

شعرية الاصمعيات

بشائر أمير عبد السادة

كلية التربية للعلوم الإنسانية/ جامعة بابل

bashaeraflawi@yahoo.com

الملخص

إن العمل الشعري محكوم بآلية معينة تميزه عن غيره من الأعمال الإبداعية كالنثر مثلاً، وهذه الآلية ما هي إلا مجموعة من القوانين الأدبية التي تحكم النص الشعري، وهي مرتبطة بطرفين أحدهما المبدع والآخر المتلقي، فكل منهما دوره في بيان أسس النص الشعري.

وقد وقع اختيارنا على شعر الأصمعيات للكشف عن شعريتها لما لها من أهمية في تراثنا الأدبي والنقدي القديم، إذ تعدّ من المختارات الشعرية التي لم يكن اختيارها وترتيبها على هذا النمط اختياراً عشوائياً، بل كان اختياراً منتقى منظماً محكوماً بآلية معينة، لذا اخترتها للكشف عن آليات شعريتها وجمالها الفني.

وقد انقسم البحث على مطلبين: مطلب نظري تمثل في البحث عن مفهوم الشعرية عند النقاد الغرب والنقاد والفلاسفة العرب.

ومن ثم مطلب تطبيقي انقسم على قسمين: القسم الأول تحدثت فيه عن شعرية الصوت، والقسم الثاني تمثل في الحديث عن شعرية الصورة، ثم خاتمة تضمنت أهم الاستنتاجات ولائحة بالمصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: شعرية، الاصمعيات.

Abstract

The poetic work is governed by a specific mechanism that distinguish it from other creative works Kalnther for example, and this mechanism is only a set of moral laws that govern the poetic text, which is linked involved two one creator and one receiver, each has his role in a statement the foundations of the poetic text. Our selection hair Alosamaaat to detect Charitha because of their importance in the literary and monetary ancient heritage was signed, as it is one of the poetry anthology that was not selected and arranged on this pattern at random choice, but was selected choice orderly governed by a specific mechanism, so you've chosen to reveal Charitha mechanisms Technical and beauty.

The research was split on two demands: the demand represents a theoretical concept in the search for poetic critics West, critics and philosophers of the Arabs. And then applied the requirement split on two sections: Section I talked about poetic voice, and the second section was to talk about the poetic image, then finale included the most important conclusions and a list of sources and references.

Key words: Lattice, Asmaaat.

مفهوم الشعرية:

إن الشعرية مفهوم قديم حديث في الوقت ذاته، ويعود أصله إلى أرسطو، وقد تنوع مفهوم الشعرية بتنوع المصطلح، ويمكن تقسيم مفهوم الشعرية مع مصطلحه على قسمين: القسم الأول الذي يكون فيه المصطلح متنوع نجد أن المفهوم ثابت وهذا الأمر يبدو بارزاً في تراثنا النقدي العربي، ويتلخص مفهوم الشعرية العام في (البحث عن القوانين العلمية التي

تحكم الإبداع)، وقد اتخذ مصطلحات مختلفة منها نظرية النظم للبرجاني (ت ٤٧١هـ)^(١)، والأقويل الشعرية المستندة إلى المحاكاة والتخييل عند القرطاجني (ت ٦٨٤هـ)^(٢)، والشاعرية والقول الشعري، والقول غير الشعري^(٣).

أما القسم الثاني فإننا نواجه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد وتتخلص في النظريات التي وضعت في إطار مصطلح الشعرية ذاته مع اختلاف التصور في سر الإبداع وقوانينه، ويتضح هذا الأمر في نظرية التوازي عند ياكوبسون ونظرية الانزياح عند جان كوهن^(٤)، وإن هذه النظريات في مجملها هي محاولة لوضع نظرية عامة للأدب وذلك مستوحاة من اكتشاف القوانين التي عن طريقها ينحو الخطاب اللغوي نحو الأدبية، وبوساطة هذه النظرية العامة يرجى معرفة ماهية هذه القوانين الحاكمة للإبداع، ومعرفة الآلية المتبعة في اكتشافها إلا أن هذا لا يعني أن الشعرية أو النظرية الأدبية تعنى بتشخيص القوانين الأدبية لخطاب لغوي محدد، بل يكون مدار اهتمامها مجمل الأدب بوصفه إبداعاً، مع مراعاة الفوارق النوعية بين الأجناس الأدبية، بحسب خصائص كل جنس ومقوماته الفنية^(٥)، لأن "موضوع الشعرية يتركز في دراسة الإجراءات اللغوية التي تمنح لغة الأدب خصوصية مميزة تفضلها عن أنماط التعبير الفنية واللغوية الأخرى، هذه الخصوصية تتميز بأنها منبثقة من الأدب ذاته وماثلة في أبنيتها التعبيرية"^(٦).

فالشعرية تؤكد على وجود خاصية أدبية وقد أطلق الشكلانيون الروس عليها اسم (الأدبية) التي آلت على نفسها إظهار خصائصها الفنية لاستظهار أبعادها الفنية، وهي عبر تمتعها بالخصوصية الموضوعية القائمة في: علم الأدب، ترمي إلى التمييز بينها وبين الممارسات التطبيقية الأخرى مثل اللسانيات التي تعتنى باللغة، وكذلك البلاغة المعالجة لمختلف أنواع الخطاب^(٧).

ويعد رومان ياكوبسن (RONAN JAKOBSON) من أوائل المنظرين للشعرية الحديثة وينطلق في رؤيته الشعرية من نظرية الاتصال وعناصرها الستة: المرسل والمرسل إليه والرسالة والسياق والشفرة وقناة الاتصال، إذ يولد كل عنصر من العناصر الستة وظيفة لسانية مختلفة وتعنى الشعرية بالوظيفة الأدبية التي تولدها الرسالة^(٨).

فياكوبسن يرى أن الشعرية هي "ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية، بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيم هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضاً خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"^(٩).

ويرى تودوروف أن الشعرية ليست مجرد وصف عام لهيكلية النص، وإنما هي أسلوب خاص في بناء اللغة وتشكيلها، وهي لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل^(١٠).

وليس العمل الأدبي عند تودوروف هو موضوع الشعرية فما تستنتقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل لا يعدّ إلا تجلياً لبنية محددة وعامة، وليس العمل الأدبي إلا انجازاً من انجازاتها الممكنة،

(١) ينظر: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م: ١١.

(٢) ينظر: منهاج البلاغة وسراج الأدباء، حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ)، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط٣، ١٩٨٦م: ١٢٠.

(٣) ينظر: المنزخ البديع في تجنيس أساليب البديع، أبو محمد القاسم السلجماي، تح: علاء الغازي، الرباط، ط١، ١٩٨٠م: ٤٠٦-٤٠٨.

(٤) ينظر: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم: ١١.

(٥) ينظر: م. ن: ٣٥-٣٧.

(٦) بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، سلسلة كتب عالم المعرفة، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٢م: ٦٩.

(٧) ينظر: مفهومات في بنية النص، د. وائل بركات، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٩٦م: ٣٥.

(٨) ينظر قضايا الشعرية، رومان ياكوبسن، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨م: ٢٧.

(٩) م. ن: ٣٥.

(١٠) الشعرية، ترفيطان طودوروف، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ١٩٩٠م: ٢٣.

وعليه فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي وإنما بالأدب الممكن، أي ان الشعرية تعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية^(١).

فتودوروف يبحث عن الخصائص الأدبية التي يوظفها الكاتب المبدع ليجعل من عمل ما عملاً أدبياً متفرداً، وهو بهذا لا يبتعد عما أشار إليه ياكوبسن إذ قال "إن موضوع العمل الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية Literarity أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً"^(٢).

ويعنى جان كوهن (Jean Cohen) بخاصية (الانزياح) ويشرح هذا المفهوم عند تفريقه بين الشعر والنثر بقوله: "إلا أن المنهج المتبع في مسألة التمييز بينهما لا يمكن إلا أن يكون منهجاً مقارناً، ويعني الأمر هنا مواجهة الشعر بالنثر، ولكون النثر هو اللغة الشائعة، يمكن أن نتحدث عن معيار يعد القصيدة انزياحاً عنه"^(٣).

ويجد أن الشعرية لا بد أن تدرس لغة الشعر وشكله، وأن تعتمد على مبدأ المحايثة اللسانية أي تفسير اللغة باللغة نفسها، فالشعرية محايثة للشعر^(٤).

والشعرية عند جيرار جينيت (Gerar Genete) "علم غير واثق من موضوعه إلى حد بعيد، ومعايير تعريفها إلى حد ما غير متجانسة، وأحياناً غير يقينية"^(٥).

وجيرار لا يعنى بالنص إلا من حيث (تعالية النصي) أي ما يجعل النص في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص^(٦).

وما يلاحظ أن النص عند جيرار ليس هو موضوع الشعرية بل "جامع النص أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة"^(٧).

ومن كل ما سبق نجد أن النقاد الغربيين على الرغم من تركيزهم على الخصائص العامة للنص الأدبي إلا أن كلاً منهم ارتبطت لديه الشعرية بشيء محدد فياكوبسن عمل على دراسة الشعرية عبر اقترانها بالدرس اللساني، وعنى تودوروف ببناء اللغة وتشكيلها عن طريق عنايته بالخطاب الأدبي بوصفه إبداعاً، في حين عنى جان كوهن بخاصية الانزياح واعتماد لغة الشعر على مبدأ المحايثة اللسانية، واقترنت الشعرية عند جيرار جينيت بالتعالية النصي (التناس) الذي هو التواجد اللغوي لنص ما في نص آخر ويقع "ضمن التعالي النصي علاقة التداخل التي تفرق النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي إليها النص، وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديدها"^(٨).

مفهوم الشعرية وأصولها:

يعود أصل مصطلح الشعرية إلى أرسطو وكتابه (فن الشعر)، وقد انحصرت شعرية بالتمثيل وتحددت بالمحاكاة حصراً^(٩)، وهو بهذا إنما جذر مفهوم (القصد) واشترط في الشعرية قيامها على قصد المحاكاة في مقامي التوصيل والتلقي معاً، أي في بناء الشعر وقراءة المتلقي^(١٠).

(١) ينظر: الشعرية: ٢٣.

(٢) مفاهيم الشعرية: ٧٩.

(٣) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، تر: محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٨٩ م: ١٥.

(٤) ينظر: في معرفة النص، يحيى العيد: ٥.

(٥) مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٨٥ م: ١٠.

(٦) ينظر: م. ن: ٩٠.

(٧) م. ن: ٥.

(٨) م. ن: ٩١.

(٩) ينظر: قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة من اشتراطات القصد إلى قراءة الأثر، د. حاتم الصكر، مجلة فصول، مجلة علمية محكمة، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٥٢، ١٩٨٦، ج ٣، ع ١٢.

(١٠) ينظر: قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة من اشتراطات القصد إلى قراءة الأثر: ٣١.

وإذا ما ذهبنا إلى الحديث عن الفلاسفة العرب فسنجد ما ذهب إليه أرسطو من أن الشعرية محاكاة، قال الفارابي (٢٦٠هـ-٣٣٩هـ): "والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض، وترتيبها وتحسينها فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أولاً ثم الشعرية قليلاً قليلاً"^(١).

ويرى ابن سينا (٣٧٠هـ-٤٢٨هـ) "إنَّ السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان أحدهما: الالتذاذ بالمحاكاة [...]. والسبب الثاني: حب الناس للتأليف المتفوق والإلحان طبعاً، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للإلحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية، وجعلت تنمو يسيراً يسيراً تابعة للطباع"^(٢).

وينقل ابن رشد (٥٢٠هـ-٥٩٥هـ) قول أرسطو: "والمحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء: من قبل النغم المتفوقة، ومن قبل الوزن، ومن قبل التشبيه نفسه [...].، وكثيراً ما يوجد في الأقاويل التي تسمى أشعاراً ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط كأقاويل سقراط الموزونة"^(٣).

لقد اتفق كل من ابن سينا وابن رشد على أنَّ الشعرية محاكاة قائمة على اللغة واللحن والوزن، في حين اختلف الفارابي عنهما إذ وجد أنَّ المحاكاة في الشعر تكون في اللغة فقط من دون الوزن.

أما النقاد العرب فسنحدث عن أنموذجين منهم فقط وهما حازم القرطاجني وعبد القاهر الجرجاني لأنَّ إشارتهما على الشعرية كانت واضحة.

يرى الجرجاني: أن النظم هو الأساس في الكشف عن شعرية النص، فالنظم لديه هو "تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها سبباً من بعض"^(٤)، وهو لا يعني بذلك تعالق الألفاظ مع بعضها بعض من دون تناسب الدلالة، فالألفاظ "لا لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأنَّ الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها"^(٥).

ومن ملامح الشعرية لديه أيضاً التفريق بين اللغة المعيارية واللغة الداخلية، أو ما سماه معنى المعنى، الذي تؤدبه اللغة الشعرية^(٦)، أي أن هناك معنيين معنى سطحي ظاهري مفهوم تصل إليه بغير وساطة^(٧)، ومعنى المعنى وهو المعنى العميق الذي لا يفهم بشكل ظاهري قال: "أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"^(٨)، وعليه فإنَّ اللغة الشعرية لديه هي تلك اللغة التي تتعد عن البساطة والفهم الظاهر وتتعلم في المعنى فالكلام الشعري لديه هو ما "حسن مأخذه، ودق مسلكه، ولطفت إشارته، وإن المعروض وما في معناه، ليس هو اللفظ المنطوق به، ولكن معنى اللفظ الذي دللت به على المعنى الثاني"^(٩).

أما حازم القرطاجني: فإنَّ الشعرية لديه أيضاً نظم لكن بشروط متفق عليها لذا قال في معرض مناقشته "وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ كيفما اتفق نظمه، وتضمينه أي غرض اتفق، على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع"^(١٠).

