الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي –

كلية الآداب واللغات

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث

الشعبة: دراسات أدبية

التخصص: أدب عربي قديم

من طرف الطالب:

إسلام واحة

عنوان الأطروحة:

الظَّوَاهِرُ الأُسْلُوبِيَّةُ فِي شِعْرِ

ابْنِ أَبِي حَجْلَةَ التِّلِمْسَانِيِّ

الانزِيَاحُ - التِّكْرَارُ — التَّنَاصُّ

أطروحة مُناقَشة بتاريخ ..... أمام لجنة المناقشة المُشكَّلة من:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
فاتح حمليلي	أستاذ التعليم العالي	جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي –	رئيسا
لقمان شاكر	أستاذ التعليم العالي	جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي –	مشرفا ومقررا
سمير عبد المالك	أستاذ محاضر – أ –	جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي –	عضوا مناقشا
هارون لعبيدي	أستاذ محاضر – أ –	جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي –	عضوا مناقشا
عبد القادر نويوة	أستاذ محاضر – أ –	جامعة عباس لغرور – خنشلة –	عضوا مناقشا
شهيرة بربار	أستاذ محاضر – أ –	جامعة محمد خيضر – بسكرة –	عضوا مناقشا

شكر وعرفان

لايفوتني في هذا المقام أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى صاحب الفضل بعد سبحانه وتعالى، المشرف على هذه الدراسة الدكتور: لقمان شاكر الذي تابع هذا البحث مُذْ كانَ برعما إلى غاية استقامته وتمامه – على الأقل شكلا لأن الكمال الحقيقي لايملك بشر الوصول إليه – فجزاه الله خيرا على نصائحه الثمينة وإرشاداته القيمة وتوجيهاته.

كما لايفوتني أن أتقدم بالشكر لكل من ساعدني في إخراج هذا البحث إلى النور من أساتذة وزملاء وأصدقاء .... جزاهم الله خيرا وجعل كل ذلك في ميزان حسناتهم.

إهداء

* إلى أبي سندي في الحياة، وصاحب الفضل فيما أنا عليه اليوم بفضل

توجيهه وإرشاده لي ودعمي بأي طريقة يمكن أن يدعم بها أب ابنه.

* إلى والدتي رحمها الله وطيّب ثراها رمز التضحية والفداء التي انتظرت طويلا كي

تراانا نكبر ونحصد، فتحملت عناء تربيتنا، وتكويننا، فناضلت من أجلنا وضحّت...

أهدي هذا العمل إليهما، سائلا المولى عزّ وجلّ أن يجعله وسائر عملي صدقة جارية في

ميزان حسناتهما.

إسلام

مقدمة

مقدمة:

الحمد لله خالق العِباد، رافع السبع الشِّداد بغير عِماد، بديع الكواكب والأكوان من النقائض والأضداد، علَّمَ الإنسان ما لم يعلم، فجعل العربية مفتاح البيان، ومجرى الفصاحة والبلاغة على اللسان، بمعجزته التي أسماها الفرقان، الصالحة لكل زمان ومكان، وأصلي وأسلم على أفصح من نطق بلغة الضاد، شفيع الأمة يوم التناد، وعلى آله وصحبه الأمجاد، أما بعد:

لايختلف اثنان على أن اللغة العربية من أعظم وأعرق اللغات التي عرفها الإنسان منذ وجوده على هذه البسيطة إلى يومنا هذا، ويكفيها فخرًا أن اصطفاها الله عزوجل لتكون لغة كتابه المعجز القرآن الكريم، فضلاً عن التراث العربي الضخم الذي يزخر بمصنفات وكتب تكاد لاتُعد ولاتُحصى في شتى العلوم والفنون، حتى إنها صارت منارة لأروبا في عصورها المظلمة، فمازالوا يستنيرون بنورها إلى يومنا هذا.

