال اللغوية لتشخيص المعاني القلبية.

إنّ للشاعر قدرة كبيرة على تشكيل الصورة الشعرية المركبة من صور متعددة، كي يعبر بها عما يريده، ويصف ما يشاهده وصفا فينا يثير في خيال المتلقي دهشة، ويولد في نفسه لذة ومتعة، وهو ينتقل بين جزئياتها، ليدركها في شكلها الذي أراده المبدع، كالتشبيه في قوله: [1].

ولاح شُـــعَاعُ الهنـــد بـــين خميســـهاَ كـــبرق تبـــدى بـــين دَرْج الأرَاقـــم

يمثل الشطر الأول المشبه: (لاح شعاع الهند)، وهو ضوء السيف الهندي يلوح بين صفوف الأعداء في سوادها، ويمثل الشطر الثاني: (برق بين الأراقم) المشبه به، يلوح بين الغيوم السوداء، وبالتالي فالصورة الأولى عبارة عن ضوء منطلق بين سواد، والصورة الثانية أيضا عبارة عن ضوء منطلق من سواد:

وقد تمت هذه المشابهة عن طريق تداخل العناصر التركيبية لدوال الصورة الأولى مع عناصر الصورة الثانية ثم تأتي عملية التركيب بين الصورتين من خلال دمج المشبه 1 في الصورة الأولى مع المشبه به 1 في الصورة الثانية ودمج المشبه 2 في الصورة الأولى مع المشبه به في الصورة الثانية وعليه فالصورة مركبة من صورتين: أولى وثانية تساوي ضياء يلوح بين ظلام، وهذا الدمج للصورتين معا يتطلب مهارة من الشاعر؛ فقد استطاع أن يختصر مشهد المعركة، في هذا التشبيه المركب البديع، فكان التشبيه-بذلك- أداة طيعة في يد أبي حمو موسى الزياني للتعبير عن أفكاره، ورؤاه الشعرية.

[1] _ عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني، حياته وآثاره، ص 305.

ويصف الشاعر خيوله، وهي تخترق صفوف عدوه، في صورة شعرية مركبة، تجعل المتلقي لها يحسُّ بمنعة كبيرة، في الربط بين أطرافها، التي يكاد يمتزج فيها المشبه بالمشبه به، لما بينهما من عناصر فنية في قوله: [1]

وجَالَـــتْ خُيُـــولٌ للحجـــاز كَأَنّهـــا عُقَـــابٌ تَمَطَّـــى بـــين فَـــرقِ الحمـــائم

من جماليات هذا التشبيه أَنّ كُلاّ من المشبه والمشبه به يحافظ على خصوصيته الفنية، وهو يعتمد على الإدراك الجزئي للصورة الأولى وعناصرها، ثم الصورة الثانية بعناصرها، ومن خلال الصورتين يصل المتلقي إلى وجه الشبه الذي يستنتجه من بنية الصورتين قبل تركيبهما أو بعده:

الطرف الأول: خيول تجول بين صفوف الأعداد فتفرّقها هاربة في كل الاتجاهات.

والطرف الثاني: (عقاب بين الحمائم)، والعقاب إذ هجم على سرب من الحمام تفرقت في كل الاتجاهات هاربة منه؛ فالخيول تشبيه العقاب والأعداء تشبيه الحمائم، والصورة الكلية المركبة منهما تنتج وجه شبه هو: (صورة مقتحم لجماعة يفرق صفوفها.

وهي صورة مستنتجة تحرك الخيال بين أطرافها ليدركها جملة واحدة، ثم يدرك العلاقات الدلالية التي تربط عناصرها لتنتج المعنى وتعبر عنه بشكل حسي مُشاهد، اختار الشاعر دواله الشعرية من واقع البيئة المحيطة به؛ سواء من بيئة الحرب أم من بيئة الطبيعة الحيوانية بكل إيحاءاتها الفنية.

وفي صورة تشبيهية مركبة من متعدد، تتداخل فيها الحواس من شَمّ وبصر، يقول: [2]

وإنْ جِئْـــتَ نَجْـــدًا فانْتشـــق مـــن تُرابهـــا كَعُـــرفِ عَبِـــير أو كطيـــب النّـــوافجِ

في هذا البيت صورة شمية، يعبر فها الشاعر عن رائحة طيبة يدركها المتلقي بحاسة الشّم، التي تمثل « علامة غير لسانية للتواصل والتعبير»[3]، وهي تعمل على تحريك بقية الحواس، من وظائفها أن تعبر عن المعاني الحقيقة أو المجازية، كما في هذا البيت؛ حيث يشبه رائحة التراب، تراب نجد الزكية برائحة « عُرف العبير أو طيب النوافج».

---

[1] _ مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص 36.

[2] _ عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص 375.

[3] _ مسعود بن ساري: تلمسان في الشعر الجزائري في العهدين الزياني والعثماني، مذكرة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائري، مخطوط، 2008، ص 146.

إنها صورة تعتمد على الفعل : (أنتشق)، الدّال اللغوي المحرك لحاسة الشّم عند المتلقي، الذي يقوم بهذا الفعل مع عنصر "التراب" حيث يختار له الشاعر وجه شبه يرتبط بالدوال الشعرية (عرف العبير، الطيب) على وجه الحقيقة. وبهذا يقيم علاقة فنية تتراسل فيها الحواس بين مجموعة الدوال اللغوية المؤثلة (المشكلة) للصورة التشبيهية.

إن غياب وجه الشبه أعطى طرفي الصورة التشبيهية مجالا أوسع لعمل الخيال الذي يعمل على دمج الدوال الشعرية ذات الحقول الدلالية المتباعدة أو المختلفة، لتتراسل فيها حواس الشم مع حواس البصر واللمس، لننتهي بعقد مماثلة تنتج فيها صورة تراب نجد العبق الذي يفوح برائحة العبير، والطيب. وإذا تعمقنا في إيحاءات الصورة وجدنا لها طابعا نفسيا يرتبط بحاله الشوق التي تتملك الشاعر؛ إذ تغدو هذه المشمومات علاجًا لنفس الشاعر، وهذه من أهم الوظائف الفنية، والتعبيرية التي تؤديها الصورة الشمية، في هذا البيت. فالصورة- بهذا المنظور- ليست شمية فحسب، بل عاطفية معبرة عن ذات الشاعر في حنينه إلى البقاع المقدسة.

ج- التشبيه البليغ:

يقوم التشبيه البليغ على طرفين أساسين، هما: المشبه والمشبه به، في غياب الأداة ووجه الشبه. سمي بليغا لأنه يجعل المشبه والمشبه به في مرتبة واحدة، في كل الصفات، ويسميه المبرد بالتشبيه المفرط أو المبالغ[1]، وهو من الوجوه البلاغية المثيرة كما يرى الدكتور رابح بوحوش، بقوله:« التشبيه من الوجوه البلاغية المثيرة التي يعتمد فيها الإيجاز والاختصار»[2].

وبهذه الصيغة اللفظية يعد خروجا أسلوبيا عن المعيار الأصلي في بنية المشابهة المكونة من جميع أطراف التشبيه؛ المشبة – المشبه به– الأداة– وجه الشبه.

فمن حيث البنية نجد أن إسقاط كل من أداة التشبيه، ووجه الشبه يعد انزياحا في التشبيه، له مبرراته الفنية والبلاغية، وحتى التواصلية، ويفسر اللسانيون هذا الانزياح بمحاولة الشاعر دمج الدوال الشعرية في بعضها؛ يقول الدكتور رابح بوحوش:« تحذف الوحدة المورفولوجية: أداة التشبيه، لتسقط الحواجز المادية بين المشبه به، ويكتشف أن المشبه ليس بأضعف من المشبه به، ويخفى وجه الشبه لينتفي عن الطرفين اشتراكهما في صفة أو صفات دون غيرها»[3]، وبهذا يصبح الطرفان شيئا واحدا أو كأنهما شيء واحد.

اعتمد الشاعر أبو حمو موسى الزياني على التشبيه البليغ في رسم العديد من الصور، من ذلك ما ورد في مستهل قصيديته الميمية يصف رجاله أثناء الحرب، قائلا: [4]

رجـــالٌ إذَا طـــاشَ الـــوطيسُ تَـــرَاهُمُ أُسُـــودَ الَـــوغَى مـــنْ كـــل ليـــث ضـــارم

في هذا البيت تشبيه بليغ في عبارة :" رجال أسود الوغى "؛ فوصف الحرب، وما تتطلبه من ضراوة في القتال، حدا بالشاعر إلى أن يجعل الدّالين: (الرجال= الأسود) شيئا واحدا، طرفين لبنية تشبيهية، تهدف إلى المبالغة في الوصف، وإمكانية حذف هذين العنصرين يعمق الوصف أكثر، ويجعل الصفة وكأنها أصيلة في الدّال الأول: المشبه: (رجال).

وهي صورة تشبيهية دوالها اللغوية منتقاة من حقلين دلاليين؛ حقل الإنسان، وحقل الحيوان المفترس ممثلا في الأسد والليت، حيث يمثل دالا مشحونا بكل صفات البطش بالعدو، والشجاعة والضراوة في القتال والحرب.وهذا الربط والتكثيف الدلالي ما كان ليحدث لولا انزياح الصورة بحذف الأداة ووجه الشبه معا، وهذا

---

(1) _ ينظر، عبد العزيز عتيق: علم البيان، ص ص 56-80.

(2) _ رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 161.

(3) _ المرجع نفسه، ص 162.

(4) _ عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 300.

يدل على أن الشاعر يدرك القيم الدلالية للألفاظ التي يشكل منها بنية التشبيه.

يرتبط الناتج التصويري بخيال المتلقي الذي تتفاعل لديه صور من الحقل الدلالي للمشبه به مع صور الحقل الدلالي للمشبه: (الرجال).

ومن التشبيه البليغ قوله:[1]

الشَّعرُ لَيلٌ فَوْقَ صُبْح جَبينها يَحْمي لِعَقْرب صَدْ غِها بُمجَعّدِ

تتأسس شعرية اللغة في هذا البناء التشبيهي البليغ، على المشبه والمشبه به (الشعر=ليل)، حيث يشبه شعر المرأة فوق جبينها المشرق، بليل أسود فوق صبح مشرق أبيض، وفيه يندمج الدّال الشعري، (الشعر) مع الدّال الشعري الثاني: (الليل) في صفة السواد (اللون).

وفاعلية البينة التشبيهية-بهذا الشكل- تأخذ حركة أفقية توافقية وقد أشار البلاغيون المحدثون إلى أن انزياح طرفين من البنية التشبيهية، من حيث فاعلية كل طرف مع الآخر يؤدي إلى شعرية أقوى في التشكيل والتأثير الفني[2].

فحينما يحذف الشاعر "الأداة ووجه الشبه" فإن هذا الحذف هو انزياح يبلغ بالمعنى درجة عالية، حيث يصبح المشبه في درجة تقترب من المشبه به، ويبلغ درجة أعلى اذا انتفت الفروق بينهما، فالشعر والليل يشتركان في صفة السواد على حد سواء.

وفي تشبيه آخر يقول: [3]

وَلِحاظُهُنّ صَوارِمٌ مَسْلُولَةٌ فتَلتْ بِأَلْبابٍ وَ لَما تُغْمَدِ

وهو تشبيه بليغ طرفه الأول المشبه: لِحَاظُهُن، وطرفه الثاني المشبه به=(صوارِمٌ):

حيث يشبه الشاعر"لحاظ" عيون النساء الجميلات بالسيوف الصوارم أي القاطعة، في بنية تصويرية فنية يتباعد فيها طرفا التشبيه في التشبيه في الوظيفة وفي الحقل المعجمي لكل دال لغوي. هذا التباعد الدّلالي، بين ألفاظ التشبيه يحمل دلالة التأثير الذي تمارسه لحاظ (عيون) بنظرات المرأة الجميلة في قلب الشاعر، وفي قلوب من تنظر إليه، ولكي يكون التعبير أبلغ، والوصف أبعد في التشخيص دمج معنى الدّال الشعري الثاني وهو

[1] _ يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2، ص 478.

[2] _ ينظر، محمد عبد المطلب: البلاغة العربية قراءة أخرى، ص 175.

[3] _ عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 328.

السيوف (الوارم) في معنى الدال الأول لحاظ، وهذا الناتج التشبيهي يمنح البنية التصويرية صفة المبالغة في الوصف إلى حدّ ينصهر فيه (الدّال الثاني مع الأول) وكأنهما شيءٌ واحد، وهذه الصورة تمنح النص الشعري جمالا في لغته ، كونها تركز على الشكل والدلالة في آن واحد.

حيث إن الفعل الذي تفعله لحاظ الغواني في قلب العاشق أو الناظر إليهن، يساوي الفعل الذي يخلفه السيق في حال الطعن، حيث يتعمق الأثر في القلب، ويتجلى في صورة من صور الحرب التي تفتك بالمحاربين.

وفي قصيدة : « ألا ما يصبّ مَشُوق صبا»، يورد تشبيها للنساء بالظباء، في صورة سمعية تتناغم فيها الأصوات والدلالات، وهي في قوله: [1]

غَـــــدا بـــــالغَواني يُغَـــــنّي هَـــــوَى فيـــــا رَبْـــــعُ أَبـــــنَ الغَـــــواني الظّبـــــا

يتركز أسلوب التشبيه في الشطر الثاني (أَينَ الغَوَاني الظّبا)، فيجعل من المرأة الحسناء ظبية دون أن يذكر الصفة المشتركة بينهما .

ومن جميل الصور قوله: [2]

كتـــــابي زَهْـــــرٌ كَمَـــــائم طرْســـــه وبـــالرّيح يُفشـــى ســـرُّ زَهْـــرِ الكمـــائم

يشبه الشاعر "كتابه الزّهر"، في بنية تشبيهية غير عادية من الناحية الفنية والأسلوبية؛ فالأصل في المشبه أن يكون من بريد أو جريد أو ورق، لكن خيال الشاعر يجعل منه زهرا يفوح شذا، ويعبق عطرًا، وفيه تراسل لحاسة البصر في المشبه (كتبي) مع حاسة الشم في المشبه به (زهر)، بقرينة الريح التي تنشر ما في الكتاب من عطر:

وفي غياب بنية وجه الشبه، وأداة التشبيه ينتقل هذا المركب التشبيهي من الدائرة العادية إلى دائرة الانزياح، التي نطلق عليها الخروج من اللغة البسيطة إلى اللغة الشعرية الإبداعية؛ حيث إن المتلقى لهذا التشبيه يدركه من زاوية المشمومات التي تتولد كصورة شعرية نابعة عن الدلالات المشحونة المختزنة في "بنية المشبه به": (زهرٌ)، وبهذا يتصور أن كتاب الشاعر: المشبه بنية لسانية محملة هي الأخرى بالدلالات الأصيلة في المشبه به، فيتحول "الكتاب" من مدونة (ورقة)، رسالة تقرأ إلى وردة أو زهرة تفوح بالعطر.

[1] _ يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2، ص 395.

[2] _ مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص 158.

ومن التشبيه البليغ قول الشاعر: [1]

لَيْلِـــــي سَـــــهْرٌ يَـــــوْمي فكـــــرٌ دَمْعـــــي دُررٌ بُرْئـــــي عِلـــــلٌ

يشمل البيت الشعري مجموعة من البنيات التشبيهية، التي فيها دوال متنافرة المعاني؛ أي أن في التشبيه طرفين متنافرين هما المشبه والمشبه به؛ حيث استطاع الشاعر أن ينقل خيال المتلقى بين دالين متنافرين في المعنى فربط بينهما في حقل واحد، وقد قصد إلى هذا الربط (المشابهة) بين المشبه والمشبه به في تنافر دلالي؛ فالليل دال يستعمل كزمن للنوم والراحة ربطه"بالسهر"(المشبه به)، وهو دال لغوي مشحون بكل معاني، التعب والإرهاق. من محددات الصورة التنافرية اعتمادها على علاقة ضدية بين طرفها المشبه والمشبه به، وفيها يظهر تنافر بين المسند والمسند إليه:

وفي الشطر الثاني من البيت تنافر بين المشبه والمشبه به في قوله: (برئي عللٌ).

هناك تناقض بين أطراف التركيب التشبيهي البليغ بناء المبدع على فكرة التضاد بين الدوال اللغوية: (برئي) المشحون بدلالات الشفاء والتخلص من المرض، ودال=(علل) المحمل بمعاني المرض، فكيف يصبح الشفاء مرضا؟

إنها صورة نفسية معبرة عن تناقض في مشاعر المبدع، في صورة خيالية تثير المتلقي عند تصورها، من خلال ربطه بين الشفاء والمرض، وهنا تخلق الدهشة لديه.

وقد اهتم النقد بالصور التنافرية في الشعر حيث عدها من الجماليات التي تتزين بها القصيدة، يقول الدكتور يوسف عليمان في هذا« فالصورة التنافرية تعد حلية أدبية توظف بشكل واضح- فكرة التضاد والتناقض (Parodox) لاسيما في الشعر»[2].

وبالتالي فإن فاعلية البنية التشبيهية-بهذا الشكل –تأخذ حركة أفقية تنافرية؛ حيث يقيم الشاعر علاقات تضاد دلالي بين طرفي الصورة: المشبه والمشبه به، فهي التي تصنع شعرية وجمالية التشبيه، تزيد فعاليتها الخيالية على بقية أنواع التشبيه، التي ترد في شكلها العادي، وهو ما يشكل انزياحا أسلوبيا، له قيمته الفنية والدلالية في إبراز الجانب النفسي للصورة الشعرية.

وقد فسر بعض النقاد الصورة التنافرية ذات الأبعاد النفسية تفسيرا مرتبطا بذات الشاعر وبالكيفية التي

---

[1] _ عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 309.

[2] _ يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي، نمودجا، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2004، ص 319.

يعبر بها عن ذاته ورؤيته للواقع، ويشرح هذا يوسف عليمات، بقوله:« إن الطريقة التي تتجلى فيها الصورة التنافرية على المستوى الشعري، توحي بحالة اللاّوعي التي تنتاب المؤلف وهو يسعى إلى طرح رؤيته»[1].

وهنا يركز الناقد يوسف عليمات على الجانب النفسي في تشكيل الصورة، إذ هو الأساس الذي يعمل على إنتاجها، والتعبير عن الرؤية الذاتية، ثم يربطه بحالة اللاوعي.

ومن الصور التنافرية قول الشاعر: [2]

عَـــذَابي صَـــلاَحٌ في رِضَـــاكُم فـــإِنَّكُمْ رَأَيـــتُم صُـــدُودي في الغَـــرَام صَـــلاَحًا

يعتمد المبدع في تشكيل الصورة التنافرية على عنصر المفاجأة يتناقض الدوال اللغة داخل تركيب تشبهي واحد، حيث يجعل المتلقي يحس بنوع من الغرابة والدهشة، حيث يبدو التنافر الدلالي بين: عذاب الشاعر وصلاحه فكيف يكون العذاب صلاحا، وهو مختص بمن يذنب؟ وهنا نلاحظ أن هذا التنافر الدلالي يتحقق إذا علمنا أن للشاعر فلسفة (رؤية)، كون هذا العذاب مرتبطا برضا من يحب.

وهذا التنافر بين الدوال الشعرية يجعل النص عبارة عن منظومة إشارية، كما يرى النقاد، وهو يؤدي إلى:« خلق المحمولات اللامتناهية للصورة و المعنى عن طريق الخيال»[3]، والمقصود بالمحمولات هي التأويلات التي تعطي للصورة قيمتها وفاعليتها على مختلف الجوانب المشكلة لها؛ سواء أكان ذلك متعلقا بالألفاظ ودلالاتها، أم بالمعاني وايحاءاتها النفسية والعاطفية. ومعنى هذا أن التنافر الدلالي والتصويري تسبقه حالات من التنافر، متعلقة بالدوافع العاطفية للمبدع.

وفي ختام هذا المبحث، توصلت إلى أن صور التشبيه متعددة في شعر أبي حمو موسى الزياني، إلا أن الأكثر استعمالا هو التشبيه المجمل، الذي ساهم في تشكيل معظم صوره الفنية. أما عن الأدوات التي وظفها لربط العلاقة التشبيهية، فهي(الكاف-كأن- مثل)، ومن خلال إحصائها ظهر جليا بأن الأداة: (كأن) أكثرها ورودا في شعره.

التشبيه البليغ بنية لغوية يتجسد فيها اختيار الشاعر للعناصر اللغوية وحسن نظمها في سياقاتها التعبيرية والتواصلية في صور تشخيصية للمعاني حيث تبرز في أشكال حسية مشاهدة.

---

[1] _ يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي، نموذجا ، ص 320.

[2] _ يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2 ، ص 217.

[3] _ المرجع نفسه، ص 321.

وهو من الوجوه البلاغية التي يعتمد على الإيجاز والاختصار، يتميز بإزالة الحواجز المادية بين طرفي الصورة ودمجهما .

أما السياقات التواصلية التي ساهم التشبيه في التعبير عنها فمتعلقة بخصوم الشاعر، وحربه معهم، حيث يصبح التشبيه عنصرا مهما في التأثير في المتلقي.

قدرة الشاعر على،دمج حقول دلالية متباعدة في صورة واحدة تحرك خيال المتلقى وفكره، وتؤثر في عقله وتجعله يبحث في طبيعة العلاقات التشبيهية القائمة بينها.

إذا كان تباعد الحقول الدلالية من امتيازات الخيال، فإن مبدأ التنافر بين الدوال في تشكيل التشبيهات البليغة من أهم المبادئ الفنية التي اعتمدها الشاعر في بناء تشبيهاته المتنافرة؛ حيث تقوم على علاقة المنافرة بين طرفي التشبيه، لتسهم في صناعة أهم البنيات التصويرية المؤثرة في الخيال الشعري، وفي دلالات الصورة ووظائفها.

د- التشبيه الضمني:

التشبيه الضمني هو نوع من أنواع التشبيه لا يلمح فيه طرفاه من مشبه ومشبه به، في شكل من أشكال التشبيه المعروفة، بل يستنتجان من سياق الكلام، ويعده محمد الهادي الطرابلسي:« من أبرز مظاهر التفنّن في التشبيه، فهو لا يتقيد بعناصر معينة، ولا بترتيب فيها خاص»[1].

ويعتمد على خيال المتلقى وفطنته من أجل إدراك طرفية؛ المشبه والمشبه به.

وقد تنبه البلاغيون المحدثون إلى هذه الآلية في صناعة التشبيهات الضمنية، وإلى دورة الدّلالي، يقول على الجارم في كتاب البلاغة الواضحة:« وهذا النوع يقصد التشبيه الضمني-يُوتي به ليفيد أن الحكم الذي أسند إلى المشبه ممكن»[2].

من نماذج التشبيه الضمني، ما ورد في وصف الصديق: [3]

وذَلِـــك لَمَّـــا أَنْ جَفَـــاه صِـــحَابُهُ وَكُـــلُّ خَلِيـــل وُدُّهُ غَـــيرُ دَائـــم

يتكون هذا التشبيه في صياغته الفنية من طرفين هما صورة الرجل الذي جفاه أصحابه كمشبه ، وصورة الود غير الدائم، ونلاحظ غياب وجه الشبه في التركيب التصويري، وقد أتى الشاعر بهذا النوع من أجل تقوية البنية الدلالية عن طريق تقديم الدّليل على صحة ما يقول.

وبهذا المفهوم يعد التشبيه الضمني صورة يتمظهر فيها الانزياح عن النمط العادي في صناعة الصور البيانية:

(المشبه)	(الأداة)	(وجه الشبه)	(المشبه به)
↓	↓	↓	↓
(قضية)	«غياب الأداة»	«عقلي مستنج»	"دليل"

[1] _ محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 153.

[2] _ علي الجارم: البلاغة الواضحة، ط1، مكتبة البشرى، كراتشي، باكستان، 2010، ص 44.

[3] _ لسان الدين ابن الخطيب: الإحاطة في إخبار غرناطة، تح، محمد عبد الله عنان، ط1،مكتبة الخانجي، القاهرة، 1975، م3، ص 299.

وفي هذا التشبيه يعرض الشاعر قضية الرجل الذي "جفاه صحابه":

في الشطر الأول من البيت، وهي صورة معنوية، ساق لها صورة معنوية مشابهة.

في الشطر الثاني: (المشبه)، كدليل على صدق ما جاء به، في البداية، أي في المشبه (الطرف الأول)، بقوله:« وكل خليل ودّهُ غير دائم».

ولكن كيف استطاع الشاعر أن يُلائم بين طرفي التشبيه هنا؟

الطرف الأول	الطرف الثاني
"جفاه صحابة"	"ودُّه غير دائم"

لقد استعان بالطباق بين الدالين: (جَفَاهُ ≠ وُدُّه)، غير أن دخول النفي « غير دائم» على « ودُّه) أعطى معنى واحدا لكل من الدّال الأول في الصورة الأولى=(جفاه)، مع الدّال الثاني في الصورة الثانية «ودّه».

وقد استطاع الشاعر أن يخفي عناصر التشبيه العادي حتى يكون ذا أثر فني وجمالي في آن واحد، ويقرر البلاغيون أن هذا الشكل عبارة عن انزياح تشبيهي يعتمد على تقنية "الغياب والحضور" لأطراف الصورة، ونعني بالغياب إخفاء التشبيه، وإخراجه في أسلوب آخر، يقول علي الجارم في إخفاء التشبيه أنه:« كلما دق وخفيّ كَان أبلغ وأفعل في النفس»[1].

إنّ لإخفاء العناصر التركيبية في البنية التشبيهية العادية فوائدَ، منها تشكيل فني بمواصفات بلاغية جديدة في التعامل مع الدوال والمدلولات، وكذلك ما يتعلق بتأثير الصورة في المتلقي؛ فقد استطاع أبو حمو موسى الزياني-بمقدرته البلاغية- أن يجمع بين الصورتين المتباعدتين، فصارتا متعانقين في وجه شبه واحد، وهو عدم دوام الشيء على حالة واحدة.

وهذا النوع من التشبيه عدّهُ العسكري من أجود أنواع التشبيه حينما قسّمهُ- من حيث أوجهه- إلى ثلاثة، حيث يقول:« التشبيه على ثلاثة أوجه: فواحد منها تشبيه شيئين من جهة اللون(..) والآخر تشبيه شيئين متفقين يعرف اتفاقهما بدليل (...) والثالث تشبيه شيئين مختلفين لمعنى يجمعها(...)، وأجود التشبيه

[1] _ علي الجارم: البلاغة الواضحة، ص 43.

إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه»[1].

وبهذا التوصيف البلاغي للتشبيه الضمني يقرر العسكري مسألة "الدليل" وبأنه يأتي في الطرف الثاني من الصورة لمساندة الطرف الأول أي القضية التي يبحث لها المبدع عن دليل ليقررها في ذهن المتلقي، وكذلك قضية التشخيص أي إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه؛ فالنفس تطمئن في أغلب الأحيان إلى ما تراه العين أو تدركه الحواس بصفة عامة.

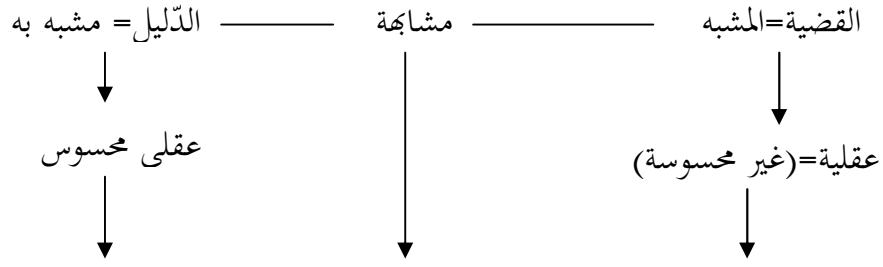
ويقول الشاعر: [2]

فَلَـــمْ يُلـــفَ للأمَانَـــةِ مَوضِـــعاً وكُـــلُّ امـــرئ للسّـــرِ لـــيس بكـــاتم

يعتمد تلقي الصورة التشبيهية أو البيانية على المتلقي، سواء أكانت حسية أم عقلية، من أجل تجليتها، وهذا ما يؤكده محمد المبارك، بقوله:« إنّ للمتلقي حصورًا قويًا داخل نظام البيان العربي»[3]، ومعنى هذا أن المتلقي هو الذي يفكك شفرات الصورة، ويبين ما تحمله من دلالات، وعليه أن يدرك مكامن الشعرية فيها، ويحاول أن يفهم الصورة كما شكلها المبدع. والخيال هو السبيل الأنجع لفهم الصور الفنية، وبخاصة التشبيه، الذي تتجاوز جماليته حدود الشكل، ولغة الخطاب، إلى الفكر والخيال، كما يرى الناقد (فرونسوا مورو) (Fancais Noro) حيث يقول: « التشبيه محسن فكر، وليس محسّنًا للكلمة فقط»[4]. والغاية من التشبيه أن يجمع بين الشكل والدّلالة، فالشاعر يستخدم الصورة البيانية للتعبير عن قضية عقلية مثل، هذه الواردة في البيت الشعري:

لم يلف للأمانة موضع ⟵ مشابهة عقلية ⟶ للسّر ليس بكاتم

حيث لا تدرك المشابهة إلاّ بالعقل والفكر، لأن المبدع بصدد إقناع المتلقي بأنّ الأمانة لم يعدْ لَهَا مكان، وهي قضية أولى وردت في الشطر الأول، ثم جاء بالدليل عليها في الشطر الثاني:



[1] _ أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص 246 .

[2] _ عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 320.

[3] _ محمد المبارك: استقبال النص، ص 211.