(١) كتاب الحروف، أبو نصر الفارابي، تح: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٩٠م: ١٤١.

(٢) كتاب الشفاء، أبو علي عبد الله بن سينا، ضمن كتل (فن الشعر)، أرسطو، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٣م: ١٧١-١٧٢.

(٣) تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، أبو الوليد بن رشد، ضمن كتاب (فن الشعر)، أرسطو: ٢٠٣.

(٤) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ)، تح: محمود محمد شاكر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م: ٤.

(٥) ينظر: دلائل الإعجاز: ٤٦.

(٦) ينظر: الشعرية في النقد العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق): ٤١.

(٧) ينظر: دلائل الإعجاز: ٢٦٣.

(٨) م. ن: ٢٦٣.

(٩) م. ن: ٢٦٣.

(١٠) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ٢٨.

مُذَكِّمٌ كَذَا / سِنَّةٌ أَخَذْتُ قِتَاتِي

متفاعِلن (مضمرة)
متفاعِلن (سالمة)
متفاعِل (مقطوع)

وَضَجَّكَ مِنْ سَاعَةٍ وَسَاءَلْتَنِي

متفاعِلن (سالمة)
متفاعِلن (مضمرة)
متفاعِلن (سالمة)

أَغَشَى الْخُرُوبَ وَمَا تَشْيِبُ لِدَاتِي

متفاعِلن (مضمرة)
متفاعِلن (سالمة)
متفاعِل (مقطوع)

مَا شَيْبَتْ مِنْ كَبِيرٍ وَكُنِّي امْرُؤًا

متفاعِلن (مضمرة)
متفاعِلن (سالمة)
متفاعِلن (مضمرة)

وَهُمْ كَذَا إِذَا غِيَّبْتُ حَمَاتِي

متفاعِلن (سالمة)
متفاعِلن (سالمة)
متفاعِل (مقطوع)

أَحْمِي أَنَا سِي أَنْ يُبَاحَ حَرِيمُهُمْ

متفاعِلن (مضمرة)
متفاعِلن (مضمرة)
متفاعِلن (سالمة)

شَمَّ الْأَنْفُوفِ جَوَاجِحِ سَادَاتِي

متفاعِلن (مضمرة)
متفاعِلن (سالمة)
متفاعِل (مضمرة)
مقطوع

مِنْ مَعَشَرَ يَأْبَى الْهَوَانَ أَخُوهُمْ

متفاعِلن (مضمرة)
متفاعِلن (مضمرة)
متفاعِلن (سالمة)

وَهُمُ الذُّرَى وَغَلَاصِمُ الْهَامَاتِ

متفاعِلن (سالمة)
متفاعِلن (سالمة)
متفاعِل (مضمرة)
مقطوع

عَزُّوا وَعَزُّوا بِعَزْمِهِمْ مَنْ جَاوَزُوا

متفاعِلن (مضمرة)
متفاعِلن (سالمة)
متفاعِلن (مضمرة)

أَوْ يُطَلَّبُ وَلَا يُدْرِكُوا بِتَرَاتٍ^(١)

إِنْ يُطَلَّبُ وَابْجَرِيْرَةَ بِنَاؤُنْهَا

(١) الاصمعيات: ١١٤-١١٥.

متفاعل	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن
(مقطع)	(مضمر)	(مضمر)	(مضمر)	(سالم)	(مضمر)

يقوم النص على تخطي فكرة الكبر وما يرتبط به من عجز وعدم استطاعة في تأدية المهام، وخاصة أن من يتحدث كان محارباً شجاعاً امتاز بالنخوة والقوة في مواجهة الأعداء، لا يقبل الضيم على نفسه أو على من هم في حماه لذا جاءت لغة النص وانفعالات الشاعر ورغبته في نقل الفكرة متناسبة ومتناغمة مع بحر الكامل الذي يمتاز بالمقاطع الكثيرة التي توهم الشاعر لبت أفكاره ورؤاه عبرها، وقد مزج الشاعر في النص بين الإيقاع الداخلي والموسيقى الخارجية لتنتج لوحة فنية معبرة عما يريد التنفيس عنه إذ جاء البيت الأول مصرع بقوله (صَرِيْمَتِي - حَاجَاتِي)، كما عمل على ردّ الصدر على العجز في البيت الرابع (أَحْمِي - حُمَاتِي) وتكرار لفظة تشيب في البيت الثالث (شَبْتُ - تَشِيْبُ)، والتكرار المتجاور في البيت السادس (عَرَّوْا - وَعَرَّ - بَعْرَهُمْ)، والتوازي التركيبي الجزئي في البيت السابع (إِنْ يَطْلُبُوا - أَوْ يُطْلَبُوا).

كما جاءت التفعيلات بشكل متكامل من دون حذف أو إضمار في بعض أبيات القصيدة في حين أن أغلب التفعيلات أصابها زحاف الإضمار وهو تسكين الثاني المتحرك من تفعيلة (متفاعلن) إلى جانب أن القافية قد أصابها علة القطع وهي (سقوط آخر الوند المجموع وتسكين ما قبله)^(١) متفاعل - في النص بأكمله.

فإيقاع النص مساهم في التعبير عن فكرة الشاعر والتنفيس عما كان يختلجه إذ إن الإيقاع هو نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية، يتناوب بموجبه مؤثر ما - صوتي أو شكلي - أو جو ما حسي، فكري، روحي^(٢) يعتمده الشاعر ويستجيب له المتلقي لما يجد فيه من بث وتفرغ لمشاعر وأحاسيس ترتبط نفسياً بين الباعث والمتلقي في رؤية موحدة.

وفي قصيدة أخرى نرى أن جو القصيدة وموسيقاها وإيقاعها اختلف على وفق رؤية الشاعر ومبتغاه، فهذا إخفاق بن ندبة في قصيدة له يصف تخليه عن متع الدنيا قال (من السريع):

يا هِنْدُ يا أَخْتَ بَيْتِي الطَّارِدِ	مَا أَنَا بِالْبَاقِي وَلَا الْخَالِدِ
مستعلن	مستعلن
مستعلن	مستعلن
فاعلن	فاعلن
(سالم)	(سالم)

إِنْ أُمْسِ لَا أَمْلِكُ شَيْئاً فَكُنْ	أَمْلِكُ أَمْرَ الْمُنْسَرِّ الْحَارِدِ
مستعلن	مستعلن
مستعلن	مستعلن
فاعلن	فاعلن
(سالم)	(سالم)

بِالضَّابِعِ الضَّابِطِ تَقْرِيْبِيَّةِ	إِذْ وَنَبَتِ الْخَيْلُ وَذُو الشَّاهِدِ
مستعلن	مستعلن
مستعلن	مستعلن
فاعلن	فاعلن
(سالم)	(سالم)

(١) كتاب العروض، ابن جني، تح: احمد فوزي الهيب، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، ط ١، ١٩٨٩ م: ١٧٦.

(٢) ينظر: حركة الإبداع، د. خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، ط ٢، ١٩٨٢: ١١١.

كالسيد تحلت القرّة الصّارِد

مستعلن مستعلن مستعلن
 فاعلن (سالم) (سالم) (سالم)

عبل الذّرا ع/ين سليم/الشّظا

مستعلن مستعلن فاعلن
 (سالم) (مطوية) (سالم) (سالم)

مّا بلّغ الفارسُ بالسّاعِد

مستعلن مستعلن فاعلن
 (مطوية) (مطوية) (سالم)

يطعنُ في المسحل حتّى إذا

مستعلن مستعلن فاعلن
 (مطوية) (مطوية) (سالم)

مُسْتَفْرِعٌ مِيعَتُهُ واعِد

مستعلن مستعلن فاعلن
 (سالم) (مطوية) (سالم)

جدّ سبؤ/حاً غيرَ ذي/سقطه

مستعلن مستعلن فاعلن
 (مطوية) (سالم) (سالم)

يحفِرُ في/مُبْتَكِرِ الرّاعِد

مستعلن مستعلن فاعلن
 (مطوية) (مطوية) (سالم)

يُصَيِّدُكَ العيرَ بِرُقَى النّدا

مستعلن مستعلن فاعلن
 (مطوية) (مطوية) (سالم)

من خيفة الأنفُسِ والسّاسِد^(١)

مستعلن مستعلن فاعلن
 (سالم) (مطوية) (سالم)

يُعقِدُ في الجيد عليه الرّقى

مستعلن مستعلن فاعلن
 (مطوية) (مطوية) (سالم)

ما يلاحظ من النص أن الشاعر تخطى عن متع الدنيا ولم يتمسك إلا بقيادة الجيش وفرسه التي نعتها بالسرعة والإبقاء، وقد جاء النص على بحر السريع الذي يمتاز بكثرة الأسباب الخفيفة بالنسبة إلى الأوتاد إذ يتكون من (خمسة أسباب وثلاثة أوتاد) مما جعل عملية النطق به تمتاز بالسرعة والخفة، وهذا الأمر ساعد الشعراء في توظيفه للتعبير عن انفعالاتهم السريعة ووصفهم للطبيعة، ف رؤية الشاعر للحياة وتخليه عنها ثم تمسكه بقيادة جيشه وفرسه، لأنه قائد وفارس، ثم عنايته بصفات فرسه التي مثلت السرعة والقوة والمقدرة على تحقيق النصر وكذلك تأمين الصيد، لذا حقاً على صاحبه أن يعقد له الرقى خوفاً من الحسد، هذا الجو المحمل بالأفكار السريعة التي جاءت متتابعة من دون توقف تطلبت إيقاعاً سريعاً لكي تصل الفكرة كما أرادها الشاعر إلى المتلقي بالسرعة نفسها والإحساس ذاته، بمعنى أنه جعله يعيش معه

(١) ينظر: الأصمعيات: ٢٩-٣٠.

اللحظات نفسها التي عاشها وشعر بها، ولعل هذه هي قمة الشعرية التي أخرجت النص من دائرة الرتابة والجمود إلى دائرة الحيوية والحركة^(١).

٢- **التوازي**: بما أننا نتحدث عن الجانب الصوتي فلا بد لنا من الحديث عن التوازي لأنه "قانون من قوانين الإيقاع"^(٢)، إن لم يكن من "ابراز الملامح الإيقاعية في النص"^(٣)، وقد عدّه ياكبسون عنصراً شعرياً في المقام الأول، فالمبدأ الأساس في شعرية تقوم على أن الوحدات اللغوية في الخطاب الشعرية تتميز بخاصية التوازي، إذ أن كل متواليّة شعرية محددة تتكرر بشكل منظم ومتساوي الوحدات^(٤).

وأن التوازي بنظره لا يعدّ وفقاً على مستوى من دون آخر من مستويات اللغة، فهو يتحقق في المستوى الصوتي كما يتحقق في المستوى الدلالي وتعدو اللغة على وفق مفهوم التوازي شكلاً لا مادة^(٥).

ويعرف كوهين التوازي بأنه "خطاب يكرر كلاً أو جزءاً نفس الصورة الصوتية"^(٦)، من دون إعادة اللفظ نفسه مشكلاً، بذلك نغمة معينة بين الجمل المكونة للنص، وهذا التكرار سواء أكان تكراراً كلياً أم جزئياً تدعمه أشكال صوتية أخرى كالسجع والقافية والجناس وغيرها من التماثلات الصوتية^(٧).

وتكون العلاقة بين التوازي والبنية العروضية علاقة وطيدة، إذ يزداد كل منهما قوة وحضوراً بالآخر، فحركية التوازي وفاعليته على المستوى الأفقي تشابه حركية التفعيلات العروضية التي تتكون في الشطر الثاني بتكرار تفعيلات الشطر الأول^(٨)، ويتمثل التوازي والبنية العروضية "طاقة إيقاعية وصوتية تتأى بالنص الشعري عن أن يكون نثرًا وتكسبه قدرًا مهمًا من الشعرية"^(٩).

وينقسم التوازي في شعر الأصمعيات على ثلاثة أقسام:

١- التوازي الصوتي.

٢- التوازي المعجمي.

٣- التوازي التركيبي.

١- **التوازي الصوتي**: ويقصد به دراسة ومعرفة كم الأصوات المتشابهة المتكررة والمتقابلة أحياناً وكثافتها، وكيفية توزيعها في بنية النص، ذلك لأنّ رصد الأصوات المتوازية من حيث تراكمها الصوتي، والفضاء التوازي^(١٠) يعد "عماد الموسيقى الشعرية ومفسره"^(١١)، لذا سنحاول الكشف عن تلك البنيات الصوتية البارزة في شعر الأصمعيات والتي يكون لها علاقة بالحالة العاطفية والانفعالية والنفسية للشاعر، ومن أمثلتها قول عمر بن معد يركب (من الطويل):

وَمُرْدٍ عَلَى جُرْدٍ شَهْدَتْ طِرَادَهَا قُبَيْلَ طُلُوعِ الشَّمْسِ أَوْ حِينَ دَرَّتْ
صَبَّحَتْهُمْ بَيِّضَاءَ بَيِّرُقٍ بَيِّضُهَا إِذَا نَظَرْتَ فِيهَا الْعُيُونُ أَرْمَهَرَتْ
وَلَمَّا رَأَيْتَ الْخَيْلَ رَهْوًا كَانَتْهَا جَدَاوِلَ زَرْعٍ أُرْسِلَتْ فَاسْتَبَطَّرَتْ

^(١) للاستزادة: ينظر: الأصمعيات: ٣٩، ٨٣، ١١١، ١٦٣، ١٩٠،... الخ.

^(٢) الفاصلة في القرآن، محمد الحسناوي، دار عمان، عمان، الأردن، ط٢، ١٩٨٦ م: ٢٣٣.