ولعلنا نخص الشعر بالحديث في هذا المقام كون دراستنا تدور في فلك هذا الفن، حيث يوصف الشعر بأنه أرقى وأبلغ كلام البشر، فلا يوصف المقصود بالمرتجل، ولا الروية بالبديهة، ولا الأعلى بالأدنى، وإن الشعر يعيش لا لبلاغته وحدها بل بصداه في صدور سامعيه، فأثر الشعر العربي القديم تأثيرا بالغا في الشعرية العربية القديمة منها والمعاصرة، وما انفك الدارسون والباحثون والنقاد منكبِّين عليه يدرسون لغة القصائد وموضوعاتها وأساليبها ومضامينها، وذلك بُغية استجلاء خصائص البيئات التي ظهرت فيها، حيث إن البيئة الزمانية والمكانية من أهم العوامل المؤثرة في المبدع وعمله الإبداعي على حد سواء، فعكفوا على تدبر أغراض الشعر، وسعوا إلى إدراك السمات الفردية والجماعية المبثوثة في ثنايا سطور أبياتها، مثل استنطاق الرموز والعلامات التي يوظفها الشاعر لتحيلَ المتلقي إلى كوامن النفس الإنسانية والتي تفضي إلى رحاب اللاوعي الجماعي، وتعبِّر عن المعاني الخفية ومكوناتها النفسية والشعورية، ففصل المصنِّفون في أغراضه وقضاياه أيما تفصيل، وربما كان غرض الغزل وحديث الحب والعشق والهوى أكثر الأغراض شيوعا وتداولا على ألسنة الشعراء منذ القديم إلى يومنا هذا.

ويُعدُّ "ابن أبي حجلة التلمساني" من الأدباء والشعراء المجيدين الذين أبانوا عن براعةٍ في المنظوم، وإجادةٍ في المنثور، بما لايدع مجالا للشك علوَّ كعبِ الرجل الذي كان موسوعيَّ المعرفة،

واسع الاطلاع، متبحِّرًا في شتى العلوم والفنون، وهو ماتشهد عليه مؤلَّفاته التي تقارب الثَّمانين مؤلَّفًا، ولعلَّ أبرزها هو "ديوان الصبابة" الذي صبَّ فيه مخزونه الوجداني والشعوري جامعًا فيه بين المنثور والمنظوم، فاشتمل على نصوص تفيض عذوبة ورقة، تسحر الألباب وتأسر النفوس والفؤاد، فكلما قرأتَ منه زاد شوقك لما يليه متمنيا في الوقت نفسه ألا تبلغَ منتهاه، فقد مزج في اختياراته بين رائق المنثور وأجود المنظوم، مايجعل قارئ هذا الكتاب يعيش تجارب شعورية خاصة مع كل نص أو بيت شعري يقرؤه، وذلك مردُّه أن صاحب الديوان لم يأتِ على موضوع أو قصة أو معنى إلا وكساه من أجود اللفظ وأرقى الأساليب وأعذب العبارات فيخرجه في أبهى حُلة، لتنسدل المعاني على الفكرة التي يريدها كما ينسدل الثوبُ المُطرَّز بالجواهر والأحجار الكريمة على العروس فيزيدها إشراقا وحُسْنًا فوق إشراقها وحسنها، فصار "ديوان الصبابة" قيمة ثابتة في مكتبة موروثنا العربي، ولا ريب أن الحديث والتفصيل في قيمته يطول، ولكن يمكن اختصارها في القول إنه من الأعمال الأدبية الإبداعية الخالدة التي أوصَدَ لها الدهر وذَهُل منها الجمهور وصفَّقَ لها التاريخ.

ونتناول في دراستنا هذه أشعار "ابن أبي حجلة التلمساني" في مؤلَّفه "ديوان الصبابة"، حيث ندرسها دراسة أسلوبية باعتبارها بحثًا فيما يتميز به الخطاب الأدبي عن الخطاب العادي، وفيم يتفرَّد الخطاب الأدبي عن أشكال الخطابات الأخرى، فتعمل الأسلوبية على الكشف عن الآليات والإجراءات التي ترتقي به ليبلغ درجة التميز والتفرد والخصوصية. ونجد الانزياح والتكرار والتناص إضافة إلى المفارقة من أهم الظواهر الأسلوبية، ومن أبرز التقنيات اللغوية التي تحقق شعرية الخطاب، فهي لاتقف في الشعر عند إثارة الانتباه وشد القارئ، بل تتعدى ذلك إلى إكساب النص جمالية وفنية، تحمل في طياتها أسرارا بلاغية كثيرة، فتخلق محاورة وتواصلا بين صاحب النص ومتلقيه؛ لأنها تبرز مقدرة الشاعر في تطويع اللغة وتسخير طاقاتها التعبيرية الكامنة، لينقل رسالته إلى المتلقي متشبعة بكل القيم الجمالية التي فيها، فينزاح الشاعر بأسلوبه عن النمط التعبيري الشائع والعام، ليحقق غايات لايبلغها إذا انتهج الأسلوب التعبيري المألوف.