[4] _ فرونسوا مورو: البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية، ص 28.

بين الطرفين مشابهة فكرية قوامها الخيال، توحي بها القرائن اللغوية التوكيدية، وهي: (كلُّ) الاستغراقية، (وليس) النافية. ونلاحظ أن الشاعر يعتمد على إخفاء عناصر التشبيه، وهذا يخلق جوا من الغموض يستدعي من المتلقي أن يحرك فكره، فالغموض « يهدف إلى تحريك طاقة التخييل لدى المتلقي»[1].

إن غاية المبدع هي الإقناع عن طريق الصورة، ولغة التصوير الفني تواصلية، اقناعية، ولكن منطقها يختلف عن منطق اللغة العادية، وهذا هو السّر في صناعة التشبيه، الذي يعطي جمالية للفكر واللغة في آن واحد.

وفي تشبيه ضمني آخر، يتناول فكرة مجردة يحاول إبرازها قائلا: [2]

فَكَـــمْ تحـــاول أَمْـــرًا لَـــيْس تُدْرِكُـــهُ تُخْطـي الطّريـق وكـم تَرْمـي فـلا تُصـب

يتكون التشبيه من بنية أسلوبية تشبيهية خفية فهناك محاولة فاشلة تشبه الخطأ في الرمي، نلاحظ هنا أن بنيات التشبيه في قول الشاعر تتأسس على جملة من المعطيات؛ قسم منها من المجردات، والقسم الثاني من المحسوسات، فالبنية التشبيهية الأولى: (تحاول أمرًا ليس تدركه)، والبنية الثانية؛ أي بنية الدّليل التي تمثل المشبه به الحسي:

(تخطي الطريق)، (كم ترمي فلا تصب). وممّا يقوي الدليل على صدق القضية: أداة التكثير (كم) الخبرية التي تكررت مرتين: الأولى في الطرف الأول، والثانية في الطرف الثاني منه.

وقد جعل من "التشبيه الضّمني" وسيلة لتحقيق غايته الفنية، فجاء أسلوبه التصويري محركًا للخيال في صورة شعرية، محكمة النسج. حيث يستثمر الشاعر المستوى المعجمي في رسم أبعاد الصورة العقلية، لصناعة الدّليل الشعري، وإقامة الحجة في ذهن المتلقي، ودَحْض مزاعمه، وإبطال مرامية، وإفشال قصده، وبخاصة إذ كان هذا المتلقي من خصوم الشاعر، ومن المحاربين له.

وبهذا يؤدي التشبيه الضمني وظيفته في بيان الصورة، فهو يدل على سعة الخيال عند المبدع، وجمال التصوير، وإيضاح المعنى، وقد كان ملمحًا بارزًا من ملامح التميز الشعري عنده. إنّ الصورة الفنية تبرز جمالية تعاملُ الشاعر مع الدّوال اللغوية-بطريقة شعرية تسمو على الواقع-تقدم لهذه الدوال دلالات

[1] _ محمد المبارك: استقبال النص، ص 214.

[2] _ عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني، حياته وآثاره، ص 323.

جديدة، تتعدى مدلولاتها حدود الواقع العادي، كما تنقله الحواس، إلى واقع شعري لينتج شبكة من المعاني والصور.

للتشبيه الضمني قدرة كبيرة على الإقناع، حيث يقدم الدّليل المادي المحسوس، على ما يقوله الشاعر من قضايا وطروحات، فلا يدع للمتلقي مجالاً للشك، أو لمعارضته، في توجهه، أو فيما يرغب في تقريره من حقائق، ومن هنا اكتسب التشبيه الضمني فاعليته الدلالية والأسلوبية في شعر أبي حمو موسى الزياني.

وقد وظف التشبيه الضمني في بنيات فنية ذات إيقاع مختلف عن التشبيه المركب (التمثيلي)، حيث تختفي فيه أطراف التشبيه في البنية الأصلية:

مشبه الأداة وجه الشبه المشبه به.

ليتحول إلى بنية انزياحية يستنتج فيها المشبه والمشبه به من سياق الكلام، ويصبح الأول عبارة عن قضية، والثاني عبارة عن دليل على صحتها وصدقها.

وهنا نلاحظ أن التشبيه الضمني يتحول إلى أداة فنية، الغرض منها هو الاقناع بصحة القضية على أن يكون الدليل ماديا في كثير من الأحيان. وإلى جانب هذا فهو بنية فكرية تعبيرية عن واقع نفسي أو تجربة يعيشها الشاعر (المبدع)، إذ يعد وسيلة فنية مهمة، من وسائل الكشف عن خواطره ومعاناته.

ولعل أهم ميزة تتميز بها البنيات التشبيهية –السابقة الذكر– أنها وحدات أسلوبية فنية يمكن التعامل معها بالمنهج اللغوي التحليلي في ارتباطه بالأسلوبية ذات البعد النقدي، وهذا لكون هذه البنيات التصويرية مركبة من أجزاء و أقسام أو وحدات فيها تمثيل تشبيهي لعلاقة بين شيئين يمتظهران في صيغة دال، مسند إلى دال آخر، كما أوضحت هذا في النماذج التشبيهية، كالتشبيه المجمل والمفصل والبليغ والتمثيلي والضمني.

فالصورة الشعرية –مهما كان نوعها– تهدف إلى التعبير عما تعجز اللغة العادية عن التعبير عنه، وإلى الكشف عما لا يستطاع إدراكه إلا بها، إنها أهم البنيات الفاصلة بين الحقيقة والخيال، بين الممكن وغير الممكن في عملية التواصل، على اعتبار أن الشاعر صاحب رسالة فنية إبداعية الغرض منها التأثير، التغيير، الاقناع إلى غير ذلك من الأهداف والغايات الفنية.

إن ما يميز هذه التشبيهات هو كونها بنيات أسلوبية يحكمها قانون الانزياح الفني عن المعيار العادي في الاستخدام اللغوي، وأنها أدوات يصنع بها الشاعر روابط النسيج النصي، إذ تعد من الأنساق الفكرية والتصويرية المساهمة في الاتساق والانسجام في بنيات النص.

المبحث الثاني: الاستعارة

1- مفهوم الاستعارة:

تعد الاستعارة من عناصر البيان الأساسية في البلاغة، فهي بنية أسلوبية لها حضورها في الكلام الإنساني، إنها عامل من عوامل التنشيط الكلامي، وتحريك الخيال، فضلا عن أنها أداة تعبيرية، وخلق للترادف اللغوي، وتكثيف للمعاني، وهي مخرج طبيعي لعواطف الإنسان، ومشاعره وانفعالاته المختلفة. كما يرى الدكتور يوسف أبو العدوس أنها: " تتصدر –بشكل كبير – بنية الكلام الإنساني، إذ تعد عاملا رئيسيا في الحفز والحث، وأداة تعبيرية ومصدرا للترادف، وتعدد المعنى، ومُتَنَفَّسًا للعواطف والمشاعر الانفعالية الحادة، ووسيلة لملء الفراغات في المصطلحات"[1].

يعدد الناقد أبو العدوس في هذا النص جملة من الخصائص والوظائف التي تقوم بها الاستعارة حيث جعلها في صدارة الكلام الإنساني، فلا يخلو كلام من استعارة مهما كانت درجة جمالها أو قبحها، كما اعتبرها من أدوات التحفيز الكلامي والحث على تفعيل الخيال، وبنية لغوية تعبيرية كونها تحمل مضامين عاطفية لا يمكن التعبير عنها إلا بهذه الوسيلة المجازية، وعدها من مصادر الترادف في اللغة، والإثراء القاموسي، تسهم في خلق تعدد المعاني عن طريق استعارة الصفات أو المعاني وإضفائها على الدوال اللغوية، وهي سبيل الشاعر الأفضل للتعبير عن مشاعره فهي تشخص العواطف في أشكال متعددة لا تطيقها الأساليب العادية للكلام، وهي إلى جانب هذا تملأ المصطلحات الفارغة بمدلولات جديدة لم تعرف من قبل وبهذا تعطي مصطلحات اللغة قيمًا فنية جديدة إضافة إلى معانيها الأصلية.

وقد شغلت الاستعارة مجالا واسعا في الكتابات البلاغية والنقدية، منذ بداية الحديث عن مصطلح "المجاز"، فقد خصص "أرسطو" الباب الأول من كتابه: "فن الشعر" للحديث عن الاستعارة –باعتبارها وجها بلاغيا شكل علامة تميز إبداع الشعراء عن غيرهم من الناس– وقد عرفها باعتبارها نقلا (أو تغييرً)، حيث إنها تعتمد على مبدإ النقل للأسماء بين الأشياء، إذ يقول عنها إنها: "نقلُ اسم شيء إلى شيء آخر"[2].

---

[1] – يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية، ط1، منشورات الأهلية، عمان، الأردن، 1997، ص ص07-11.

[2] – أرسطو طاليس: "فن الشعر"، ص58.

والنقد عند أرسطو يعد آلية مجازية يعتمدها المبدع في استعاراته وفي بنائها اللغوي، إنه أسلوب يصبح معه التعبير أشد وقعا، وغرابة لأنه يخرج عن الأصل التواضعي لمعاني الألفاظ أو الدوال اللغوية، وبه يحصل إضفاء لصفات إنسانية أو حيوانية على أشياء أو معان غير إنسانية في الأصل.

وفي الفكر البلاغي العربي يتكلم عبد القاهر الجرجاني عن الاستعارة –باعتبارها نوعا من أنواع العدول اللغوي، فيقول: "اعلم أن الكلام الفصيح ينقسم قسمين: قسم تعزي المزيةُ والحسنُ فيه إلى اللفظ، وقسم يُعزى ذلك فيه إلى النظم، فالقسم الأول: الكناية والاستعارة والتمثيل الكائن على حد الاستعارة، وكل ما كان فيه على الجملة مجازٌ واتساعٌ وعدولٌ باللفظ عن الظاهر"[1]؛ فالكلام عنده قسمان: الأول يصنع جماليته اللفظ المفرد، والقسم الثاني جماليته في تركيبه (نظمه)، وصنف الاستعارة في القسم الأول، فهي تصنع جماليته عن طريق العدول في التعبير المباشر، إلى تعبير مجازي يخالف الظاهر من اللفظ.

وقد لفتت الاستعارة –منذ ذلك الحين– الانتباه إليها، فقام النقاد بدراسة أنواعها وأقسامها، بتطور الدراسات الحديثة، يقول الناقد صلاح فضل: "ومع أن البلاغة الكلاسيكية قد بَيَّنَتْ بوضوح الأقسام الدّاخلية للمجاز، فإن الألسنية الحديثة ومعها البلاغة الجديدة هي التي تحدد أنظمَتَها وأنساقها الكلية وطريقة قيامها بوظائفها في إطار مفاهيم الأبنية المتعلقة"[2]. وهذا يعني أن المنهج اللساني الحديث يمتلك الأدوات الفنية والإجرائية الي يكشف بها عن بنيات الاستعارة أكثر من البلاغة القديمة التي اقتصرت على المفاهيم المبسطة والتقسيمات العادية دون التعمق في أنظمة الاستعارة وأنساقها المعرفية والفنية. وهذا طبيعي بحكم التطور الذي حققه المنهج اللساني الحديث، الذي يفيد من جملة العلوم اللغوية، والدراسات النقدية المتطورة.

فقد تعددت المناهج النقدية التي تناولت الخطاب الاستعاري في جنس الشعر، واختلفت زوايا النظر، بين البلاغة واللسانيات، وبخاصة في النقد الأسلوبي الحديث.

فإذا كانت البلاغة تنظر إلى الخطاب الاستعاري نظرة جزئية، فإن اللسانيات تدرسه على أساس أنه بنية لسانية داخل بنية كلية هي النص، وعلى أساس أن لها قوانينها اللغوية التي تدرس من خلالها، أو تحكم نظامها البنائي، وفي هذا الصدد نجد الناقد جون كوهين يقدم تصوره حول الخطاب المجازي، والاستعاري، فيرى أن الشعر

[1] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، ص 430.

[2] – صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 200.

في حد ذاته "استعارة ثابتة ومعممة"[1]، ويقصد بقوله ثابتة ومعممة أنها يمكن أن تتخذ موقعها من النص وفقا لمنطق البنية اللغوية التي يختارها المبدع، كما أنها تشمل كل الأجناس الأدبية، لذا فهي معممة من هذه الزاوية.

ولعل المهم في نظرة النقد اللساني إلى الاستعارة هو تعامله معها من زاوية نظر الأسلوبية في مقولة الانزياح، الي عدت من أنجح الوسائل المنهجية في التعامل مع الاستعارة، فقد اعتبرها تركيبا لسانيا يخضع إلى ما يسميه جون كوهن "بالجملة المعيار"[2]، إذ يقيس جملة الانزياح في الاستعارة بردها أو مقارنتها مع المعيار الثابت في الاسناد اللغوي، ويدرس علاقة التغيير بين عناصر الاسناد الاستعاري، وفقا لمبدأ الدّال والمدلول.

والمبدع في حال تركيبه للخطاب الاستعاري إنما يقوم بعملية استبدال وتركيب على محوري: الاختيار والتأليف[3]. وبهذا يقرر النقد الأسلوبي أن الاستعارة ما هي إلا انزياح للكلام من بنية سياقية أصلية إلى بنية منافرة للأصل، يقول جون كوهن: "الاستعارة انزياح استبدالي"[4].

وفي هذا الانزياح الاستبدالي يميز اللغويون بين نوعين هما: [5]

أ- حالة الانزياح : منافرة.

ب- نفي الانزياح : استعارة.

والمنافرة هي "خرق لقانون الكَلَامْ، وهي تتحقق على المستوى السياقي أما الاستعارة فهي خرق لقانون اللغة وهي تتحقق في المستوى الاستبدالي"[6]. ويوضح كوهين هذه العلاقات المجازية في تركيب الاستعارة بالمخطط الدلالي للانزياح في مستويي الاختيار والتأليف كالآتي[7]:

---

(1) - جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص 108.

(2) - المرجع نفسه، ص 109.

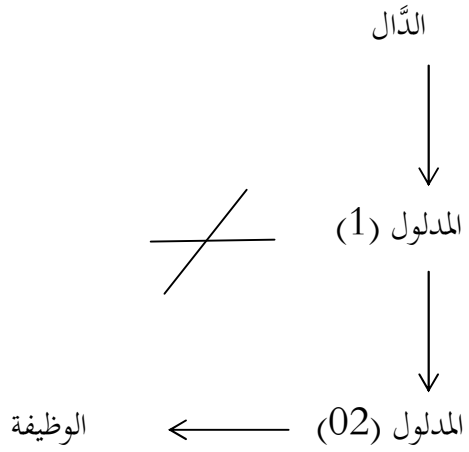
(3) - ينظر، رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، ص 210.

(4) - جون كوهين: بنية اللغة الشعرية ، ص 110.

(5) - المرجع نفسه ، ص 109.

(6) - المرجع نفسه ، ص 109.

(7) - المرجع نفسه، ص 110.



حيث يجسد السهم الملاءمة ويجسد الخط المنقطع المنافرة، ويمكن ان نشرح هذا المخطط بالنظر إلى الدور الذي تقوم به الاستعارة كبنية لغوية يقع فيها الاستبدال بين الدّوال من أجل استبدال الدّلالة أي:

انزياح الدّال ⟵ انزياح الدلالة

فتغير الألفاظ داخل التركيب الاستعاري يؤدي إلى تغيير وتحول ذهني في استقبال الصورة المجازية وفهمها كنمط من أنماط التواصل بين المبدع والمتلقي.

وفيما يخص المناهج النقدية الغربية التي تعاملت مع الاستعارة تعاملا أسلوبيا، فإننا نجد ما يسمى "بالنظرية الاستبدالية"، والاستبدال مصطلح نقدي ينطبق على الآلية الاستعارية، وخصائصها. وتركز هذه النظرية على الجانب المعجمي للبنية الاستعارية، حيث ترى أن "الاستعارة لا تتعلق بكلمة معجمية واحدة بغض النظر عن السياق الواردة فيه، ويكون للكلمة معنيان: معنى حقيقي ومعنى مجازي، وتحصل الاستعارة باستبدال كلمة مجازية بكلمة حقيقية"[1].

فالاستعارة تقوم –حسب النظرية الاستبدالية– على كلمة واحدة أو ما نسميه دالا لغويا واحدا ينقل من مدلوله الحقيقي الذي وضع له في الأصل إلى الدلالة المجازية للكلمة، وبهذا الاستبدال تتشكل الاستعارة.

وقد لاقت هذه النظرية رواجا كبيرا في النقد العربي الحديث، كونها تتخطى بهذه النظرة مجرد المعالجة البلاغية القديمة إلى تحليل أشمل وأعمق للبنية المجازية للكلام، كما انها تعتمد على منجزات علم اللغة، وعلم الدلالة

[1] – يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الحديث، ص 54.

الحديث. ويعد الدكتور يوسف أبو العدوس واحدًا من النقاد العرب الذين اهتموا بهذه النظرية، وحاولوا تطبيقها على النصوص الشعرية القديمة، وبخاصة في مستواها البياني والدلالي، فكتابه "الاستعارة في النقد الأدبي الحديث" مرجع مهم في معرفة الأبعاد المعرفية والجمالية للاستعارة.

ويمكن أن نستنتج مما سبق أن الاستبدال الاستعاري يقوم على أحد طرفي التشبيه، المشبه أو المشبه به، اللذين يعدان دوالا لغوية، يحصل فيها الاسناد البلاغي، الذي يعتمد على آلية انزياح الدلالة المعجمية من الحقيقة إلى المجاز. والهدف من الاستعارة هو إحداث التأثير في المتلقي كما يرى أرسطو: "أن الأسلوب الأمثل يكون بإيراد استعارت وكلمات، تحدث أثرا في المتلقي"[1]، فهذه هي الغاية التي من أجلها ينشئ المبدع الاستعارة.

الاستعارة نوع من أنواع التشبيه الذي يحذف أحد طرفيه وجوبا، بحيث لا يمكن أن يجتمعا في تركيب واحد، وإلا تحولت إلى تشبيه، ومعنى هذا أنها بنية لسانية يحكمها مبدأ "الحضور والغياب" الذي يقابله في الفكر البلاغي مبدأ: "التكنية والتصريح"، ويمكن تمثيل هذا في الشكل الآتي:

- الاستعارة المكـــنية = حضور المشبه ـــــــ غياب المشبه به

- الاستعارة التصريحية = غياب المشبه ـــــــ حضور المشبه به

فانزياح أحد طرفيها –بالحذف– هو الذي يحدد نوع التركيب الاستعاري، فتكون مكنية إذا حذف المشبه به، ورُمز إليه بأحد لوازمه، وتكون تصريحية إذا حذف المشبه، وذكر المشبه به. والاستعارة سواء أكانت في اللغة العربية، أم في سائر اللغات الإنسانية الأخرى، تعد من أهم القضايا اللسانية والفنية، التي شغلت النقاد في الماضي، وفي الحاضر، كما يرى الناقد محمد مفتاح[2]، وهذا لكونها وسيلة من وسائل التعبير عن المعاني الكثيرة، عبر السمة الإيحائية لهذا الأسلوب، باليسير من الألفاظ، وهي أحد أنواع الإيجاز اللغوي الذي يتميز بخاصية التكثيف المعني، والتشخيص في آن واحد.

إن الاستعارة بنية فنية تزيّن الكلام، وتسموا بالخيال عن طريق آلية "الذكر والحذف" للمشبه والمشبه به، وبقدر اختيار الشاعر لهما بقدر ما تمنح النص سمات التصوير الفني المبدع.

---

(1) – المرجع السابق، ص 54.

(2) – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص 81.

ويؤكد البلاغيون المحدثون أن اختصار التشبيه بحذف المشبه أو المشبه به يحول التعبير إلى استعارة تتحول معها الدلالة من وجهة حقيقية إلى وجهة أخرى مجازية، ولا يتم هذا إلا وفق استبدال تعبير حقيقي بمجازي، ولذلك "يؤكد أصحاب النظرية الاستبدالية أن الاستعارة تشبيه مستتر، ويمكن للاستعارة أن تختصر من التشبيه حتى تصبح ذات معنى"[1]، تتولد معها الدلالة التعبيرية لخلق الصور الشعرية المؤثرة في المتلقي، بصرف مدلول التشبيه إلى دائرة المجاز، ويتدخل السياق اللغوي في هذا الانزياح الدلالي لأطراف الاستعارة من مستعار ومستعار له.

ويذهب النقاد المحدثون —في دراستهم للاستعارة– إلى ان حذف أحد طرفي الصورة التشبيهية هو آلية من آليات الانزياح الأسلوبي للبنية الاستعارية، في المستوى اللغوي، ومن ثم يصبح آلية للتحول الدلالي، ويؤكد الناقد يوسف أبو العدوس هذا الاتجاه بقوله: "يؤثر بعضهم —يعني النقاد– عدّ الاستعارة تشبيها مختزلا، لأن ذلك يسهل مهمة التحول اللغوي والدلالي، والبلاغي على السواء"[2].

وهذا يعني أن مبدأ الانزياح يتيح للشاعر أن يحول البنية التشبيهية إلى بنية استعارية عن طريق تقنية أسلوبية هي "الحذف" الذي يمس الطرفين: (المشبه والمشبه به)، فيحولها إلى (مستعار ومستعار له).

وإذا كانت الاستعارة لا تخرج عن إطار التشبيه في الفرق بينهما؟ يمكن أن تتميز الاستعارة عن التشبيه في كونها تنتمي إلى دائرة المجاز التي يكون فيها الجمع بين طرفيها قائما على النقل الغير مبرر، حيث تنقل الصفة (وجه الشبه) على سبيل المجاز لا الحقيقة، أما في التشبيه فتجمع بين طرفيه علاقة المشابهة، مع إمكانية وجود وجه شبه بينهما مبرر منطقيا وفنيا.

[1] – يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الحديث، ص 53.

[2] – المرجع نفسه، ص 54.

أ- الاستعارة المكنية:

الاستعارة المكنية من البنيات الأسلوبية المجازية، التي تشكل الصورة الفنية، عن طريق الانزياح اللغوي، بمعناه الأسلوبي، يعرفها محمد مصطفى المراغي بقوله: "هي ما حذف فيه المشبه به ورُمِزَ إليه بشيء من لوازمه"[1]، ومن ذلك قوله:

حَـــتَّى إِذَا شَـــهَرَ الزَّمَـــانُ سَـــلَاحهُ بِيَـــدِ العِـــدَى مِـــنْ أَسْمَـــرٍ ومُهَنَّـــدِ

يشتمل البيت على استعارة مكنية ذات بنية لسانية قائمة على مفارقة لغوية يصنعها الدّال ومدلوله حيث:

(شَهَرَ الزَّمانُ سلاحه) : الزَّمان = (دال 1) والفارس = دال (02).

تقوم علاقة المشابهة بين الدّال الأول: (الزمان) والدال اللغوي الثاني: الفارس، حيث تنتقل خصائصه إلى "الزمان" ليتحول إلى صورة فنية متحركة، ويمكن إدراك المنافرة الدلالية عن طريق مقارنة هذه البنية الاستعارية في الاستعمال اللغوي بين مستويين هما:

- الاستخدام المجـازي = (شهر الـــزمان سلاحه) و الاستخدام الحقيقي = (شهر الفارس سلاحه)

فما يلفت الانتباه هو إسناد عناصر لغوية، إلى غير مدلولاتها الحقيقية، وهنا يكون التركيب قد مارس انزياحا لغويا، شكل لنا صورة شعرية، فيها من إبداع الخيال الشيء الكثير، فقد أسند الشاعر الفعل الماضي (شهر) إلى الدال اللغوي غير الحقيقي وهو الزمان، ليتحول إلى إنسان (فارس) في المعركة يمسك سلاحه، ويشهره في وجه الشاعر.

ولكن المتأمل في هذا البيت يجد أن الشاعر يقرب في هذه الصورة بين ما هو خيالي وما هو حقيقي، وهو قوله:

(بِيَدِ العِدَى مِنْ أَسْمَرٍ ومُهَنَّدِ)

وهو تركيب حقيقي يشرح الصورة الذي يبرز فيها "الزمان" كشخص معادٍ يستخدم الأعداء وقوتهم، حيث أن شهر الزمان لسلاحه يكون بيد الأعداء.

[1] - أحمد مصطفى المراغي: علوم المعاني والبيان والبديع، ص 271.

إن الدّال: (شهر الزمان سلاحه) يعمل على إحداث انزياح دلالي للصورة عن طريق انزياح استبدالي، أي استبدال الدّال اللغوي الحقيقي وهو "الفارس" بدال غير حقيقي في الاستخدام المجازي، وتغيير اللغة في التعبير – في حد ذاته– تغيير ذهني، يؤدي إلى رسم صورة أخرى، يجمع فيها الخيال بين أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة أساسًا.

فما هي علاقة الدّال : (الزمان)←——— ب : دال: (الفارس)، وما يتضمنه من دوال الحرب : (شهر – سلاحه)؟ لا توجد علاقة – لكن الشاعر استطاع ان يوجدها لأن القصيدة أو الشعر هي عبارة عن خرق لقوانين الاستعمال اللغوي في الكلام، وتأتي الدوال وطريقة إسنادها إلى مدلولات لتصحح هذا الخرق، وتحوله إلى صورة استعارية ذات إيقاع دلالي، وتواصلي، وفي في آن واحد.

إن وظيفة الاستعارة هنا هي خلق فجوة دلالية بين المستويين: الحقيقة والمجاز (غير الحقيقة)، وبمعنى آخر: بين البنية السطحية والبنية العميقة للتعبير الشعري، "فالزمان" عنصر غير محسوس يحوله المبدع إلى "فارس" يشهر سيفه، ويقاتل، وتم هذا التحويل عن طريق خلق مسافة التوتر في الدوال الشعرية: (الزمان)، (شهر)، وتحميلها مضامين دلالية ذات فضاء مغاير لدلالاتها الحقيقية، وهنا تنشأ ما يسمى شعرية النص.

ومن الاستعارة المكنية قوله في قصيدة –(خليلي قد بَانَ الحبيب)[1]:

خَلِيلِـــي قـــد بـــان الحبيـــب الـــذي صـــدَّا وَقَـــدْ عَـــاقَنِي صَـــبْرِي فَلَـــمْ اســـتطِعْ ردَّا

تتمركز البنية الاستعارية في الشطر الثاني من البيت: "عَاقَنِي صَبْرِي" إذ يشبه الشاعر "الصبر" بشخص أو شيء يمكنه أن يعيق أو يقف عائقا أمام الناس (الشاعر)، ويمنعه من رد حبيبه الذي ارْتَحَلَ عَنْهُ.

وفي هذا التعبير الاستعاري مفارقة واضحة بين دالين أحدهما معنوي هو "الصبر"، وينتمي إلى عالم الروح (النفس) محله القلب، ودال آخر يقع على مستوى البنية العميقة للتركيب المجازي، هو "العائق".

عَـــاقَنِي صَـــبْرِي: بنية سطحية (مجازية)، وعَـــاقني جِـــدَارٌ :بنية عميقة (حقيقية).

إن استعارة الفعل أو صفة "الجدار"←——— "عاقني" ونقلها إلى "دال" "الصبر" يجعل "الدوال الشعرية" الواقعة في بنية السطح تتفاعل مع بعضها: (عاقني)، (صبري)، ليحصل توتر، بفعل انزياح الدوال عن

[1] – يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد،ج2 ص 423.

مدلولاتها الحقيقية بفعل اختيار المبدع لتحقيق اللغة الشعرية، لغة تفعّل الخيال في مستويات دلالية تصنع صورة شعرية يمتزج فيها ما هو خيالي غير مدرك مع ما هو حقيقي يمكن الوقوف عليه.

إن هدف الشاعر من هذا الانزياح الدّلالي هو تشخيص الصبر في صورة مشاهدة، وهو ما يضفي على نصوصه نوعا من الحيوية تتصل بأهداف الرسالة التواصلية والفنية التي يصبو الشاعر إلى تحقيقها، إنها لغة الشعر التي تختلف عن لغة العقل والمنطق، اللغة التي لا تقف عند حدود المرئي من الأشياء المألوفة، لتنقل المتلقي إلى عالم اللا مألوف.

ومن الاستعارة قول أبي حمّو موسى الزياني:[1]

وَنَحْـــنُ نَقْـــدُمُهُمْ وَ النَّصْـــرُ يقـــدمنا والأَرْضُ تَهْتَـــزُّ بِالفُرْسَـــانِ والنُّجُـــبِ

في الشطر الأول استعارة مكنية: "النَّصْرُ يَقْدُمُنَا":

الدّال = (النَّصْرُ يَقْدُمُنَا) عبارة عن بنية سطحية مجازية. المدلول (01): (القائد يَقْدُمُنَا) والبنية العميقة = حقيقية والمدلول (02): (النصر رجل) تشكل بنية التوتر الدلالي للاستعارة.

حيث ينصرف ذهن المتلقي بين دلالة التعبير المجازي والحقيقي، وهو يحاول تصور النصر كدال استعار له الشاعر صفة التقدم والمشي أمام الجيش، وهو ما يحول الفضاء الدّلالي للصورة من أمر غير محسوس إلى أمر محسوس، فمن من الناس يستطيع أن يرى النصر وهو يتقدم أمام جيش الشاعر أبي حمو موسى الزياني؟ لولا هذه اللغة الشعرية المجازية، التي تلقي بضلالها على خيال المتلقي ليتصور أبعاد المشهد الحربي بكل أبعاده المكانية، حيث يطبق مبدأ الحضور والغياب للمشبه والمشبه به.