^(٣) فضاءات الشعرية، سامح الرواشدة، المركز القومي للنشر، الأردن، (د.ت): ٥٩.

^(٤) بنية اللغة الشعرية: ٢٨.

^(٥) ينظر: م. ن: ٢٨.

^(٦) م. ن: ٥٣.

^(٧) ينظر: الجمل المتوازية عند طه حسين، دراسة في احلام شهرزاد، رجب عبد الحواد، مجلة علوم اللغة، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ٣م، ٤٤، ٢٠٠٠ م: ٢٣١.

^(٨) ينظر: ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي، د. عبد الرحيم محمد الهليل، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، ع٣٣، حزيران ٢٠١٤: ١٠٥.

^(٩) مغاني النص، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، سامح رواشدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ٢٠٠٦ م: ١٣١.

^(١٠) ينظر: تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، محمد العمري، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠: ٥٣.

^(١١) مداخل إلى علم الجمال، عبد المنعم تليمة، دار الثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٧٨: ١١٩.

لاحظنا أنّ لتكرار الأصوات دلالة ترتبط بالغاية الشعرية أو الغرض الشعري الذي يحاول الشاعر التعبير عنه وإيصاله إلى المتلقي، وهذا يعدّ من سمات الشعرية لدى الشاعر^(١).

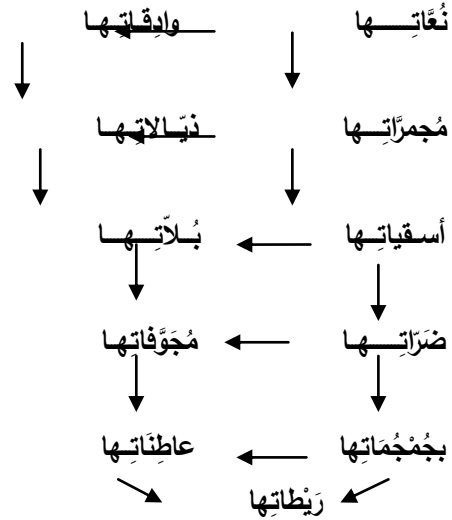
ومن التوازي الصوتي ظاهرة التصريع التي وظفها شعراء الأصمعيات بكثرة في أشعارهم وهي تارة تأتي على مستوى بيت شعري واحد وتارة على مستوى قصيدة بأكملها وقد وردت في أوائل أبيات الأصمعيات (٣٢) مرة وفي حشو الأبيات (١٤) مرة^(٢)، والتصريع هو "استواء عرض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية"^(٣).

ومن أمثلة القصائد التي جاء التصريع بها على مستوى قصيدة بأكملها، قول ابن لجأ التميمي (من الرجز):

أَنعَتْهَا أَنِّي مِنْ نَعَاتِهَا	مُنْدَحَةُ السَّرَاةِ وَادِقَاتِهَا
مَكْفُوفَةُ الْأَحْفَافِ مُجْمَرَاتِهَا	سَابِغَةُ الْأَذْنَابِ ذِيَالَاتِهَا
طَوَتْ لِيَوْمِ الْخَمْسِ أَسْقِيَاتِهَا	غَايِرَ مَا فِيهَا عَلَى بُلَاتِهَا
كَأَنَّمَا نَيْطَتْ إِلَى ضَرَازِهَا	مِنْ نَخْرِ الطَّلْحِ مُجَوِّفَاتِهَا
وَأَتَقَّتِ الشَّمْسُ بِجُمُجُمَاتِهَا	تَمْشِي إِلَى رِوَاءِ عَاطِنَاتِهَا

تَمْشِي الْعَانِسِ فِي رِيْطَاتِهَا^(٤)

يصف الشاعر إبله بمجموعة من السمات التي توزعت بين أشطر النص الشعري لتشكل بنوعها إيقاعاً متناغماً انسجم مع ظاهرة التصريع التي ساهمت في إيجاد حالة من التناغم والانسجام، فحالة التناغم بين شطري النص في كلمتين توافقتا في التقفية والوزن والحركة الإعرابية أضفى على النص نغماً متواتراً، وقد توزع هذا النغم بشكل أفقي ورأسي، وهو موضح بالشكل التالي:



ومن الأمثلة التي جاء التصريع فيها في بيت واحد قول سهم بن حنظله الغنوي (من البسيط):

إِنَّ الْعَوَائِلَ قَدْ أُنْعَبْتَنِي نَصَبًا وَخُلْتُهُنَّ ضَعِيفَاتِ الْفُؤَى كُدْبًا^(٥)

(١) للاستزادة الاصمعيات: ١٦٧، ١٩٠، ... الخ.

(٢) ينظر: لغة الشعر في ديوان الاصمعيات، كوثر هاتف كريم عبد الرضا الشيباني، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الكوفة، ٢٠١١، ٢٢٣.

(٣) تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الأصعب العدواني، تح: د. حفي شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، (د.ط)، ١٩٦٣: ٣٠٥/٢.

(٤) الأصمعيات: ٣٤-٣٥.

(٥) الأصمعيات: ٥٣.

نلاحظ أنَّ التصريح جاء في أول القصيدة وهو مما استحسنته النقاد القدامى^(١)، إذ إنَّ له دورًا مهمًا في إعلاء الجانب الصوتي للمطلع الشعري، وما يلاحظ أن هذا التصريح من النوع المستقل مصراعه الأول أي "أن يكون المصراع الأول مستقلاً بنفسه غير محتاج إلى الذي يليه، فإذا جاء الذي يليه كان مرتبطاً به"^(٢)، ومن أكثر أنواع الارتباط هو العطف، فلو قرأنا الشطر الأول: (إِنَّ الْعَوَائِلَ قَدْ أُتْعِبْتَنِي نَصَبًا)، لوجدنا أن هذا الشطر مستقل بنفسه مكتمل المعنى، فالجملة خبرية ذات دلالة واضحة، أما الشطر الثاني فقد ارتبط بالشطر الأول عبر العطف بـ(الواو)، فهذه الجملة جاءت للتفيس عما في نفسه إذ إنَّه كان يظن إنهن ضعيفات ليس لديهن القدرة على كثرة معاتبته، فهذه الجملة عملت على تكذيب ظنه أو رؤيته السابقة لهن، وقد أسهم التصريح في هذا البيت بقوله (نَصَبًا... كُذَّبًا) في إيجاد إيقاع داخلي زاد من جمالية البيت وأخرجه من دائرة الرتابة والكلام العادي ووسمه بالشعرية، فمن مزايا توظيف التصريح في الشعر كما يقول ابن رشيق (٥٤٦٣هـ): "وسبب التصريح مبادرة الشاعر القافية، ليعلم من أول وهلة انه اخذ في كلام موزون غير منشور، ولذلك وقع في أول الشعر"^(٣).

٢- التوازي المعجمي: وهو أن تتكرر المفردات اللغوية على المستويين الأفقي والعمودي، إذ إنَّ التوزيع المكاني للمفردات يكشف طاقتها الشعرية ودورها في البناء والدلالة والتشكيل الإيقاعي الداخلي^(٤)، ونجد أن شعر الأصمعيات حافل بهذه الظاهرة بشكل كبير، ومن أشكاله:

أ- التكرار: وهو من السمات الأسلوبية الشعرية التي ترد عند الشعراء على وفق نفسياتهم وخلقاتهم، ويقصد به تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد لنكتة ما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو التهويل أو للتعظيم أو للتلذذ بذكر المكرر^(٥).

ويعد التكرار احد تجليات التوازي التي يتحقق بموجبها التطابق الصوتي التام إلا أنه يمثل أقصى درجة من درجات التوازي لان التكرار قد يكون أساساً في قيام الكثير من الصور التي تصنف ضمن أنماط التوازي^(٦)، فالتكرار يمثل إلحاحاً على جهة هامة من العبارة، يعني بها الشاعر أكثر من غيرها، وهو بذلك يضع بين أيدينا مفتاح الفكرة المتسلطة لديه^(٧). والتكرار أنواع فمنه ما يكون بتكرار اللفظ مع معناه، ومنه ما يكون بتكرار اللفظ مع تغير معناه، ومنه ما يكون بتكرار اللفظ مع تغير في نوع المضاف إليه.

فمن أمثلة النوع الأول قول المنخل يشكري (مجزوء الكامل):

يَا هِنْدُ مَنْ لِمَتَيْمٍ يَا هِنْدُ لِلْغَانِي الْأَسِيرِ^(٨)

جاء التوازي بتكرار أداة النداء (يا) مع اسم (هِنْدُ) وكلاهما جاء في بداية كل شطر مما أحدث نغماً موسيقياً جميلاً، فالشاعر ألحَّ على اسم (هِنْدُ) لحاجته إليها ولرغبته في جلب انتباهها إليه، ولكي يكون المعنى أكثر وضوحاً جاء بمفردات تدلُّ على ألمه وتوجعه، وحالته النفسية والجسدية وهي (مُتَيْمٍ، غَانِي، أَسِيرٍ) وكل هذه المفردات دالة على الألم والتوجع وقد

(١) ينظر: نقد الشعر: ٨٦.

(٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تح: د. احمد الحوفي، و د.بدوي طيانة، مكتبة تحضة مصر، القاهرة، ط١، ١٩٥٩ م: ٣٣٩/١.

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطبع، بيروت- لبنان، ط٤، ١٩٧٢ م: ١٧٤/١.

(٤) ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي: ١١٢.

(٥) ينظر: أنواع الريبع في أنواع البديع، ابن معصوم، تح: شاکر هادي شکر، ط١، ١٩٦٩ م: ٣٤٥-٣٤٦.

(٦) ينظر: الأسلوبية الشعرية (قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل)، د.عشتار داؤد محمد، دار مجدلاوي، عمان، ط١، ٢٠٠٧ م: ٥٩.

(٧) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٧٨ م: ٢٧٦.

(٨) الأصمعيات: ٦١.

عمل الشاعر على تكرار المعنى من دون اللفظ بقوله (عائِي وأسِير) لأنَّ لفظة (عائِي) دالة أيضاً على الأسير، وهو بهذا التكرار أسبغ على النص تناسقاً صوتياً، فالأصوات الناتجة من جرس الألفاظ تؤدي دوراً مهماً في إيضاح الإيقاع وتوضيحه. وقد يكون القصد من التكرار التوعد، قال مقاس العائذي (من الطويل):

أُولَى فَأُولَى يَا امراً الْقَيْسِ بَعْدَمَا خَصَفْنَ بِأَثَارِ الْمَطِيِّ الْحَوَافِرِ^(١)

فالشاعر يتوعد امرأ القيس مفتخراً بقومه بأنهم أهل بادية يصبرون على البؤس والجفاء، فوظف لفظة (أُولَى) وهي تستخدم للتوعد مرتين بشكل متجاور ليظهر حالته الشعورية، إذ أن التكرار يقوم بدور غير اعتيادي يتمثل في إظهار الحالة الشعورية المسيطرة على النص والعمل على تعميقها بتصوير الانفعال الحاد^(٢)، وأنَّ تكرار هذه المفردة بشكل متجاور عزز الإيقاع الداخلي للنص الذي انسجم بشكل واضح مع دلالة المفردة المكررة.

ب- (الجناس): يمثل شكلاً من الأشكال الفنية التي يلجأ إليها الشعراء في تشكيل خطابهم الشعري لما ينطوي عليه من التماثل الصوتي والتخالف الدلالي، وان للجناس أهمية كبيرة فهو يقيم تناغماً صوتياً بين مواقع الصياغة ويسهم في إيجاد نوع من التشويش الدلالي والغموض الذي يوقظ ذهن السامع ويشد انتباهه^(٣).

والجناس كما عرفه البلاغيون هو "اتفاق اللفظ واختلاف المعنى"^(٤)، ومن أمثلة وروده في شعر الأصمعيات قول سنان بن أبي حارثة (من البسيط):

ثُمَّتْ أَطَعَمْتُ زَادِي، غَيْرَ مُدَخِّرِ أَهْلَ الْمَحَلَّةِ مِنْ جَارٍ وَمِنْ جَادٍ^(٥)

نلاحظ الجناس غير التام في لفظتي (جَارٍ - جَادٍ) فاللفظة الأولى دالة على الجيران، أما الثانية فقد دلت على من يطلب المعونة.

ومنها أيضاً قول علباء بن أرقم (من الكامل):

حَلَّتْ تَمَاضِيرُ غَرَبَةٍ فَأَحْتَلَّتِ فَلَجَأَ وَأَهْلُكَ بِاللَّوِيِّ فَأَحْلَبَتْ^(٦)

حدث الجناس غير التام في لفظتي (حَلَّتْ، واحْتَلَّتِ)، والقارئ لها من دون وضعها في سياق النص يجد إنهما بمعنى واحد، إلا أنَّهما اكتسبتا معنى مختلفاً من السياق فالأولى كانت بمعنى اختيار البعد منه والتغرب عنه، والثانية دلَّت على الاستقرار، فكأنه قال نزلت في الغربة فاستوطنت فلجأ^(٧).

ومن الجناس التام قول أبي داود الأيادي (من الخفيف):

فَإِذَا أَقْبَلْتُ تَقُولُ إِكَامٍ مُشْرِفَاتٌ فَوْقَ الْإِكَامِ إِكَامٍ^(٨)

(١) م.ن: ٥٧.

(٢) ينظر: تحليل الخطاب الشعري، نور الدين السد، مجلة اللغة والأدب، الجزائر، ع، ١٩٩٦: ١٠٧.

(٣) ينظر: بنية التوازي في قصيدة (المسيح بعد الصلب)، ليدر شاكر السياب، دنيا الوطن، صحيفة الكترونية pulpit.alwatanvoice.com.

(٤) المثل السائر: ١٥٦.

(٥) الاصمعيات: ٢٠٩.

(٦) م.ن: ١٦١.