وعلى ضوء ماسبق، اخترنا أن تكون دراستنا متمحورة حول أهم الظواهر الأسلوبية التي طبعت أسلوب "ابن أبي حجلة"، وعلاقتها بنفسيته وبيئته وظروفه، فوسَمْنَا بحثنا هذا بـ:"الظواهر

الأسلوبية في شعر ابن أبي حجلة التلمساني ـ الانزياح، التكرار، التناص"، وقد اقترحت لجنة التكوين وألزمتني بإضافة فصل رابع درست فيه "المفارقة" لتكون الأطروحة كاملة، والموضوع محل الدراسة يقتضي ويتطلب هذا الفصل تكملة للثلاثة الأولى، كما ألفتُ الانتباه إلى أنه تعذَّرَ عليَّ وأنا في هذه الفترة الممتدة أن أعدِّل في العنوان لاستهلاكي عدد التسجيلات المسموحة.

وعن أسباب ودوافع اختيارنا لهذا الموضوع، فنقول إنها تراوحت بين أسباب ذاتية وأخرى موضوعية:

فأما الذاتية فهي:

ـ الميل للموضوع والرغبة في البحث والتعمق في دراسته وتحليله من جوانبه المختلفة فيما يتعلق بالصبابة والعشق والحب، ومن ناحية أخرى التعرف على أحدِ أبرز أعلام الشعر والأدب الجزائري والمغاربي "ابن أبي حجلة التلمساني" والتعرف على نشأته وتكوين شخصيته انطلاقا من دراسة شعره والاطلاع عليه.

ـ طبيعة الموضوع المشوقة، فهو يجذب ويبث الفضول في نفس كل من يقرأ العنوان لحمل المذكرة والاطلاع على مضمونها حتى وإن لم يكن من أهل الاختصاص؛ لأن الحب عاطفة شعورية إنسانية تلامس شغاف القلب وتتغلغل إلى نياطه، ولاشك أن الحديث فيه يستهوي النفس فيقبل عليه الإنسان بجوارحه وكل وجدانه، لذا أردناها مذكرة توضع على رفوف المكتبة لتُحمَلَ وتُقرَأ، لا لتُلقى جانبا فتهترئ ويكسوها الغبار.

وأما عن الأسباب الموضوعية فهي:

ـ كون الصبابة والحب والهوى من أكثر المواضيع شيوعا بين الشعراء، فما من شاعر من شعراء الجاهلية إلى الشعراء المعاصرين إلا وتجده تطرق لهذا الموضوع تحت غرض الغزل أو الوصف أو غيرهما من الأغراض.

ـ الوقوف على الخصائص الفنية والأسلوبية التي ميزت شعر "ابن أبي حجلة التلمساني" والتي جعلته يصوِّرُ معاني الصبابة وأحوال العاشقين وتجاربهم الشعورية تصويرًا دقيقا بديعًا غنيًّا بالمعاني التي ربما يغفل عنها الكثير من الناس، ويعجزون عن ترجمتها والإفصاح عنها كما فعل هو.

ـ قلة الدراسات والأبحاث التي تناولت شعر "ابن أبي حجلة التلمساني" بالدراسة والشرح والتحليل ـ فيما نعلم ـ.

ـ الوقوف على أهم الظواهر الأسلوبية في شعر "ابن أبي حجلة التلمساني"، ومعرفة ماينطوي عليه شعره من قيم دلالية وجمالية، ومقدار إبداعه في نظمه.

ـ إبراز فعالية المنهج الأسلوبي في دراسة واستنطاق النصوص الشعرية على مستوى الألفاظ والمعاني.