[1] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمّو موسى الزياني، حياته وآثاره، ص 325.

وقوله كذلك في التركيب الاستعاري[1]:

لَمْ يُبْـــقَ لِي بَعْـــدَكُمْ صَـــبْرًا وَلَا جَلَـــدَ والنَّـــوْمُ عَـــنْ مُقْلَـــتِي مِـــنْ بَعْـــدِكُم شَـــرَدَ

في هذا البيت يعبر الشاعر عن نفاذ صبره وجلده بعد فراق أَحِبَّتِه، فجَفَاهُ النَّومُ، وقد صور هذا في قوله: (النوم عن مقلتي من بعدكم شردًا)، إن المتأمل لهذه الصورة يجد فيها مفارقة دلالية أو ما يسميه النقاد بالشذوذ الدلالي بين كلمتي: (النّوم ≠ شردًا)، فالنوم أمر معنوي لا يدركه البصر يتحول إلى جمل شارد عن صاحبه، وهي مفارقة لغوية تحمل ملامح الشذوذ الدلالي الذي يهدف إلى التعامل مع كل ما هو معنوي لشخصه تشخيصا علنيا، حيث يصدم المتلقي، يقول الدكتور محمد غاليم: "إن هذا التصوير يُصْدَمُ بالشذوذ الدلالي والتراكيب المجازية"[2]، وفي الحقيقة يمكن أن يكون هذا التباعد الدلالي (الشذوذ) هو عين الإبداع، حيث أن الشاعر يسعى إلى رسم صور مبهرة للمتلقي، فيها سمات الخيال المجنَّح الذي يحلق بذهن المتلقي، ويؤثر في فكره، عن طريق استعارة صفات لموصوف لا يمكن أن تسند إليه على وجه الحقيقة.

تحدث المنافرة الدلالية في هذه البنية المجازية عن طريق استعارة صفة متعلقة "بالجمل أساسا"، وهو الفعل: شرد، مع غياب الجمل كمستعار منه (مشبه به) محذوف من البنية السطحية: (النوم عن مقلتي من بعدكم شردا).

فالنوم دالٌ معنوي شبه بجمل يشرد عن صاحبه ويبتعد عنه، وفيه تبرز قدرة الشاعر على استعارة المحسوسات للتعبير عن المعنويات (المعاني) المختلفة، ليعبر عن ألمه، ولوعته، بفقد أحبابه، وما فعل به الزمان بعدهم.

ومن الاستعارة المكنية قوله: [3]

يَـا دَهْـرُ كَـمْ لَـكَ فِي الأَحْبَـابِ تفجَعُـنِي وهَكَـــذَا الـــدَّهْرُ مَـــا أَوْفَى ولا نَصَـــفَا

الدّهر تعبير مجازي، ينتج انزياحا دلاليا، له تأثيره في التركيب اللغوي، فالأصل في النداء: (يَا دَهْرُ)، أن يتوجه به إلى ما وُضِعَ له في الاصطلاح اللغوي، كقولنا: (يا عُمَر) أو (يا محمد)، فلا يمكن أن ننادي ما هو معنوي. وفي الشطر الثاني يجعل الشاعر من الدّهر دالا لغويا يحمله دلالات، ويخلع عليه صفات بشرية:

[1] – يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2، ص 189.

[2] – محمد غاليم: التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص91.

[3] – مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص 227.

(هكذا الدّهْرُ مَا أَوْفَى ولَا نَصَفَا)

فيستعير صفة الوفاء، والإنصاف المتعلقة بالإنسان ليسندها إلى "الدّال" المعنوي غير المحسوس (الدهر)، وهنا تبرز المفارقة المجازية :

حيث يصبح لدينا تركيب استعاري مبني على الحضور والغياب، حضور المشبه (المستعار له)، غياب المستعار منه (المشبه به) (الدّهر) ينتج مشابهة مجازية مع (الرجل).

فالدهر يتحول إلى شخص عاقل واع بما يفعل، غير وفي، وغير منصف مع الشاعر، وبهذا يشكل الانزياح اللغوي سبيلا للتعبير عن الممكن وعن غير الممكن من الأشياء، في لغة فنية بأسلوب ممتع، وهذه هي وظيفة المجاز في النص الشعري.

ويؤكد هذا الدكتور محمد غاليم بقوله: "العلاقات المجازية بمختلف أنواعها، تحدد مبدئيا إمكان توليد دلالات جديدة، وعدم الاقتصار على المستعمل والمنقول، لأن العبرة بنوع هذه العلاقات لا بأشخاصها"[1]، فالعلاقات المجازية توفر للمبدع حرية أوسع للتعبير عن أفكاره، وعن إيجاد بدائل لغوية مختلفة عن المألوف في الاستعمال التصويري.

ومن الاستعارات التشخيصية قوله[2]:

وَالحَـــالُ تنبـــئ والكَوَاكِـــبُ تَشْـــهَدُ أَنِّي أُرَاقِبُهَـــــــــا وَلَمْ أَتَحَيَّـــــــــلِ

تقع (الاستعارة) في عبارة: (الكواكب تشهد)، لكن هذا التعبير المجازي يخالف المألوف الذي تعود الناس عليه. فالشـــهادة تكـــون للإنســـان ولـــيس للجمـــادات، مـــن المظـــاهر الطبيعيـــة. فالكواكـــبُ تشـــهد والإنسان يشهد، وهذا استعمال مجازي يخلق "تَوَتُّرا دلاليا" مع الاستعمال الحقيقي.

فربط دال بمدلول غير حقيقي يؤدي إلى منافرة دلالية على مستوى اللغة، ومن ثم على مستوى التصور والتخيل، مما يشكل تفاعلا بين الدّوال والمدلولات، تنتج منه ما يسمى نفي المنافرة، وقبولها على أنها استعارة

(1) – محمد غاليم: التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، ص23.

(2) – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 296.

تشخيصية، يهدف من خلالها الشاعر إلى التعبير عن المعنى بطريقة فنية يتحرك معها الخيال ليؤلف بين أطراف الصورة الفنية، ويخرج بصورة إبداعية ترتبط فيها الطبيعة بمكوناتها (الكواكب) مع الطبيعة البشرية (الشهادة على الآخر أو له).

ويمكن تحديد نوع التركيب الاستعاري بالنظر إلى العلاقة بين المشبه والمشبه به من حيث "الحذف والذكر" إذ يشكل هذا الأخير إحدى الوسائل الأسلوبية والفنية التي تعين الشاعر على إحداث الانزياح الدلالي بين المشبه والمشبه به، باعتبارها طرفي الصورة.

ومن استعاراته[1]:

وَبَلِّـــــغْ إلى خَـــــيْرِ الأَنَـــــام تَحِيَّـــــتي كَمـــــا نَمَّ زَهْـــــرُ الرِّيَـــــاضِ وَفَاحـــــا

إن التركيب الاستعاري: (نَمَّ زَهْرُ الرِّيَاض)، بنية مجازية، تنقل خيال المتلقي بين حقول دلالية، يمتزج فيها الحقيقي بغير الحقيقي، "فالزّهر" دال ينتمي إلى الطبيعة النباتية، يتحول إلى "دال" لغوي ذي سمات إنسانية، يمارس فعل النميمة، ويسعى بين الناس بالوشاية .

إن استعمال اللفظ: (نَمَّ) ⟵ دال فعلي مع اللفظ: (الزَّهر): دال اسمي استخدام لغير ما وضع له في الحقيقة، هو تحويل للتركيب اللغوي من لغته العادية إلى لغة شعرية، ونحن نعلم أن الزّهر لا يقوم بالنميمة بين الأزهار، وإنما يفوح عطرا ورائحة زكية.

وكأن الشاعر أراد أن يحول تحيته إلى خير الانام محمد صلى الله عليه وسلم من صورتها السّمعية: (بَلِّغْ) إلى صورة أجمل تمتزج فيها حاسة السمع بحاسة الشّم: (نم زهر الرياض وفاحا) وبهذا تكون الاستعارة أبلغ في التعبير، وأكثر دينامية في صناعة الصورة الفنية، وفي التعبير عن المشاعر.

ولنا أن نتصور "الزهر" وهو يتكلم، ويسعى بالنميمة بين بقية الأزهار في الروض، ولنا أن نتخيل أيضا رائحة هذه النميمة وهي تنتقل من صورة سمعية إلى صورة شمية.

[1] – يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2 ، ص 220،

ومن البنيات الاستعارية القائمة على عنصر التشخيص قول الشاعر[1]:

وتُـــــزْرَى بِيَّ الـــــدُّنْيَا بِـــــزُورٍ غُرُورِهـــــا فَكَمْ نَقَضَتْ عَهْدًا وَكَمْ نَثَرَت عِقْدًا

وهي بنية مجازية تتكون من عنصرين أساسيين هما: مشبه، ومشبه به، وبينهما علاقات حيث يقوم التركيب الاستعاري على علاقة "الحضور والغياب"، فالمشبه حاضر: الدنيا، والمشبه به (المستعار منه) غائب، وهو الإنسان (المرأة)، وذكر مجموعة الصفات المستعارة ليضفيها على (الدنيا)، وهي "نقض العهود" و "نثر العقود".

وهنا نكون بإزاء "فجوة دلالية" بين (الدنيا)———— (المرأة)، أي بين طرفي الاستعارة المكنية، تصنعها الدّوال المرئية على محور التأليف: (نقضت عهدا، نثرت عقدا). حيث قام الشاعر بإسقاط محور الاختيار (الدنيا) على محور التأليف، ومحور الاختيار يقوم على "الدوال": الألفاظ وحسن اختيارها، ومحور التأليف يتوخى قواعد اللغة في النظم. والمتأمل في الدوال المشكلة لمحور التأليف يجد أنها تمثل مجموعة من الصفات الإنسانية الخاصة بالمرأة مثلا– أما الدال الواقع في محور الاختيار فهو غير إنساني: (الدنيا)، كما يدرك أن الشاعر أراد بهذا الاسقاط تشخيص المستعار له (الدنيا) وكأنها إنسان له عقل، يزري بالناس، وينقض العهود.

وبهذا الاسقاط يتحرك الخيال ليجمع بين عناصر دلالية متعددة يختلط فيها ما هو إنساني، بما هو غير إنساني، وفي هذا انزياح دلالي يصنع أسلوبية الصورة الاستعارية، ويمنحها قدرة أكبر على التعبير، والتواصل. وشعرية هذه الاستعارة قائمة على أساس التفاعل الدّلالي بين مجموعة الدوال اللغوية، وعلى أساس علاقة الحضور والغياب بين طرفيها المشبه والمشبه به، وعلى أساس التداخل بين الفضاءات، الفضاء الإنساني مع الفضاء غير الإنساني.

[1] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص328.

ومن الاستعارة المكنية قوله[1]:

وَحَـــــنَّ لَـــــهُ الجِـــــذْعُ مُسْتَأْنِسَـــــا وَأَبْـــــدَى إِلَيْـــــهِ الأَسَـــــى والنَّحِيبَـــــا

في هذا البيت يذكر الشاعر معجزة من معجزات الرسول صلى الله عليه وسلم، وهي بكاء الجذع الذي كان يخطب عليه نبينا في الناس، بعدما تحول إلى المنبر الذي صُنع له، ثم يقيم "علاقة مشابهة" بين طرفي الاستعارة المكنية: الجذع: المشبه، و الإنسان: المشبه به، من خلال إضفاء مجموعة الصفات البشرية على الجذع، وهي: الحنين. الأسى.- النحيبا.

فالمستعار: (مجموعة الصفات الإنسانية) مختصة فقط بالإنسان، فهو الذي (يحن، ويستأنس، ويبدي الأسى والنحيب)، وأما دائرة المجاز (التعبير المجازي = الاستعارة المكنية)، ففيها إضفاء للمستعار على المستعار له: (الجذع)، وهي صورة تبتعد عن الحقيقة لتدخل في حيز الخيال، لنتصور الجذع وهو يحن ويبكي.

وقد عمل هذا النقل لصفات بشرية إلى المستعار له: (الجذع) على خلق توتر دلالي لغوي في آن واحد بين دائرتي الحقيقة والمجاز .

تتجلى براعة التصوير الشعري المبدع عند أبي حمو موسى الزياني، في قدرته على التشخيص العياني، لصور غير مرئية، لكنها محسوسة، فتارة يجعل لنسمات الهواء "أَكُفًّا" و "أَيْدٍ" تحمل رسالته إلى من يحب، ويرغب في مواصلته، ويجعل لها ألسنًا تمشي بالنميمة بين الناس، وهنا يحدث تداخل بين ما هو مجرد، وما هو مجسد، وكل هذا يصدر عن إلهام وشاعرية، يقول الشاعر في هذا[2]:

ومـــا القصـــد إلا في الوصـــول بســـرعة فقـــالوا فحملهـــا أكـــف النســـائم
فقـــال لـــنعم المرســـلات وإنمـــا لهـــا ألســـن مشـــهورة بالنمـــائم

في هذه الاستعارات المكنية يخلع الشاعر على النواسم صفات البشر، فالمتأمل لهذه الصورة يجد نفسه أمام إنسان بكل المواصفات التي يطلبها: (الوصول بسرعة، الأكف التي تحمل بها، نعم المرسلات (الأمانة في نقل الرسالة)، اللسان والقدرة على الكلام، والسعي بين الناس بالنمائم). وهنا يأتي دور المجاز في تحريك خيال المتلقي، ليتفاعل مع عناصر الطبيعة التي استمد منها الشاعر مادته التشكيلية (نسمات الهواء)، فيصفها بصفات يتميز بها

[1] – أبو حمو موسى الزياني: واسطة السلوك في سياسة الملوك، ص 262.
[2] – مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص 158.

البشر، إنها الرغبة الفنية في تشخيص الأشياء في صورة إنسانية، ومحاولة أنسنة عناصر الطبيعة، التي نلاحظ ان حضورها يشكل ظاهرة فنية ذات أثر تصويري وفني كبير، حيث تعد مصدرا مهما في نسيج الصورة الفنية الاستعارية.

ومن الأساليب الاستعارية في شعر أبي حمو موسى الزياني، قوله[1]:

تَحِـــنُّ إلى سَـــلْمَى ومـــن سَـــكَنَ الحِمَـــى وَمَـــا حُـــبُّ سَـــلْمَى للفَـــتَى بِمُسَـــالِمِ

في هذا البيت منافرة أسلوبية بين العناصر اللغوية، بين الدّالين: (ما حب مسالم) في التركيب الاستعاري: (وما حبُّ سلمى للفَتَى بِمُسَالم)، حيث إن الحب والسلم يندرجان في سياق واحد، فإذا بهما يتنافران، فيصبح الحب عدوا للفتى يحاربه، فتنتابه حالة من اللاوعي:

الحب ـــــــــــــــــــــــــــ "تنافر دلالي" ـــــــــــــــــــــــــــ المحارب

المشبه المشبه به

ما هو وجه الشبه بين "الحب" كدال مشحون بدلالة عاطفية، ذو طبيعة معنوية، وبين دال المحارب: (ما الحب بمسالم)، أي هو في حرب معه؟ هل نرى الحب في شكل رجل غير مسالم للشاعر؟ أم هي المنافرة الدلالية التي تتحول معها الصيغة المجازية إلى استعارة مكنية، غرضها التعبير عن مشاعر الحب التي تقلق الشاعر وتقض مضجعه.

وهذا ما يؤكده الناقد يوسف عليمات من أن الأسلوب الذي تتمظهر فيه الصورة التنافرية في الإبداع الشعري، هي التي توحي بحالة اللاوعي، التي تتملك المبدع، في شعره، عندما يحاول تشخيص رؤيته عن طريق المنافرات الاستعارية، يقول: "إن الطريقة التي تتجلى فيها الصورة التنافرية على المستوى الشعري، توحي بحالة اللاوعي، التي تنتاب المؤلف وهو يسعى لطرح رؤيته عن طريق اللعب بالاستعارات"[2]، فهي التي تتيح له الخروج –بشكل ما– من حالة اللاوعي التي تسيطر عليه لحظة الإبداع، ومن هنا ندرك قيمة التنافر الأسلوبي والدلالي في تحريك الخيال الذي يحاول أن يجمع أطراف الصورة المتنافرة ليشكل منها مشهدا كليا.

---

[1] – لسان الدين ابن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة، م3، ص300.

[2] يوسف عليمات: جماليات النقد الثقافي في الشعر الجاهلي، ط1، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2004، ص 320.

ومن الصور الاستعارية التي يتجسد فيها التنافر بين الدوال قول الشاعر أبي حمّو موسى الزياني[1]:

وَيَخْتَصُّكُمْ مِنَّا السَّلاَمُ الأَثِير ما تَضَاحَكَ رَوْضٌ من بُكَاءِ الغَمَائِمِ

إن كل جزء من أجزاء الاستعارة في الشطر الثاني من البيت: "تضاحك روض من بكاء الغمائم" يشكل عبارة مجازية، تتنافر في الدّوال مع المعاني التي أسندت إليها، ففي الأولى:

(تَضَاحَكَ رَوْضٌ) حيث يحصل تنافر بين فعل الضحك الذي يختص بالإنسان مع الدّال اللغوي (روضٌ):

تضحك (دال) مختص بالإنسان ⟵ تنافر إسنادي ⟵ روضٌ: مختص بالطبيعة،

هذا التنافر لا يجعلنا نلغي العملية الإنسانية، بل نحمله على أنه تعبير مجازي تخييلي، يتحول إلى استعارة مكنية، الغرض منها التوسع في استعمال اللغة وعدم حصرها في مجال الحقيقة، قد تنبه ابن الأثير الحلبي إلى هذه القضية في حديثه عن المجاز، حيث قال: "وأما المجاز فهو ما أريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة، اتساعا"[2]، ومعنى هذا أن المجاز فيه توسع في توظيف اللغة، وإسناد المعاني، والتعبير عنها بطرق متعددة شريطة عدم تحميل اللغة ما لا تطيقه من الأوصاف والمعاني، وأن يكون هنا رابط أو قاسم مشترك بين اللفظ والمجال الدلالي الذي ينقل إليه، كأن تكون علاقة المشابهة.

إننا هنا أمام صورة تشخيصية تزيد من خيالنا حتى كأننا نشاهد الروض وكأنه إنسان له ثغر ضاحك مع من ينظر إليه. وترتبط هذه الاستعارة مع الاستعارة التي بعدها، في قوله: "بُكَاءُ الغَمَائِمِ" حيث شبه الغمائم بنساء تبكي.

فأسند فعل البكاء الذي هو من خصائص الإنسان (النساء) إلى دال لغوي من حقل الطبيعة (الغمائم) على سبيل الاستعارة المكنية، حيث حذف المشبه به (النساء)، وأبقى على خاصية من خصائصه وهي "البكاء"، وهنا نجد أن الدوال الحاضرة في البنية السطحية (بكاء الغمائم) تتفاعل بطريقة فنية مع الدال المغيب (النساء) في البنية العميقة :

استطاع الشاعر أن ينقل خيالنا من بنية استعارية مجازية (بكاء الغمائم) إلى بنية حقيقية (بكاء النساء) بطريقة فنية مؤثرة حيث أسند صفة البكاء المتعلقة بالمرأة في حال الحزن لينقلها إلى "الغمائم" كدال لغوي

[1] – أبو حمو موسى الزياني: واسطة السلوك في سياسة الملوك، ص178.

[2] – ابن الأثير الحبي: الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ص 148.

يمكنه أن يبكي لكن ليس بالدّموع إنها لا تبكي بل تمطر ماء، والعلاقة بين المشبه والمشبه به هنا في دال البكاء الذي يقارب بينهما ليخلق اتصالا فنيا معبرا، فكأن نزول المطر من الغمائم بكاء، وكأن المطر دموع.

إنها لغة مجازية ذات أثر تشخيصي يعمل على تحريك خيال المتلقي. لقد كانت الاستعارة أداة ناجحة لتشخيص المعاني، في صور محسوسة، من اجل التأثير في المتلقي، وهي من أفضل وسائل البيان قدرة على التشخيص، الذي أولاه البلاغيون القدامى عناية كبيرة، وبذلوا جهدا كبيرا، في إبراز هذه الجمالية، حيث كشفوا عن قدرة المفردة (اللفظة) المستعارة، على التعبير في صور شعرية، محسوسة لها قدرة كبيرة على التأثير في المتلقي.

مما سبق نستنتج أن الاستعارة من أهم البنيات التصويرية التي تتسم بها اللغة الشعرية عند أبي حمو موسى الزياني، وأثرها واضح في خيال المتلقي إذ ينتج من تمازج الحقيقة مع الخيال في الاستعارات المكنية، حيث تقوم بوظائفها الدلالية المتعددة، بهدف خدمة النص الشعري، الذي يعتمد على المكون الاستعاري بشكل لافت في إبراز المعاني وتشخيصها في صور مدهشة عن طريق الأداء اللغوي القائم على عنصر المشابهة بين طرفي الاستعارة "المشبه والمشبه به".

كما أن الاستعارة المكنية تركز على "المشبه" وتحذف "المشبه به" وبهذا تكون قد أحدثت انزياحا لغويا، ودلاليا في آن واحد، وفي هذا استبدال للفظة مجازية بلفظة أخرى حقيقية، وهنا يحدث التوليد الدلالي، وتشكيل الصورة .

ثم إن التوظيف الاستعاري (المجازي) للغة يمنحها حيوية، وفاعلية أكثر في صناعة التجربة الشعرية، من أجل تمثيلها بكل دقائقها وأبعادها النفسية، والفنية، ذلك ان استعمال الألفاظ بدلالات جديدة أمر تفرضه الظروف المحيطة بالشاعر، ولأن المعاني المعبر عنها في النص الشعري متجددة دائما، يعني أن المبدع يتحتم عليه أن يأتي بدلالات غير التي يعرفها في واقعه اللغوي العادي، فيتعين عليه أن يجدد في استعمال وتوظيف اللغة المجازية.

ب- الاستعارة التصريحية:

الاستعارة التصريحية بنية لغوية، غايتها رسم صورة ما، وهي التي يحذف منها المشبه ويصرح فيها بالمشبه به[1]، فيه مبنية على علاقة "الحضور والغياب"، أو الذكر والحذف، لأحد طرفيها، وهذا يعني أنها أسلوب يعتمد على الانزياح اللغوي بمعناه المجازي. حيث يحدث الانزياح في الصورة الاستعارية من خلال غياب وحضور المشبه والمشبه به، في البنية الظاهرة، ولتحليلها ودراسة عناصرها التصويرية، نلجأ إلى مقارنتها مع البنية العميقة، وهي أصل التركيب اللغوي للمجاز، قبل دخول الانزياح.

ولم تخل نصوص الشاعر أبي حمو موسى الزياني من هذا النوع من الاستعارة، غير أنها قليلة الورود، مقارنة بالمكنية، وفيها يكون وجه الشبه أشد وضوحا في المشبه به، ولذلك يحرص الشاعر على توظيف جيد للدّوال اللغوية، التي تحقق له غرضه الفني.

من أساليب الاستعارة التصريحية في شعر أبي حمو موسى الزياني، قوله[2]:

ذلـــت لعزتنـــا أســـدُ الـــوغَى ولقـــد تزهُـــو علينـــا وأيمُ اللهِ غـــزلانُ

يقوم المنطوق الاستعاري هنا على استبدال ملفوظ ظاهر، وهو "أسد الوغى" بملفوظ آخر مضمر، هو: (الفرسان الشجعان) ، إن الرابط لعلاقة "المشابهة" بين لفظتي: (الأسد والفرسان)، المشبه والمشبه به، معنوي هو صفة القوة والشجاعة في الحرب، فالاستعارة التصريحية مبنية على علاقة حضور المشبه به (الأسد) وغياب المشبه المحذوف: (الفرسان).

والمبدع يرسم صورة خيالية، ينقل فيها ذهن المتلقي من عالم "الحيوان" أو الطبيعة الحيوانية الذي يشتمل على مدلولات القوة والشراسة والضراوة في القتال، إلى عالم البشر (الإنسان)، الذي حمله الشاعر مدلولات الحرب بقرينة لغوية هي "الوغى" المتعلقة بالمحاربين، وقد تم له هذا عن طريق لعبة لغوية، تعتمد على تبادل الموقع، بالانزياح اللغوي (المجازي)، المعتمد على ثنائية: حضور وغياب للدوال الشعرية، وهذا ما أدى إلى رسم وتشكيل الصورة الفنية.

---

(1) – ينظر، مصطفى المراغي: علوم البيان والمعاني والبديع، ص270، وينظر، عبد العزيز عتيق: علم البيان، ص133.

(2) – عبد الحميد حاجيات: أبو حمّو موسى الزياني، حياته وآثاره، ص 314.

والقتال لابد له من القوة والضراوة، وهي صفة ماثلة في البنية الدلالية للمشبه به: (الأَسَدُ) المشحون بكل معاني وصور القوة والبطش والانتصار على غيره، فالمتلقي لهذه الصورة يتخيل الفرسان في صورة أسود، وبهذا يجعل المتلقي يركز على بنية لسانية دالة بذاتها داخل كيان الاستعارة أو الصورة الكلية بنقل خياله من دال إلى آخر.

يقوم الشاعر هنا بعملية نقل دلالات، وصفات الدال المصرح به، وإلحاقها بالدال المحذوف (المشبه) الفرسان، عن طريق إخفائه من البنية اللغوية للتركيب اللغوي، فيتم التأثير على ذهن المتلقي بحيث يجعله يتصور بنية لسانية واحدة هي المشبه به، ثم يحيلها إلى صورة الدّال الحقيقي المحذوف.

إن حذف المشبه واستبداله بالمشبه به يشكل منافرة أسلوبية بإسناد الصفات إلى المسند إليه (المشبه): يحولها الشاعر إلى بنية استعارية، فيها ما يمكن أن نسميه بالبنيات الاستعارية المولدة (التوليدية).

وفي الشطر الثاني استعارة تصريحية هي: (تَزْهُو عَلَيْنَا غِزْلَانُ):

يتشكل الأسلوب الاستعاري "التصريحي" من وحدات لغوية ممثلة في دوال لغوية هي: (غزلان)، الظاهرة في المستوى السطحي –كم ورد في النص– ودال مضمر، (المشبه)، المقدر في البنية العميقة "بالنساء الجميلات"، بقرينة لفظية هي: "تزهو"، الفعل الذي يخلق منافرة دلالية بين المستوى السطحي والعميق، "فالغزلان" حيوانات لا يمكنها أن تزهو على الشاعر بجمالها، أما النساء الجميلات فيمكنهن فعل ذلك.

حيث يقوم المبدع بنقل محمولات دلالية متعلقة "بالغزلان" ويحولها إلى دال النساء الجميلات، والقاسم المشترك بينهما هو "الجمال" و "الرشاقة" وكلاهما حسي. فعن طريق هذا الانتقال يقودنا التعبير الاستعاري من المعنى المرئي إلى المعنى المتخيل، وعلى شاكلة هذه الاستعارة يقول الشاعر[1]:

يَـــا لَائِمِـــي فِي هَـــوَى الغِـــزْلَانِ لَا تَلُمَـــنْ فَمَـــا خَـــلَا مِـــنْ هَـــوَاهُمْ قَلْـــبُ إِنْسَـــانِ

يجد المتأمل لعبارة: "هَوَى الغِزْلَانِ" أن ملفوظها يحيل على صورة مستقاة من الطبيعة الحيوانية الجميلة، وهي ذات مضمون غزلي، بدلالة القرينة اللفظية الممثلة في الاسم: (هوى)، الذي اتصل بالدّال الاسمي: (الغزلان) اتصالا مجازيا. والمعلوم أن الشاعر لا يهوى "الغزلان" التي تعيش في البرية (الطبيعة) وإنما يهوى النساء، وهذا ما

[1] – مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص 161.

ندركه من خلال إقامة الشاعر علاقة بين الدالين، مؤسسة على علاقة المشابهة بين الفتيات كمشبه محذوف، وبين الغزلان كمشبه به صريح.

وهنا نلاحظ أن الشاعر استعار "معنى الهوى" لينقله إلى دال آخر، ليس له في الأصل اللغوي الشائع في العرف والاصطلاح، غير أن مبدأ المشابهة بين الدّال المستعار والمستعار له يحيل على جملة من الصفات المضمرة داخل الاستعارة التصريحية، والتي لم يعبر عنها الشاعر، وجعلها متضمنة في بنية المشبه به (الغزلان).

بمعنى ان بين المشبه والمشبه به تقارب في أشياء معينة، وقد أشار الآمدي في موازنته إلى هذه المشابهة بقوله: "إنما استعارات العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يداينه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه"[1]، فقد اشترط في بناء الاستعارة مجموعة شروط هي:

– التقارب بين الدال والمدلول الذي استعير له.

– وجود أوجه تشابه في بعض الأحوال.

– أن يكون بين الدال والمدلول علاقة سببية. فإذا توفرت هذه الشروط كانت الاستعارة لائقة مقبولة، ذات قيمة فنية وأسلوبية. وعليه، فإن حصول المناسبة بين المستعار والمستعار له من اهم الميزات التي يسعى إلى تحقيقها، بوسائل لغوية، أساسها حسن توظيف الدوال اللغوية، (تحويلا إلى دوال شعرية، ويمكن تصور هذه البنية الاستعارية من جانب دلالي ، حيث نلاحظ أن الشاعر قام باختزال وجه الشبه المضمر في البنية المجازية، المفصل بالدّال الحقيقي (النساء) وبالدال المجازي (الغزلان)، محاولة منه لدمج العناصر المضمرة من بنية وجه الشبه: (مجال الرشاقة، جمال الأعين، العنق)، وفي هذا الأسلوب يدرك المتلقي أن هناك تناسبا في البنية التصويرية الاستعارية بين المشبه والمشبه به.