(٧) ينظر: خزائن الأدب ولب لسان العرب، عبد القادر بن عمر البغدادي، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٤، ٢٠٠٠: ٣٧/٨.

(٨) الأصمعيات: ١٨٨.

فالجناح ورد في لفظتي (إكَّامٌ وإكَّامٌ) ومع أن اللفظتين اتفقتا بعدد الحروف نفسها وشكلها إلا أنَّهما اختلفتا بالمعنى، فالأولى تدلّ على الشيء المرتفع من الأرض، أما الثانية فإنّه يصف بها ارتفاع الإبل وارتفاع اسمتها^(١).

ج- (الترديد): وهو ظاهرة صوتية وفن بلاغي من فنون البديع، وهي عند البلاغيين "أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يردّها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه أو في قسم منه"^(٢).

ويمثل الترديد مظهرًا من مظاهر الموسيقى المتولدة عن استصحاب الدوال المتولدة عند الجمع بين لفظين مشتركين اشتراكًا كاملاً في كل الأصوات، أو جزئياً أو بين أكثر من لفظين^(٣).

ومن أمثلتها قول ربيعة بن مرقوم الطبي (من الطويل):

رَبِيئَةٌ جَيْشٍ أَوْ رَبِيئَةٌ مِقْتَبٍ
إِذَا لَمْ يَقْدُ وَغُلٌّ مِنْ الْقَوْمِ مِقْتَبًا^(٤)

نجد أنَّه على المستوى السطحي لبنية الترديد يظهر التوافق التام بين الدالين (رَبِيئَةٌ / رَبِيئَةٌ)، وهذان الدالان حافظا على بنائهما الشكلي وتوافقهما العميق، أما ارتباطهما بالدالين (جَيْشٍ وَمِقْتَبٍ) فقد أسهم في إنتاج معنى جديد وكذلك أسهم في إيجاد إيقاع موسيقي جميل بتكرار نفس اللفظة مضافة إلى اسم مختلف لإنتاج إيقاع جديد ومدلول جديد.

ومنها أيضاً قول عروة بن الورد (من الطويل):

وَيَوْمًا عَلَى غَارَاتِ نَجْدٍ وَأَهْلِهِ
وَيَوْمًا بِأَرْضِ ذَاتِ شَتِّ وَعَزْعَرٍ^(٥)

نلاحظ أن التوازي تحقق بترديد لفظة (وَيَوْمًا) في أول الشطر الأول من البيت وفي بداية الشطر الثاني من البيت نفسه، وقد تعلق في كل منهما بمدلول مختلف عن الآخر، فلفظة اليوم الواردة في الشطر الأول تعلقت بقوله (عَلَى غَارَاتِ نَجْدٍ)، أما اللفظة الثانية فقد تعلقت بقوله (بِأَرْضِ ذَاتِ شَتِّ وَعَزْعَرٍ)، هذا التغير في المدلول أنتج معنى جديداً وموسيقي جميلة ويمكن القول أن الموسيقى الناتجة من الترديد المتمثلة بالتكرار المفلوظ لم تكن "خالصة للمترنم المجرد عن القيم الجمالية الأخر وإنما تأتي الموسيقى فيها بوصفها عاملاً توصيلياً مثيراً يبقي ذهن المتلقي في حالة حركية متيقظة منتقلة بين دالتي بنية الترديد تفضي إلى الظفر بالدلالة"^(٦).

٣- التوازي الصرفي: يقوم هذا النوع من التوازي على تكرار بنى لفظية ذات صفات متشابهة وذلك من أجل تعزيز الجانب الإيقاعي^(٧).

وبهذا فإننا لا نقصد بالصيغ الصرفية "التي تراعي أصل الكلمة وما يطرأ عليها من تغييرات بالقلب أو بالحذف"^(٨)، وذلك لأن الدراسة الإيقاعية تعتمد على الوحدات الصوتية لا الصيغ الصرفية^(٩).

قال عقبة بن سابق (من الهزج):

(١) ينظر: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط٤، ٢٠٠٤: مادة (إكم).

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ٣٣٣/١.

(٣) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرأسمالية للجمهورية التونسية، ١٩٨١ م: ٦٠.

(٤) الاصمعيات: ٢٢٥.

(٥) م.ن: ٤٧.

(٦) الترديد دراسة بلاغية في تقنيات الأسلوب القرآني، م.د.أسعد جواد يوسف الخفاجي، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، ع(٣-٤)، ٧م، ٢٠٠٨ م: ٨٧.

(٧) ينظر: ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي: ١١٠.

(٨) تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، محمد العمري، الدار العالمية للكتاب للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٠ م: ١١٢.

(٩) م.ن: ١١٢.

تَعَسَّفْتُ عَلَى وَجْهِنا ءَ حَرْفٍ رَهْبٍ^(١)

نلاحظ تكرار نفس الصيغة الصرفية وهي (فعل) مرتين (حرف، رهب)، ان إلهام الشاعر على مجموعة من السمات التي تتمتع بها ناقته ما هو إلا فخر بنفسه وبمقدرته على اجتيازه لتلك المفازة من دون خوف أو وجل، والى جانب المعنى الدلالي نلاحظ أن تكرار إيقاع صيغة (فعل) مرتين أسهم في ترديد نفس النبر الإيقاعية على اللسان مما ساعد في أغناء البيت بالجرس الموسيقي الجميل إلى جانب لفت عناية المتلقي للغاية المبتغاة من هذا التكرار.

ومنه أيضاً قول عبد الله بن عنمة (من الوافر) إذ نجد تكرار صيغة مفعال، وأفعال، وفعل على المستوى الرأسي:

بِمَطْعَمٍ إِذَا الْأَشْوَالُ رَاحَتْ إِلَى الْحُجْرَاتِ لَيْسَ لَهَا فَصِيلٌ
وَمَقْدَامٍ إِذَا الْأَبْطَالُ حَامَتْ وَعَرَدَ عَنُ حَلِيَاتِهِ الْحَيْلُ^(٢)

يقوم النص على مدح شخص بالكرم والشجاعة فهو المطعم إذا ما شح الطعام وقلّ اللبن حتى عند الإبل، وهو الهمام المتقدم في الحرب حتى إذا خاف الإبطال وارتعبوا وقد جاء بلفظة (الأبطال) للدلالة على أنه منهم من ناحية القوة وفوقهم من ناحية الجرأة والإقدام.

فالتوازي الرأسي جاء على وفق هذه الصيغة:

مطعم	اشوال	راحت	فصيل
↓	↓	↓	↓
مقدام	ابطال	حَامَتْ	حليل

فهذا التكرار بالصيغة الصرفية أقام توازناً صوتياً، زاد من إيقاع الموسيقى الداخلية المبتغاة من هذا التكرار.

٤- التوازي التركيبي: يمثل التوازي التركيبي من أهم أنواع التوازي إذ إنّ تكرار الصورة النحوية نفسها إلى جانب تكرار الصورة الصوتية ذاتها هو المبدأ المكون للأثر الشعري والتركيب النحوي يعمل على تأدية وظيفتين أساسيتين أولها يخدم الإيقاع وذلك بتكرار التركيب وأنظمتها وثانياً يحقق المعنى الدلالي^(٣)، ويتمثل التوازي التركيبي في تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي، بحيث تبرز عناصر متماثلة في مواضع متقابلة في الخطاب^(٤).

والتوازي التركيبي نوعان تام وجزئي ومن أمثلته، قول دريد بن الصمة (من الطويل):

فَإِنْ تُدْبِرُوا يَاخُذْنَكُمْ فِي ظُهُورِكُمْ وَإِنْ تُقْبَلُوا يَاخُذْنَكُمْ فِي التَّرَائِبِ^(٥)

حدث التوازي التركيبي في هذا البيت على المستوى الأفقي فالشطر الأول تركيبه النحوي يوافق التركيب النحوي

للشطر الثاني وكما هو موضح:

ظُهُورِكُمْ	فِي	يَاخُذْنَكُمْ	تُدْبِرُوا	فَإِنْ
↓	↓	↓	↓	↓
التَّرَائِبِ	فِي	يَاخُذْنَكُمْ	تُقْبَلُوا	وَإِنْ

(١) الأسمعيات: ٤٠.

(٢) م: ٣٨.

(٣) ينظر: التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، سامح رواشدة، مجلة أبحاث اليرموك، اربد الأردن، مج ١٦، ع ٢٤، ٢٠١٩م: ١٩.

(٤) بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، ع ١٦٤٤، ١٩٩٢م: ٢١٥.

(٥) الأسمعيات: ١١٢.

هذا التقابل ما بين التراكيب النحوية أكسبها إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلائقية - بعداً جمالياً تأثيرياً^(١)، فتواتر التراكيب أدى إلى تواتر النبر الإيقاعي لينتج جرساً موسيقياً جميلاً تتناسب والغاية التي أرادها الشاعر من هذا التكرار للصيغ النحوية.

ونلاحظ أنّ هناك تضاد في الدلالة بقوله (تُدْبِرُوا - تُقْبَلُوا) و (ظَهْرُكُمْ - التَّرَائِبِ) إلا أنّ هذا التضاد الوارد أحال المعنى العام إلى دلالة واحدة هو مدى شجاعة من تقاثلون ففي كلتا الحالتين انتم الخاسرون سواء أقبَلتم أم أدبرتم.

ومن أشكال التوازي التركيبي التوازي على المستوى الرأسي مثل قول مالك بن حريم الهمداني (من الطويل):

فَوَاحِدَةٌ: أَنْ لَا أَيْبَيْتَ بِغَيْرَةٍ إِذَا مَا سَوَامُ الْحَيِّ حَوْلِي تَضَوَّعَا
وَتَانِيَةٌ: أَنْ لَا أَصَمَّتْ كَلْبَنَا إِذَا نَزَلَ الْأَضْيَافُ حِرْصًا لِنُودَعَا
وَتَالِثَةٌ: أَنْ لَا تُقَدِّعَ جَارَتِي إِذَا كَانَ جَارُ الْقَوْمِ فِيهِمْ مُقَدِّعَا
وَرَابِعَةٌ: أَنْ لَا أَحْجَلَ قِدْرَنَا عَلَى لَحْمِهَا حِينَ الشِّتَاءِ لِنَشْتَبِعَا^(٢)

ورد التوازي في هذا النص على المستوى الرأسي وفي شطري النص كل على حده، ونلاحظ أنه تارة يأتي تاماً وأخرى جزئياً كما هو مبين:

فواحدة أن	لا	أبيت	بغيره
وَتَانِيَةٌ أَنْ	لا	أَصَمَّتْ	كَلْبَنَا
وَتَالِثَةٌ أَنْ	لا	تُقَدِّعَ	جَارَتِي
وَرَابِعَةٌ أَنْ	لا	أَحْجَلَ	قِدْرَنَا

فالأشطر الثلاثة الأخيرة كان التوازي فيها كلي إذ جاء على النحو التالي:

حرف عطف + معطوف + أداة نصب + لا النافية + فعل مضارع منصوب + فاعل مستتر + مفعول به.

في حين زاد الشطر الأول بحرف جر، فقد جاءت الكلمة الأخيرة مجرورة بحرف الجر ولم ترد مفعولاً به كما في الأشطر التالية له، وما يلاحظ أنّ دلالة هذه الأشطر كانت واحدة فكلها دالة على أخلاق المتحدث وشهامته وكرمه، هذا الانسجام في الدلالة وفي التواتر الصوتي أكسب النص إيقاعاً موسيقياً خاصاً ساعد على تأدية المعنى المراد والكشف عن خبايا النفس.

أما عجز البيتين الثاني والثالث فقد توازيا على المستوى التركيبي الرأسي بشكل جزئي كما هو واضح:

إِذَا نَزَلَ الْأَضْيَافُ حِرْصًا لِنُودَعَا
إِذَا كَانَ جَارُ الْقَوْمِ فِيهِمْ مُقَدِّعَا

فقد تكون عجز البيت الثاني من:

أداة شرط + فعل ماضٍ + فاعل + مفعول لأجله + لام التعليل + فعل مضارع منصوب.

وعجز البيت الثالث تكون من:

أداة شرط + فعل ماضٍ ناقص + اسم كان + مضاف إليه + جار ومجرور + خبر كان.

^(١) ينظر: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢: ٢٦-٢٧.

^(٢) الاصمعيات: ٦٤.

وقوله: منهم ← من دونهم

لقد توزعت البنى النحوية (شبه الجملة من الجار والمجرور) توزيعاً قائماً على الإيقاع المنسجم للوحدات عن طريق الصياغة النحوية.

شعرية الصورة:

إنَّ الصورة الشعرية "رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"^(١)، وكانت الصورة مرافقة للشكل عند القدماء حيث يقترن لفظ الصورة بـ(الهيولي) التي تعني المادة وهذا مفهوم فلسفي للصورة وصل إلى علماء البلاغة مع الفلسفة اليونانية^(٢)، والصورة الفنية هي عملية خيالية تحدث في ذهن الفنان^(٣)، فيعمد إلى تصويرها بأدواته الخاصة، ليعمل على توضيح المعنى المراد تشكيله للصورة الشعرية.

ولعل الجرجاني قد سبق في توضيح دور الصورة في إيضاح المعنى للقارئ حيث قال: "إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون"^(٤)، وقد تعرض مصطلح الصورة منذ أرسطو إلى اليوم لاستعمالات عدة، وهذا الأمر أدى إلى تعدد مفاهيم الصورة وإلى كثرة أنواعها وتفرعاتها لذا لا يمكن وضع تعريف محدد (للصورة الشعرية) لكن من الممكن وضع سمات عامة للصورة الشعرية^(٥)، فقديماً كانت تقوم على التشبيه وأخرى تقوم على الاستعارة، وذلك لاستنادهم على المحاكاة والمثابرة ثم أضافوا طرفين آخرين هما المجاز المرسل والكناية وبذلك عدوا الصورة قلب القصيدة^(٦).