ـ الإسهام في تدعيم الدراسات والأبحاث الأدبية ذات التوجه التطبيقي.

أما أسباب إنجاز المذكرة هي :

ـ لعل أهم سبب دفع بنا إلى إنجاز المذكرة نلخصه في الحديث الآتي:

عن أبي هريرة رضي الله عنه قال: قال **رسول الله صلى الله عليه وسلم** :" إِذَا مَاتَ ابْنُ آدَمَ اِنْقَطَعَ عَمَلُهُ إِلَّا مِنْ ثَلَاثٍ: صَدَقَةٌ جَارِيَةٌ، أَوْ عِلْمٌ يُنْتَفَعُ بِهِ، أَوْ وَلَدٌ صَالِحٌ يَدْعُو لَهُ." رواه مسلم.[1]

– تبادل الأفكار والمعارف والخبرات، وتحقيق الإفادة والاستفادة من خلال فتح مجال النقاش والحوار، ويمكن أن نذكر في السياق نفسه الحكمة الرائعة لـ: "**برنارد شو**" الذي يقول فيها:" لو كان لديك تفاحة ولدي تفاحة مثلها وتبادلناهما فيما بيننا سيبقى لدى كل واحد منا تفاحة واحدة، لكن لو كان لديك فكرة ولدي فكرة وتبادلنا هاتين الفكرتين فعندها كلٌّ منا ستكون لديه فكرتان"، ففي النهاية هذا هو الهدف الأول والأساسي من البحث العلمي.

وقد سعينا في هذه الأطروحة إلى الإجابة عن الإشكاليات الآتية: ما مدى قدرة المنهج الأسلوبي على استنطاق النصوص الشعرية وتأويل بنيتها اللغوية للوصول إلى المعاني العميقة التي يقصدها الشاعر انطلاقا من الظواهر الأسلوبية البارزة في شعره؟، كيف لعبت هذه الأساليب دورًا في الإيحاء بمعاني الشاعر، وإظهار جمالية وفنية شعر "ابن أبي حجلة التلمساني"؟، وما

[1]- النووي (أبو زكريا يحيى بن شرف الدمشقي)، رياض الصالحين،(د.ط)، دار المعارف،(د.ت)، ص 370.

مدى إبداع "ابن أبي حجلة" في شحن طاقاته اللغوية بأساليب وتقنيات مختلفة ومتنوعة تجذب القارئ وتؤثر فيه؟

وقد فرضت طبيعة الدراسة والموضوع اعتماد المنهج الأسلوبي باعتباره من المناهج التي لها القدرة على فك الكثير من الرموز والإشارات في النص الشعري، إضافة إلى الوصف الذي يُعتمد غالبا في مثل هذه الدراسات والموضوعات، فهي آلية مهمة لوصف الظواهر الأسلوبية وتحليلها وتفسيرها. هذا وقد استعننا بالإحصاء في تتبع السمات الأسلوبية البارزة في شعر "ابن أبي حجلة"؛ من أجل الوصول إلى نتائج علمية مضبوطة ودقيقة، بينما كان التحليل أداة مهمة لقراءة النتائج المتوصل إليها وفهمها، ثم ربطها بالخصائص الأسلوبية التي تفضي إليها، دون إغفال دورها في الخروج بالدراسة من الرتابة والملل المتولد عن لغة الأرقام الجافة والجامدة.

وللإجابة عن الإشكاليات المطروحة، وتحقيق الغايات والأهداف المنشودة من هذه الدراسة، وحتى تكون دراستنا منظمة ومتسلسلة للموضوع، فقد اقتضى البحث أن يكون مقسَّما إلى أربعة فصول، قبلها مقدمة وبعدها خاتمة.

ــ وقد تمت عنْوَنة الفصل الأول بـ:"الانزياح في شعر ابن أبي حجلة التلمساني": استفتحناه بتمهيد، ثم تناولنا في المبحث الأول: تعريف الانزياح لغة واصطلاحا، وعرّجنا في المبحث الثاني على: الانزياح عند العرب ـ القادمى والمحدثين ـ وعند الغرب، أما في المبحث الثالث فدرسنا: الانزياح التركيبي في شعر ابن أبي حجلة التلمساني: وفيه سلَّطنا الضوء على ظاهرة التقديم والتأخير، وظاهرة الحذف، وظاهرة الالتفات، والانزياح في الأساليب الإنشائية الطلبية، بينما في المبحث الرابع: الانزياح الدلالي في شعر ابن أبي حجلة: والذي عكفنا فيه على دراسة التشبيه والاستعارة والكناية، ثم خاتمة للفصل.