وهنا نصل إلى أن الاستعارة بنية اختزالية لمعان وصور كثيرة، في عبارة وجيزة، مكونة من تشبيه محذوف منه المشبه، ومصرح بالمشبه به، وللإشارة فإن المبدع يدرك تماما عناصر المشابهة التي اختزلها في وجه الشبه المحذوف، قائمة في خيال المتلقي، كما يفتح له المجال التصوري للعلاقة بين جمال الغزالة وجمال المرأة، وبهذا يَسْمُو الشاعر بالمعنى عن التعبير التواصلي العادي إلى معنى آخر قائم على التعبير الجمالي والإيحائي.

[1] – الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح، أحمد صقر، ط4، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1954، ج1، ص266.

هذا الانزياح بالدال الشعري عن معناه الأصلي – في الحقيقة – عبارة عن مثير للذهن، محرك لعملية التخيل الفني، الذي يبهر المتلقي، ويشكل له خرقا دلاليا في أفق الانتظار (التصور).

ومن البنيات الاستعارية قول الشاعر[1]:

هُنَـــاكَ نَحْمِـــي حِمَاهَـــا عِنْـــدَمَا اشْـــتَعَلَتْ والأُسْـــدُ مَـــا بَـــيْنَ سَـــكْرَانٍ ونَشْـــوَانِ

من خلال قراءة البيت الشعري، يجد القارئ نفسه أمام صورة مأخوذة من أرض المعركة، التي انتصر فيها الشاعر أبو حمو موسى الزياني على اعدائه، هذا في الشطر الأول، اما في الشطر الثاني، فيتحول المشهد إلى حَانةٍ أو مكان للسكر والعربدة، بدليل المنطوق الاستعاري: (الأسد ما بين سكران ونشوان).

إذن: "السكر" و "النشوة" دوال لغوية خاصة بالإنسان، وليست من صفات "الأسد": إنه تركيب مجازي، يحمل المتلقي على التعجب من هذه الصورة التي تندرج ضمن ما يسميه الناقد محمد العبد "بالمزاوجات المجازية العجيبة"[2]، فالمجاز مهمته الفنية خلق كل ما هو عجيب، غير عادي في اللغة الشعرية، إنه ابتكار للتعابير اللغوية التي تنفتح فيها الدلالات، وتتعمق المعاني، وتشخص فيها الصور المعنوية والذهنية، في أشكال حسية.

ومن أجل تعميق المشهد الاحتفالي بالنصر أضاف صفة المشبه وهي السكر والنشوة إلى المشبه به (الأسد) على سبيل الاستعارة التصريحية، ليصف الفرسان بوصف الأسود. وهذا النمط من الصور الاستعارية لا يستقيم إلا من خلال اتساع المسافة بين الدّال ومدلوله، وخلخلة العلاقة المنطقية بين أجزاء الصورة، فالقارئ ينتظر من الشاعر أن يقول:

والفرسان من بين سكرانٍ ونشوان: (التعبير الحقيقي)، ليتدخل الدّال اللغوي "الأسد"، ويغير مسار الدلالة والتخيل معها، ويعمق الفجوة بين الحقيقة والمجاز. الأسد ما بين سكران ونشوان: (التعبير المجازي).

(1) – عبد الحميد حاجيات: أبو حمّو موسى الزياني، حياته وآثاره، ص 316.

(2) – محمد العابد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، ص08.

من الاستعارات التصريحية قول الشاعر[1]:

رَكِّبُـــوا بُـــدُورًا فِي الخُـــدُورِ وَأَدْلَجُـــوا فَسَـــأَلْتُ تَودِيعًـــا فَقُلْـــنَ إِلَى غَـــدِ

إن الاستعارة من أهم الأساليب المجازية التي تمنح المبدع نسقا تعبيريا فنيا ليعبر عن المعاني والصور بعبارة وجيزة، وهي لا تقتصر فقط على العبارة المجازية في حد ذاتها أو لذاتها، وإنما تعبر عن الذهن، وعن العلاقات التي يصنعها الشاعر بينه وبين المتلقي.

ومن خلاله يبحث الشاعر عن أفضل العبارات وأوجزها لإيصال فكرته، وبيان الصور التي ترد على خياله، وبطريقة فنية، فقوله: (رَكِبُوا بُدُورًا في الخدور وأدلجوا) تعبير ينقل المتلقي من عالم محسوس إلى آخر محسوس مثله، حيث يستعمل اللفظ: (بدورا) التي تحمل معان وصور ذات طبيعة مرئية، منها: (الجمال – الاشراق – النور – الكمال)، إذ لا تتجسد إلا في "البدر"، ثم يسند هذا اللفظ إلى دوال أخرى متعلقة "بالنساء"، (ركبوا، الخدور، أدلجوا):

يعلم المبدع –مسبقا– أن المخيال الشعبي العام عند المتلقي ينسج علاقة بين الدال الأول المحذوف (النساء) الجميلات، وبين الدّال الثاني: (البدور)، فإذا أَرَادُوا تشبيه الفتاة الجميلة قالوا عنها أنها كالقمر، أو كالبدر، وهو متعلق بجمال "الوجه" في استدارته وضيائه.

إن غياب المشبه (النساء) من المنطوق الاستعاري زاد جمالا وتركيزا، حيث قام الشاعر بدمج كل الصفات والدلالات المتعلقة بالمشبه به الصريح (البدر) في المشبه المغيب (المحذوف) من أجل تكثيف الدلالة وتعميقها في ذهن المتلقي الذي يتصور "البدر راكبا على ظهر الجمل، وهو يسير به ليلا في "الدلجة".

[1] – يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2، ص 477.

وما أخلص إليه –في نهاية هذا المبحث– أن للاستعارة حضورا لافتا في النص الشعري عند أبي حمّو موسى الزياني، ولها فاعلية كبيرة في توليد المعاني، والدلالات اللغوية المختلفة، ولعل أهم دور للاستعارة هو توسيع مجال الاستعمال الفني للغة وإعطائها المرونة التي تحتاج إليها في التعبير عن قضايا ومجالات الحياة، باعتبار أن اللغة أوسع من أن يتمكن مبدعٌ من حصرها في حدود معطيات الواقع الشعري، كونها تتميز بلانهائية الدلالة، في ميدان الإبداع الأدبي، والشعري الذي يستجيب للبعد اللانهائي، في مجال المعرفة الإنسانية، وفي هذا الاستخدام المجازي ما فيه من مدّ وتوسيع لآفاق الخيال الشعري، فالاستعارة ذات قدرة على إنتاج الوظيفة الشعرية ذات الصبغة الإبداعية المرتبة بالدلالة.

وبهذا تكون الاستعارة أقدر على التأثير في المتلقي، وإثارة خياله ليسمو على الإدراك الحسي للأشياء، فالشاعر يجعل منها تحولا من واقع إلى واقع فني، يتجاوز حدود اللغة العادية إلى لغة شعرية فنية تتفاعل فيها الدوال مع المدلولات والمعاني، ورغم أنها تشبيه حذف أحد طرفيه إلا أنها تتعامل معهما في إطار دلالي محض، وتجمع بينهما بوجه شبيه، كلما كان بين شيئين بعيدين في النوع والجنس، كلما كانت الاستعارة أفضل وأحسن تأثير في المتلقي، وهنا تبرز قدرة المبدع في تحويل الأشياء المختلفة إلى أشياء مؤتلفة.

المبحث الثالث: الكناية

1- مفهومها:

الكناية في اللغة أن تتكلم بالشيء وتريد غيره، وكنى عن الأمر بغيره يكنّى كناية: إذا تكلم بغيره مما يستدل عليه نحو الرفث والغائط وغيره[1]. ويذكر محمد السيد شيخون أن أبا عبيدة معمر بن المثنى كان أول من تطرق إلى الكناية، يقول: "أول من تكلم عن الكناية كلون بلاغي هو أبو عبيدة معمر بم المثنى المتوفي سنة 207 هـ"[2]؛ حيث توصل البحث البلاغي إلى التمييز بين الصور التي يرد فيها المعنى، وإلى الكيفية التي يتم بها التعبير عن هذا المعنى.

وفي هذا الصدد تتميز قدرات المتكلم البليغ، عن المتكلم العادي، لأن الكناية أسلوب لغوي فيه انزياح عن التعبير العادي إلى تعبير غير عادي، تبرز فيه شاعرية الشاعر، وبلاغة الخطيب، إذ تواجه المبدع سياقات ومواقف تحتم عليه الانزياح بشكل أو بآخر، فيجد نفسه مضطرا إلى تغيير العلاقة بين الألفاظ، وما تدل عليه في أصل الاستعمال اللغوي.

إن الكناية تفرض علاقات على اللغة، منها ما يطلق عليه النقاد الحداثيون علاقة المجاورة بين المعنيين، وهي التي تصنع الكناية، وبها تتميز عن الاستعارة، وهذا ما يوضحه جون كوهين (JohneKohéne)، إذ يرى أن أسلوب المجاورة يتحدد في الكناية، حسب طبيعة العلاقة بين الدوال اللغوية، ممثلة في المشبه والمشبه بها –غالبا– فإن قامت العلاقة بينهما على المشابهة تكون الصورة استعارة، وإذا قامت العلاقة على المجاورة تكون الصورة كناية"[3].

وبهذا تكون العلاقة بين الدّوال اللغوية، هي الأساس في تشكيل الكناية، بمستوياتها وأنواعها، قربًا وبعدًا، وصفة أو مَوْصُوفًا أو نِسْبَةً، وهي مظهر من المظاهر الأسلوبية المشحونة بالدلالات الإيحائية، ينفتح

---

[1] – ابن منظور: لسان العرب، م15، ص233، ينظر، أبو هلال العسكري: الصناعتين، ج1، ص381.

[2] – ينظر، محمد السيد شيخون: الأسلوب الكنائي نشأته تطوره بلاغته، ط1، مكتبة الكليات الأزهرية، مصر، 1978، ص07.

[3] – ينظر، جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص109.

النص عبرها إلى مدلولات ومعانٍ جديدة، لا يتوصّل إليها المتلقي بسهولة، وهي تعكس رؤية الشاعر، وقدرته الأسلوبية على صناعة الصورة الكنائية، وعلى إحداث فاعلية المجاورة والاستبدال بين الدّال والمدلول.

وقبل التعرض لفاعلية المجاورة كآلية بلاغية وأسلوبية في الكناية ارتأيت أن أقدّم بمفاهيم نظرية، ثم أعمد إلى التطبيق.

تتجلى القدرة الفنية للأديب في تَمَكُّنِهِ من اختيار الأسلوب التعبيري الأنسب لتبليغ الرسالة التي يرغب في توصيلها، المعبرة عن فكره، وما يعتمل في نفسه، فإذا كانت الكناية تمثل معنى المعنى، أي المقصود، فإن لفظ الكناية يحتمل المعنى، ويحتمل معنى المعنى[1].

وقد أدرك البلاغيون قيمة الكناية في تحسين الكلام، وإعطائه ما يليق به من صفات البلاغة، ولا أجافي الصواب إذا قلت: إن الكناية عن الشيء أبلغ من الإفصاح به، وهذا ما يؤكده الجرجاني عبد القاهر، بقوله: "أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح"[2]؛ إن ترك التصريح بالمعنى والعدول إلى التكنية منزلة فنية، ترقى بالتعبير الشعري إلى مستوى ينفتح معه الأسلوب على مجموعة من القراءات أو أنماط التلقي، ويجعل القارئ أمام احتمالات عديدة للمعنى.

الأسلوب الكنائي من الأساليب المجازية الفاعلة في النص الشعري، حيث تمنحه تكثيفا دلاليا على مستوى محور الاستبدال، إذ إنه انزياح للمعاني المباشرة في الدوال اللغوية، وتحول عنها إلى دلالات إيحائية، تجعل المتلقي لهذا الشعر يشعر بلذة قراءة صور النص، واستكشاف دلالات أخرى، وراء النص.

إن الهدف من الخطاب الفني في البنيات الكنائية هو تحريك العقل، في اتجاهات مختلفة، بين ما يتلقاه من لفظ، وبين ما يعيد إنتاجه من دلالات، من خلال النص الكنائي، وما يوحي به، ولذلك يعمد مؤلف الخطاب الأدبي إلى تغليف خطابه، وستره ليصعب على المتلقي فهم النص بسهولة، وليجعل من القراءة عبارة

---

[1] – ينظر، محمد جابر فياض: الكناية، ط1، دار المنارة للنشر والتوزيع، جدة، السعودية، 1989، ص84.

[2] – عز الدين بن الأثير: الجامع الكبير في صناعة المنظوم والمنثور من الكلام، تح، عبد الحميد هنداوي، ط1،دار الآفاق العربية، 2007، ص 301.

عن اكتشاف للجديد في تراكيب النص، وجمله، وليفسح المجال لبروز شخصية المتلقي في اكتشاف مخبآت النص ومضمراته[1].

وإضمار الدلالات النصية لا يكون إلى بواسطة آلية الانزياح والعدول عن الظاهر من اللفظ، ولذلك عدّ اللغويون الكناية من الانزياح الدلالي، "وأطلقوا الكناية على كل عدول عن صريح اللفظ إلى ما دلّ عليه من الضمائر والكُنَى وأسماء الأشياء والأعداد"[2].

وهذا يدلُّ أن البنيات الكنائية متعددة، فيها صور كثيرة للتعبير عن المعاني، ولعل الشاعر بهذا القصد لا يريد للمتلقي أن يكون شخصا عاديا، بل متلق غير عادي في التعرف على الإشارات النصية، التي ترد في شكل بنيات كنائية، تنزاح فيها الدّوال عن واقع التوظيف العادي لأساليب الكلام، في الإبداع الأدبي.

وهنا يمكن قراءة البنيات الكنائية باعتبارها علامات أسلوبية كاشفة عن دلالات يخفيها الشاعر وراء دوال لغوية أو ألفاظ يطلقها ويريد بها ما يلزم عنها، إنها ملفوظات لسانية موجهة إلى المتلقي في إطار عملية تواصلية أو نظام إشاري، يتميز بالكثافة (الايجاز) في اللفظ، والبناء، وبالتوسع في الدلالة.

2- أنواع البنيات الكنائية:

يفرض التوظيف الشعري الفني للغة على الشاعر المغايرة في الأساليب، حتى لا يكون كلامه كُلُّهُ على نمط واحد، ولهذا تتفرع الكناية إلى أنواع ثلاثة أساسية، حسب التقسيم الذي استقر في الدراسات البلاغية القديمة، وتبعتها الأسلوبية الحديثة.

وفي الكناية ينتقل ذهن المتلقي من الكلام غير اللازم (اللفظ الذي أطلقه المتكلم) إلى الكلام الذي ينتج عنه، على وجه اللزوم، وهي لهذا لا تخرج عن الإطار الذي حدده السكاكي في تناولها لأقسامها، حيث

[1] – ينظر، محمد المبارك: استقبال النص، ص281.

[2] – محمد جابر فياض: الكناية، ص13.

يقول: "المطلوب بالكناية لا يخرج عن أقسامٍ ثلاثةٍ: أَحَدُها طلب نفس الموصوف، وثانيها طلب نفس الصفة، وثالثها تخصيص الصفة بالموصوف"[1]؛ وبذلك تنقسم الكناية –باعتبار المكَنَّى عنه– إلى أقسام ثلاثة، هي:

– كناية عن صفة.

– كناية عن موصوف.

– كناية عن نسبة.

والمتأمل في هذا الأقسام يخلص إلى نتيجة مفادها أن التعبير الكنائي عن الصفة يختلف في بنية اللغوية وفي نظامه الدلالي عن التعبير الكنائي عن الموصوف، وهذا الأخير يختلف عن الكناية المختصة بالنسبة، كما أن الشاعر يملك حرية الانتقال من بنية كنائية إلى أخرى حسب طبيعة الموقف والمقام، ثم إن هذه الأقسام تعد آلية من آليات تداول المعنى، إذا نظرنا إليها في سياقها التواصلي الذي يحتم على المبدع إجراء انزياحات كنائية، تتلاءم والسياق الشعري.

وفي شعر أبي حمو موسى الزياني من الكناية ما يشكل مَلْمَحًا أسلوبيا بارزًا يستحق الدراسة، فقد شكلت بنيات نصية، مشاركة في توصيل الدلالات، وتوجيه المعاني في النص، ومنها:

أ- كناية عن صفة:

يطلب بها صِفَةٌ من الصفات، كالكرم والجود ودماثة الأخلاق، وهي عند السكاكي ضربان: كناية قريبة يدركُها الذّهن دون وسائط، وكناية بعيدة، تحتاج إلى وسائط لفهمها[2]، وهذه الأخيرة هي التي تعطي النص جماليته، عن طريق بناء نسيج لغوي، يصنع الانزياح في لغة النص، ونظامه الإشاري، المختص بالعلامة اللغوية، وما ينتج عنها من قراءات. وفي نظام الكناية يتدخل الذهن ليكتشف ما وراء البنية اللفظية، ليصل إلى المعنى المقصود.

---

[1] – السكاكي: مفتاح العلوم، ص513.

[2] – ينظر، المصدر نفسه، ص 302-303.

من الكناية قول أبي حمّو موسى الزياني[1]:

وما كل من قاد الجيوش إلى العدا يعود إلى أوطانه بالغنائم

التعبير الكنائي في البيت هو قوله: (يَعُودُ إلى أوطانه بالغنائم)، فيه استبدال لدال لغوي، بما يدلّ عليه في الاستعمال العادي للغة، حيث ينتقل تصور المتلقي من صفة إلى صفة أخرى عن طريق النفي بعبارة (ما كلُّ)، فيكون التصور كالآتي:

(العودة إلى الوطن بالغنائم) ← انزياح الدلالة ← ما كل من قاد الجيوش يعود بالغنا

↓ ↓

كناية عن صفة الانتصار كناية عن صفة الهزيمة

إذا عاد القائد إلى وطنه بالغنائم كان هذا دليلا على انتصاره في الحرب، أما إذا لم يَعُدْ بالغنائم، فهذا التعبير يحيل على الهزيمة التي مُنِيَ بها.

وهي تمثل الناتج الدلالي المضْمَرْ من القول، وهي صفة تلزم القائد هنا، مادام لم يعد بالغنائم، وهنا ندرك أن الشاعر يوظف الدّال اللغوي: (الغنائم) في مجال أو حقل الحرب ليخلق منه شبكة دلالية ذات بعد تواصلي، تداولي في آن واحد، ويجعل القارئ يقيم علاقات بين حالتين هما:

حالة إثبات الدال التي تستلزم النصر، وحالة نفي الدال التي تستلزم صفة الهزيمة .

ولم يصرح الشاعر بصفة "الهزيمة" في النص مباشرة، وإنما تنقل من الدّال الكنائي المثبت: "يعود بالغنائم" الذي يحيل على دلالة (صفة) النصر، إلى نفي إثبات الدّال نفسه بأداة النفي "ما" التي تحيل على ما ينتج من دلالة في السياق وهي "عدم العودة بالغنائم" كملفوظ كنائي يختزن بداخله، ما يفهمه المتلقي، وهو الهزيمة.

[1] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمّو موسى الزياني، حياته وآثاره، ص319.

هذا الانتقال من المعلوم إلى الغامض يجعل المتلقي يبحث عن المعنى المقصود في تلافيف التعبير الذي يحمل معنيين:

- الأول سطحي ⟵ غير لازم.

- الثاني عميق ⟵ لازم.

وهنا يأتي دور التصوير الحيوي للمعنى الكامن وراء منطوق التعبير الكنائي، وقد عبر الدكتور فايز الدّاية عن هذا بقوله: "الكناية هي صورة قائمة على الحيوية التصورية"[1]؛ ومعنى هذا أن الكناية تقوم على الخيال والتصور الذهني الذي يبحث عن معنى المعنى في التعبير الذي يحمل سمات فنية ذات إيحاء لفظي، يقبل أكثر من قراءة.

ومن الكناية قوله[2]:

وَأَسِـــيرُ مِـــنْ شَـــدِّ السُّـــرى مُتَمَـــايلاً فَـــوْقَ الأَغَـــرِّ ومُقْلَـــتِي لَمْ تُقْفَـــلِ

الملفوظ الكنائي في قوله: (مُقْلَتِي لَمْ تُقْفَلِ)، هو كناية عن "صفة اليقظة" التي يتميز بها الشاعر وجيشه، حيث وظف هذه البنية اللسانية توظيفا حقيقيا في ألفاظها، وفي الدلالات الناتجة عنها، لكن الشاعر لا يريد هذا المعنى الظاهر كما هو، بل يريد معنى آخر، يليه ويكون مضمرا، مستكنا في نسيج الكناية، يمكن تمثيله على النحو الآتي:

- مقلتي لم تقفل ⟵ دلالة مباشرة على أعين الشاعر المفتوحة، المبصرة = (المعنى 1).

- مقلتي لم تقفل ⟵ دلالة غير مباشرة على اليقظة والحذر= (المعنى 2).

[1] – محمد السيد أحمد الدسوقي: شعرية الفن الكنائي، بين البعد المعجمي والفضاء الدلالي المنفتح، ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 2008، ص58.

[2] – مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص29.

وبهذا يصبح فعل التداول الكنائي مبنيا على الانتقال من المعنى (1) إلى المعنى (2) وفقا لنظرية المجاورة الكنائية كما يتصورها البلاغيون[1]:

ويمكن ان يحيلنا هذا التعبير على معان أخرى: (مقلتي لم تقفل)= نفي الإقفال يعني عدم النوم، أي عدم الغفلة، الذي يحيل إلى المعنى المقصود وهو: اليقظة، وهي كناية عن صفة، وفي هذا التعبير يمكن التدرج في إنتاج الدلالة، ففي درجة يمكن ان نصف شخصا بصفة فتح العينين في الليل، فنقول: (محمد لا يغمض عينيه)، ثم ننقل الأسلوب إلى درجة أقل في وضوح الدلالة، كما في قول الشاعر، فتتوالى التراكيب المعبرة عن هذه الصفة مثل: (ومقلتي لم تقفل)، وهي بنية تقدم الناتج الذي نسميه: "المعنى الكنائي" الطارئ في البيت الشعري، والذي يفسر لنا السبب الذي جعل الشاعر لا يقفل عينيه (مُقْلَتَهُ)، أهو الخوف أم الحذر أم الأرق، أم شيء آخر، غير أن سياق الحرب يساعدنا على الوصول إلى الدلالة التي يريدها الشاعر، وهي كونه متصفا بصفة الفارس اليقظ، الذي لا يغفل.

ومن الكناية قوله[2]:

أَسْـقِي الثَّـرَى مِـنْ مَـدْمَعِي لَمَّـا هَمَـى والقَلْـبُ هَـامَ وَنَـارَ شَـوقِي أَضْـرَمَا

يتمثل التعبير الكنائي في قوله: (أَسْقي الثَّرى مِنْ مَدْمَعِي)، حيث أطلقَهُ الشّاعر، ليعزز من الصورة الفنية، وأثرها في المتلقي، عن طريق الايحاءات النفسية التي يشتمل عليها، باعتباره دالًا تعبيريا، حيث يوحي بالحالة الشعورية للمبدع.

فالبنية ذات المعنى الحقيقي لا تولد معان إضافية، أما البنية الكنائية: (أسقي الثرى من مدمعي)، كناية تعمق حالة الحزن وأن الشاعر يكابد الشوق، ويعاني أشد المعاناة، إلى درجة أن ما به من حرقة لا يطفؤُ إلا البكاء الذي يشبه ماء المطر الغزيرْ الذي يسقي الثرى.

[1] – عز الدين الأثير : الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام المنثور، ص310.

[2] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص356.

إن المعنى المقصود في التعبير الكنائي هو الذي يدفع بالشاعر إلى البحث عن لفظ يخفي به هذا المعنى حتى يكون له أثر فني، وصيغة موحية في سياق الكلام الذي يريده، في عملية تواصلية، وهنا ينحرف الشاعر بالنص عن المباشرة، "غير أن درجة الانحراف مهما زادت لا تلغي إمكانية تأويل العدول بالنسق نفسه"[1].

وفي البيت الشعري التالي صورة كنائية، محركة لخيال المتلقي، تربط بين الحركة والفكر، يقول فيها[2]:

وَصَـفَّقتُ مـا بـين الطلـول خوامسـي وَفَاضَـتْ سَـوَاقِي الـدَّمْعِ مِثـل الأَرَاقِـم

إن أَثَرَ البيئة الثقافية والاجتماعية للشاعر باد في هذا التركيب الكنائي: (صفقت ما بين الطلول خوامسي) الذي تتركز فيه شحنة من الدلالات المكثفة والعميقة، عمق إحساس الشاعر بالحزن والألم، حيث إن العرف الاجتماعي هو الذي ربط بين هذا التصرف وبين عاطفة الحزن والألم.

تصفيق الخوامس (الأيدي) حركة مربوطة بحالة من الحسرة والحزن.

وحينما جاء الشاعر إلى ديار أهله لم يجد سوى بقايا الديار والأطلال، فهاج هذا المنظر الحزن في نفسه، فحرك يديه ضاربا أخماسًا بأسداس، وهنا يجعل المبدع من "تصفيق الأيدي" دالًا واضحًا على حالته النفسية التي هي عبارة عن صفة.

ولا غرابة في أن التركيب الكنائي: (صفقت خوامسي) يحيل بدلالته على صورة مختزنة في قلب الشاعر، توحي بمعجمية أصيلة في صناعة الأسلوب الكنائي، وتغيير بؤرة الإيحاء فيه من زمن إلى زمن آخر، تعطي النظام الكنائي صورة جديدة، تقوم على بناء نظام تركيبي ودلالي جديد، من خلال ربط الصورة القديمة، بالمشاعر الحالية.

ومن الصور الكنائية التي يخفي وراءها الشاعر المعنى المقصود، خلف أستار لغوية متنوعة، تتواشج فيها حقول دلالية متعددة، مثل قوله[3]:

---

[1] – محمد فكري الجزار: سيموطيقا التشبيه من البلاغة إلى الشعرية، ط7، نفرو للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2007، ص 159.

[2] – مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص 33.

[3] – أبو حمّو موسى الزياني: واسطة السلوك في سياسة الملوك، ص 67.

وَكَـــــذَا كفّـــــاي إذا انبَسَـــــطَت مَـــــنَ كَـــــانَ مُقِـــــلَا عَـــــادَ مَلِـــــي

نحن أمام أسلوب كنائي، تتعدد فيه القراءات، فعبارة: (كفَّايَ إذا انبسطت) نقلت من حقل دلالي قرآني، في قوله تعالى في سورة المائدة: "وقالت اليهودُ يدُ الله مغْلُولَة غُلَّتْ أَيْدِيهم ولُعِنُوا بِمَا قَالُوا بَلْ يَدَاهُ مَبْسُوطَتَان يُنْفِقُ كَيْفَ يَشَاءُ" المائدة، الآية 64.

ومن قوله تعالى في سورة الإسراء: "وَلَا تَجْعَلْ1 يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلَى عُنُقِكَ وَلَا تَبْسِطْهَا كُلَّ البَسْطِ" الاسراء، الآية 29.

إن سياق الآية الأولى من سورة المائدة يتحدث عن البخل الذي نسبه اليهود إلى الذّات الإلاهية، أما سياق الآية الثانية من سورة الإسراء، فيحدث عن التوسط (الوسطية) في الإنْفَاق.

وقد فسر الزمخشري غلَّ اليد وبَسْطُهَا بقوله: "غل اليد وبسطها مَجازٌ عن البخل والجود، ولا يقصد من يتكلم به إثبات يد ولا غل ولا بسط"[1]. معنى هذا أن التعبير بغل اليد (أي قبضها إلى صدره) أصبح متعارفا عليه في البيئة الاجتماعية على أنه صفة للبخيل، وأن التعبير بـ (بسط اليد)، صفة للكريم الجواد.

إنها بنية لسانية ذات إيحاء، بدلالات تنتمي إلى عالم القيم الخلقية والاجتماعية، ولا توجد –في حقيقة الأمر– علاقة بين قبض اليد أو بسطها كدوال لغوية، وبين البخل والجود كدوال ذات محمول خلقي، يتميز أحدهما بكونه نقيضا للآخر.

لقد قام الشاعر بتشكيل المركب الكنائي، اعتمادا على التعبير القرآني (يداهُ مَبْسُوطَتَان)، وأنتج منه أسلوبا آخر هو: (كفَّاي إذا انبسطت) مع تعويض دال اليد (يَدَاهُ) بدال لغوي آخر هو (كفّاي).

ولم يصرح بصفة الجود والكرم، فهي لازم المعنى، حيث ينتقل المتلقي من هذا اللفظ (كفاي انبسطت) إلى ما يلزم عنه، هو "العطاء" والجود والكرم، وهو معنى بعيد، لا يأتي من الدلالة مباشرة، وإنما مما تم ربطه في

[1] – الزمخشري أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الخوارزمي: تفسير الكشاف، ت خليل شيحا، ط3، دار المعرفة، بيروت،لبنان، 2009 ص299-300.

واقع الناس من هذه الحركة أي حركة اليد بالبسط، وهذا الأسلوب في التعبير عن المعاني يزيد من شعرية النصوص، وتصويرها للتجربة الشعرية وللمواقف التواصلية بين الشاعر والمتلقين.