أما في العصر الحديث فقد تنوعت بتنوع المناهج النقدية، فالنقد الواقعي عدّها جوهر الشعر بشرط أن تكون مستمدة من الواقع وعدّ كمالها مرتبط بواقعيتها^(٧)، وفي النقد التاريخي قسمت على قسمين: القسم الأول يرى الصورة على أنها جزئية من عالم الأشياء أو عالم الشهادة، والثاني يرى أنها كلية تربط بين العمل الأدبي وسيرة الأديب ومجتمعه وعصره وجنسه^(٨).

إن الصورة الشعرية ميدان رحب لإنتاج شعرية النص وتجسيدها ويرى بعضهم أنها "تظرية معرفية مرتبطة بفنية العمل الشعري وجماليته [...] يُظهر هذه الشعرية من خلال الصورة الفنية"^(٩).

ويمكن تقسيم شعرية الصورة في شعر الاصمعيات إلى:

١- شعرية الصورة التشبيهية: التشبيه هو الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى مما لم يكن على وجه الاستعارة، سواء ذكرت فيه أداة التشبيه أو لم تذكر على أساس التقدير، وهو مما انفق العقلاء على شرف قدره وفخامة أمره في فن البلاغة^(١٠).

ويعد التشبيه عمدة الصورة الفنية في الشعر القديم^(١١)، فهو أول الأساليب البيانية التي اعتمدها الشاعر العربي القديم وأقدمها، حتى لو قال أحدهم أنه أكثر كلامهم لم يبعد^(١).

(١) الصورة الشعرية، سي.دي.ليوس، تر: احمد نصيف الجنابي ومالك ميري سلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢ م: ٢٣.

(٢) ينظر: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، علي البطل، دار الاندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨١ م: ١٧.

(٣) ينظر: شعراء البحرين وشعرهم في العصر الجاهلي دراسة موضوعية وفنية، د.عبد الله الفتح، الكويت، ط١، ٢٠٠٥ م: ١٦٢.

(٤) أسرار البلاغة، عبد القادر الجرجاني، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ١٩٧٨ م: ٤٨٦.

(٥) ينظر: شعرية النص المعري دراسة فنية لنظم البناء في سقط الزند، نوار عبد النافع عبد الحميد الدباغ، كلية الآداب، جامعة الموصل، ٢٠٠٢ م: ٢٧.

(٦) ينظر: أسرار البلاغة: ٤١.

(٧) ينظر: في النقد الحديث دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٧٩ م: ٢٧.

(٨) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، لبنان، ١٩٧٣ م: ٤١٦.

(٩) نحو تأصيل للشعرية العربية، محمود درابسة، مجلة أبحاث اليرموك، ١٢م، ٢٤، ١٩٩٩: ١٧٦.

(١٠) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب اللبنانية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٣ م: ١٦٤.

(١١) ينظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، د. نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عمان، ط٢، ١٩٨٢ م: ١٨٣.

وقد عُدَّ "محاولة بلاغية جادة لصقل الشكل وتطوير اللفظ ومهمته تقريب المعنى إلى الذهن بتجسيده حياً"^(٢).
 والتشبيه يمثل آلية من آليات الكشف عن شعرية الشاعر وبراعته في الكشف عن مكونات نصه الشعري، ففيه
 "تكون البراعة والفظنة، لذلك جعلوه أبين على الشاعرية ومقياساً تعرف به البلاغة"^(٣).
 وقد وظَّف معظم شعراء الأصمعيات التشبيه لزيادة صورهم قوة ووضوحاً، أو للتعبير عن رؤى وتداعيات أوجدتها
 طبيعة التجربة الشعرية وذلك للإبانة عن المعاني التي يضمها في نفسه^(٤)، فالتشبيه على وفق هذا "هو الصورة التي
 ينسجم فيها المعنى على هيئة علاقة بين حدين"^(٥)، فهو مكوّن من مكونات اللغة الشعرية وأحد مقوماتها الأساس، وعليه
 سأحاول أن استقرأ بعض النصوص الشعرية التي شكلت الصورة التشبيهية مقوماً من مقوماتها الشعرية، ومن هذه الصور
 قول ضابئ بن الحارث (من الطويل):

قَطَعْتُ إِلَى مَعْرُوفِهَا مُنْكَرَاتِهَا
 بِأَدْمَاءِ حُرْجُوجٍ كَأَنَّ بِدَفْئِهَا
 تَدَافَعُ فِي ثَنِي الْجَدِيلِ وَتَنْتَحِي
 تَدَافَعُ غَسَّانِيَّةٍ وَسَطِّ لُجَّةٍ
 كَأَنَّ بِهَا شَيْطَانَةٌ مِنْ نَجَائِهَا
 وَتُصْبِحُ عَنْ غِيبِ السُّرَى وَكَأَنَّهَا
 وَتَنْجُو إِذَا زَالَ النَّهَارُ كَمَا نَجَا
 كَأَنِّي كَسَوْتُ الرَّجُلَ أَخْسَنَ نَاشِطًا
 رَعَى مِنْ دُخُولِهَا لُغَاعًا فَرَاقَهُ
 فَصَعَّدَ فِي وَعَسَائِهَا ثَمَّتْ انْتَمَى
 فَبَاتَ إِلَى أَرْطَاةٍ حَقِيفٍ تَلْفُفُهُ
 يُوَائِلُ مِنْ وَطْفَاءٍ لَمْ يَرِ لَيْلَةً
 وَيَبَاتُ وَيَبَاتُ السَّارِيَاتُ يُضَفِّقُهُ
 شَدِيدَ سَوَادِ الْحَاجِبِينَ كَأَنَّمَا
 فَصَّبَحَهُ عِنْدَ الشُّرُوقِ عُذِيَّةً
 فَلَمَّا رَأَى أَنْ لَا يُحَاوِلُنْ غَيْرَهُ
 فَجَالَ عَلَى وَخَشِيَّةٍ وَكَأَنَّهَا
 فَكَّرَ كَمَا كَرَّ الْحَوَارِيُّ بِيَتَغِي
 وَكَمَّرَ وَمَا أَدْرَكَنَّهُ غَيْرَ أَنَّهُ
 يَهْزُ سِلَاحًا لَمْ يَرِ النَّاسُ مِثْلَهُ
 فَمَارَسَهَا حَتَّى إِذَا أَحْمَرَ رَوْفَهُ
 يُسَاقِطُ عَنْهُ رَوْفَهُ ضَارِيَاتِهَا

إِذَا الْبَيْدُ هَمَّتْ بِالضُّحَى أَنْ تَعْوَلَا
 تَهَاوِيْلَ هِرًّا أَوْ تَهَاوِيْلَ أَخْيَلَا
 إِذَا مَا عَدَّتْ دَفْوَاءً فِي الْمَشْيِ عَيْهَلَا
 إِذَا هِيَ هَمَّتْ يَوْمَ رِيحٍ لَثْرَسَلَا
 إِذَا وَكَيْفُ الدَّفْرِى عَلَى اللَّيْتِ شَلْشَلَا
 فَنِيْقُ تَنْهَامِي عَنْ رِحَالٍ فَارْقَلَا
 هَجَفُ أَبُو رَأْلَيْنِ رِيحٍ فَأَجْفَلَا
 أَحَمَّ الشَّوَى فَرَدَا بِأَجْمَادِ حَوْمَلَا
 لَدُنْ عُذُوَّةٍ حَتَّى تَرَوْحَ مُوَصِلَا
 إِلَى أَحْبَلٍ مِنْهَا وَجَاوَزَ أَحْبَلَا
 شَامِيَّةً تُذْرِي الْجَمَانَ الْمُفْصَلَا
 أَشَدَّ أَدَى مِنْهَا عَلَيْهِ وَأَطْوَلَا
 إِلَى نَعِجٍ مِنْ ضَائِنِ الرَّمْلِ أَهْيَلَا
 أَسِيفٌ صَلَى نَارٍ فَأَصْبَحَ أَكْحَلَا
 أَخُو قَنْصٍ يُشْلِي عِظَافًا وَأَجْبَلَا
 أَرَادَ لَيْلَقًا هُنَّ بِالشَّوَى أَوْلَا
 يَعَاسِيْبُ صَيفٍ إِثْرَهُ إِذْ تَمَهَّلَا
 إِلَى اللَّهِ زُلْفَى أَنْ يَكُورَ فَيُفْتَلَا
 كَرِيمٌ عَلَيْهِ كِبْرِيَاءٌ فَأَقْبَلَا
 سِلَاحٌ أَخِي هَيْجَا أَدَقُّ وَأَعْدَلَا
 وَقَدْ غَلَّ مِنْ أَجْوَاهِنَ وَأَنْهَلَا
 سِقَاطُ حَدِيدِ الْقَيْنِ أَخْوَلُ أَخْوَلَا

(١) ينظر: الكامل في اللغة والادب: أبو العباس المبرد، تج: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار تحضة مصر، القاهرة، (د.ط)، ١٩٨١م: ٩٢/٣.

(٢) أصول البيان العربي في ضوء القرآن الكريم، د. محمد حسين علي الصغير، دار المورخ العربي، لبنان، ط ١، ١٩٩٩م: ٧٨.

(٣) الصورة الأدبية: مصطفى ناصف، دار مصر للطباعة، ط ١، ١٩٥٨م: ٤٦.

(٤) ينظر: لغة الشعر في ديوان الأصمعيات: ١٣٥.

(٥) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث: ١٤.

فَطَلَّ سَرَاةَ الْيَوْمِ يَطْفُنُ ظِلَّهُ
 وَأَبَّ عَزِيمَ النَّفْسِ مَانِعَ لَحْمِهِ
 وَأَطْرَافِ مَذْرِيَيْنِ حَتَّى تَقْلًا
 نَضًا غَمْدَهُ عَنْهُ وَأَعْطَاهُ صَيْقَلًا
 إِذَا مَا أَرَادَ الْبُعْدَ مِنْهَا تَمَهَّلًا^(١)

تظهر في النص صورة الإنسان الذي تخطى مصاعب الحياة وأحوالها ليصل في النهاية إلى بر الأمان، فالفعل (قَطَعْتُ) دلّ على رحلة تامة وما الشاعر هنا إلا سارد لتلك الرحلة التي رمز لها بعدة رموز ليتخطى بها حاجز الرتبة والواقعية، فالرمز أكثر استنباطاً لذاتية الإنسان واكبر حافزاً لبيان ما يختلج في نفسه، فرمز للحياة وما فيها من صعوبات ومخاوف بالفلاة الموحشة المضللة لأهلها، وقد رمز لذاته أو للإنسان بشكل عام بالناقة التي استطاعت أن تتخطى كل تلك المخاوف لتصل بالنهاية إلى طريق الخلاص، مستعيناً في وصفه هذا بعدة صور تشبيهية، فلأجل أن تكون الصورة أكثر ملامسة لحياة وثقافة العرب جاء بطائر الاخيل الذي يمثل رمزاً من رموز التشاؤم عندهم، فالشاعر جعل الصورة مرئية، فهناك ناقة تسير في فلاة موحشة وقد سقط عليها هذا الطائر مما جعل تلك الناقة تحسّ بحالة الخوف، هذا الخوف ولد لديها رغبة في تخطي هذه الفلاة، لذا عملت على زيادة سرعتها، وقد جاء توظيف الفعل (تَنَحَّيَ) وهو المشي على جانب واحد للدلالة على السرعة وهو أحسن ما يكون لدى الناقة فهي (دَفُوءًا، عَيْهَلًا)، إلا إن هذه السرعة لم تنته عند حدّ معين فما زال الخطر يرافقها، وما زالت الصحراء موحشة لذا جاء وصفها وتشبيهها بالسفينة التي لجت البحر فمن غير المعقول أن تقف السفينة في وسط البحر بل لا بد من عبورها للوصول إلى جادة الأمان.

وبما أنّ الخوف صار أكثر والطريق لا سبيل إلى الوقوف به جاء تشبيه الناقة وكأنّه قد مسّها الشيطان فزادت خوفاً، الخوف الذي تجسد إلى سرعة لا متناهية، وقوله (إِذَا وَكَيْفَ الدُّفْرَى عَلَى اللَّيْتِ شُلْشُلًا)، يضعنا أمام صورة بصرية مرئية، فهناك ناقة خائفة مرعوبة سريعة في خطواتها، ولشدة الخوف والسرعة أخذت تتعرق فبدأنا نبصر قطرات الماء المتساقطة من صفحة عنقها وهي تنزل متتابعة.

ونلمح في البيت التالي:

وَنُضِجُ عَنْ غِيبِ السُّرَى وَكَأَنَّهَا
 فَيَبِقُ تَنَاهَى عَنْ رِحَالٍ فَأَزْقَلًا^(٢)

بصيص أمل للنجاة، فهذه الناقة الخائفة والسريرة أشبهت الفحل من الإبل لفظة (فَيَبِقُ) دالة في أصل اللغة على الفحل من الإبل المكرم الذي لا يركب ولا يهان، وكأنّه يسرع في خطواته بعيداً عن الرحل، وفي هذا الأمر نلمس دلالة أخرى وهي دلالة الإنسان الذي وجد في خلاصه خروجاً من دائرة الامتهان والتبعية التي تنقل عاتقه وتخضعه لأمر لا يرغب في القيام بها، فيسرع متخطياً حدود الزمان، ويستمر الشاعر في صوره التشبيهية ليشبه الناقة بذكر النعام قال:

تَجُو إِذَا زَالَ النَّهَارُ كَمَا نَجَا
 هَجَفَ أَبُو رَأْسَيْنِ رِيْعٍ فَأَجْقَلًا^(٣)

ما تزال (الناقة / الإنسان) خائفة مرتعبة وما تزال تلك المخاطر محدقة بها ولعل أكثر ما يشعر الناقة -الإنسان- بالخوف هو دنو الخطر من صغارها لذا جاء تشبيهها بذكر النعام الذي خاف على صغاره فأسرع عليه يحظى بنجاتهم إلا أن كل تلك الصور المتلاحقة لم تجد الناقة بها الخلاص من تلك الفلاة فما تزال بعيدة عن الشعور بالراحة، ولعل الشاعر

(١) الأصمعيات: ١٨١-١٨٢.