ــ أما الفصل الثاني فتطرقنا فيه إلى:" التكرار في شعر ابن أبي حجلة التلمساني": قدَّمنا فيه بعد تمهيد موجزٍ، تعريف التكرار لغة واصطلاحا، ثم عرضنا أنواع التكرار، وبيننا أغراضه، مع تقديم لمحة عنه لدى القدماء والمحدَثين، وبعدها شرعنا في الدراسة التطبيقية في المبحث الخامس الموسوم بـ: مستويات التكرار في شعر ابن أبي حجلة: وقد قمنا فيه بدراسة: أولا/ التكرار الداخلي: وجاء فيه: 1ـ تكرار المبنى: والذي اشتمل على: التكرار البسيط ودلالته (تكرار الحرف وتكرار

الكلمة)، وعلى: التكرار المركب ودلالته (تكرار الجملة). 2 ـ تكرار المعنى. ثانيا: التكرار الخارجي: وفيه درسنا القافية والروي، والبحر الشعري، ثم خاتمة للفصل.

ـ بينما حمل الفصل الثالث عنوان: التناص في شعر ابن أبي حجلة التلمساني: بدأناه بتمهيد كسابِقَيْهِ، ثم عرضنا مفهوم التناص ونشأته وتطوره، وتتبعنا ظهور هذه الظاهرة الأسلوبية عند العرب والغرب قديما وحديثا، وبعدها سلطنا الضوء على: تجليات التناص في شعر ابن أبي حجلة التلمساني: وقد درسنا في هذا المبحث: التناص الديني (مع القرآن الكريم ومع الحديث الشريف)، ثم التناص الشعري (مع شعراء ماقبل الإسلام وشعراء مابعد الإسلام)، ثم التناص الذاتي، وأخيرا خاتمة للفصل.

ـ وآخر الفصول درسنا فيه: أسلوبية المفارقة وتمظهراتها في شعر ابن أبي حجلة التلمساني: شرعنا بتمهيد للفصل، ثم وضَّحنا مفهوم المفارقة لغة واصطلاحا، وتقفَّينا أثر المفارقة في النقد الغربي ثم النقد العربي ـ القديم والحديث ـ، كما قمنا ببيان العناصر التي تقوم عليها المفارقة، ووظيفة المفارقة، وانتقلنا بعدها إلى دراسة: تمظهرات المفارقة في شعر ابن أبي حجلة التلمساني: واشتمل على: أولا: المفارقة اللفظية وفيها: التضاد، المدح بما يشبه الذم و الذم بما يشبه المدح، السخرية والتهكم. ثانيا: مفارقة الموقف وفيه: المفارقة الرومانسية، المفارقة الدرامية، المفارقة التصويرية. وختمناه بخاتمة. تَلَتْهَا خاتمة عامة للبحث والدراسة تضمنت أهم النتائج المتوصل إليها في البحث.

وقد اتَّكَأَ هذا البحث على مصادر ومراجع متعددة، وفي مقدمتها: ديوان الصبابة لابن أبي حجلة التلمساني تحقيق محمد زغلول سلام، وكتابَيْ: دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، وكتب: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، والانزياح وتعدد المصطلح، والانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية لأحمد محمد ويس، والأسلوبية لربابعة موسى، والأسلوب والأسلوبية لعبد السلام المسدي، وقضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة، والتكرير بين المثير والتأثير لعلي السيد عز الدين، وكتاب: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق القيرواني، وموسيقى الشعر لإبراهيم أنيس، والتناص في شعر الرواد لأحمد ناهم، محمد خير البقاعي دراسات في النص والتناصية، و "المفارقة" و"فن القص (في النظرية والتأويل) لنبيلة إبراهيم، و

المفارقة في القص العربي المعاصر لسيزا القاسم، والمفارقة وصفاتها لـ:دي سي ميويك، والمفارقة في الأدب دراسات بين النظرية والتطبيق لخالد سليمان، والمفارقة القرآنية لمحمد العبد.