من الكناية عن صفة، قوله[1]:

أَبِـــأُذْنِي الـــوَقْرُ فَمَـــا سَمِعَـــتْ والـــذَّنْبُ تَكَـــاثَرَ مـــن خَلَلِـــي

يشكل الاستفهام، في قوله: (أَبِأُذْنِي الوَقْرُ) بنية كنائية، في أسلوب تجاوري، وهو كناية عن صفة الصّمَمْ، فلم يصرح بهذا مباشرة، بل عبر بما يلزم عنه من معنى (الوقر). فما دام الوقر غشاء أو غطاء على الأذن أو صوت يمنعها من السمع، فإن هذا يجعل من الأذن صَمَّاءْ، وهذا ما يتعدى إليه فهم المتلقي.

إن النسيج اللغوي للكناية يجعلها قابلة للقراءة وإعادة التفكيك والتركيب للوصول إلى المعنى الذي يريده الشاعر.

ومن الكناية عن الصفة، قول أبي حمو موسى الزياني، في وصف بكاء الحمامة، وحزنها الشديد[2]:

فَنَشَـــدْتُهَا عـــن حالهـــا فَتَرَنَّمَـــت وَبكـــت وَأَبْكَـــتْ صـــمَّ صَـــخْرِ الجنـــدل

تقع الكناية في الشطر الثاني: (أَبْكَتْ صُمَّ صَخْرِ الجَنْدَلِ)، ففي هذه البنية الكنائية السطحية يولد الشاعر بنيات دلالية أخرى، عميقة، مخفية، تمثل غرضه التعبيري بالدرجة الأولى، فتركيب: (بكت الحمامة)، كناية عن تأثرها لحال الشاعر، لكن الحمامة لا تبكي –في الحقيقة– كونها دالا على كائن غير عاقل.

وأما تركيب: (أبكت الصخر) فكناية عن صفة تأثره لحال الحمامة، لكن الصخر لا يبكي، كونه دالا غير عاقل، وهذا التوظيف الأسلوبي يخلق لدى المتلقي انطباعا عن مدى تأزم الحالة النفسية للشاعر.

فمن أجل ان ينتقل المتلقي إلى المطلوب من العبارة: أبكت صُمَّ صَخْرِ الجندل) عليه أن يمر عبر مرحلتين: بكاء الحمامة، وهي حالة غير عادية، تنقل صفة البكاء إلى الصخر الأصم، وأي صَخْرٍ، إنه:

[1] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص309.

[2] – مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص27.

(صخر الصم الجندل)، ومعنى هذا أن المعنى الكنائي يستتر خلف دال مجازي أول ثم يستتر مرة أخرى خلف دال مجازي آخر (الصخر)، ليصل إلى الناتج الدلالي (الصورة الكنائية) النهائية، وهي: صفة الحزن والتأزم العميق.

من أساليب الكناية، قول الشاعر[1]:

كـــم ليلـــة بتنـــا علـــى الجـــدب الطـــوى نراقـــب نجـــم الصـــبح فِي لَيْـــلِ عَـــاتِمِ

لا ينتج المعنى أو الدلالة في البنيات الكنائية إلا بتظافر مجموعة من الدوال اللغوية، لها علاقة بالجانب الثقافي والمعرفي للشاعر أولا، ثم المتلقي ثانيا، وقد عبر عن هذا التكامل الدكتور عز الدين إسماعيل في قوله: "إن مهمة الصورة أن تكشف شيئا بمساعدة شيء آخر، والمهم فيها هو ذلك الاستكشاف ذاته، أي معرفة غير المعروف، لا المزيد من معرفة المعروف"[2]، حيث يوظف الشاعر إمكانات لغوية وألفاظا من حقول معرفية، ودلالية، ليصل إلى المعنى أو الصفة المكنّى عنها.

وفي هذا البيت يستخدم بعض الدوال اللغوية ذات دلالات واضحة بالنسبة للمتلقي، لكنه لا يقصد المعنى الأول الذي يفهم من ظاهر اللفظ، إنما يريد المعنى الأبعد:

(بتنا على الجدب والطوى نراقب نجم الصبح في ليل عاتم)، وفيها نجد أن الدلالة تنتقل من مستوى إلى آخر، بداية "بالجوع = الطوى"، "نراقب" = عدم النوم، ليل عاتم = شديد السّواد، وهذه الشدائد، أو المصائب، جاءت كلها على نسق واحد، لا لتدل على جوع الشاعر، وسهره الطويل، إنما استعملها كشفرات دالة على صلابته، وقوة جيشه.

وهنا يمارس الشاعر خلخلة أسلوبية، في دلالة البيت الشعري، تمثلت في هذا الفعل الابدالي على مستوى اللغة والمعنى، فالقارئ قد يتبادر إلى ذهنه المعنى السطحي المباشر، وهو المعاناة التي كابدها الشاعر في

[1] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص300.

[2] – عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص70.

الليالي المظلمة الماضية، من جوع وبرد وخوف، لكن الشاعر استطاع أن يبين المعنى الحقيقي، وهو قوته وصلابته التي لا تلين، عن طريق استعمال الوسيط الكنائي: (مراقبة الليل والنجوم، وتحمل الجوع).

للشاعر قدرة كبيرة على دمج صور بلاغية متعددة في تركيب شعر يواحد، وإنتاج شبكة دلالية، تحمل وسائط رمزية، من أجل إضافة صفة لموصوف بعينه، ومنها قوله[1]:

ونحـــنُ نَقْـــدُمُهُمْ والنَّصْـــرُ يَقْـــدُمُنَا والأرض تهتز بالفرســـان والنجـــب

حيث جمع بين الاستعارة في صدر البيت، وبين الكناية ف يعَجُزِه، فتركيب (الأرض تَهْتَزُّ بالفرسان والنُّجُبِ) عبارة عن بنية سطحية قد يفهم منها أن الأرض تتحرك إذا مشى عليها الفرسان والجِمال (النُّجب)، وهذا المعنى غير مقصود، وإنما المقصود شيء آخر:

وعليه فالعبارة الكنائية –بهذا الشكل– هي نمط تعبيري ينتقل فيه المبدع من التعبير المباشر إلى نمط آخر يؤدي المعنى أداءً غير مباشر، دون أن يكون هناك انقطاع أو انفصال بينهما، وبهذا يمكننا أن ندرك هذا المعنى وهو كناية عن صفة الكثرة.

فالمبدع هنا قدم بهذه الكناية صورة مرئية، وصورة عقلية في آن واحد، وحولهما إلى كناية تجعل المتلقي وكأنه يشاهد عظمة وقوة وكثرة الجيش، من خلال بنية لسانية موجزة: (الأرض تَهْتَزُّ بالفرسان والنجب).

ومن الكناية قوله[2]:

فَـــلَا يَغُـــرُّكَ مَـــا قَـــدْ كَـــانَ مِـــنْ لَعِـــبٍ شَمِّـــرْ إِزَارَكَ جَـــاءَ الحَـــقُّ فارتقِـــب

يحاول الشاعر أن يتجنّب المعنى الصريح للكلام، أثناء تواصله مع المتلقي، ويعمد إلى توظيف أسلوب الكناية، وذلك من أجل إحداث الأثر الفني التواصلي، ومن هذا المنطلق يؤكد الناقد كلاوس برينكر (KlawsBrinker) أن: (هذه الرغبة في التأثير تمثل نشاطا موجها إلى هدف، فقد حُدِّدَت بشكل أدق

[1] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني، حياته وآثاره، ص325.
[2] – المرجع نفسه، ص 324.

بأنها فعل لغوي"[1]؛ حيث يطلق المبدع في نصه بنية لسانية غير مقصود منها المعنى الظاهر، بل ما يلزم منه من دلالات، هي المقصودة من هذا الفعل اللغوي، وفي هذا البيت ترد عبارة: (شَمِّرْ إِزَارَكَ جَاءَ الحقُّ فارتَقِب).

هذه الكناية تشتمل على نظام إشاري لا يتضح فيه المعنى إلا بفك شفرته اللغوية الكامنة فيه، "فالنص يقدم مُغلقا كاظِمًا لدلالاته ومعانيه"[2]، ويبدو أن الشاعر قد اجتهد في توظيف وتطويع اللغة، ومنحها الخصائص الفنية لتمكن القارئ من فهم وتفكيك شفرة النص، وفهم مقصوده:

الدّال= (شمِّر إزارك).

لا يقصد الشاعر من هذه البنية الكنائية المعنى الظاهر المتمثل في تشمير المخاطب لإزاره، إنها عبارة موجزة، غير أنها تدل على معنى آخر، ينتج عن فعل الأمر: (شَمِّر إزارك)؛ وهو فعل آخر، هو الاستعداد، أي (استعد)، وهو فعل يأتي بمحاذاة الفعل الأول (شمّر)؛ وبهذا ينقل المبدع المتلقي من دائرة دلالية أولى إلى دائرة دلالية ثانية؛ وبمعنى آخر، يحرك خياله من دلالة مباشرة غير مقصودة إلى دلالة حقيقية مقصودة، وفق مبدأ المجاورة، الذي تعرض إليه ابن الأثير الحلبي في كتابه: "الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور"، حيث قال: "من الكناية المجاورة، وذلك أن يريد المؤلف ذكر شيء، فيترك ذكره جانبا إلى ما جَاوَرَهُ، فيقصِرُ عليه اكتفاء بدلالته على المعنى المقصود"[3]، وبهذا التصور يمكن تحليل الكناية على أنها نسق دلالي كامن وراء نسق آخر أو معنى مجاور لمعنى آخر:

فالشاعر يخفي الدلالة التي يقصدها وهي الاستعداد، كصفة يأمر المخاطب أن يتحلى بها، ويصرح بلفظ غير مقصود هو (شَمِّرْ إزارك)، حيث ينقل ذهنه من دائرة دلالية إلى دائرة دلالية ثانية، ولهذا الأسلوب التعبيري قيمة فنيه، من خلال انزياح العبارة عن الصريح من اللفظ إلى غير الصريح، وقد أشار ابن الأثير الحلبي إلى هذه الفائدة، فقال: "وللكلام بها (الكناية) فائدة لا تكون لو قصدت المعنى بلفظه الخاص، وذلك لما يحصل للسامع من زيادة التصور للمدلول عليه"[4].

---

[1] – كلاوس برينكر: التحليل اللغوي للنص، تر، سعيد حسين بحيري، ط2، مؤسسة المختار للنشر، القاهرة، مصر، 2010، ص123.

[2] – عبد القادر عميش: الأدبية بين تراثية الفهم وحداثية التأويل، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، ص 101.

[3] – ابن الأثير الحلبي: الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ص310.

[4] – المصدر نفسه، ص302.

ومعنى زيادة التصور للمدلول أن المتلقي يحرك ذهنه بين معنيين متجاورين، ولو لم يفعل هذا فسوف يفقد التعبير الكنائي قيمته الفنية، وبمعنى آخر فإن التعبير باللفظ الصريح الذي لا يدفع القارئ لأعمال الفكر، لا يكون له أثر، ولا يشكل قيمة أدبية يعتد بها.

(تشمير الإزار) ملفوظ دو مدلول كنائي، يمكن تأويله على أنه صورة مرئية أراد بها الشاعر صورة عقلية، هي الاستعداد النفسي، والتأهُّب، وهي صورة ذات أبعاد معنوية، مؤثرة في نفس المخاطب، وكل هذا تم وفق ثنائية اللفظ والمعنى أو الدّال والمدلول، غير أن اللغوي أبو عمر بن العلاء قد أطلقها "على الضمير لحلوله محل الاسم الصريح، ودلالته عليه"[1]؛ ومعنى هذا أن الدراسات البلاغية القديمة تنظر إلى النسيج الكنائي باعتباره بنية ينزاح فيها التعبير، وفق ثنائية: (الاخفاء والتصريح)، وهي التقنية الأسلوبية –البلاغية التي تسمح بإحداث تفاعل بين القارئ والنص، عن طريق إخفاء المعنى الحقيقي، والتصريح بمعنى أو لفظ كنائي (غير حقيقي).

[1] – محمد جابر فياض: الكناية، ص13.

ب- كناية عن موصوف:

إلى جانب الأساليب الكنائية التي تحيل على الصفات، ترد في شعر أبي حمو موسى الزياني الثاني، شبكة من الكنايات التي يركز فيها الشعر على الموصوف، وهي كناية يعرفها الناقد البلاغي رحمان غركان بقوله: "هي أن يتضمن الكلام التعبير عن معنى هو موصوف معين، بأن نذكر الصفة والنسبة ولا نذكر الموصوف المكنى عنه"[1]؛ أي ترك التصريح بالموصوف الذي هو مقصود من التعبير الكنائي، وفيها يشتغل المتلقي بإدراكه من خلال معرفة بعض لوازمه أو صفاته، وللشاعر أغراض متعددة من هذه البنيات اللغوية.

ومن نماذجها عند أبي حمّو موسى الزياني، في وصف أعدائه، بني مرين الذين احتلوا تلمسان[2]:

يَـــا نَخْـــلَ عَـــامِرَ دَارُنَـــا مَـــعْ دَارِكُـــمْ قَـــدْ عُمِّـــرَتْ مِـــنْ بَعْـــدِنَا بالحَنْظَـــلِ

الكناية في قوله: "قَدْ عُمِّرَتْ مِنْ بَعْدِنَا بالحَنْظَلِ)، وهي تعبير يحتمل بنيتين؛ بنية سطحية:

عُمرت تلمسان بالحَنْظَلِ ⟵ وهو معنى قريب غير مقصود؛ إذ الحنظل شجر، له ثمار (الحنظل) ذات مرارة في مذاقها، وهو دلالة ظاهرة، تستدعي دلالة أعمق منها، يمكن تصورها في البنية العميقة:

احتلال تلمسان من طرف المرينيين ⟵ دلالة عميقة قرنها الشاعر بمرارة ثمار الحنظل:

امتلاء تلمسان بالحنظل ⟵ احتلال تلمسان من المرينيين، أعداء الشاعر، فالسياق هنا متعلق بالفعل (عُمِّرَت)، الذي يحيل على محتلين (ساكنين) جدد كنى عنهم بالحنظل، ومن أجل إدراك المراد، والوصول إلى الموصوف المكنى عنه "اشترط البلاغيون الاختصاص بالمكنى عنه، وذلك لكون المعنى المكنى به مختصا بالمكنّى عنه، ليحصل الانتقال إلى المعنى المقصود"[3]؛ وهذا يعني أن الموصوف يحمل في ذاته مجموعة من الصفات تمكن المتلقي من الوصول إليه، وعليه فالواقع المعيشي، الاجتماعي والسياسي، يمنح التعبير الكنائي بعض القرائن الموصلة إلى الناتج الدلالي الحقيقي، وهو أن الحنظل أصبح في عرفهم اللغوي يحيل على مرارة الحياة، وأن الذي يجعل حياتهم مريرة يصفونه بالحنظل.

---

[1] – رحمان غركان: نظرية البيان العربي، ص379.

[2] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص297.

[3] – محمد السيد شيخون: الأسلوب الكنائي، ص76.

وهنا ندرك عملية انتقال المعنى من دال طبيعي في الحقل الدلالي للطبيعة الصامتة إلى دال يحمل في طياته شفرة كنائية تحيل على موصول بذاته هم "المرينيون" الذين حولوا حياة الشاعر وأهل تلمسان إلى جحيم بسوء معاملتهم.

إن الكناية عن الموصوف بهذه الطريقة، تكشف عن طريقة الشاعر في توظيف الانزياح البياني، في صورة تجعل المتلقي يبحث عن تأويلات للمعاني الكامنة في هذه البنيات اللسانية، ذات الحضور الفاعل والبارز في النصوص الشعرية، حيث تتحول لغته إلى ما يشبه دوال متحركة تشتغل فيما بينها ضمن علاقات مباشرة وغير مباشرة، بين المعاني ذات الاحتمالات المتعددة.

وهذا يحيلنا إلى أمر ذي أهمية بالغة، هو ان المعنى الاصطلاحي للفظة لا يستطيع أداء المعنى الشعري كما يريد المبدع، إلا من خلال أسلوب الكناية؛ حيث يدخله في نسيج دلالي في ارتباطات رمزية وإيحائية غير التي ورد عليها اللفظ في القواميس والمعاجم اللغوية، وهذا ما يجعل اللغة تخرج عن المعيارية إلى الشعرية أو الفن الشعري الذي لا تحده قيود اللغة وقواعدها المعجمية.

ومن صور الكناية عن الموصوف، قول الشاعر أيضا[1]:

قفـــا خـــبراني عـــن رســـوم نـــواهج وعـــن معلمـــات طيبـــات الأرائـــج
وعـــن أرض نجدوالعـــذيب وبـــارق ولا تخـــبراني عـــن ذوات الـــدمالج

(لاتخبراني عن ذوات الدمالج):

هذا التركيب الكنائي يحتمل قراءة دلالية، لأنه يضعنا أمام إنتاج دلالي ينتج عن الملفوظ الشعري الذي أطلقه لأول مرة، وأراد به لازم المعنى أو (ناتج المعنى)، في البنية السطحية؛ ذلك أن المتلقي لا يقف عند قراءة واحدة للكناية بمعناها السطحي، وإنما يتعداه إلى ما يحيل عليه الملفوظ المُبْهَمُ، الذي يبنيه الشاعر على إسناد محمولات لفظية تصنع الانحراف الدلالي، حيث أطلق لفظ "الدّمَالج" الذي يمثل صفة تعود على موصوف حذفه الشاعر من العبارة، هن النساء، اللواتي يَتَزَيَّنَ بالدمالج أي الحلي من الذهب والفضة، فيحول هذا "الدّال" الذي أخذه من معجم أدوات الزينة، إلى علامة لغوية مخصوصة بالمرأة، باعتبارها موصوفا مقصودا من الكلام في بنيته العميقة.

[1] – أبو حمو موسى الزياني: واسطة السلوك في سياسة الملوك، ص 265.

ومن هذا القبيل الأسلوب الكنائي، الذي يعبر عن موصوف، هي المرأة، ولكن بذكر الصفة، ففي قوله: [1]

إِنِّي فُتِنْتُ بِذَاتِ الخَالِ يَا خَوَلِي وَعَذَّبَتْ بِجَفَاهَا العاشق العاني

يستدعي الشاعر المعنى الكنائي عن طريق الوسائل اللغوية الإيحائية، ففي الشطر الأول: (فتنْت بِذَاتِ الخال)، ذكر الصفة التي تستدعي موصوفا بعينه، وهي المرأة، لكن ليست كل امرأة، إنه يخص المرأة التي تحمل في وجهها شامة سوداء، تدعى "الخال".

جرى في هذه الكناية على عادة الشعراء، إذ يطلقون صفة "ذات الخال"، على الفتاة المنصفة بها، دون ذكر لاسمها تحَبُّبًا إليها، وهنا تتضح لنا جمالية الكناية، وأسلوبها في التعبير عن المرأة. ويتضح لنا من خلال معرفة مقام الشاعر كسلطان في دولته أنه يفضل التعبير بالكناية على أن يصرح بالموصوف، كي لا يقع في الحرج، فيخرج الدلالة مغلفة دون تصريح.

بالنظر إلى بنية الملفوظ الكنائي نجد أنه مكون من حيث المكنى عنه إلى: (صفة + موصوف + نسبة). فحذف الموصوف (المرأة)، معناه "ترك الصريح" الذي يؤدي بالبنية إلى الانزياح في عناصرها الدّلالية، وفتح المجال أمام قراءة أو تصور ثان، يحيل عليه الملفوظ في صيغته الشعرية.

وإذا تعلق الأمر ببيان القضايا المعنوية، مثل حبّ النبي صلى الله عليه وسلم، ومدحه، والتغني بصفاته، يقول الشاعر مكنيا: [2]

بمولِدِه صُبْحُ الهِدَايَةِ قَدْ بَدَا فزال به ليل الضلال وزاحا

وأشرقتِ الآفاق بالنور بَعْدَما فَزَالَ بِهِ بَدَا وَجْه خَيْرِ المرسلين وَلَاحا

يبحث الشاعر عن أفضل أسلوب تعبيري لمعانيه المختلفة، التي يريد لها أن تكون ذات تأثير في المتلقي، فنراه يلجأ إلى المفارقة التي تجعل من ملفوظه الشعري ذا أبعاد كنائية، وفي هذه الأبيات يكنى أبو حمّو موسى الزياني عن موصوفين هما: الإسلام والكفر، على النحو الآتي:

"صبح الهدايا قد بَدَا" ←———— "أشرقت الآفاق بالنور".

[1] – مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص 160.

[2] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص 354.

لدينا: لفظ الصّبح ولفظ النور، وكلاهما من الدّوال الشعرية ذات البعد الثقافي المرتبط بالعقيدة الإسلامية، ففي ثقافة الشاعر أن (الصبح والنور) هما صفات لموصوف هو الإسلام، حيث يستثمر المصادر الدينية ممثلة في القرآن ليشكل نسيج الكناية، ففي قوله تعالى: "اللهُ وَلِيُّ الذين آمنُوا يُخْرِجُهُمْ مِنَ الظُّلُمَاتِ إلى النُّورِ، والذين كَفَرُوا أَوْلِيَاؤُهُمْ الطَّاغُوتُ يُخْرِجُونَهُمْ من النُّورِ إلى الظُّلُمَاتِ"[1].

وكذلك قوله:

زال به لَيْلُ الضَّلَال ← أي لَيْلُ الكُفْرِ

حيث يتأثر الملفوظ الكنائي عند الشاعر بالمرجعية الدينية في التعبير عن المعاني، وليس غريبا إذا علمنا أن مقام مَدْح سيد المرسلين يستدعي استحضار مثل هذه البنى الكنائية، للتعبير عن المعاني الجليلة ، وبخاصة إذا تعلق الأمر بموصوف عظيم الدلالة كالإسلام في حياة المسلمين، وكذلك الكفر كموصوف يشمل معانٍ لا يبرزها إلا الملفوظ الكنائي: (ليل).

ومن التراكيب الكنائية التي تتجه إلى الموصوف، قوله[2]:

من أنزلت فيه آيات مطهرة أنوارها كصباح لاح منبلج

يبلى الجديدان أخلاقا وجدتها مع الجديدين في نور وفي بهج

في هذا التركيب الكنائي يتحول اللفظ عن المعنى القريب، المرجعي الذي يشير إليه إشارة مباشرة، إلى دلالة بعيدة عن طريق استخدام اللفظ بإيحاء آخر، حيث يعبر عن الآيات القرآنية المطهرة، التي لا تتقادم مع الزمن وتبقى أنوارها مثل المصباح في الهداية. وقد مثل هذه الجدة والتجدد بموصوفين هما "الليل والنهار"، واستثمر التراث الشعري العربي في نسيج الملفوظ الكنائي في البيت الثاني:

- يَبْلَى الجديدان ← الثِّياب.

وأما الكناية عن "الليل والنهار" ← موصوفين، ففي قوله: "جِدَّتُها مع الجديدين".

وقد درج الشعراء على استعمال هذا التعبير كناية عن موصوف: (الليل والنهار) كما في قول الخنساء:

إنَّ الجَدِيدَيْنِ فِي طُولِ اخْتِلَافِهِمَا لا يَفْسِدَانِ وَلَكِنْ يَفْسُدُ النَّاسُ

---

[1] - سورة البقرة، الآية 257.

[2] - يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج 2 ، ص 310.

إن الملفوظ الكنائي "الجديدان" يحمل مدلولا متعلقا بموصوف لا يمكن أن يصيبه البلى، ولا الهرم، إنه الليل والنهار، وكذلك آيات الله تعالى التي أنزلت على النبي محمد صلى الله عليه وسلم.

حيث يحمل الليل والنهار صفة التجدد والجدة، والاستمرار، وتوظيفه في النص الشعري عند أبي حمّو جاء في معرض تأملي لآيات الله ذات الإعجاز فهي الأخرى تبقى جديدة حيث يشبهها الشاعر "بالليل والنهار"، لكنه لم يذكرهما وإنما ذكر صفتهما (جديدان).

وقد كنّى الشاعر عن الله عزّ وجل، بذكر الصّفة، وأراد الموصوف، في قوله[1]:

ثُمَّ الصَّـــلَاةُ عَلَـــى النَّـــبِيِّ الـــمُصْطَفَى مَـــــا دَامَ سُـــــلْطَانُ القَـــــدِيمِ الأَوَّلِ

في هذا البيت الشعري يصلي الشاعر على سيد الخلق صلاةً دائمة متصلة لا تنقطع، ولأجل تحقيق هذا المعنى استعان بملفوظ كنائي يعمق به المعنى، فجاء بالكناية في الشطر الثاني: (مادام سلطان القديم الأول)، وهي عبارة تعطي الحقيقة مصحوبة بدليلها، حيث ذكر الصفة (القديم – الأول)، وأراد الموصوف، وهو لفظ الجلالة: (الله).

حيث صرّح بالصفة الإلهية التي لا يشترك فيها مَعَهُ أحد، زيادة في التأدب مع الله جل جلاله، كما أن مقام النظم المولديات يتطلب من الشاعر إخراج المعنى بهذا الأسلوب الكنائي؛ حيث أقام بنية الكناية على أساس ثنائية "الذ والحذف"، التي تمنح النص انزياحا دلاليا، وبعدا إشاريا من خلال ذكر الصفة (القديم الأول) التي تشير إلى الموصو (المحذوف) وهو الدّال: (لفظ الجلالة الله).

فالتعبير: (سلطان القديم الأول) متعدد الدّلالة في التلقي العادي، كأن يكون الإنسان الأول، أو غير ذلك، لكن ليس هناك في الدنيا سلطان دام ملكه، وهنا تأتي الصفة: القديم – الأول لتغير الدلالة وتوجهها توجيها يقبله السياق الشعري الذي يصل إلى المقصود من البنية الكلامية وهو الله.

[1] – مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص29.

كما يكنى الشاعر عن شخص الرسول صلى الله عليه وسلم، في قوله:

ثُمَّ الصَّــلاةُ عَلَــى المخْتَــارِ مِــنْ مُضَــرٍ خَــيْرِ البَرِّيَــةِ مِــنْ عَجَــمٍ وَمِــنْ عَــرَبِ

يقوم نسيج الأسلوب الكنائي في البيت على مجموعة الألفاظ القابلة للقراءة ذات المعاني البعيدة، وهي دوال شعرية تمتلك صفة التداول الكلامي، حيث يتكلم الشاعر بلفظ، ويريد شيئا آخر يلزم عنه، من خلال ذكر صفاته.

وهو هنا في معرض مَدْحٍ لشخصية أورد صفاتها دون ذكرها صَرَاحَةً:

(المخْتَار من مُضَرٍ) + (خير البرية من عجم ومن عرب).

تمثل هذه الوحدات الكلامية سلسلة لسانية تحمل صفات: (الاختيار من بين قبائل مضر، والخيرية من كل العجم، ومن كل العرب)؛ فهي دوال تواضع عليها العرف الاجتماعي والديني العربي، وعليه فثنائية الدال والمدلول تحيل على المقصود من الملفوظ الكنائي، والجامِعُ بين الدال ومدلوله، هي القرينة اللفظية التي تمنح إرادة المعنى الأصلي أي ذكر الموصوف، وتتمثل في كلمة (الصلاة علي)، وهي صفة لا تختص إلا بموصوف واحد، هو النبي محمد دون غيره من الناس، حيث اختاره الله من مضر بأرض العرب.

وبهذا يصبح النص عبارة عن وحدة دلالية، تتحول فيها اللغة عبر النسيج الكنائي إلى عملية إشارية، تتأسس على ثنائية الذكر والحذف للصفة والموصوف، وبمعنى آخر ذكر الصفة وحذف الموصوف لعلاقته بالصفة الدّالة عليه دون حاجة إلى ذكره في النص.

كما يكنى عن القرآن الكريم بذكر صفة من صفاته، وحذفه من الكلام، في قوله[1]:

يَا مَنْ كَفَى المُصْطَفَى كَيْدَ الأُولَى كَفَرُوا إِذْ جَاءَهُمْ بِكِتَابٍ غَيْرِ ذِي عِوَجِ

كنى في الشطر الأول عن كفار قريش الذين كادوا للنبي محمد صلى الله عليه وسلم عندما جاءهم بالإسلام: (الأولى كفَرُوا)، باعتبارهم موصوفا مقصودا من الكلام، وهي كناية قريبة يوضحها الفعل كفروا، وفي الشطر الثاني يكنى عن موصوف هو القرآن الكريم في قوله: (كتابٍ غير ذي عوج).

هذه العبارة بنية سطحية تحتمل التأويل، حيث يمكن أن نفهم من دال كتاب، أي كتاب يأتي به رسول من جهة معينة؛ أي مبعوث برسالة من ملك إلى آخر. لكنه كتاب موصوف بصفة غير ذي عوج؟

[1] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص363.

(كتاب) ←قد يكون: التوراة، الانجيل، الزبور ... الخ.

إذ ينفتح دال كتاب على جملة من القراءات والتأويلات، إذا نظرنا إليه من زاوية الشكل المجرد (كتاب) مطبوع، منسوخ، أما بالرجوع إلى المرجعية الثقافية في الفكر الإسلامي نجد أن لفظة كتاب إنما هي للدلالة على موصوف هو القرآن الكريم.

ويقول في قصيدة: "أَلِفْتُ الضَّنَى"[1]:

بمولـــــده أشـــــرق الأفـــــق نـــــورا وألبســـــت الأرض حســـــنا قشـــــيبا

ونـــــيران فـــــارس أخمـــــدت وإخمادهـــــا كـــــان ســـــرا عجيبـــــا

تشتمل هذه الأبيات على ملفوظ كنائي ، يزيد من بلاغة الخطاب الشعري، بما يحمل من رموز لغوية معبرة، لها وظيفة تواصلية، تتركز في الشطر الأول من البيت الثاني: (نيران فارس أخمدت)، وهي بنية كنائية سطحية، على مستوى الإطلاق اللفظي، غير أنها تتطلب بنية عميقة، على القارئ أن يصل إليها، ويفهم الرسالة المتضمنة فيها.