(٢) الاصمعيات: ١٨١.

(٣) م.ن: ١٨٢.

تنبه إلى أن الخوف المشفوع بالسرعة لا ينجي من المخاطر، فلا بد أن تكتسب الناقة إلى جانب السرعة القوة والنشاط التي تؤهلها إلى النجاة لذا جاء تشبيه الناقة بالثور: (كَأَنِّي كَسَوْتُ الرَّحْلَ أَحْسَنَ نَاشِطًا).

نلاحظ في هذا البيت اكتساب قوة خارجية قوة تؤهل الناقة إلى الخروج من دائرة الخوف، لتنتقل الصورة الآن لوصف ذلك الثور الذي انحدر في ارض رملية لينة تطارده سحابة ممطرة فما كان منه إلا أن يلتجأ إلى (أرطاة) وهي الشجرة الطويلة القائمة- وقد بات ليله هناك ينتظر بزوغ الفجر ليخلصه من ظلمة الليل، فالثور في هذه الصورة كان يهرب من أذاهما إلى غيرهما من مظاهر الطبيعة، لهذا "يبدو عادلاً في تعامله مع الطبيعة: إذ إنّه يتأذى من المطر لكنه في الوقت نفسه يلتفت إلى ناتج هذا المطر في الأرض فلولاها ما كانت الأرطاة ذات النور الجمالي المفصل [...] فالموقف عنده موقف تأملي عقلي وإيمان روحي لذلك ركن إلى الأرطاة ينتظر بزوغ الشمس، ولأن الشدة التي عاناها كانت هي الألم الذي يصاحب الخير عادة صبر عليها بالأمل القادم بعدها"^(١).

إلا أن بزوغ ذلك الفجر حمل له عبئاً آخر وهو وجود من يطلب حياته:

فصَبَّحَهُ عِنْدَ الشُّرُوقِ عُذْبَةٌ أَخُو قَنْصٍ يُشْلِي عِطَافًا وَأَجْبُلًا^(٢)

لقد جاءت الصور التشبيهية للدلالة في مدى قوة وشراسة تلك الكلاب وأنهنّ يردن قتل الثور بأي شكل من الأشكال لذا لم يتمهل في الابتداء بقتلن، فتأتي الصور الأخرى محملة ومفعمة بالقوة والإيمان الذي لا حدود له، فتشبيه الثور بالحواري الممتلئ بالإيمان الذي يبذل نفسه ابتغاء وجه الله هي صورة ملؤها القوة والإيمان المكلل بالنصر إذ كانت النتيجة أن انتصر الثور على تلك الكلاب بسلاحه الذي لا يشبهه أي سلاح، إذ شبهه بسلاح من اقتنن بالحروب فصار أحمًا لها لقوته وحدته وسرعته.

وتأتي الصور التشبيهية الأخرى التي شبه بها سقوط الدم من قرن الثور بالحديد المتساقط من أيدي الحداد لتندمج بحركة الثور الذي ظل يطعن ظله طوال اليوم، ولعل في ذلك دلالة على القضاء على الشر وإزاحته من طريقه، فالظل مع أنه ملازم للثور إلا أنه يظل بعيداً عن الذوبان في الذات وهذه في حقيقتها حالات الشر الملازم للخير أبداً، فهو تابع له إلا انه قميء معزول عنه^(٣).

وقد دلّ البيت الأخير على رجوع الثور أو لنقل الرمز المعبر عنه بالثور (الإنسان) عزيز النفس، وقد دلت لفظة (لحميه) على "الحياة في تكوينها وفعاليتها، وهو حقيقة الإنسان وقيمه في الوجود"^(٤).

ولاحظنا أن الشاعر بنى نصه الشعري على الصور التشبيهية التي زادت المعنى قوة ووضوحاً.

ومن الأمثلة الأخرى قول سبيع بن الخطيم (من الكامل):

بَانَتْ صَدُوفٌ فَقَلْبُهُ مَخْطُوفٌ وَنَأَتْ بِجَانِبِهَا عَلَيْكَ صَدُوفٌ
وَاسْتَوْدَعَتْكَ مِنَ الزَّمَانَةِ إِنَّهَا مِمَّا تَزُورُكَ نَائِمًا وَتَطُوفُ
وَاسْتَبَدَّلَتْ غَيْرِي وَفَارَقَ أَهْلُهَا إِنَّ الْغَيِّ عَلَى الْفَقِيرِ عَنيفٌ
إِمَّا تَرِي إِبْلِي كَأَنَّ صُدُورَهَا قَصَبٌ بِأَيْدِي الزَّامِرِينَ مَجُوفٌ

(١) الصورة الفنية في النقد الشعري (دراسة في النظرية والتطبيق)، أ.د. عبد القادر الرباعي، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط ١، ٢٠٠٩: ١٣٩.

(٢) الاصمعيات: ١٨٣.

(٣) ينظر: الصورة الفنية في النقد الشعري: ١٤١.

(٤) م. ن: ١٤٢.

فَرَجَزَتْهَا لَمَّا أَذِيَتْ بِسَجْرِهَا وَقَفَا الْحَنِينَ تَجَرُّرًا وَصَرِيْفًا^(١)

بدأ الشاعر نصه برسم صورتين وربط بينهما برابط نفسي، فالصورة الأولى وصف فيها رحيل حبيبته وانقطاعها عنه وتركه بين ذكراها الذي لا يفارقه حتى في النوم، والصورة الثانية وصف إبله التي بدأت بإصدار صوت الحنين ذلك الصوت الدال على الحزن والألم، لأنَّ انبعاثه صادر عن فقدان ولد أو أهل أو ابتعاد عن الديار، ولكي يكون ذلك الصوت اقرب إلى مدركاتنا الحسية وظف الشاعر الصورة السمعية فشبهه بصوت المزمار المصنوع من القصب وهو بهذا إنَّما يحاول أن يربط بين الصورتين ويشاركنا الموقف عبر إسقاط حالته النفسية وحنينه على صوت الإبل وحنينها، فهذا الصوت بعث في نفسه الشجي والألم، لأنَّه ارتبط لديه بفراق من أحب وهي (صَدُوفُ) لذا جاءت ردة فعله قوية على الإبل تنهال على مخيلته ذكريات حبيبته وقد وظف لذلك صورة حسية، وهي صورة اجترار الإبل لطعامها ومضغه إياه ثم رجوعه إلى معدته وكأنَّما هي صورة لخروج كل تلك الصور القديمة من مخيلته وتمثلها أمامه ثم عودتها مرة أخرى.

إنَّ المقاربة التشبيهية التي وظفها الشاعر بين المشبه (صُدُورِهَا) صوت حنينها، والمشبَّه به (قَصَبٌ بِأَيْدِي الزَّامِرِينَ) للدلالة على الألم والحزن نتيجة الفقد كان لها وقع نفسي كبير على نفسية الشاعر، فهذه الصورة المدركة حسياً حملت بين طياتها دلالة نفسية عميقة كان للتشبيه دور فاعل في نقلها وإيصالها إلى المتلقي ليشارك الشاعر حالته النفسية، وبهذا استطاع الشاعر أن يحقق شعرية الصورة عبر التشبيه^(٢).

شعرية الصورة الكنائية:

الكناية من الأساليب البلاغية التي أبدع الشعراء في توظيفها في شعرهم، إذ أنَّ لها أثراً جميلاً في النص الأدبي، والكناية في اللغة: "مصدر من الفعل الثلاثي (كَنَى)، وتعني أن نتكلم بالشيء ونريد به غيره"^(٣)، وهي "لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته"^(٤)، أي بمعنى أنَّ الشاعر يعتمد إلى هذا الأسلوب البلاغي لغاية في نفسه، قد تكون لإثبات أو لزيادة إيضاحه.

ولعل المعنى اصطلاحاً لا يبتعد كثيراً عن المعنى لغة، قال عبد القاهر الجرجاني: "المراد بالكناية [...] أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى، هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ إليه، ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم: (هو طويل النجاد) يريدون طويل القامة"^(٥).

ومن الملاحظ أنَّ الصورة الكنائية صورة شعرية تعبيرية تكشف عن قدرة الشاعر المبدع في حسن صياغتها واستعمالها في نصه، وهي آلية من آليات إثبات شعرية النص ودليل على جمالية ومقدرة المبدع في إيصال فكرته إلى ذهنية المتلقي وتفاعله معه، فالكناية تحقق للشاعر متعة بإخفاء معناه الذي يريد وراء المعنى الظاهر، وتحقق متعة للمتلقي أيضاً بكشفه عن مراد الشاعر^(٦).

ومن أمثلة الصور الكنائية في ديوان الأصمعيات قول كعب بن سعد الغنوي في رثاء أخيه، إذ كنى عن كرمه وعطائه وسخائه بقوله (من الطويل):

(١) الاصمعيات: ٢٢٢.

(٢) للاستزادة ينظر الاصمعيات: ١٣٢، ١٤١، ١٨٦، ٢١٣، ٢٢١، ... الخ.

(٣) لسان العرب: ١٥/ ٢٣٣ مادة (كنى).

(٤) المعجم الوسيط: ٢/ ٨٠٢ مادة (كنى).

(٥) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني: ١٠٥.

(٦) لغة الشعر في ديوان الأصمعيات: ١٤٤.

أَخُو شَتَوَاتٍ يَغْلَمُ الضَّئِيفُ أَنَّهُ
 إِذَا حَلَّ لَمْ يُقْصِ الْمَجْلَةَ بَيْتَهُ
 حَبِيبٌ إِلَى الْخِلَانِ غَشِيَانُ بَيْتِهِ
 يَبِيتُ النَّدَى يَا أُمَّ عَمْرٍو ضَجِيعُهُ
 إِذَا نَزَلَ الْأَضْيَافُ أَوْ غَبَّتْ عَنْهُمْ
 وَدَاعِ دَعَا: يَا مَنْ يُجِيبُ إِلَى النَّدَى
 فَقُلْتُ ادْعُ أُخْرَى وَارْزُقِ الصَّوْتِ دَعْوَةَ
 يُجِيبُكَ كَمَا قَدْ كَانَ يَفْعَلُ إِنَّهُ
 سَيَكْثُرُ مَا فِي قَدْرِهِ وَيَطِيبُ
 وَلِكَيْلَهُ الْأَدْنَى بِحَيْثُ تَتُوبُ
 جَمِيلُ الْمُحَيَّا شَبَّ وَهُوَ أَدِيبُ
 إِذَا لَمْ يَكُنْ فِي الْمُنْقِيَاتِ حُلُوبُ
 كَفَى ذَاكَ وَضَّاحُ الْجَبِينِ أَرِيبُ
 فَلَمْ يَسْتَجِبْهُ عِنْدَ ذَلِكَ مُجِيبُ
 لَعَلَّ أَبَا الْمَغْوَارِ مِنْكَ قَرِيبُ
 بِأَمْثَالِهَا رَحْبُ الذَّرَاعِ أَرِيبُ^(١)

من البدء نلاحظ أنَّ المرثي ملازم ومصاحب للشدائد، فقد اقترن بالمجاعات والشدائد بقول الشاعر (أخو شتوات) وهو غير مخفي ولا مستتر عن ضيفه، فالضيف على علم بحاله فالفعل (يغلم) دلّ دلالة واضحة على معرفة الناس بكرمه وسخائه، وجاء الشطر الثاني ليوضح لنا بأن كرمه ليس فقط يسد رمق الجائع إذ أنه (يكثر ما في قدره ويطيب) فنفسه الكريمة وسخائه وأخلاقه الحميدة أدت إلى أن يقدم أفضل ما لديه لضيوفه على الرغم من أن الوقت وقت مجاعة وشدة. ويأتي البيت الثاني ليؤكد على هذه السمة فبيته قريب من المحلة بل أنه الأقرب متى ما جاءت النوائب وحلت بأهلها، ويستمر الشاعر في التركيز على سمات المرثي وتعداد خصائصه التي مثّلت رغبته في الإفصاح عن حزنه ولواعجه لفقده لذلك الإنسان المتمسم بتلك الصفات الجميلة.

ونجد تكثيفاً واضحاً وتركيزاً طريفاً على فكرة الكرم والعطاء، فالبيت الخامس وما تلاه يمثل صورة كناية عن عطائه وسخائه فهو المجيب لضيفه، لا بل أنَّ الصورة تزداد جمالاً ودقة في تكثيف المعنى فالمتحدث عنه ميت إلا أنه مع ذلك يجيب من رغب فيه فيمد له يد العون والمساعدة وفي توظيف (لعل) - التي تفيد ترجي حدوث أمر من الممكن حدوثه - تحدّ واضح لفكرة الموت فالموت لا يعني انتهاء وانقطاع لسمة الكرم التي كان يتمتع بها، ففي قوله:

يُجِيبُكَ كَمَا قَدْ كَانَ يَفْعَلُ إِنَّهُ
 بِأَمْثَالِهَا رَحْبُ الذَّرَاعِ أَرِيبُ^(٢)

دلالة واضحة لذلك، فالصورة التشبيهية (كما قد كان يفعل إنّه) التي اقترنت بالصورة الكنائية (رحب الذراع) تكثيف لفكرة خلود سمة الكرم والجود التي كان يتمتع بها.