أما بالنسبة للدراسات السابقة التي تطرقت لأدب "ابن أبي حجلة التلمساني" انطلاقا من دراسة بعض مؤلَّفاته فوجدنا: مذكرة ماجستير بعنوان "أدب المناقب في كتاب "سكردان السلطان" لابن أبي حجلة التلمساني" من إعداد الطالب: أيوب بن حوّد، ومقالين: الأول:"ظاهرة المد في الآداء الشعري وأثره في تغير دلالة الألفاظ من خلال ديوان الصبابة لابن أبي حجلة" لـ: محمد مشري، والثاني:"ابن أبي حجلة التلمساني ومابقي من مقاماته" لـ: قهلوز عبد القادر.

وقد واجهتنا صعوبات وعراقيل خلال رحلتنا البحثية هذه، بداية من الحصول على المدونة حيث تحصلنا عليها بعد طول بحث وعناء، وصعوبة تأويل بعض المعطيات اللغوية المستخرجة من القصائد والنماذج الشعرية، عدم توفر بعض المراجع المهمة والضرورية لدراستنا وبحثنا ورقيًّا ولا إلكترونيًّا، إضافة إلى بعض الظروف الخاصة والالتزامات وهو ما أثَّرَ نسبيًّا على إنجاز الأطروحة والتقدم في العمل.

وعلى الرغم من هذا وذاك تمكننا بفضل الله وعونه من تذليل الكثير من الصعوبات والعراقيل التي واجهتنا.

وبعد هذا كله نقول أيضا إن هذه الدراسة قد اعتمدت كل الاعتماد على النص الشعري، وعلى طاقة اللغة الشعرية وإمكانياتها الفنية والجمالية والإبداعية، ولا تزعم هذه الدراسة لنفسها القدرة على استنفاد القضايا أو الظواهر التي تتعلق بلغة الشعر عند **"ابن أبي حجلة التلمساني"**، ولكنها تأمل أن تكون مدخلا لدراسات أخرى أكثر تفصيلا وأعمق تناولا، وأرحب سعة من هذه الدراسة.

وفي الأخير نعتذر عن كل خطأ أو سهو صدر منا، فإن أصبنا فبتوفيق من الله، وإن أخطأنا فمن أنفسنا ومن الشيطان، والله من وراء القصد.

الفصل الأول: الانزياح في شعر ابن أبي حجلة التلمساني

ـ تمهيد.

ـ المبحث الأول: تعريف الانزياح: 1 ـ لغة ، 2 ـ تعريف الانزياح اصطلاحا.

ـ المبحث الثاني: الانزياح عند العرب والغرب:

1ـ الانزياح عند العرب: 1-1- الانزياح عند العرب القدامى.

1-2- الانزياح عند العرب المحدثين.

2 ـ الانزياح عند الغرب.

ـ المبحث الثالث: الانزياح التركيبي في شعر ابن أبي حجلة التلمساني:

1ـ التقديم والتأخير: 1-1- تقديم الخبر

1-2- تقديم المفعول به على الفاعل.

2 ـ الحذف: 2-1- حذف الخبر. 2-2- حذف المبتدأ.

2-3- حذف المفعول به 2-4- حذف الفاعل.

3 ـ الالتفات.

4 ـ الانزياح في الأساليب الإنشائية الطلبية: 4-1- الاستفهام. 4-2- الأمر.

4-3- النهي. 4-4- النداء.

ـ المبحث الرابع: الانزياح الدلالي (الاستبدالي) في شعر ابن أبي حجلة التلمساني:

أولا: التشبيه.

ثانيا: الاستعارة.

ثالثا: الكناية.

خاتمة الفصل.