هذا التعبير الكنائي يَضَعُنَا أمام احتمالات منها (اشتعال النار وإخمادها)، لكن هل بُعِث النبي محمد صلى الله عليه وسلم لإخماد النار المشتعلة في بلاد الفرس؟ طبعا ليست وظيفته هي هذه، بدليل المعنى الوارد في البيت الأول: (ألبست الأرض حسنا)، حيث يدل على تغير مس الجوانب الدينية والاجتماعية للعالم بعد بعثة النبي محمد صلى الله عليه وسلم.

فالمعنى الأول للعبارة الكنائية غير مقصود، أما المعنى المقصود هو كناية عن موصوف هي دين الفرس أي المجوسية التي من أهم طقوسها عبادة النار.

فإخماد نيران فارس كناية عن موصوف هي الديانة المجوسية التي قضي عليها الإسلام، وهدم معابدها، ونشر دين الحق في ربوع بلاد الفرس، وقد برع الشاعر بهذا الأسلوب، في الانتقال الشاسع والبعيد من حقل دلالي إلى حقل دلالي آخر أي من مجال العادة في اشتعال النار وإخمادها إلى مجال العبادة المجوسية (عبادة النار)، الأمر الذي أعطى كنايته تميزا في التشكيل الشعري والتصوير الفني.

[1] – يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملكو من بني عبد الواد، ج2، ص 330.

ومن الكناية ما جاء في قوله[1]:

لَابُـــدَّ مـــن سَـــاعَةٍ بَيْـــنِي وَبَيْـــنَكُمْ تَغِيـــبُ شَمْـــسُ الضُّـــحَى فِيهَـــا وَلَمْ تَغِـــبِ

للشاعر لغته الإشارية التي تجعل القارئ يبحث عن الدّلالات المتخفية خلف أستار الألفاظ، فالمتأمل في نسيج البنية الكنائية: (تغيبُ شمس الضّحى ولم تَغِبِ)، يجد أنها عبارة سطحية (المستوى السطحي) غير مقصودة، بدليل لفظة (ساعة)، التي تعني زمن تدور فيه معركة حامية الوطيس، شديدة السواد حالكة الظلام، لما فيها من غبار المعركة الذي يحجب ضوء الشمس وهي في الضحى، (تغيب شمس الضحى).

حيث إن الضحى وقت بزوغ الشمس لا وقت غروبها، فهو يحيل على موصوف هو المعركة الدائرة بين الشاعر وأعدائه، حيث عبر عنها (بساعة)، وهي زمن المعركة الموصوفة بالصفات سالفة الذكر. وتتحقق شعرية هذه الكناية من الناحية الأسلوبية من خلال تعميق المسافة الدلالية الفعلية، بين المنطوق الكنائي في بنيته السطحية، والمعنى العميق.

وقد أورد الشاعر صورة كنائية لها فاعلية كبيرة في التأثير على خصومه، والسخرية منهم، نذكر منها قوله[2]:

هنالـــك تجـــني ثمـــارا كنـــت غارســـها ويحكـــم الـــدهر بالآيـــات والعجـــب

يشتمل البيت على كناية، وردت في الشطر الأول: (تجني ثمارًا كنت غَارِسَهَا) وهي بنية لسانية مشكلة من ألفاظ متداولة في الاستخدام العادي –فيما هو ظاهر– لكن المعنى الذي يقصده في خطابه هذا، لا يقصد ثمار الشجرة، إنه يخفي المراد الحقيقي من هذا الملفوظ ذي الطبيعة الدلالية القابلة للتأويل. حيث يتجاوز الشاعر المعنى الأصلي: (ثمار الشجرة) إلى معنى آخر، مستعينا باستراتيجية فيها التلميح، وعدم المباشرة بالدلالة الحقيقية، معتمدا على المتلقي وفطنته في فك لغز العبارة الكنائية.

وبالنظر إلى طبيعة البنيتين، نجد أنهما بعيدتان من حيث الماهية، فالثمار دال يحمل معاني الخير، أما الجزاء الذي يناله عدو الشاعر (ثمارا كنت غارسها) فهو ذو طبيعة سلبية، تحمل معاني الشر والعقاب، وهنا تبرز سخرية الشاعر من الخصم، في شكل بنية كنائية معبرة عن موصوف هو الجزاء والعقاب، وهو الناتج الدلالي الذي يمثل قصدية المؤلف (الشاعر) (L'intentionnalité) إن للشاعر قدرة على التعبير عن الموصوفات، باستخدام

[1] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 326.

[2] – المرجع نفسه، ص326.

الصفات (لوازم المعنى) فيأخذ دواله من عوالم مختلفة، وغير متجانسة، ليشكل منها صورا كنائية لها أسلوب يعتمد على تحريك خيال المتلقي، فهي تنفتح على فضاءات شعرية دلالية متعددة.

إن الذي يغرس بذورا ما لابد أن يأتي اليوم الذي يجني منها الثمار، ثم إن الثمار تكون حسب ما يغرس، فإن هذه الصورة كنائية تشخيصية، تبين لنا كيف أن لغة أبي حمّو موسى الزياني، تحاول دائما إخفاء الموصوف، وعدم إظهاره، زيادة في قوة المعنى، والتأثير في المتلقي، لأنه يتأثر بهذا الأسلوب الكنائي (غير التصريحي)، أكثر من تأثره بالمعنى المباشر.

ومن صور الكناية عن الموصوف، قوله في أسلوب كنائي بسيط[1]:

هُــوَ الرَّحْمَــةُ الهــادي الشَّــفِيعُ لنــا غَــدَا هُــوَ المصْــطَفَى المخْتَــارُ يُلْهِمُنَــا الرُّشْــدَا

التركيب الكنائي في الشطر الأول: (الشَّفِيعُ لَنَا غَدًا)، يحتمل دلالات منها: أن (غدا) هو اليوم الموالي لليوم، بمعنى أن الشاعر يتحدث في يوم الأحد عن يوم الاثنين، وهذا المعنى الظاهر غير مقصود.

فالمقصود –إذن– هو أن (غَدًا) يعني يوم القيامة (الموصوف)، الذي لم يعبر عنه بلفظه الصريح المباشر، بل أطلق لفظ غدًا وأراد به اليوم الآخر، وهو الأقرب إلى مقصدية الشاعر، بدليل أن الشفاعة (الشفيع) هي القرينة اللفظية المانعة من إرادة المعنى الحقيقي (الموصوف).

من التراكيب الكنائية التي يصف فيها الراحلة تلميحا لا تصريحا، قوله[2]:

شـد القـوى مـن مـتن ضـامرة الحشـى لخــير شــفيع خصصــته المعــارج

وهي بنية سطحية يبرز فيها انزياح الصورة إلى غير ما تحتمله من دلالات، فقد تكون المرأة التي تكون ضامرة البطن، لكن الدّال هنا (متن ضامرة الحشى) يشير إلى موصوف هو الناقة (الراحلة) في البنية العميقة أو الناتج الدلالي المقصود من طرف الشاعر، بقرينة (المتن) أي ظهر الناقة، التي يركبها لزيارة قبر الرسول صلى الله عليه وسلم، وبخاصة في موسم الحج الأكبر. وفيها إحالة على التراث الديني، القرآني، إذ إن هذه القصيدة من مولديات الشاعر، التي تفيض بأشواقه إلى زيارة النبي صلى الله عليه وسلم (خير شفيع).

[1] – يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد ، ج2 ، ص 425

[2] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص376.

إن هذا التوظيف الكنائي الذي يخفي الموصوف ويشير إلى صفته، هو فعل تداولي من الشاعر، يستعمل فيه اللغة، في نسق تعبيري ذي سمات تواصلية، يكون فيها اللفظ قابلا لقراءة ما يحتوي من معان، بواسطة قرائن لفظية مثل قرينة (المتن) (ضمور الحشى).

ومن جميل البنيات الكنائية، في التعبير عن الموصوف المعنوي قوله[1]:

وَقَـــالَ أَلَا هَـــلْ مِـــنْ عَلِـــيمٍ مُجَـــرِّبٍ أَبُـــثُّ لَـــهُ مـــا تَحْـــتَ طَـــيّ الحَيَـــازِمِ

للشاعر أسلوب بديع في التعبير عن المعاني، بالكناية، حيث يُغَلِّفُ المعنى في تلافيف لغوية، وستائر بعضها خلف بعض، فيترك المتلقي يجول بذهنه، نازعا تلك التلافيف، والستائر اللغوية، حتى يصل إلى المعنى، بصعوبة، فالعبارة: (أبثُّ لَهُ ما تَحْتَ طَيِّ الحَيَازِمِ)

تشكيل كنائي يحتمل أكثر من معنى، فإذا جئنا إلى الفعل: (أَبُثُّ)، وجدناه يدلُّ على مَعْنَى: (الحزن والهموم)، وإذا نظرنا إلى كلمة: (الحيازم)، وجدناها تعني الصدر، وما يوجد في الصدر، وتحت طياته، وجدناه القلب، وهو الموصوف الذي هو موضع الأسرار، وبه كل عواطف الشاعر، إذ نحن أمام عبارة كنائية: (أبث له ما تحت طي الحيازم)، تعبر عن موصوف (القلب)، وموصوف آخر هو السِّرْ)، والأحزان التي هي في القلب.

ومن البنيات الكنئية التي يُعَبِّرُ فيها عن موصوف، بطريقة استبدالية، توحي ببراعة الشاعر في التصوير، قوله[2]:

إذا نحـــن جردنـــا الصـــوارم لم تعـــد لأغمادهـــــا إلا بحـــــز الغلاصـــــم
تواصـــل بـــين الهنـــد والهـــام والطلـــى بتفريـــق مـــا بـــين الطلـــى والجمـــاجم

حيث يعبر بالدّال (الطلى) عن أصل العنق وأسفله من جهة الصدر أو من جهة الظهر، ويعبر بالدّال الثاني: (الجماجم)، والرأس، وجَعَل المنطقة المتوسطة بينهما في الظرف المكاني: (بين)، الدال على الموصوف المحذوف المستبدل بعبارة (بَيْنَ).

وتبرز من خلال هذا النسيج الكنائي، وظيفة اللغة في صناعة التعبير الإشاري، الذي يحيل على الموصوف: (الرقبة)، الذي نستنتجه من عبارة (بين الطلى والجماجم).

[1] – مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص 157.
[2] – المصدر نفسه، ص 156.

فاللغة الشعرية هنا مرتبطة بمقصد الشاعر الذي استعملها بطريقة تداولية، معبرة عن كفاءة لغوية عنده في توظيف الدوال اللغوية، تدعمها كفاءة تداولية في استخدام الدّوال: (الطّلى) = أسفل العنق، و (الجماجم) = أعلى من العنق، و (بين) الظرفية (ظرف مكان) يعوض المسافة بين الدّالين اللغويين =

(الطُّلى ← "بين" ← الجماجم) حيث يتطلب من المتلقي جهدا فكريا يتصور من خلاله معنى التفريق الذي يحدثه الشاعر بينهما، وهو قطع العنق بالسيف، والشاعر هنا يذكر المعنى، ويتدرج في التعبير عنه من الرفق إلى القسوة، فالمعنى المباشر فيه صورة لا جمال فيها، أما المعنى الكنائي(المقصود) فيعبر عن صورة فيها بطش بأعداء الشاعر، ولذا فهي تحمل من الجمال والروعة في الوصف ما يجعلها تسمو عن الواقع الذي نراه في الحرب أثناء قطع الرؤوس بالسيف.

وفي ختام هذا المبحث يمكن أن نستخلص ما يلي:

يقوم الأسلوب الكنائي عند الشاعر أبي حمو موسى الزياني، على الايحاءات المكثفة، الناتجة عن التداخل بين الدوال اللغوية في التركيب الكنائي، ضمن السياق الشعري بصفة عامة، على بساطة بعض التراكيب الكنائية، وقلة الاحالات الدلالية بين المنطوق الكنائي ومدلوله، كما ترد الكناية في مواضع أخرى من شعره متداخلة مع الاستعارة والتشبيه، حيث تُكَوِّنُ شبكة من الصور يمتزج فيها الخيال بالحقيقة، وتتداخل مع بنيات تصويرية تتطلب إعمال الفكر للوصول إلى المعنى المقصود، سواء أكان صفة أم موصوفا.

يمتلك الشاعر مقدرة وكفاءة لغوية تمكنه من صناعة نسيج كنائي لمجموعة كبيرة من الصفات المختلفة دون ذكرها صراحة، حيث يترك المجال للمتلقي لإعمال فكره في تصورها من خلال البنية السطحية والعميقة، وما يلزم من الجمع بين عناصرهما لإدراك الصفة، أو الموصوف.

وهذا يدل على أن الشاعر يمتلك من أدوات البلاغة العربية ما يمكنه من التعبير عن خلجات نفسه، حيث يشكل نصوصه اعتمادا على الكنايات باعتبارها أرقى مظاهر التعبير البلاغي، مما ينم عن صنعة لفظية، وفنية، يبرز فيها تأثره بالمدرسة الشعرية القديمة، فكان توظيفه للتراكيب الكنائية مما هو متداول بين شعراء العصر الجاهلي والإسلامي والاموي، والعباسي عبر تقنية التناص أو التقليد، حيث يبدع في توظيفها وإعادة تشكيلها، وفق السياقات التي تعرض له، وبدلالات متجددة، فيها إضافة إلى الرصيد الكنائي العربي.

استطاع الشاعر أن يشكل نظاما كنائيا يقوم على مبدأ الخرق الأسلوبي لنظام اللغة، وأن يقيم توترا بين الدوال اللغوية، في الاستخدام الشعري، كما تمكن من أن يخلق بنيات كنائية، جسد فيها لغته الشعرية.

ولعل النصوص الشعرية عنده قد ازدادت قوة وتأثيرا في المتلقين لشعره، عندما جعل من الكناية أداة تصوير وصورة من الصور الفنية، التي شكلت في مجموعها سمات بلاغية وأسلوبية، تميز بها ذلك النص الشعري عنده، على مستوى الصورة الفنية البلاغية، وتشكيلها الفني المتفرد.

يمتلك الشاعر إمكانات تعبيرية كبيرة، برزت في نصوصه الشعرية، في شكل بنيات كنائية، يعبر فيها عن صفات كثيرة، حسب ما يقتضيه المقام، والتجربة الشعرية كما يجعل منها أدوات رامزة للمعاني والصفات، ذات طاقات إيحائية تنشط الذهن (ذهن المتلقي)، وتجعله يتفاعل مع النص تفاعلا جماليا وعقليا أثناء إدراكه للمعنى المقصود من خلال الانتقال بين البنية السطحية والبنية العميقة للملفوظ الكنائي.

وهذا إنجاز لساني يرقى بأسلوب الشاعر، وبالجانب الدلالي في شعره، إذ تعد الكناية من أهم الوسائل الفنية والبلاغية التي تدعم أسلوب النص، بما تمنحه من مفارقات أسلوبية في العبارة، وفي المضامين، ثم إن عدم التصريح بالمعنى مباشرة من الصفات الكلامية التي يفضلها النقاد والبلاغيون في الإبداع الأدبي، لما له من مزايا فنية في عملية التواصل بين القارئ والنص. وبهذا يجعل الشاعر نصوصه ذات قابلية للقراءة وإعادة التأويل، إنه يمنح النص تفاعلا خاصا مع المتلقي، الذي يحاول فك شفرات النص من أجل الوصول إلى دلالاته العميقة، إن النص الذي يحمل هذه السمات يكون جديرا بالتأمل في بنياته الكنائية، وتفكيكها، وإعادة قراءتها من جديد، للوصول إلى مقاصد المؤلف وغاياته.

المبحث الرابع: مصادر الصورة الفنية

يُعَدُّ التراث الأدبي والديني مصدرا هاما للشعراء، يَقْتَبِسُون منه مادتهم في تشكيل صورهم الفنية سواء أتعلق الأمر بالقرآن الكريم، أم الحديث النبوي الشريف، أم التراث الشعري القديم؛ ويعد أبو حمّو موسى الزياني من هؤولاء الذين عانقوا هذا التراث بمجالاته المختلفة.

وسأحاول أن أتناول بعضا منها، وهي عنده نوعان من المصادر:

أ- التراث الديني:

1 القرآن الكريم:

للقرآن الكريم سلطة قوية على الشعراء، قديما وحديثا؛ فهم يستقون منه صورا شعرية، ويبرزونها في لوحات فنية، فيأخذون صورا قرآنية منفصلة عن السياقات التي وردت فيها، ويوظفونها في أشعارهم، ضِمْنَ سياقات نابِعةٍ من تجاربهم الشخصية. وفي شعر أبي حمّو موسى الزياني العديد من الصور الشعرية المستقاة من القرآن. فهو يعود بخياله إلى القصص القرآني، يستلهم منه قصة النبي أيوب عليه السلام، إذ يجد فيها ما يلبي حاجته النفسية ليعبر عما عايَشَهُ من أحداث قائلا : [1]

يـا كاشـف الضـر عـن أيـوب حـين دعـا قـد مسـني الضـر فاكشـف كـرب كـل شـجي

تبدو الصورة جلية في البيت، فهي تشخص لنا عذاب الشاعر، والكرب الذي حلّ به، في مقارعة أعدائه، وهي صورة ذهنية استمدّها من قصة سيدنا أيوب نبي الله، في قوله تعالى: "وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَى رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الضُّرُّ وَأَنتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ "[2].

وفي قوله[3]:

أنجـى إبـراهيم مـن النـار حـين رمـي فيهـا وعـادت سـلاما دون مـا وهـج

في هذا البيت تصوير لرحمة الله، ورعايته التي يرجو أبو حمّو موسى الزياني أن تَشْمَلَهُ مِثْلَمَا شَمِلَتْ سيدنا إبراهيم عليه السلام، حينما أراد النمرود أن يحرقه بالنار، ويتَخَلَّصَ من دعوته إلى توحيد الله، ونبذ عبادة الأصنام،

---

[1] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص362.

[2] – سورة الأنبياء، الآية 83.

[3] – يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2، ص 308.

وقد أخذ هذه الصورة من قول الله تعالى: "قَالُوا حَرِّقُوهُ وانصروا آلهتكم إن كنتم فاعلين. قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وسَلاَمًا عَلَى إِبْرَاهِيم"[1]

إن فن التصوير الشعري هو ثمرة الموروث الثقافي، الذي يعيد الشاعر صياغته بطريقته التي تتجاوز الشكل القديم، في الصياغة، وفي تمثل المواقف، لذا نجد الشاعر أبا حمّو يستثمر الصورة الواردة في قصة نوح، ويونس عليهما السلام، في التوسل والدعاء، وهي تُعَبِّر عن لُجُوئِه دائما إلى الله عز وجل، لينجيه من كروبه، فنراه يصور ظلمات بحر الهموم التي أصابته بظلمات البحر الذي يحوي الحوت الذي ابتلع يونس، محولا هذه القصة القرآنية، ذات المشاهد المخيفة، إلى صورة كنائية يقول فيها[2]:

أَنْـــتَ المُـــنْجِي لِنُـــوحٍ فِي سَـــفِينَتِهِ وُخْـــرِجَ يُـــونُسَ مِـــنْ ظُلْمَـــةِ اللُّجَـــجِ

الصورة رسم بالكلمات التي يترجمها الخيال إلى صورة مرئية أو ذهنية؛ ففي الشطر الأول: (أنت المنجي لنوحٍ في سفينته)، اقتباس واضح للصورة الواردة في قوله تعالى: "لَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَى قَوْمِهِ فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إلا خَمْسِينَ عَامًا فأخذهم الطوفان وَهُمْ ظَالمون فأَنْجَيْنَاهُ وَاَصْحَابَ السفينة وجعلناها آيةً للعاملين"[3].

حيث تصور لنا هذه السورة ظلم قوم نوح لأنفسهم، وكذا العذاب الذي أنزله الله بهم، إذ أغرقهم بالطوفان جميعا، ولم ينج منهم إلا النبي نوح عليه السلام ومن معه في السفينة، ويأتي الشاعر إلى هذا المشهد العظيم ليقتبس منه صورة فنية يستعطف به الله ويدعوه بها لينجيه من ظلم الأعداء، وفيها إيحاءات كثيرة منها ضعف الشاعر أمام المصائب التي تواجهه، وإيحاء بقوة الله وقدرته على أن ينجي عبده، كما نجّى نوحًا عليه السلام.

وفي الشطر الثاني صورة توضح حال النبيّ يُونُس عليه السلام عندما التقمه الحوت، وأصبح في حال من الظلمة في بطنه، حيث اجتمعت عليه ظلمة بطن الحوت، وظلمة أعماق البحر، فيقول: (ومخرج يونس من ظلمة اللجج)، حيث يقتبس هذه الصورة من قوله تعالى:{ وَذَا النُّونِ إِذ ذَّهَبَ مُغَاضِبًا فَظَنَّ أَن لَّن نَّقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَى فِي الظُّلُمَاتِ أَن لَّا إِلَهَ إِلَّا أَنتَ سُبْحَانَكَ إِنِّي كُنتُ مِنَ الظَّالِمِينَ فَاسْتَجَبْنَا لَهُ وَنَجَّيْنَاهُ مِنَ الْغَمِّ وَكَذَلِكَ نُنجِي الْمُؤْمِنِينَ}[4]

في هذه الصورة إيحاء بأن حالة الشاعر تشبه تماما حالة نبي الله يونس عليه السلام، إذ أصابه الغم والضيق والكرب

---

[1] – سورة الأنبياء الآية 68-69.

[2] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص362.

[3] – سورة العنكبوت، الآية 14-15.

[4] – سورة الأنبياء الآية 83.

داخل بطن الحوت، فالشاعر مثله يعاني من الصراعات المتلاطمة على دولته كتلاطم الأمواج وظلمات البحر، حيث صورها حوله كصورة يونس عليه السلام، متخذًا من القصص القرآني مصدرًا ملهما في تشكيلها.

ومن الصور المقتبسة من القرآن الكريم، ما ورد في البيت الشعري[1]:

أَوْ حَـــــلَّ بِي بالجِبَـــــال تَدَكْـــــدَكَتْ دَكَّـــا وأَمْسَـــتْ مِثْـــلَ كُحْـــلٍ المِكْحَـــلِ

لم يجد الشاعر صورة أبلغ في التعبير عمّا حَلَّ به من مصائب، من هذه الصورة الكنائية التي توحي بهول المصيبة وعظمها، متى أنها لو وضعت على الجبال لتهدمت وأصبحت مثل الكُحل، وهي صورة مأخوذة من قوله تعالى: "وَحُمِلَتْ الأَرْضُ والجبال فَدُكَّتَا دَكَّةً واحدة"[2].

إنها صورة قريبة –أسلوبًا ولُغَةً– من الصورة القرآنية، لما فيها من تهويل المتلقي، حتى يتخيل المشهد الذي تصفه الآية الكريمة، من ثقل البلاء والكرب الذي حلَّ بالشاعر، ولعل الصورة هنا أقرب –من الناحية المعنوية.

وفي شعر "المولديات" صور شعرية مأخوذة من القصص القرآني، يوظفها الشاعر في سياقات الدّعاء، والابتهال، وطلب الشفاعة من النبي صلى الله عليه وسلم، والبكاء بين يدي الله عز وجل، وغيرها من الصور الدّالة على التوبة، وكثرة الاستغفار من الذنوب التي ارتكبها في حياته، والتي يخشى عاقبتها في الآخرة.

ومن بين الصور المقتبسة من القرآن الكريم، ما ورد في وصف سَيْرِهِ الحثيث إلى البقاع المقدسة، يقول[3]:

فَيَـــا ســـعدَ قـــومٍ حـــدَوا كـــلَّ يـــومٍ وعـــنْ وضـــعِ نـــومٍ تجـــافَوا جُنُوبَـــا

فهي مُقْتَبَسَةٌ من قوله تعالى: "تَتَجَافَى جُنُوبُهُمْ عَنِ المَضَاجِعِ"[4] ؛ في هذه الآية صُورة للمؤمنين الذين لا ينامون ليلا، قياما لله عز وجل، عابدين له أَتَمَّ العبادة، حيث يأخذ منها عناصر بنائية، لصورة شعرية لا تختلف في سياقها العام عن الصورة الموجودة في الآية الكريمة، إلا في كونها تصور شوقه إلى الرسول صلى الله عليه وسلم، وزيارة قَبْرِهِ: (وعن وضع نومٍ تجافوا جُنُوبا)، على خلاف الآية التي تتجه إلى عبادة الله وتصوير عدم نومهم،

[1] – مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص 28.

[2] – سورة الحاقة، الآية 14.

[3] – أبو حمو موسى الزياني: واسطة السلوك في سياسة الملوك، ص 261.

[4] – سورة السجدة الآية 16.

واجتهادهم في عبادته بقيام الليل وترك المضاجع والنوم، فيأخذ منها صفة عدم النوم والاجتهاد في المسير للوصول بسرعة إلى قبر الحبيب المصطفى صلى الله عليه وسلم.

يدرك الشاعر قيمة التصوير الفني القرآني، وأثره في نفس المتلقي، لذا يتّخذ من القرآن الكريم مصدرا أساسيا لرسم الصورة، وهي ذات بعد فني تلتقي فيه الصياغة الشعرية مع المعاني والمشاهد المختلفة ليزداد تأثير النص في المتلقي، ولهذا فالشاعر يحسن اختيار السور القرآنية، ويحسن توظيفها في سياقاتها المتصلة بتجربته الشعرية، حيث تتولد عن هذه الصور دلالات وإيحاءات كثيرة، تَنِم عن صناعة شعرية يتمتع بها.

2- الحديث النبوي الشريف:

للحديث النّبوي الشريف حضور في شعر أبي حمّو، فهو الآخر مصدر من مصادر تشكيل الصور في شعره؛ يقول[1]:

أَحْمِـــي المظلـــومَ وَأَنْصُـــرُهُ ... وَأُقِـــيمُ الحَـــقَّ عَلَـــى عَجَـــلِ
انزلـــت النَّـــاسَ مَنَـــزِلَهُم ... وتركـــتُ الظّـــالِمَ في وَجَـــلِ
وَأَنَـــا للطِّفْـــلِ كَوَالِـــدِهِ ... وَأَسُـوُقُ الشَّـيْخَ عَلَـى مَهَـلِ

في البيت الأول صورة ذهنية، مأخوذة من الحديث النبوي الشريف، فعن أنس –رضي الله عنه– قال: "قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: أُنْصُر أَخَاكَ ظَالِمًا أَوْ مَظْلُومًا، فقال: هَذَا أَنْصُرُهُ مَظْلُومًا، فَكَيْفَ ظَالِمًا؟ قال: تَأْخُذُ على يَدَيْهِ"[2]، وهي من الصُّور التي تكشف لنا عنها عدالة الشاعر السلطان أبي حمو الاجتماعية.

أما البيت الثاني: (أنزلتُ النّاس مَنَازِلَهُم)، فيصور آداب التعامل مع الناس، وطريقة الشاعر في تقديرهم حسب مستوياتهم ومنازلهم، فليس العالم كالجاهل، وليس الصغير كالكبير، فهم درجات، ولكل منهم مكانته، وهذه الصورة مصدرها قول الرسول صلى الله عليه وسلم: (أنزلوا النّاس منازلهم)[3].

---

[1] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص310.

[2] – البخاري: صحيح البخاري، ط1، دار ابن كثير، بيروت، لبنان، 2002، ص591.

[3] – ابن حجر العسقلاني: هداية الرواة إلى تخريج أحاديث المصابيح والمشكاة، تح– علي بن حسن الحلبي، ط1، دار ابن القلم للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2001، م4، ص 431.

حيث يستثمر الصيغة اللفظية للحديث الشريف "أنزلوا الناس منازلهم" الواردة بصيغة الأمر لكل الأمة المسلمة، وبالجمع (أنزلوا) ليوردها في البيت الشعري بصيغة الإخبار: (أنزلتُ)، وفيه إيحاء بأن الشاعر يمتثل لأمر الرسول صلى الله عليه وسلم.

وفي البيت الثالث يأخذ الصورة الحركية في قوله: "وأنا للطفل كوالده وأسوق الشيخ على مَهَلٍ)، من الحديث النبوي الشريف في قوله صلى الله عليه وسلم: "ليس مِنَّا مَنْ لَمْ يَرْحَمْ صَغِيرَنَا، ولم يُوَقِّرْ كَبِيرَنا"[1]. إنه بهذا الاقتباس الفني للصورة يضعنا أمام سلطان يعرف كيف يسوس رعيته برفق، فلا يقسو على الصغير، ويكون أبا رحيما له، ويحسن إلى الشيخ الكبير، ويسوقه برفق، إنها صورة تتجسد فيها الرحمة الإنسانية في أبهى صورها.

حيث يستمدها الشاعر من السنة النبوية العطرة، التي يستقي منها كل المسلمين صور المعاملة الحسنة، والتواضع، إنها تبرز مشاعر الرأفة عند أبي حمّو موسى الزياني.

وبهذا التوظيف الشعري الفني لصور مستقاة من الحديث النبوي الشريف يكون الشاعر قد أثرى نصوصه الشعرية بمختلف المعاني والدلالات التي تزيد من جمالية التأثير الفني في صورته الفنية بشكل كبير، وتمنحها سمات أسلوبية معبرة عن براعة الشاعر في استقاء الصور وإثراء الخيال الشعري في معجمه اللغوي.