أما البيت الرابع:

يَبِيتُ النَّدَى يَا أُمَّ عَمْرٍو ضَجِيعُهُ
 إِذَا لَمْ يَكُنْ فِي الْمُنْقِيَاتِ حُلُوبُ^(٣)

فنلمس فيه فكرة التضاد ما بين حالتين حالة الكرم بسخاء ومن دون مقابل، وفكرة المجاعة وقلة ما يعطى أو انعدامه، فعلى الرغم من أن النوق جفّ حليبها وفيها إحياء مكثف وكناية عن فكرة المجاعة والشدّة التي طالمت حتى النياق، إلا أنَّ المرثي ما يزال ضجيعاً للندي و(الندي) كناية عن الخير والعطاء.

ولاحظنا أنَّ الشاعر أطر المرثي بسمات الكرم والسخاء عبر مجموعة من الصور الكنائية، وذلك من أجل التنفيس عما خالجه من حزن وألم لفقده أخيه وكذلك عمل على تنشيط ذهن المتلقي لاكتشاف القيم التي كان المرثي يتمتع بها

(١) الأصمعيات: ٩٦.

(٢) م.ن: ٩٦.

(٣) الأصمعيات: ٩٦.

لتكون مشاركته له -المتلقي- مشاركة وجدانية عقلية، لقد زادت الصور الكنائية والتشبيهية في النص من شعرية النص وعمقت دلالاته فأجادت التعبير بالكناية دلالة "على براعة الشاعر في صياغة معانيه بأسلوب رفيع وعبرة موجزة دالة موحية فيها ضرب من الجمال لا يتأتى إظهاره بدونها"^(١).

ومن الصور الكنائية الأخرى قول قيس بن الخطيم في وصف جمال امرأة (من المنسرح)، قال:

تَغْتَرِقُ الطَّرْفُ وَهِيَ لَاهِيَةٌ كَأَنَّهَا شَفَّ وَجْهَهَا نُزْفُ
قَضَى لَهَا اللَّهُ حِينَ صَوَّرَهَا الـ خَالِقُ أَنْ لَا يُكِنَّهَا سَدْفُ
تَنَامُ عَنْ كُبْرٍ شَأْنِهَا فَإِذَا قَامَتْ رُوَيْدًا تَكَادُ تَنْعَرِفُ
حَوْرَاءُ جَيْدَاءُ يُسْتَضَاءُ بِهَا كَأَنَّهَا خُوطُ بَاتَةِ قِصْفُ^(٢)

يطالعنا النص بامرأة حسناء جميلة لا يكاد المرء يغادر طرفه عنها حتى يعود إليها مرة أخرى لشدة جمالها فهي تستغرق عيون الناس بالنظر إليها، وهي لاهية عنهم، أي أنها غافلة عنهم وفي هذا ملمح لجمال هذه المرأة من جهة وكونها غير عابثة من جهة أخرى، فهي لم تنقص أن ينظر إليها الناس وإنما جمالها وحسنها هما من أجبرا الآخرين إلى النظر إليها، وفي الشطر الثاني نجد صورته تشبيهية جميلة (كَأَنَّهَا شَفَّ وَجْهَهَا نُزْفُ) أي أنها "رفيقة المحاسن وكان دمها ودم وجهها نرف والمرأة أحسن ما تكون غبّ نفاسها لأنه ذهب تهيج الدم فصارت رقيقة المحاسن"^(٣).

ونلمح في البيت الثاني صورة الجمال الرباني الذي أبدع حين صورها ففي شطر البيت الثاني هناك كناية عن كونها مشرقة حتى وان كانت في ظلمة.

وما يزال الشاعر يدعم نصه بالصور الكنائية ففي قوله (تَنَامُ عَنْ كُبْرٍ شَأْنِهَا) دلالة على أن هذه المرأة مترفة منعمة لديها من يخدمها، ويردف هذه الصورة بصورة أخرى لا تقل شأنًا عنها فالشطر الثاني من هذا البيت: قَامَتْ رُوَيْدًا تَكَادُ تَنْعَرِفُ، كناية عن جمال خصرها ودقته، فلدقته تكاد تنقص أو ربما أراد أنها تنتشى في مشيتها للدلالة على الرقة والترفة^(٤).

إن الصور الكنائية التي وظفها الشاعر في النص تعد آلية من آليات الشعرية التي عملت على إبراز جمالية النص عبر "التركيز والوقوف على قدر أكبر من المعاني"^(٥) بأقل الألفاظ وأجزأها^(٦).

شعرية الصورة الاستعارية:

تعدّ الصورة الاستعارية من الفنون البلاغية الأصيلة عند العرب، وهي "استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه، والمعنى المستعمل منه، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي"^(٧).

وتعتمد الاستعارة في جوهرها على التشبيه إلا أنها أكثر انحرافاً في التخيل منه، وأبعد مبالغة عنه^(٨)، وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى ذلك بقوله "والتشبيه كالأصل في الاستعارة وهي شبيهة بالفرع له أو صورة مقتضبة من صورته"^(٩)، صورته^(١٠)، وتعدّ خرقاً لقانون اللغة، ومكملة لكل الأنواع الأخر من الصور^(١١).

(١) الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه: ١٢٢.

(٢) الاصمعيات: ١٩٧.

(٣) لسان العرب: ٢٨٣/١٠: مادة (غرف).

(٤) ينظر: م. ن: ٢٦٣/٩ مادة (غرف).

(٥) لغة الشعر في المفضليات، ميساء صلاح وادي، أطروحة دكتوراه، جامعة الكوفة، كلية التربية للبنات، ١٩٩٩م: ١٦٩.

(٦) للاستزادة ينظر: الاصمعيات: ١٨، ٢٩، ٩٠، ٩٩، ١٠٨، ١٨٨، ٢٢٠... الخ.

(٧) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، السيد أحمد الهاشمي، تدقيق: د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط ١، ١٩٩٩م: ٢٠٣.

(٨) ينظر: المفارقة في الجاهلي (دراسة تحليلية)، ملاذ ناطق علوان، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ٢٠٠٤م: ١٠٠.

وتكمن شعرية الصورة الاستعارية في مقدرتها على مشاركة المتلقي عبر إثارة مخزون ذاكرته وتنبيه خياله، لأن من وظائفها صدم المتلقي ومفاجأته، هذا الأمر يدفعه إلى استنفار كل خبراته ليصبح شريكاً في إنتاج المعنى وتحقيق التأثير المطلوب، لأن هدف الاستعارة تعميق الدلالة وتوضيحها لدى القارئ^(٣).

ومن أمثلة الصورة الاستعارية في شعر الأصمعيات قول: عبد الله بن جنح النكري (من الكامل):

مِنْ مَعْشَرٍ يَأْبَى الْهَوَانَ أَخْوَهُمْ شُمُّ الْأَنْوَفِ جَحَاجِحٌ سَادَاتِي
عَزُّوا وَعَزَّ بَعْزُهُمْ مِنْ جَاوَرُوا وَهُمْ الذُّرَى وَغَلَاصِمُ الْهَامَاتِ^(٤)

تتجسد طبيعة اللغة الموظفة في النص عن رؤية الشاعر لذاته ولقومه، فاختياره لمجموعة من المفردات الدالة على النخوة والشجاعة والسيادة والعلو، دليل بارز على إثبات حقيقة ملحّة وهي أنه ما يزال على الرغم من كبر سنه ينماز بالبطولة والشجاعة وهذه السمة لصيقة به إذ جاءت عن طريق الوراثة، فأبأوه وأجداده أبطال، ويزيد هذا المعنى قوة وظف الصورة الاستعارية بقوله (وَعَلَاصِمُ الْهَامَاتِ)، لفظة (غَلَاصِمٌ) تدلّ على رأس الحلقوم وارتباطها بالهامات أحدث نوعاً من الفجوة إذ انتقلت اللفظة من الدلالة الأولى - الحقيقية - المرتبطة بالحلقوم إلى دلالة أخرى - مجازية - فقد أشارت في النص إلى معنى الشرف والرفعة.

فهذه الصورة سمحت للشاعر بالربط بين أمور متباعدة بوحى من شعوره وانفعاله مما ساعده في التعبير عن ذاته، والكشف عن انفعاله، فالاستعارة تولد الانفعال "والانفعال يجذب إليه المزيد من الصور المتجانسة، والتي تعبر عنه، ومن هنا كانت الاستعارة بتفاعلها مع السياق، وبتحاديها مع بقية صورته هي الوسيلة الوحيدة للكشف عن انفعال الشاعر، وبالتالي فإن هذا الانفعال هو الوسيلة الوحيدة التي تتخلق بها الصورة وتتشكل"^(٥).

ومن الأمثلة الأخرى قول: معاوية بن مالك (من الوافر):

فَإِنْ يَكُ نَبَلُهَا طَاشَتْ وَنَبَلِي فَقَدْ نَزَمِي بِهَا حَقَبًا صِيَابَا
فَتَصْطَادُ الرَّجَالُ إِذَا رَمَتْهُمْ وَأَصْطَادُ الْمُخَبَّاءِ الْكَعَابَا^(٦)

عمد الشاعر في هذا النص إلى توظيف أسلوب المقابلة ما بين زمنين (الماضي والحاضر) فالجملة الشرطية الأولى (فَإِنْ يَكُ) عبرت عن الزمن الحاضر، زمن الكبر والشيب وعدم المقدرة، قابلتها جملة جواب الشرط (فَقَدْ نَزَمِي) للدلالة على حقيقة ملموسة كانت موجودة في الزمن الماضي، وهي المقدرة على الإصابة وعدم طيش السهام، ليأتي البيت الثاني ويكشف لنا رميها للنبال، ودلالة النبال تكشف عن وجود ما يصطاد بها، أو بمعنى آخر وجود فريسة، إلا أن المفاجأة تأتي حينما يكون ما يصطاد من قبل المرأة هم (الرجال) وما يصطاد من قبل الرجل من (الفتيات) هذه الصورة الاستعارية كشفت عن مقدرة الشاعر في إلغاء الثنائيات التقليدية بين الذات والموضوع^(٧)، فأخرج فعل الاصطياد من الدلالة المعجمية إلى الدلالة المجازية عمق الفكرة ووسع دائرة الخيال، وهذا الأمر يبرز شاعرية الشاعر ومقدرته على توظيف اللغة وقوانينها على وفق رؤية خاصة وتشبيه مضمّر في فكر المبدع وخياله.

(١) أسرار البلاغة: ٢٠.

(٢) ينظر: بناء لغة الشعر، جون كوين، تر. د. احمد درويش، كتابات نقدية سلسلة شهرية تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٠م: ٥٨.

(٣) ينظر: الاستعارة في شعر ابن الأبار، احمد محمد الشوادفي محمد، كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ٢٠٠٦م: ٤٤.

(٤) الاصمعيات: ١٤٤.

(٥) فن الاستعارة، في الأدب الجاهلي، أحمد عبد السيد أحمد الصاوي، الراية للطباعة، (د.ط)، ١٩٧٨م: ٣٤٩.

(٦) الاصمعيات: ٢١٣.

(٧) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م: ٢٢٤.

شعرية المفارقة: تشكل المفارقة في النص الشعري صورة شعرية معبرة عن حالة الشاعر وأوضاعه الثابتة وما يعتريه من تبدلات خارجية طارئة، وهذا الأمر يؤدي إلى نوع من التضاد ما بين الثابت القار في نفسه وبين المتحول الطارئ، وما هذا التضاد إلا رغبة في الإفصاح عما يعتريه من اضطرابات أو مواقف يحاول ترجمتها عبر نصه الشعري، وقد عرف أحد الباحثين المفارقة على أنها "بنية تعبيرية وتصويرية، متنوعة التحليلات، ومتميزة العدول على المستويات الإيقاعية والدالية والتركيبية، تستعمل بوصفها أسلوباً تقنياً ووسيلة أسلوبية لمنح المتلقي التلذذ الأدبي ولتعميق حسه الشعري، بواسطة الكشف عن علاقة التضاد غير المعهودة بين المرجعية المشتركة الحاضرة والغائبة والرؤية الخاصة المبدعة"^(١). وتقوم شعرية المفارقة على جدلية بين مبدع النص الذي ينتج بمهارته وذكائه تلك الرسالة الترميزية القائمة على المفارقة ويعمل عبر مقدرته الإبداعية على فتح بنائها المغلق على قراءات متعددة ودلالات معينة، وبين قارئ النص الذي يحاول الوصول إلى هذه المعاني بفك شفراتها^(٢).

ومن أنواع المفارقة الواردة في شعر الأصمعيات (مفارقة النفي)، قال مالك بن حريم الهمداني (من الطويل):
جَزَعْتُ، وَلَمْ تَجْزَعْ، مِنَ الشَّيْبِ مَجْزَعًا
وَقَدْ فَاتَ رِيْعِي الشَّبَابَ فُودَعًا^(٣)

حدثت المفارقة في قول الشاعر (جَزَعْتُ- وَلَمْ تَجْزَعْ)، هذه المفارقة جاءت كسراً للمرجعية الثابتة لدى الشاعر، إذ أن مفارقة النفي تمثل مضاداً للمرجعية المثبتة وقليلاً بوصفها مهاداً مضاداً أو مؤكداً له^(٤)، فالتأنيب لدى الشاعر عدم الجزع من الحياة وما فيها، إلا أن مجيء الشيب وانصراف الشباب عنه مثل مرحلة جديدة، مرحلة الكبر والعجز، هذه الإحساس المتولد هو الذي كسر لديه الثابت وحوله إلى حالة الجزع من الشيب ووداع مرحلة الشباب. ومن أنواع المفارقة أيضاً (سؤال العارف) والمقصود به هو سؤال المتكلم عما يعلمه حقيقة تجاهلاً منه لغاية تقصد^(٥)، مثل قول كعب بن سعد الغنوي (من الطويل):

أَخِي مَا أَخِي لَأَفَاحِشٍ عِنْدَ بَيْتِهِ وَلَا وَرَعٍ عِنْدَ اللَّقَاءِ هَيْبُوبٍ
هُوَ الْعَسَلُ الْمَادِي حِلْمًا وَنَائِلًا وَلَيْتَ إِذَا يَلْقَى الْعَدُوَّ غَضُوبُ^(٦)

أدت أداة الاستفهام (ما) دوراً فاعلاً في إحداث المفارقة، فالشاعر لم يسأل (من أخاه) وإنما كان يسأل عن أفعاله، عن أخلاقه، إلا أن هذا السؤال لم يكن سؤال مستقهم منتظر للإجابة، بل هو سؤال إنكاري فالسائل على علم ودراية بالجواب، إلا أنه بتوظيفه لهذا الأسلوب قصد شد المتلقي وجذب انتباهه إليه فالقارئ يحسّ للوهلة الأولى أن السائل لا علم له بأفعال أخيه، إلا أنه سرعان ما يكسر الشاعر هذا الإحساس بسرد مجموعة من السمات له، وقد حقق بهذا غايته من الاستئناس بسمات أخيه، ويعرف الآخر بها، وتعميقها في نفسه وتأكيدتها^(٧).

الخاتمة:

-تعد الشعرية من المفاهيم القديمة إذ يرجع أصل المصطلح إلى أرسطو ثم تطور هذا المصطلح بتطور الزمن والمفاهيم حتى أصبح مصطلحاً محددًا ذا مفاهيم مختلفة لدى النقاد المحدثين الغربيين.

(١) المفارقة في شعر الرواد، د. قيس حمزة الخفاجي، مطبعة دار الأرقم، الحلة، ط ١، ٢٠٠٧: ٦٣.

(٢) ينظر: شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، أ.نعيمه سعدي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، ع ١، ٢٠٠٧: ١٣٥.

(٣) الاصمعيات: ٦٢.

(٤) ينظر: المفارقة في شعر الرواد: ٢٦٢.

(٥) ينظر: جواهر البلاغة: ٣٢٢.

(٦) الاصمعيات: ٩٥.

(٧) للاستزادة ينظر: الاصمعيات: ٢٧، ٤٨، ٩٠، ٩٦، الخ.

-تهتم الشعرية بدراسة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، بمعنى أن لكل عمل أدبي قوانين خاصة تتلاءم وحالة النص الشعرية وموضوعه.

-قامت دراستنا على شعر الأصمعيات فوجدنا أن شعرية الصوت لديهم احتلت مكانة متميزة إذ كان للموسيقى الخارجية (الوزن والقافية) دور مهم في التنفيس والتعبير عن مكنون الشاعر وحالته، أي بمعنى أن فكرة النص تتناسب والوزن المختار والقافية الموظفة لتلك الحالة، فضلاً عن تلاؤم التغيرات التي تحدث في وزن النص من زحاف وعلل مع حالة الشاعر وفكرته التي يحاول إيصالها وبثها إلى المتلقي.

-كان للإيقاع الداخلي المتمثل بتكرار حرف أو كلمة أو جناس أو ترديد غاية استطاع الشاعر أن يعبر عن قدرته في توظيف هذه الآليات لتتلاءم والغاية الموظفة لها من تنبيه أو تأكيد أو شدّ انتباه المتلقي، و كان للتصريح دور مهم في إيقاع النص عبر تكراره المفردة المنتاسبة بالقافية والوزن والإعراب في آخر كل شطر من البيت الشعري الواحد.

-لم يكن تكرار التراكيب النحوية والصرفية تكراراً اعتباطياً، وإنما كان تكراراً مقصوداً على وفق مبدأ التوازي لذا أدى إيقاعاً جميلاً داخل النص الشعري.

-اتخذ الشاعر من الصورة التشبيهية ميداناً رحباً للتعبير عن رحلة الحبيبة أو للكشف عن مكامن القوة، أو جعل بعض مكوناتها كالناقاة معادلاً موضوعياً لذاته وللحياة، وقد مثلت الصورة التشبيهية إحدى آليات شاعرية الشاعر ومقدرته على تحويل نصه من نص عادي إلى نص شعري معبر.

-كان للصورة الكنائية مكانه متميزة في شعر الأصمعيات، إذ أن توظيف لغة الرمز والغموض يعمق من دلالة النص ويخرجه من دائرة البساطة والنثرية.

-احتلت الصورة الاستعارية مساحة غير قليلة من شعر الأصمعيات وكان لتوظيفها دور مهم في مشاركة المتلقي عبر مفاجأته بالأفاز وتراكيب وضعت في غير موضعها مما يدفعه إلى استكشاف دلالة تلك الأفاز والتراكيب، لهذا لم يعد النص نصاً جامداً إذ أصبح نصاً متحركاً يشارك المتلقي في إنتاج الدلالة وإيضاحها عبر قراءتها واستنباط معانيها.

-شكلت المفارقة في النص الشعري صورة معبرة، فهي تكشف عن صورتين متضادتين صورة الثابت القار في النفس وصورة المتحول الطارئ الذي يحاول مبدع النص الكشف عنه، وقد انقسمت صورة المفارقة لديهم على قسمين: القسم الأول مثل مفارقة النفي، والقسم الثاني مثل مفارقة سؤال العارف.

-وأخيراً استطاع شعراء الأصمعيات أن يوظفوا آليات الشعرية وقوانينها من شعرية الصوت وما تفرع عنه، إلى شعرية الصورة وما أنتجته من قيم ومعايير تلاءمت والحقة التي كتبت بها، لذا كانت نصوصهم نصوص شعرية متفقة مع إرادة النقاد وما صاغوه من قوانين بالخروج بالنص من النثرية والكلام العادي إلى نص شعري

فهرس المصادر والمراجع

الكتب:

- أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٤م.
- إسرار البلاغة، عبد القادر الجرجاني، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ١٩٧٨ م.
- الأصمعيات، اختيار الأصمعي، تح: أحمد محمد شاکر، وعبد السلام هارون، بيروت، لبنان، ط٥، (د.ت).
- أصول البيان العربي في ضوء القرآن الكريم، د.محمد حسين علي الصغير، دار المؤرخ العربي، لبنان، ط١، ١٩٩٩ م.
- أنواع الربيع في أنواع البديع، السيد علي صدر الدين معصزم المدني، تح: شاکر هادي شكر، ط١، ١٩٦٩ م.
- الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تح: ابراهيم شمس الدين، دار الكتب اللبنانية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٣م.
- بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، ع١٦٤، ١٩٩٢م.

- بناء لغة الشعر، جون كوين، تر. د. أحمد درويش، كتابات نقدية سلسلة شهرية تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٠م.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، تر: محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٦م.
- تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الأصبع العدواني، تح: د.حفني شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، (د.ط)، ١٩٦٣م.
- تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢م.
- تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، محمد العمري، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠م.
- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، السيد أحمد الهاشمي، تد: د.يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.
- حركية الإبداع، د.خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨٢م.
- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، عبد القادر بن عمر البغدادي، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٠م.
- خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرأسمالية للجمهورية التونسية، ١٩٨١م.
- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تح: محمود محمد شاكر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.
- شعراء البحرين وشعرهم في العصر الجاهلي دراسة موضوعية وفنية، د.عبد الله الفتح، الكويت، ط١، ٢٠٠٥م.
- الشعر الجاهلي قضايا وظواهره الفنية، أ.د.كريم الوائلي: نسخة الكترونية.
- الشعرية، تزفيتان طودورف، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ١٩٩٠م.
- الصورة الأدبية: مصطفى ناصف، دار مصر للطباعة، ط١، ١٩٥٨م.
- الصورة الشعرية، سي.دي.ليوس، تر: احمد نصيف الجنابي ومالك ميري سلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢م.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.
- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، د.نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عمان، ط٢، ١٩٨٢م.
- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، علي البطل، دار الاندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.
- الصورة الفنية في النقد الشعري (دراسة في النظرية والتطبيق)، أ.د.عبد القادر الرباعي، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٩م.
- العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطبع، بيروت- لبنان، ط٤، ١٩٧٢م.
- الفاصلة في القرآن، محمد الحسن اوي، دار عمان، عمان، الأردن، ط٢، ١٩٨٦م.
- فضاءات الشعرية، سامح الرواشدة، المركز القومي للنشر، الأردن، (د.ت).
- فن الاستعارة، في الأدب الجاهلي، أحمد عبد السيد أحمد الصاوي، الرابطة للطباعة، (د.ط)، ١٩٧٨م.
- في البحث الصوتي عند العرب، د.خليل إبراهيم العطية، دار الجاحظ للنشر، بغداد، ط١، ١٩٨٣م.
- في النقد الحديث دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٧٩م.

قضايا الشعر المعاصرة، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٧٨م.
 قضايا الشعرية، رومان ياكوبسن، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨م.
 الكتاب، سيوييه، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٢م.
 الكامل: أبو العباس المبرد، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، ١٩٨١م.
 لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط٢، د. ت.
 المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تح: د. احمد الحوفي، و د. دبوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط١، ١٩٥٩م.

مداخل إلى علم الجمال، عبد المنعم نليمة، دار الثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٧٨.
 مدخل لجامع النص، جبرار جينيت، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٥م.
 المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط٤، ٢٠٠٤م.
 مغاني النص، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، سامح رواشدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٦م.

المفارقة في شعر الرواد، د. قيس حمزة الخفاجي، مطبعة دار الأرقم، الحلة، ط١، ٢٠٠٧م.
 مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤م.
 مفهومات في بنية النص، تر: د. وائل بركات، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٩٦م.
 المقتضب، المبرد، تح: محمد عبد الخالق عزيمة، وزارة الأوقاف المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية لجنة التراث الإسلامي القاهرة، ط١، ١٩٩٤م.

المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، أبو محمد القاسم السلجماني، تح: علال الغازي، الرباط، ط١، ١٩٨٠م.
 منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط٣، ١٩٨٦م.
 النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، لبنان، ١٩٧٣.
 نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح: محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، (د.ت).

الرسائل الجامعية:

الاستعارة في شعر ابن الأبار، احمد محمد الشوافي محمد، كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ٢٠٠٦م.
 البنية اللغوية في شعر حسين زيدان، ديوان قصائده من الأوراس إلى القدس أنموذجاً، توفيق بن خميس، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، ٢٠٠٩م.
 شعرية النص المعري دراسة فنية لنظم البناء في سقط الزند، نوار عبد النافع عبد المجيد الدباغ، كلية الآداب، جامعة الموصل، ٢٠٠٢م.

الصوت والدلالة في شعر الصعاليك (تائية الشنفرى أنموذجاً)، عادل مخلو، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر - باتنة، ٢٠٠٧م.

لغة الشعر في ديوان الأصمعيات، كوثر هاتف كريم عبد الرضا الشيباني، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الكوفة، ط١، ٢٠١١م.

المفارقة في الشعر الجاهلي (دراسة تحليلية)، ملاذ ناطق علوان، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ط١، ٢٠٠٤م.

البحوث والدوريات:

الأسلوبية الشعرية (قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل)، د. عشتار داود محمد، دار مجدلاوي، عمان، ط١، ٢٠٠٧م.

بنية التوازي في قصيدة (المسيح بعد الصلب)، لبدر شاكر السياب، دنيا الوطن بصحيفة الكترونية
.pulpit.alwatanvoice.com

الناء في اللغة العربية، خصائصها الصوتية واستخداماتها، باسل بزراوي، دنيا الوطن،
pulpit.alwatanvoice.com/arti .clisles/2008

تحليل الخطاب الشعري، نور الدين السد، مجلة اللغة والأدب، الجزائر، ع٨، ١٩٩٦م.

الترديد دراسة بلاغية في تقنيات الأسلوب القرآني، م.د.اسعد جواد يوسف الخفاجي، مجلة القادسية في الآداب والعلوم
التربوية، ع(٣-٤)، م٧، ٢٠٠٨م.

تطور موسيقا الشعر العربي، د.خليل موسى .www.startimes.com/F.aspx?t=30928270.

التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، سامح رواشدة، مجلة أبحاث اليرموك، اردن، مج١٦،
ع٢، ١٩٩٨م.

جدلية السكون المتحرك، مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي، علوي الهاشمي، مجلة البيان، ع٢٩٠، ١٩٩٠م.
الجمال المتوازنة عند طه حسين، دراسة في إعلام شهرزاد، رجب عبد الجواد، مجلة علوم اللغة، دار غريب للطباعة
والنشر، القاهرة، مصر، م٣، ع٤، ٢٠٠٠م.

خصائص الأسلوب في خطب الإمام الحسن (عليه السلام)، أم.د.رياب صالح حسن، العميد، مجلة فصلية محكمة، م٣،
ع١١، السنة الثالثة، ٢٠١٤.

شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، أنعمية سعدية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد
خير، ع١، ٢٠٠٧م.

الشكل والمضمون في النقد الأدبي الحديث، محمد زكي العشماوي، عالم الفكر، م٩، ع٢، ١٩٧٨م.
ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي، د.عبد الرحيم محمد الهبيل، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات،
ع٣٣، حزيران ٢٠١٤م.

قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة من اشتراطات القصد إلى قراءة الأثر، الشعر العربي في نهاية القرن، الحلقة النقدية
في مهرجان جرش الخامس عشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط٢، ١٩٨٦م.

❖ لامية المنتبى، مالنا كلنا جو يارسول- دراسة إيقاعية-، بشرى البستاني، مجلة آداب الرفادين، ع١٣، ١٩٩٨م.

مسألة الإيقاع في الشعر الحديث، محمد العمري، مجلة فكر ونقد، ع١٨، ١٩٩٩م.

نحو تأصيل للشعرية العربية، محمود درابسة، مجلة أبحاث اليرموك، م١٢، ع٢، ١٩٩٩م.