ب- التراث الشعري القديم:

للشعر العربي حضور كبير ولافت في ديوان أبي حمّو موسى الزياني؛ ففيه من صور الشعرية الجاهلية الإسلامية ، الأموية والعباسية، وهذا يدل على تأثره الشديد بتلك الصور الفنية، التي تتردد في قصائده، وفيما يلي صور مستوحاة من الشعر الجاهلي، يقول من قصيدة: (جَرَتْ أَدْمُعِي)[2]:

مِكَــرٍّ بِيَــوْمِ الحَــرْبِ لا يشــتكي الــوَنَى مِفَــرٍّ إِذَا طَالَــتْ عِظَــامُ الهَــزَائِمِ

في هذه الصورة يصف الشاعر فَرَسَهُ، وهو يكر في الحرب ضد أعدائه، كما يصور فراره عندما يحمى وطيسُ المعارك، ويحس بالهزيمة، فلا يغامر وينسحب منها، ولم يجد أفضل من صورة فرس امرئ القيس ليقتبس منها، في قول امرئ القيس[3]:

مكــــر مفــــر مقبــــل مــــدبر معــــا كجلمــود صــخر حطــه الســيل مــن عــل

---

[1] – المصدر السابق، م4، ص ص425، 426.

[2] – مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص 35.

[3] امرؤ القيس: ديوان امرؤ القيس، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1992، ص52.

وهو البيت الشعري الذي يصور سرعة العدو التي يتصف بها حصان امرئ القيس، يجعله أبو حمّو مصدرا لتصوير فرسه ووصفه "بالكر والفر" في ساحات الوغى، ثم يسقطها الشاعر على واقعه، وحروبه، إذ يجعل الكر مرتبطا بالحرب، والفر مرتبطًا بالهزيمة، على خلاف امرؤ القيس الذي يربط (الكر والفر) بالانتصار على العدو كأنه جلمود صخر حطه السّيل مِنْ عَلِ.

ويستحضر صورة طللية جميلة، أخذها عن الشاعر زهير بن أبي سلمى يقول فيها[1]:

وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ بُعْدِ أَنِيسِهَا بِصَبْرٍ مُنَافٍ أَوْ بِشَوْقٍ مُلَازِمِ

يقف الشاعر على صورة الأطلال المتهدمة الدارسة ليسترجع الذكريات التي عاشها في أيام شبابه، على شاكلة الوقفة الطللية عند زهير في معلقته الشهيرة[2]:

وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشْرِين حِجَّةً فَلَأْيًا عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ

إنها صورة ذات أبعاد نفسية مرتبطة بعاطفة الحنين إلى الديار والأهل والوطن، بعد غياب الشاعر الطويل، لكنه صبور على البعد، وهي من أهم الصور المعنوية ذات التأثير العاطفي في المتلقي التي وردت في مطلع قصيدته: "تذكرت أطلال الرسوم الطواسم)، على غرار ما جرت به العادة في افتتاح الشعراء الجاهليين قصائدهم، إنه الإيقاع التصويري ذاته في التعاطي مع المكان، وربطه بعاطفة الحنين والشوق، حيث يعتمد الشاعر على الكلمات المثيرة للوجدان في تصوير أثر الأطلال في نفسه، ونقل هذا التأثير إلى المتلقي.

ويأخذ صفة الضُّمُور لناقته، فيقول[3]:

عَلَى نَاقَةٍ وَجْنَاءَ كَالحَرْفِ ضَامِرٍ تَخَيَّرْتُهَا بَيْنَ القِلَاصِ الرَّوَاسِمِ

ناقة الشاعر "كالحرف ضَامِرٍ"، وقد تخيَّرَهَا لكونها بهذه الصورة (الصفة) الخلقية الجميلة، التي تساعدها على العدو، والسير بِخِفَّةٍ، وبخاصة إذا عَلِمْنَا أن الشاعر كثير الترحال، كثير الحروب، وهو تصوير التقطته مخيلة

(1) – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 317.

(2) – أحمد الأمين الشنقيطي: المعلقات العشر وأخبار شعرائها، تح. محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2005، ص78.

(3) – يحي بن خلدون: بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ص 208.

الشاعر من تلك الصور الكثيرة التي وصف بها الشعراء الجاهليون الجِمال والنوق، وهي قريبة من الصور التي وصف بها الأعشى الكبير ناقته إذ يقول[1]:

عَهْـــدِي بِهَـــا فِي الحَـــيِّ قَـــدْ سُـــرْبِلَتْ بَيْضَـــــاءَ مِثْـــــلُ الـــــمُهْرَةِ الضَّـــــامِرِ

كلاهما يصف ناقته بالضّامر، غير أن أبا حمّو موسى الزياني يشبهها بالحرف الضامر: (كالحرف ضَامِرٍ)، أما الأعشى فَيُشَبِّهُهَا بالمُهْرَةِ، (مثل المهرة الضّامر)، حيث تتفق الصورتان في صفة واحدة هي (الضامر)، التي توحي برشاقة الناقة وخِفَّتِهَا في السير والعدو، والقتال.

ونلاحظ أن الأدوات البلاغية واحدة في رسم هذه الصورة، فالشكل البلاغي هو التشبيه المفصل المعتمد على المشبه والمشبه به، والاداة ووجه الشبه، حيث يأتي المشبه به (الحرف ضامر) عند أبي حمّو مساويا للمشبه به (مثل المهرة الضامر) عند الأعشى، وبؤرة الاتفاق هي الصفة (ضامر) في كليهما.

إنَّ مَصَادِرَ الصُّورةِ في شعر أبي حمّو هي الصور التي يلتقطها المخيال الشعري من الشعر الجاهلي، الذي يُعَدّ مدرسة فنية عريقة في وصف البيئة العربية، بكل تفاصيلها؛ البشرية منها، والطبيعية، والحيوانية، لأن الجاهليين كانوا على صلة كبيرة ببيئتهم، وقد أبدعوا في تصويرها، سواء تعلق ذلك بصور الفرس والناقة، أم بصور الحرب، أم بصور الحب والغزل، التب تبرز بشكل واضح، في مقدمات قصائده، التي تعُجُّ بذكر صور الطّلل التي يقتبسها من مقدمات الجاهليين، الذين يمثلون مدرسة لها تقاليدها الفنية العريقة، وقد أصبح شعر أبي حمّو امتدادا لها، يحملُ السمات والخصائص الفنية والأسلوبية التي تقترب منها إلى حدّ التماثل والتطابق.

ويأخذ صور الطبيعة الحزينة من عنترة بن شدّاد العبسي، وبخاصة صورة الحمامة الحزينة، في قوله[2]:

وَسَمِعْـــــتُ هَاتِفَـــــةً عَلَـــــى أَفْنَانِهَـــــا تَشْـــكُو بِصَـــوْتٍ بَـــيِّنٍ لَـــمْ يُجْهَـــلِ

حيث تشكل الصّورة الصوتية (السمعية) للحمامة التي "تشكو" بصوت غير مفهوم، صورة حزينة، وهي واقفة على شجرة داخل أطلالٍ رحل أصحابها، في صورة مؤثرة في نفس الشاعر حين سَمِعَ صوتها، فأسقط حالتها على نفسه الحزينة برحيل أحبابه، وهي الصورة نفسها التي تتردد في الشعر العربي القديم، للدلالة على حالة الحزن، فقد وردت عند عنترة في قوله:

وَقَـــدْ هَتَفَـــتْ فِي جُـــنْحِ لَيْـــلٍ حَمَامَـــةٌ مُغَـــــرِّدَةٌ تَشْـــــكُو صُـــــرُوفَ زَمَـــــانِ

[1] – الأعشى: ديوان الأعشى، شرح محمد حسين، (د–ط)، مكتبة الآداب، الجماميزت، الإسكندرية، مصر، 1950، ص 139.

[2] – مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص 27.

يدرك المُتأمل في بنية الصورة الحزينة عند أبي حمّو أنها مكونة من: "هَاتِفَةٍ" لموصوف محذوف هي الحمامة، فالعناصر التشكيلية واحدة أما صيغتها اللغوية فمحولة فقط، حتى لا تكون الصورة مقتبسة بطريقة حرفية تخرجها عن نطاق التصوير الشعري الذي يحمل بصمة المبدع.

كما يأخذ صور البطولة والحرب من عنترة بن شداد أيضا، ففي قصيدة (حان الفراق)، قوله[1]:

وَتَـــرَى الفَـــوَارِسَ دَائِـــرَاتٍ بِالعِـــدَى تَسْـــقِي لِوَارِدِهَـــا نَقِيـــعَ الحَنْظَـــلِ

هذه الصورة معبرة عن المرارة التي يتجرعها أعداء الشاعر، وعن الهزيمة التي حلت بهم في الحروب والمعارك التي دارت بينهم، وأبو حمو موسى الزياني فارس يعرف كيف يصور الحالة النفسية التي تعتري العدو بعد انهزامه، وعبارة: "تسقي لواردها نقيع الحنظل" كناية عن مرارة وقسوة الألم الذي ينالهم من سيوف فرسان الشاعر.

لقد خاض أبو حمو حروبا كثيرة، وهزم بجيشه الكثير من الأعداء المتربصين بدولته، فصور هذا المجد في شعره، موظفا فيه صور الحرب على طريقة عنترة بن شداد في قوله[2]:

وَالخَيْـــلُ سَـــاهِمَةُ الوُجُـــوه كَأَنَّـــمَا تُسْـــقِي فوارســـها نَقِيـــعَ الحَنْظَـــلِ

إن تردد هذه الصورة ذات الإيحاء النفسي في شعر أبي حمّو دليل على تأثُّره بالتراث الشعري الجاهلي، حيث يوردها كما هي بنصّها (شكلها) السطحي ومضمونها البلاغي؛ حيث إنها كناية عن صفة المرارة التي يتجرعها العدو، ولم يغير فيها إلا المفعول به (فوارسها) الذي استبدله بمفعول به آخر: (واردها):

هذا التقمص الأسلوبي يجعل النص يتماهى في لغة النص الشعري الجاهلي في شكله ومضمونه، وحتى في طريقة توظيفه، وسياقه الفني، حيث يوظف الصورة في شعره السياسي المتعلق بخوض الحروب، والبطولات، وهذا يعطيه قوة في التصوير.

ومن الصور التي ترتبط بمشاهد الحرب الواردة في المخيال الشعري الجاهلي، الصورة التي يفضل فيها لمعان السيوف على بريق المباسم؛ أي لقاء العدو على لقاء النساء التي يحبها، في قوله[3]:

بُـــرُوقِ السُّـــيُوفِ المِشْـــرَفِياتِ وَالقَنَـــا أَحَـــبُّ إِلَيْنَـــا مِـــنْ بِـــرُوقِ الـــمَبَاسِمِ

---

[1] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 296.

[2] – المرجع نفسه ،ص 297.

[3] – المرجع نفسه، ص 318.

إن ألفاظ الصورة في هذا البيت منتقاة بعناية شديدة، حيث تضعنا أمام صورة ذات طرفين متقابلين، متناقضين؛ صورة السيوف المشرفيات والقنا التي تلمع في الحرب، وصورة الوجوه الحسنة المبتسمة أمام الشاعر، غير أنه يفضل السيوف والحرب على ابتسامة من يحب مع السلم، وهذا يوحي بشجاعة الشاعر، وعدم ركونه إلى الدّعة والموادعة.

وهي صورة مصدرها شعر عنترة بن شداد، الذي يفضل الحرب على التغزل مع حبيبته، في قوله[1]:

فَـــوَدِدْتُ تَقْبِيـــلَ السُّـــيُوفِ لَأَنَّهَـــا لَمَعَـــتْ كَبَـــارِقِ ثَغْـــرِكِ الـــمُبْتَسِمِ

إن أسلوب الشاعر في صناعة هذه الصورة يعتمد على مادة التشكيل اللغوي عند عنترة في رسم صورته الشعرية، في تصوير ووصف الحرب والمعارك، على النحو اللغوي الآتي:

- "بروق السيوف" ——————— السُّيُوفُ لمعت
- "بروق المباسم" ——————— بارق ثغرك المبتسم

لقد استطاع أبي حمّو أن يحول الصورة الغزلية، صورة مُحِبٍّ لتقبيل ثغر حبيبته إلى صورة محب للسيف، مفضلا له على ثغر الحبيبة الباسم، على شاكلة التعبير التصويري الوارد عن دعنترة بن شداد العبسي، إن مادة التشكيل فيها واحدة، من حيث الألفاظ: (بروق – السيوف – المباسم – أحب – إلينا).وصناعة هذه الصورة تدل على براعة الشاعر في تقمص الخيال الشعري التراثي، وعلى قدرته في توليد صورة اعتمادا على صورة قديمة، وتحميلها شحنات دلالية مؤثرة في المتلقي.

وللصور الشعرية التي تعود إلى العصر الأموي حضور في ديوان الشاعر ، وبخاصة المتَعَلِّقَةُ بالغزل، وذكر المرأة، فقد استقى من شعر عمر بن أبي ربيعة، صورة الفتاة التي يُزَيِّنُهَا خالٌ في خدّها، فقوله[2]:

إنِّي فُتِنْـــتُ بِـــذَاتِ الخَـــالِ يَـــا خَـــوَلِي وَعَـــذَّبْتُ بِجِفَاهَـــا العَاشِـــقِ العَـــانِي

هذه الصورة تراثية، تداولها الشعراء كثيرا، وظَّفَها الشاعر في رسم صورة فنية، فيها من الجمال والروعة ما يَدُلُّ على براعتِه، حيث يعود بخياله إلى الصورة الكنائية التي رسمها عمر بين أبي ربيعة، يأخذ منها صفة جمالية، ليجعل منها كناية عن موصوف، هي المرأة، مع تشابه كل منهما في أسلوبية الصورة وتعبيريتها، فأبو حمّو يعبر عن

[1] – هذا البيت ينسب إلى عنترة، ولم أعثر عليه في ديوانه.

[2] – مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، ص 160.

تعلقه بالموصوف، وعُمَر يصف حبه للموصوف (المرأة)، فهي كناية عن موصوف واحد عند كليهما، وبآلية بلاغية واحدة هي أسلوب الكناية، يقول عمر بن أبي ربيعة[1]:

أَلِمَّـــا بِـــذَاتِ الخَـــالِ فَاسْـــتَطْلِعَا لَنَـــا عَلَـــى العَهْـــدِ بَـــاقٍ وُدُّهَـــا أَمْ تَصَـــرَّمَا

يبدو تأثر الشاعر واضحا بالخيال الشعري الغزلي، إذ يأخذ عن زعيم مدرسة الغزل طريقته في تصوير عواطفه، والتعبير عنها، فعبارة: "بذات الخال" مأخوذة من بيت عمر: (بذات الخال)، وهي محرك خيالي للعاطفة، عاطفة الحب والشوق في البيتين، لأن الموصوف المشار إليه بصفة "الخال" يحمل من علامات الجمال ومواصفاته ما يجعل المتلقي يتأثر بهذه الصورة بفكره وقلبه.

ويقتبس أبو حمّو من الشعر العباسي صورا جميلة[2]:

وَأَنَـــا مُوسَـــى وَأَبُـــو حَـــمُّو أَصْـــلُحُ لِلْمُلْـــكِ وَيَصْـــلُحُ لِي

يمدح الشاعر نفسه في هذا البيت بأنه يصلح أن يكون ملكا، كما يصلح الملك له، وهي صورة تحيلنا على قصيدة لأبي العتاهية، يمدح فيها الخليفة "المهدي" العباسي، بقوله[3]:

أتتـــــه الخلافـــــة منقـــــادة إليـــــه تجـــــر أذيالهـــــا
فلـــــم تـــــك تصـــــلح إلا لـــــه ولم يـــــك يصـــــلح إلا لهـــــا

مما يلاحظ على الصورة الأولى، في شعر أبي حمو أنه جَعَل الملك في صورة مذكر، على هيئة رجل جاء إلى الشاعر بنفسه، علا خلاف الصورة عند أبي العتاهية، الذي جَعَلَ الخلافة مؤنثة، في صورة امرأة منقادة تجر أذيالها، وهو مكمن الاختلاف بين الصورتين، ومن نقاط الاختلاف بينهما أن الشاعر يمدح نفسه في حين يمدح أبو العتاهية الخليفة المهدي، مشكلا صورة استعارية، حيث يشبه الخلافة بالغادة الحسناء تجر ذيلها، وهي تسير إلى الخليفة.

والسر في جمال أسلوبها، هو إخراجها للمعنى المعقول في صورة حسية مشاهدة، محببة إلى المتلقي، ومما لاشك فيه أن تأثر أبي حمّو بهذه الصورة كان على إحساس منه، بما يمكنها أن تقدم له من عناصر التشكيل الفني

---

[1] – عمر بن أبي ربيعة: ديوان عمر بن أبي ربيعة، دار القلم، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص 183.

[2] – عبد الحميد حاجيات: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره،ص 311.

[3] – أبو العتاهية: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر،بيروت، لبنان، 1986، ص 375.

الذي يعتمد على الاستعارة والتشخيص. وهنا نكتشف براعة أبي حمّو في إعادة تشكيل الصور الشعرية القديمة، بأسلوبه الخاص، الذي يميزه عن شعراء عصره.

وفي خلاصة هذا المبحث نستنتج ما يلي:

– لكل صورة فنية مصدر معين، والمبدع لا ينطلق من فراغ، بل يستقي بعض الدلالات والصور التي تعينه على بلوغ الأثر الفني غايته في التواصل مع المتلقي.

– للتراث الديني، والشعري حضور متميز في تشكيل الصورة لدى الشاعر أبي حمو موسى الزياني، بداية من الشعر الجاهلي، ثم الإسلامي، والاموي ثم العباسي، حيث يستند إلى النصوص الشعرية ذات الجودة العالية، لأكبر شعراء هذه العصور، الأمر الذي أتاح له المادة اللغوية والتصويرية، لتشكيل صوره، وتزويده بالخيال الشعري الخصب، الذي يساعده على فهم طبيعة وأبعاد التصوير الفني للواقع الذي يعيشه.

– إن دراسة المصادر الفنية (التراثية) التي ساعدت الشاعر على إنتاج صور جديدة، تعين الباحث على فهم طبيعة العلاقة الأسلوبية، وطريقة تشكل الخيال عند الشاعر، كما تعينه على إبراز العلاقة بين الذات الشاعرة المبدعة وبين التراث الشعري، في بُعده الخيالي التصويري.

– إن إيراد الشواهد الشعرية يجعلنا نتعرف على أهم وأبرز ملامح الرؤية البلاغية عند الشاعر، وعلى كيفية استثماره للصور السابقة له، في شكلها البلاغي وأسلوب بنائها، وعلى المعاني والمضامين المرتبطة بها، وبهذا يصبح دراسة مصادر التصوير الفني معيارا أسلوبيا يقاس به شعر أبي حمّو موسى الزياني.

في **ختـــــام** هذا **الفصـــــل** نؤكد ان التشبيه والاستعارة والكناية، تتفاعل مع بقية العناصر الأخرى المكونة لنسيج النص الكلي، أو الجزئي، ونستطيع أن نقول: إنها مؤشرات بلاغية بارزة في تشكيل النص الشعري، وفي مستوى الصورة الفنية بشكل خاص، وعليها يعول المبدع في التعبير عن خياله، وفي خلق المشاهد التصويرية في النص، والخيال جزء لا يتجزأ من العملية الإبداعية، وبخاصة في جنس الشعر.

– وفي اعتقادي أن النص الشعري عند أبي حمّو موسى الزياني يستمد قيمته الفنية من الصور الفنية التي يحتوي عليها، ولعل هذا ما حاولت أن أكشف عنه، من خلال هذا الفصل، ومباحثه.

– إن الهدف من دراسة الصورة الفنية ليس فقط لمعرفة كل نمط من أنماطها على حدة، إنما لبيان كيفية تفاعل هذه العناصر البلاغية مع بعضها البعض، ومعرفة شعرية هذا التفاعل مع بقية المستويات الأخرى، المكونة للغة القصيدة، وبنائها اللغوي الكلي.

– إن التعرف على طبيعة التصوير الفني عند أبي حمّو موسى الزياني، يفتح المجال للباحث للولوج إلى عمق التجربة الشعرية من خلال التعرف على مصادر خياله الفني، والرؤية الجمالية للمبدع في التعامل مع التراث العربي.

فبالنسبة للتشبيه، ورد منه عدّة أنواع، هي: التشبيه العادي (المرسل)، والتشبيه المركب، والتشبيه الضمني، وكلها تدل على التنوع في توظيف الوسائل التشبيهية، بأساليب مختلفة باختلاف المعاني، والسياقات الشعرية، فكانت أدوات طبيعية، يتصرف فيها الشاعر، محدثا انزياحات تظهر لنا من خلال مقارنتها بالبنية الأصلية في التشبيه .

أما الاستعارة، فتشترك مع التشبيه في تخيّر اللفظ، الذي يصنع المفارقة، بين ما هو حقيقي، وما هو غير حقيقي، كما أنها تنقل التعبير الشعري من بساطته، في اللغة العادية، إلى تجسيد الصورة المراد التعبير عنها، عن طريق ثنائية الحذف والذّكر للمستعار والمستعار منه، وهي الأقدر على تحريك الخيال، وجعله يسمو على الواقع، بطريقة تتعامل فيها مع المعاني بشكل خاص.

وهنا ندرك قيمة الاستعارة المكنية عند الشاعر، وبلاغتها في أداء المعنى وتشخيصه، وكذلك الامر بالنسبة للاستعارة التصريحية، وبهذا التوظيف تمنح هذه الأساليب البلاغية النص الشعري طاقة فنية، وحيوية لغوية، تتحول فيها المعاني إلى ذوات حية مشاهدة، لها قدرة كبيرة في توجيه الدلالات، ودمج المجالات أو الحقول الدلالية في صور مرئية، وكأنها أشخاص حقيقية.

والكناية عند أبي حمو موسى الزياني، تعبر عن المعاني النفسية السطحية منها والعميقة، كما تعبر عن الصور والمعاني المختلفة التي يرغب في تبليغها إلى المتلقي بأسلوب غير مباشر، فيه متعة إبداع، ينشأ عن طريقته في انتقائها وتشكيلها، أما فيما يخص عناصرها التشكيلية، فيستقيها من البيئة، ويركز على المدركات الحسية والعقلية، وللشاعر أسلوبه في صياغة الكناية بذكر الوسائط الدّالة على المعنى دون تصريح، وهي الميزة التي جعلتها مؤثرة في المتلقي، إذ تعدل بذلك عن الواقع إلى التعبير عنه بطريقة فنية في أسلوب يسمو على اللغة البسيطة، وبذلك فالكناية ركن من أركان الفصاحة والبلاغة في أسلوبية الشاعر، وهي مولد ومنتج لدلالات تعطي الحقيقة مع دليلها، والقضية مع إيراد البرهان المنطقي عليها، فشكلت انزياحات نصية كثيرة عن طريق ترك التصريح بالمعاني، وبهذا فهي تصنع توترا بين البنيات الكنائية السطحية والبنيات العميقة في النص، وهذا ما يحرك خيال المتلقي.

كما أن التأثر الفني من الشاعر بالقرآن الحديث النبوي الشريف يدل أن بلاغة التصوير الفني القرآني كانت أحد أكبر المصادر التي أسهمت في إمداده بالمادة التشكيلية، سواء في الشكل أم في الموضوع. إضافة إلى تأثره بالتراث الشعري القديم الذي يبدو واضحا من خلال صور شعرية عديدة أخذها الشاعر من أشعار العصور الزاهرة للأدب العربي القديم، زادت من أصالة الفن الشعري لديه.

الخاتمة

الخاتمة:

من خلال اشتغالي على نصوص أبي حمو موسى الزياني توصلت، إلى عدة نتائج ؛ منها العامة، والخاصة. فمن النتائج العامة ما يأتي:

- إن المنهج الأسلوبي يعالج النص الشعري وفق نظرة شاملة لأنه يعالج النص عبر المستويات المختلفة.
- ترتبط المستويات اللغوية ارتباطا وثيقا بالجوانب النفسية للمبدع، وقد كشف البحث عن قدراتها التعبيرية في عملية التواصل.
- إن العلاقات التركيبية داخل البنيات اللغوية خاضعة للسياق والموقف، الذي تنتج عنه أسلوبية التراكيب وجماليتها من خلال التوافق بين السياق والبنية التركيبة التي يشكلها المبدع، فبنية اللغة الشعرية تنتج اعتمادا على الدلالة والسياق، كما أن الصور البلاغية؛ من تشبيه، واستعارة، وكناية لا تتشكل إلا بالانزياح عن قواعد اللغة العادية في إطار السياق الذي يجعلها تتلاءم مع الأغراض البلاغية التي يريد المبدع التعبير عنها.

وأما النتائج الخاصة، فتتعلق بكل فصل من فصول البحث على حدة، فأوردها كالآتي:

بالنسبة للمستوى التركيبي؛ فقد عمد الشاعر إلى توظيف مكثف لتقنيات تركيبية مختلفة كان لها دورها في كسر الرتابة في الأنساق اللغوية العادية وتعميق الدلالة النصية التي أرادها، وقد تمظهر هذا في ملامح تركيبية انزياحية باعتبارها مؤشرات أسلوبية كان أبرزها تحولات بنية التركيب الفعلي وبنية التركيب الإسمي، كما تميزت بقدرتها على تجاوز المعاني المعجمية المحدودة والعمل على إحداث تغير في أفق الانتظار بين القارئ والنص. وهي ملامح أسلوبية تمثل خروجا عن الرتب المحفوظة، فهي تقنية شعرية مثلت انزياحا عن القاعدة النحوية شاعت في شعر أبي حمو موسى، ومنها: التقديم، والتأخير، الحذف، سواء مس ذلك التركيب الإسمي أو التركيب الفعلي .

ففي التركيب الإسمي كثر تقديم الخبر على المبتدأ، ومرد ذلك إلى أسباب متعددة مراعاة للوزن والقافية أو سياق الكلام، ومقتضيات حال المخاطب. أما في التركيب الفعلي فمن الملامح الأسلوبية الشائعة، تقديم المفعول به على الفعل والفاعل، وتقديم المتعلق على ما تعلق به وبخاصة تعلق شبه الجملة "الجار والمجرور" الذي لا تكاد تخلو منه قصيدة من أشعار أبي حمو موسى الزياني، وكان من مسوغات التقديم هو أهمية المتقدم في السياق، أو لأهميته في نفس الشاعر. والتعلق التركيبي ملمح أسلوبي يمثل وسيلة من وسائل التماسك النصي من الناحية الشكلية، كما يشكل أداة من أدوات الشاعر في استقصاء معانيه التي يريد التعبير عنها، وتوصيلها إلى المتلقي.

وقد شكل الانزياح في الجار والمجرور ظاهرة لها أثرها في بنيات النص ومعانيه؛ فبنية التركيب النحوي خاضعة للعلاقات بين المسند والمسند إليه، وهذه العلاقات مرتبطة بحروف الجر وما تؤديه من دلالات في إطار التعلق بأحد طرفي التركيب؛ فالجار والمجرور بنية جزئية تعمل على توجيه المعنى والسياق بوجه عام. إنها تصنع

شبكة من الدلالات تنتشر في التركيب الفعلي والاسمي ومن ثم في النص، وقد شكلت انزياحات في التركيب من خلال المعاني التي تختص بها وهي تعرف بمعاني حروف الجر.

وللحذف أثر كبير في توجيه دلالات التراكيب الشعرية؛ فأي حذف لعنصر لغوي يحدث تغييرا في المعنى وهو يمس الحرف والكلمة والجملة على حد سواء، فاللفظ يمكن حذفه لبلوغ الغرض الدلالي، أو للحفاظ على الوزن والجرس الموسيقي. إن أي حذف من شأنه أن يغير وجهة القراءة بشكل أو بآخر. فهو آلية لغوية لها دورها الدلالي في النص الشعري لا يمكن أن توصف بالإبداع إلا بخضوعها لمعيارية اللغة وثوابتها ويُعَدُّ ذلكَ منطلق المبدع في التفرّد.

أما الفصل والوصل فشكل ظاهرة لها فاعليتها في تراكيب النص؛ إذ كان وسيلته في الربط بينها، ضمن سياق واحد في كثير من الأحيان وبخاصة الجمل التي يحتاج فيها الشاعر إلى استئناف الكلام، إذا كان هناك رابط لفظي.

إن الوصل في تراكيب الشاعر أبي حمو موسى الزياني ينم عن علاقات كثيرة؛ منها علاقة التداعي والتوارد، كما هي علاقات تسلسل للمعاني والخواطر النفسية عنده. وقد كانت (الواو) والفاء من أدوات الوصل الشائعة لديه، وهي تؤدي معان متعددة على المستوى الدلالي، فهي ليست مجرد حروف ميتة في النص تؤدي وظيفة العطف كما يعبر عنه النحاة من زاويتهم بل تقوم بتوجيه دلالات النص ومن ثم تؤثر في المتلقي. وفيه تتجلى القيم الفنية والجمالية من خلال تفاعل العناصر اللغوية في علاقات دلالية متعددة من داخل الجملة سواء أكانت فعلية أم اسمية.

وباستقراء التراكيب النحوية ندرك فاعلية الانزياح في شكل بؤر متوترة غير خاضعة لقواعد النحو المعيارية، مثل ظاهرة التقديم والتأخير، والفصل والوصل، والاعتراض والتوازي والحذف.

وهي ظواهر أسلوبية من شانها أن تخلق شبكة من العلاقات سواء على مستوى الجملة أو على مستوى القصيدة. ومن خلالها تبرز الطاقة التعبيرية والدلالية الكامنة في اللغة.

وشعرية النص الأدبي تقوم –أساسا– على الانزياح كمبدأ لغوي يعمل على خلق توتر بين اللغة الأدبية و اللغة غير الأدبية (العادية). وهو بهذا المفهوم مؤثر من المؤثرات الفنية التي تشد انتباه المتلقي إلى قراءة النصوص الإبداعية، و بخاصة الشعرية منها.

و من خلال تقصي البنية التركيبية في شعر أبي حمو موسى الزياني، يمكنني أن ابدي مجموعة من الملاحظات أوجزها فيما يلي:

– محافظة الشاعر على المعجم اللغوي أو الشعري القديم في بناء جمله و تراكيبه. حيث يستثمر من اللغة ما يتوافق و طبيعة تجربته أولا وطبيعة الجمل التي يشكلها، فقد برزت عنايته بتأليف تراكيبه.

– حرص الشاعر على تنوع أبنية الجمل من فعلية و اسمية؛ بما يلائم الوظيفة البلاغية و التواصلية.

– عنايته بتراكيبه في تفاعلها مع بقية مكونات الخطاب الشعري كالصورة و الموسيقى، إذ حقق تكامُلاً بين مختلف هذه البنيات الأسلوبية.

أما عن المستوى الموسيقي فكشفت مباحث هذا الفصل عن تشكيل موسيقي وظف فيه الشاعر أنماطا صوتية في شكل بنيات متآلفة من الناحية الأسلوبية تكشف عن مجموعة من الجوانب الدلالية التي ترد في سياقات ومواقف شعرية متعددة وقد تركزت في جانبين:

الموسيقى الخارجية؛ حرص فيها الشاعر على الأوزان الشعرية الخليلية، كبحر الطويل، وبحر البسيط، والكامل، المتقارب، والمتدارك. وقد عبرت هذه الأوزان عن تجربته النفسية بشكل كبير نلمس من خلاله حسن اختياره للأوزان وتطويعها للتعبير عن الغرض الشعري؛ فالشاعر يلائم بينها وبين السياسة والحرب والغزل والمديح الديني في مولدياته، كما اهتم كذلك بالقافية فأحسن اختيار حروفها في تنوع ينم عن قدرته على المحافظة على النغم الموسيقي للبيت والقصيدة ككل.

وأما الموسيقى الداخلية؛ فهي تتولد في الأساس من المحسنات البديعية اللفظية؛ تمثلت في الجناس بأنواعه والمماثلة، والتكرار وغيرها بما يبرز الفاعلية الصوتية في التأثير على المتلقي، وقد كان النَّبرُ في الإيقاع الشعري من الظواهر الصوتية الأساسية كونه يمس كل المواضع، فلا يقل أهمية عن السجع والجناس والمماثلة فهو من أهم العناصر الصوتية التي ساهمت في تشكيل الموسيقى الداخلية، وفي الكشف عن بعض الجوانب النفسية للشاعر.

وقد حقق النبر نوعا من التناغم الصوتي بين الصوت والتجربة النفسية للمبدع. وقد تناول البحث بعض الجوانب الصوتية الأكثر بروزا في تنسيقات مؤجلة وأخرى معجلة؛ تشي هي الأخرى بالجانب التعبيري للصوت المفرد وللأصوات المجتمعة، فكان لهذه التشكيلات الموسيقية دور فاعل في الأداء الموسيقى المعبر عن التجربة الشعرية لأبي حمو موسى الزياني؛ حيث تكشف عن خفايا نفسية ندركها في سياقاتها المرتبطة بالتجربة الفنية .

وأما عن الصورة والخيال الشعري، فتوصل البحث إلى أن الشاعر قد اهتم بالجانب الدلالي الإيحائي للأساليب البيانية التي تميزت بقدرتها على إبراز المعاني المختلفة وتشخيصها . فارتكزت على التشبيه أو ما يعرف بالمماثلة الدلالية، الذي عرف انزياحات على مستوى التركيب الأسلوبي بين عناصره الأربعة؛ المشبه والمشبه به والأداة ووجه الشبه. وكما هو معلوم من الناحية الأسلوبية فإن غياب أحد هذه العناصر اللغوية أحاديا أو ثنائيا يشكل ملمحا أسلوبيا . كما توصل البحث إلى أن البنية التشبيهية عند أبي حمو موسى الزياني من عناصر التشكيل الأساسية التي تهدف إلى بيان المعنى .

أما الصورة الاستعارية، فهي نوعان: استعارة مكنية، وهي من العناصر الأسلوبية التي تمنح النص عمقا بسبب خفاء المشبه به والعدول عنه إلى ذكر لازم من لوازمه لذا يحتاج التصوير فيها إلى جهد ذهني في إدراك تلك المنافرة الأسلوبية التي تصنعها في النص.

واستعارة تصريحية استطاع من خلالها أن يستثمر عناصر الطبيعة المحيطة به في بنائها، فاعتمدت على عنصر التشخيص في أغلبها غير أن براعة الشاعر الأسلوبية في تشكيل الاستعارة تتجلى في حسن اختيار عناصرها، من مستعار ومستعار له، وصفة مستعارة، وطريقة تشكيلها وتعامله مع الدلالة فيها . وعلى الجملة فإن استعارات أبي حمو كانت ثرية وعميقة، راعى فيها حسن اختيار العناصر المثيرة لذهن المتلقي، فعنصر الدهشة حاضر في كل استعاراته. وكان التنافر بين عناصرها عاملا أساسيا في نجاح استعاراته في تشخيص المعاني المختلفة .

أما عن الصورة الكنائية، فوظف منها نوعين هما الكناية عن الصفة والكناية عن الموصوف.

وتميزت بما يلي:

قيام الكنايات على إيحاءات مكثفة ناتجة عن التداخل بين الدوال اللغوية. وتمكينها للشاعر من كشف أبعاد التركيب الشعري ودلالاته؛ فهي توضح المدلول الثاني غير المقصود في ذهن المتلقي وتبعث فيه النشاط .

إن مكمن الجمال في كنايات الشاعر في انزياحها عن المعنى الأصلي. وقد استطاع الشاعر أن يشكل نظاما كنائيا يقوم على مبدأ الخرق الأسلوبي لنظام اللغة، وأن يقيم توترا بين الدوال اللغوية في الاستخدام الشعري، كما تمكن أن يخلق بنيات كنائية جديدة لم يألفها الشعراء في بيئاتهم الثقافية، إذ إن الكناية بنية معبرة عن البيئة الثقافية والاجتماعية، كما جعل منها وسائل تعبيرية أوصل من خلالها رسالة المبدع، وهذا ما أكسب نصوصه الشعرية حيوية وتجددا.

كما استفاد الشاعر من التراث الديني والشعر في تشكيل مادة الصور الفنية؛ حيث يوظف صورا من القرآن والحديث النبوي الشريف تدل على براعة وقدرة على إعادة بناء صور فنية تراثية في سياقات خاصة بالشاعر، وبالمحيط الثقافي والاجتماعي الذي يعيش فيه. وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أصالة المادة التشكيلية لدى الشاعر.

وخلصت الدراسة إلى أن للشاعر إمكانات تصويرية في بناء الصورة تجلت بطريقة بنائية تنصهر في النص الشعري عبر أنظمة من العلاقات تعبر عن الحالة الانفعالية للمبدع، وتتناول وقائع الحياة لتعيد تشكيلها من جديد وفق رؤية شعرية جديدة.

كما أظهر البحث أن شعر أبي حمو موسى الزياني نموذج راق للشعرية المغربية القديمة في عهد الدولة الزيانية.

المصادر والمراجع

أولا- فهرس المصـادر والمـراجع:

القرآن الكريم برواية ورش.

I- المصـــــادر:

1. ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، المكتبة العصرية للطباعة والنشر صيدا بيروت، 1990.
2. ابن الأنباري كمال الدين أبو البركات عبد الرحمن بن أبي سعيد: الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين الكوفيين والبصريين، ط4، ، مطبعة السعادة، مصر،1961.
3. الباقلاني أبو بكر محمد بن الطيب: إعجاز القرآن، تح الشيخ عماد الدين حيدر، ط1،مؤسسة الكتاب الثقافية للنشر والتوزيع، 1991.
4. الجاحظ أبو عثمان عمرو بن محبوب: البيان والتبيين، ت درويش جويدي، شركة أبناء شريف الأنصاري للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2004.
5. : الحيوان، شرح و تحقيق الدكتور عبد السلام هارون ط2، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر، ، 1965.
6. الجرجاني أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد: أسرار البلاغة في علم البيان، تح محمد رشيد رضا، ط1،دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1988.
7. : دلائل الإعجاز، تع محمود محمد شاكر ، ط5، مكتبة الخانجي ، مصر، ، 2004.
8. ابن جني أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1952.
9. حاجيات عبد الحميد: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ط02، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1982.
10. ابن خلدون أبو زيد ولي الدين عبد الرحمن بن محمد الإشبيلي التونسي القاهري: المقدمة، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، تحقيق درويش جويدي، ط1، 1999.
11. ابن رشيق القيرواني أبو علي الحسن الأزدي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ت صلاح الدين الهواري، وهدى عودة، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 1996.
12. ابن فارس: مقاييس اللغة، تح عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، م2، ج2، ط1.
13. ابن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، دار الثقافة بيروت لبنان، 1964.
14. : كتاب الأنواء في مواسم العرب، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر،(د.ت)، (د.ط) .
15. الزمخشري أبو القاسم جار الله محمود بن عمر: أساس البلاغة، تح محمد باسل عيون السود، منشورات محمد علي بيضون دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
16. الزياني أبو حمو موسى: واسطة السلوك في سياسة الملوك، ت. ع. الرحمن عون،(د.ط) دار بوسلامة للنشر والتوزيع، تونس،(د.ت).

17. السكاكي أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي : مفتاح العلوم تح د عبد الحميد هنداوي دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط01، 2000.
18. سيبويه عمر بن عثمان بن قمبر: الكتاب، تع إميل بديع يعقوب، م1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1999.
19. العربي: الخيال عالم البرزخ والمثال، جمع وتأليف محمد محمد الغراب، دار الكتاب العربي، دمشق، سوريا، ط2، 1984.
20. العسكري أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل: الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مؤسسة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه (د.ت) (د.ط).
21. العلوي محمد أحمد بن طباطبا: عيار الشعر، المكتبة التجارية الكبرى، تح د.طه الحاجري ود. محمد زغلول سلام.
22. ابن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، دار الثقافة بيروت لبنان، 1964.
i. : كتاب الأنواء في مواسم العرب، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر،(د.ت)، (د.ط) .
23. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان (د.ت) .
24. لسان الدين بن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة، تح. محمد عبد الله عنان، ط02، مكتبة الخانجي، 1983.
25. مؤلف مجهول: زهر البستان في دولة بني زيان، تح. عبد الحميد حاجيات، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2011.
26. معمر بن المثنى التميمي أبو عبيدة: مجاز القرآن، تح، د محمد فؤاد سركين، مكتبة الخانجي القاهرة (د.ت)
27. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت لبنان، 1990.
28. النواجي شمس الدين محمد بن حسن: مقدمة في صناعة النظم والنثر، تحقيق الدكتور محمد بن عبد الكريم، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت لبنان.
29. **المراجـــع:**
30. أحمد حمدان ابتسام: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ط1،دار القلم العربي، 1997.
31. أدونيس علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1979.
32. إسماعيل عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1992.
33. إسماعيل عز الدين: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، مصر ط4، (د ت).
34. : الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3،دار العودة ،بيروت، لبنان 1981.
35. أشرف محمد موسى: الخطابة وفن الإلقاء، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر، 1978.
36. ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، 1983.
37. أمين أحمد: النقد الأدبي، تقديم محمد الطاهر مدور، ط1، دار الأنيس موفم للنشر، 1992.

38. أيت أوشان علي:السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، ط1، دار الثقافة للتوزيع والنشر الدار البيضاء المغرب، 2000 .

39. الباي أحمد: القضايا التطريزية في القراءات القرآنية، ج2، عالم الكتب الحديث، ط1، 2012،إربد،الأردن.

40. بحيري سعيد حسن: دراسات لغوية تطبيقية في البنية والدلالة، مكتبة الآداب القاهرة، مصر، ط01، 2005.

41. البدراوي زهران: أسلوب طه حسين في الدرس اللغوي الحديث، دار المعارف، القاهرة، [د.ت].

42. بدوي محمد مصطفى: كولردج، دار المعارف مصر، ط 2، (د.ت).

43. البطل علي: الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر بيروت، لبنان، ط3، 1983.

44. بوحوش رابح: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر 2006.

45. بودوخـــــة مسعود: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، منشورات عالم الكتب الحديث، إربد ، الأردن ، 2011.

46. تاوريرت بشير: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، ط01، دار الفجر للطباعة والنشر ،الجزائر ،2006.

47. تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة الدار البيضاء المغرب، ط1994.

48. جبر محمد عبد الله: الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية دار الدعوة للنشر والتوزيع، الاسكندرية، مصر .

49. جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1984.

50. الجربي محمد رمضان: البلاغة التطبيقية، دراسة تحليلية لعلم البيان، جامعة ناصر الخمس، ليبيا، ط1، 1997.

51. الجندي علي: فن الجناس، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1954.

52. جودة نصر عاطف: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984.

53. الحربي فرحان البدري: الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 2003.

54. حسن عباس: النحو الوافي، ط3، دار المعارف، بمصر.

55. حسن غزالة: الأسلوبية والتأويل والتعليم، مؤسسة اليمامة الصحفية، 1419هـ، الرياض، السعودية.

56. حمودة عبد العزيز: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

57. الحوفي أحمد محمد: فن الخطابة، ط2،دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1998.

58. خطابي محمد: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991 .

59. خفاجي عبد المنعم وآخرون: الأسلوبية والبيان العربي، ط2، الدار المصرية اللبنانية، ، 1992،القاهرة.

60. خليفة مسعود زكية: الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، منشورات جامعة قان يونس بنغازي، تونس،ط1، 1999.

61. بن خليفة مشري: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، 2006 الجزائر.

62. خليل إبراهيم محمود: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك دار المسيرة للنشر، عمان، الأردن، ط01، 2003.

63. درابسة محمد: مفهوم المجاز بين ابن سينا وابن رشد، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، الأردن، المجلد 12، العدد 20 مايو أيار، 2000 م.

64. درويش أحمد: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر القاهرة ،1998.

65. الدسوقي محمد السيد أحمد: جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة، ط1، دار العلم والإيمان، الإسكندرية، مصر،2008.

66. بو دوخة مسعود: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، منشورات عالم الكتب الحديث، إربد،الأردن، 2011

67. بن ذريل عدنان: النَصُّ والأسْلوُبيَّة بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2000 .

68. الراجحي عبده: فقه اللغة في الكتب العربية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1972.

69. راشد الصادق خليفة: دور الحرف في أداء معنى الجملة، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا،1996 .

70. الرافعي مصطفى صادق: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي،بيروت، لبنان، ط09 ،1973.

71. الرباعي ربى عبد القادر: المعنى الشعري وجماليات التلقي في التراث النقدي والبلاغي، دار جرير للنشر والتوزيع ط1، 2006.

72. الربعي ابن سلامة: تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر 2006.

73. الرمالي ممدوح عبد الرحمن: العربية والوظائف النحوية، دراسة في اتساع النظام والأساليب،ط1996، دار المعرفة الجامعية، مصر.

74. زرقة أحمد: أصول اللغة العربية، أسرار الحرف، ط1،دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 1993 .

75. زكارنة هديل بسام: المدخل في علم الجمال، المعهد الدبلوماسي الأردني، الأردن، 1998.

76. السد نور الدين: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث الأسلوبية والأسلوب، دار هومه، الجزائر 1997.

77. سقال دزيرة: الصرف وعلم الأصوات، دار الصداقة العربية بيروت،1996.

78. سلوم تامر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط1 دار، الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 1983.

79. سليمان داوود أماني: الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، ط1، دار مجدلاوي، عمان الأردن، ،2002.

80. : الأمثال العربية القديمة دراسة أسلوبية سردية حضارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر الأردن،ط01 ،2000 .

81. الشايب أحمد: أصول النقد الأدبي، ط8، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1993.

82. بن شريفة عبد القادر: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ط4، دار الفكر،عمان الأردن، ،2008.

83. أبو شوارب محمد مصطفى: جماليات النص الشعري، دار الوفاء، الإسكندرية ، مصر،2005.

84. بن الشيخ جمال الدين: الشعرية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996 .

85. ضيف شوقي: الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، مصر1968.

86. عاصي ميشال: مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط1، 1974.

87. عبد الإله سليم: بنيات المشابهة في اللغة العربية، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001.

88. عبد البديع لطفي: التركيب اللغوي للأدب، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، 1989.

89. عبد المطلب محمد: البلاغة والأسلوبية، ط 01،الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، بيروت لبنان، ، 1994.

90. العبد محمد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، ط1، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1988.

91. عبيد محمد صابر: المغامرة الجمالية للنص الشعري، ط.1، دار الكتب الحديث، إربد، عمان، الأردن،2007.

92. عتيق عبد العزيز: علم البيان، دار الآفاق العربية، القاهرة مصر، ط 2004.

93. أبو العدوس يوسف: الاستعارة في النقد الحديث، ط01،الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1997.

94. :الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع،عمان الأردن، ط1، 2007.

95. عصفور جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة، 1974.

96. العقاد عباس محمود: اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مص، (د.ت) .

97. العمري محمد: في البلاغة الخطاب الإقناعي، مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية في القرن الأول نموذجا، دار الثقافة للنشر والتوزيع الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

98. عوض يوسف نور: نظرية النقد الأدبي الحديث، ط1، دار الملايين للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1994.

99. عياشي منذر: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط1، مركز الإنماء الحضاري، 2002 .

100. العيد يمنى: الراوي الموقع والشكل، ط1 ، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان ، 1986.

101. الغذامي عبد الله: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998.

102. غركان رحمن: نظرية البيان العربي، ط1، دار الرائي،دمشق،سوريا،2008.

103. الفاسي الفهري عبد القادر: البناء الموازي، نظرية في بناء الكلمةِ وبناء الجملةِ، دار توبقال للنشر الدار رالبيضاء، المغرب، ط1، 1990.

104. فتح الله سليمان أحمد: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، 2008.

105. فضل صلاح: علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1998.

106. : مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة مصر، 1996.

107. قباوة فخر الدين: التحليل النحوي أصوله وأدلته، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة 2002م.

108. الكوفي نجاة عبد العظيم: أبنية الأفعال دراسة لغوية قرآنية،دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1989، مصر.

109. المتوكل أحمد: الخطاب وخصائص اللغة العربية دراسة في الوظيفة والبنية والنمط، ط1، دار الأمان، الرباط،المغرب، 2010.

110. المحالي جهاد: طبقات الشعراء في النقد الأدبي عند العرب، دار الجيل بيروت، لبنان ط1، 1992.

111. المجذوب البشير: حول مفهوم النثر الفني عند العرب، الدار العربية للكتاب، 1982.

112. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة (د.ت).

113. مختار عمر أحمد: علم الدلالة، ط1، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1985 .

114. المخزومي مهدي: في النحو العربي نقد وتوجيه، ط 02، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1986.

115. مراد عبد الرحمن مبروك: آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر ط1، 2002.

116. المراغي أحمد مصطفى: علوم البيان والمعاني والبديع، ط03دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ، 1993.

117. مرتاض عبد الملك: قضايا الشعريات متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة.

118. : نظرية النص الأدبي، دار هومه للطباعة والنشر،الجزائر ،2007.

119. مرتاض محمـــــد: مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998.

120. المسدي عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، ط2، دار العربية للكتاب، تونس، 1982.

121. المسدي عبد السلام: التفكير اللساني في الحضارة العربية، ط1، الدار العربية للكتاب، 1986.

122. : النقد والحداثة، ط1 ،دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت لبنان ، 1983.

123. معلوف سمير أحمد: حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1996 .

124. مفتاح محمد: تحليل الخطاب الشعري، ط4، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2005.

125. المقدسي أنيس: تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت 1968.

126. مندور مصطفى: اللغة بين العقل والمغامرة، منشأة المعارف بالاسكندرية، مصر،(د.ت)،(د.ط) .

127. المنصف الشنوفي وظاظا رضوان: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، المجلس الوطني للفنون والآداب، الطويت، 1997.

128. مونسي حبيب: نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، 2007.

129. ميشال شريم جوزيف: دليل الدراسات الأسلوبية، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1987.

130. ناصر محمد: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، الجزائر ط1، 1985.

131. بن ناصر حنيفي: اللسانيات منطلقاتها النظرية وتعميقاتها المنهجية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009 .

132. ناظم حسن: البنى الأسلوبية في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ط01، 2002.

133. نجاتي عثمان: الدراسات النفسية عند علماء المسلمين، دار الشروق القاهرة، مصر، ط1، 1993.

134. النويهي محمد: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر.

135. الهاشمي أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ت.د.يوسف الصميلي، ط1،المكتبة العصرية بيروت، 1999.

136. هدارة محمد مصطفى: في البلاغة العربية ذ، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان ذ، ط1 ذ، 1989.

137. اليافي نعيم: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا،1982.

138. يحياوي الطاهر: البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1983.

139. **المراجع المترجمة:**

140. أرسطو طاليس: كتاب النفس، ترجمة أحمد فؤاد الأهواني،ط1، مكتبة البابي الحلبي، 1949.

141. أمبرطو إيكو: السيميائيات وفلسفة اللغة، تر.أحمد الصمعي، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2005.

142. إنريك أنديرسون أمبرت: مناهج النقد الأدبي، تر.طاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب القاهرة، 1991.

143. أوزوالد ديكرو: القاموس الموسوعي لعلوم اللسان، تر. منذر عياشي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ط2، 2007.

144. بيير جيرو: الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء العربي ،حلب سوريا ، ط2، 1994.

145. جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال، المغرب، 1986.

146. جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنسر والتوزيع، ط2، 14074هـ1987.

147. جوليا كريستيفا: علم النص،ت فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط02 ،1997.

148. جون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي ستراوس إلى دريدا، ترجمة محمحد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1996.

149. جون لاينز: اللغة والمعنى والسياق، تر.د. عباس صادق الوهاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق،1987.

150. دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ت. محمد يحياتن، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2008

151. ر.ف جونسون: موسوعة المصطلح النقدي، تر.د لؤلؤة عبد الواحد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2 1983.

152. رينيه ويليك واوستين وارين: نظرية الأدب، ت. محي الدين صبحي، ط3، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، بيروت، لبنان،1948.

153. ستولينتز جيروم: النقد الفني دراسة جمالية وفنية، دارالثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة 1978.

154. فندريس: اللغة، ترجمة الدواخلي والقصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، 1950.

155. فولفغانغ كايزر: العمل الفني اللغوي مدخل إلى علم الأدب، تر أبي العيد دودو، دار الحكمة 2000.

156. فيلي ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة د. خالد محمود جمعة، ط 01، دار الفكر، دمشق، سوريا، 2003.

157. لالاند: الموسوعة الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل، المجلد الأول منشورات عويدات، بيروت باريس ط2، 2001.

158. ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب الأسلوب، ترجمة حميد لحميداني، ط1، 1993، دار النجاح الجديدة البيضاء، المغرب .

159. هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية (نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة العمري محمد منشورات، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان.

160. **الرسائل الجامعية:**

161. إبراهيم مصطفى إبراهيم رجب: البنية الصوتية ودلالتها في شعر عبد الناصر صالح ، رسالة ماجستير إشراف،الدكتور:فوزي إبراهيم أبو فياض، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين 2003م.

162. البكاي أخذاري: قذى بعينك للخنساء، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير،جامعة الجزائر،2004-2005.

163. بلقاسم دكدوك: مستويات التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي، رسالة دكتوراه، إشراف الدكتور :محمد زغينة،جامعة الحاج لخضر . باتنة -،2009م.

164. رحماني ليلى: البنية الإيقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكريا، رسالة دكتوراه في العروض وموسيقى الشعر، إشراف أ . محمد عباس، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، 2014- 2015.

165. عبد النور داود عمران ، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، رسالة دكتوراة ،إشراف الدكتور، حاكم حبيب الكريطي ، جامعة الكوفة ، العراق ،2008م.

فهرس المحتويات

ثانيا- فهرس المحتويات

مقدمة.....أ.ب.ج.د.

مدخل: مفاهيم الأسلوبية في النقد

1- مفهوم الأسلوب الأسلوبية..... 06

أ- لغة..... 06

ب- اصطلاحا..... 06

ج- زوايا تعريف الأسلوب..... 09

2- الأصول اللسانية للأسلوبية..... 13

3- اتجاهات الأسلوبية..... 18

أ- الأسلوبية التعبيرية..... 19

ب- الأسلوبية الأدبية..... 21

ج-الأسلوبية البنيوية..... 22

د- الأسلوبية الإحصائية..... 24

هـ- الأسلوبية الصوتية..... 24

4- النص والسياق والتركيب..... 27

أ- مفهوم السياق..... 27

ب- أنواع السياق..... 28

1- سياق أصغر..... 28

2- سياق أكبر..... 29

5- الأسلوبية والنقد الأدبي..... 31

6- الأسلوبية والنص الأدبي..... 32

الفصل الأول: المستوى التركيبي

مدخل: التركيب والانزياح..... 36

1- مفهوم التركيب..... 36

2-مفهوم الانزياح..... 40

المبحث الأول: التركيب الاسمي..... 44

1- تقديم الخبر على المبتدأ..... 51

2- تقديم الجار والمجرور على خبر كان..... 59
3- تقديم الجار والمجرور على خبر الناسخ إنَّ..... 66
4- تقديم الجار والمجرور على خبر المبتدأ..... 70

المبحث الثـــاني: التـــــركيب الفعلي

أولا- التراكيب الفعليـــة..... 74
1- تقديم المفعول به على الفاعل..... 74
2- تقديم الجار والمجرور على الفاعل..... 78
3- تقديم الجار والمجرور على المفعول به..... 80

المبحـــث الثـــالـــث- الحـــذف

مفهوم الحذف 85
1- حذف المبتدأ..... 85
2- حذف الموصوف..... 93
3- حذف شبه الجملة..... 97
4- حذف المفعول به..... 101
5- حذف خبر لا النافية للجنس..... 105

المبحث الرابع: الفصـــل والـــوصل

أ- أسلوب الفصـل والوصل..... 110
1- الوصل..... 111
أ - الوصل بالواو والفاء..... 112
2- أسلوب الفصـل..... 118
أ- الفصل بالجملة الاعتراضية..... 118
ب- الفصل بأسلوب القسم..... 119
ج- الفصل بما يشبه الدعاء..... 121

الفصل الثاني: المـوسيقى الشعرية

مدخل: مفهوم الموسيقى والإيقاع 125
أ- الإيقاع الخارجي..... 126

ب –الإيقاع الداخلي..... 127
المبحث الأول: الموسيقى الخارجية..... 131
1–البحـــور الشعرية..... 131
1– بحر الطويـل..... 135
2– بحر البسيـط..... 140
3– بحـر الكـامـل..... 144
4– بحـر المتقـارب..... 148
5– بحر المتَـدَارَك ..... // 151
اا– القافيــة والانزياح..... 156
أولا– القافيــة 154
1–حروف القافيــة..... 157
أ– حرف الــروي..... 158
2–أنواع القافية من حيث الحركات..... 175
أ– قافية المتراكب..... 175
ب– قافية المتدارك..... 176
ج– قافية المتواتر..... 178
3–عيوب القافية..... 180
أ– الإيطـــاء..... 180
بـ– الإقــواء..... 181
ج– التضميــن..... 182
المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية..... 184
1–الجنـــاس..... 185
أ– الجناس التام 185
ب– الجناس الناقص..... 188
1– الجناس المطرف..... 188
2– الجناس المحرف..... 189
3– الجناس المصحف..... 192
4– جناس القلب..... 194
5– الجناس المضارع..... 195

6- الجناس اللاحق..... 196
7- الجناس الاشتقاق..... 198
2- التصدير..... 203
3 - الترصيع..... 208
4- الموازنة..... 213
5- النبر في الإيقاع الشعري..... 219
5- التنسيق والترديد الصوتي..... 230

الفصل الثالث: الصورة الشعرية

مدخل- مفهوم الصورة الفنية والخيال في النقد..... 241
1-الصورة في النقد العربي القديم..... 241
2-الصورة في النقد الحديث..... 244
3-الخيال في النقد القديم..... 246
4-الخيال في النقد الحديث..... 248
المبحث الأول: التَّشبيه..... 249
أ- التشبيه المجمل..... 251
ب- التشبيه المركب {التمثيلي}..... 257
جـ- التشبيه البليغ..... 265
د-التشبيه الضمني..... 271
المبحث الثاني: الاستعارة..... 276
1-مفهوم الاستعارة..... 276
أ-الاستعارة المكنية..... 282
ب- الاستعارة التصريحية..... 293
المبحث الثالث:الكناية..... 299
1-مفهومها..... 299
2- أنواع البِنيات الكنائية..... 301
أ- كناية عن صفة..... 302
ب- كناية عن موصوف..... 313

المبحث الخامس مصادر الصورة الفنية

المبحث الخامس مصادر الصورة الفنية..... 325

أ- التراث الديني..... 325
1 - القرآن الكريم..... 325
2 - الحديث النبوي الشريف..... 328
ب- التراث الشعري القديم..... 329
خاتمة البحث..... 337
فهرس المصادر والمراجع..... 342
فهرس الموضوعات..... 352