الفصل الأول: الانزياح في شعر ابن أبي حجلة التلمساني:

تمهيد:

إن أول مايجدر بنا ذكره في بداية هذا الفصل، هو ضرورة ضبط مصطلح الانزياح وتحديد مفهومه، وبيان ماهية علاقته باللغة الأدبية عامة والشعرية خاصة، والغاية من لجوء المبدع إلى هذا الأسلوب في عمله الإبداعي، حيث تعتبر ظاهرة الانزياح من أهم الظواهر في حقل الدراسات الأسلوبية واللسانية الحديثة التي تتعامل مع لغة النص الشعري بطريقة خاصة على غير النحو الذي يتم التعامل به مع اللغة المعيارية العامة والشائعة والمتداولة والواضحة بين الناس، فلغة الشعر هي لغة مغايرة وخارجة عن المألوف والعادي.

ويعدُّ "الانزياح" من المصطلحات الشائعة في الدراسات الأسلوبية نظرا لأهميته في استنطاق النص الشعري وإزالة ستار الكلمات الظاهرة عن المعاني المدفونة خلفها، وإظهارها وتوضيحها للمتلقي على نحو لم يألفه من قبل، وعليه سنقوم في هذا السياق بعرض أهم المفاهيم والتعريفات – اللغوية والاصطلاحية – للانزياح بالقدر الذي يخدمنا في هذا البحث ويوضح لنا معالم وحدود المسار الذي سننتهجه في دراسة هذه الظاهرة، فنحن هنا لسنا في مقام بحث وتأصيل في نشأة وتطور المصطلح، ولكن فقط بما يلبي الحاجة لتأطير البحث، وتوضيح المسالك، وبيان المنهج المعتمد في فصول هذه الدراسة ومباحثها.

المبحث الأول: تعريف الانزياح

1– لغة: وردت تعريفات كثيرة للانزياح في قواميس ومعاجم وكتب اللغة، نذكر منها مايلي:

. جاء في لسان العرب لابن منظور مادة (زيح)[1]: زَاحَ الشَّيءَ يُزِيحُ زَيْحًا وزُيُوحًا وزِيوحًا وزَيَحَانًا وانْزَاحَ: ذَهَبَ وتَباعَدَ، وأَزَحْتُهُ وأَزَاحَهُ غَيرُهُ.

وفي التهذيب: الزَّيْحُ ذَهابُ الشَّيءِ، تقولُ: قد أَزَحْتُ عِلَّتَهُ فَزاحَتْ، وهي تَزِيحُ.

[1]- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، المجلد 2، دار صادر، بيروت، د.ت، ص 470.

. القاموس المحيط مادة (زيح)[1]: زَاحَ يَزِيحُ زَيْحًا و زُيُوحًا وزِيُوحًا وزَيَحَانًا: بَعُدَ، وذَهَبَ، كانْزَاحَ. وأَزَحْتُهُ.

. أما في الصِّحاح مادة (زيح)[2]: زَاحَ الشَّيءَ يزِيحُ زَيْحًا، أي بَعُدَ وذَهَبَ. وأَزَاحَهُ غَيرُهُ، ومنه قول الأعشى: قد أَزَحْنَا هُزَالَهَا *.

يتضحُ لنا من التعريفات السابقة أن المعنى اللغوي لمصطلح "الانزياح" تتشكل دلالته من الجذر اللغوي "زَاحَ" أو "زيحَ" وهو بمعنى: "ذَهَبَ" و"تبَاعَدَ" و"بَعُدَ"، فالمعنى الأساسي هنا هو:"الابتعاد"، وهو المعنى نفسه الذي نجد أغلب المعاجم ـ القديمة والحديثة ـ تدور حوله وتصبُّ فيه دون أي زيادة أو إضافة تُذكر.

2– تعريف الانزياح (Déviation/ Ecart) اصطلاحا:

لعل من أكبر العقبات التي يقف عندها الباحثون والدارسون في اللغة والنقد والبلاغة هي فوضى تعدد المصطلحات عند النقاد واللغويين القدامى منهم والمحدثين على حد سواء، وهو مايخلق اضطرابا وحيرة لدى الباحث الواحد أيَّ المصطلحات يتبنى في بحثه، وهو الإشكال نفسه الذي يواجهنا في بحثنا هذا ونحن ندرس "الانزياح" الذي يعتبر من أهم الظواهر الأسلوبية التي حظيت باهتمام كبير عند أهل اللغة والكلام – قديما وحديثا – لما لها من دور في استنطاق النصوص الأدبية عامة والشعرية خاصة والكشف عن مكنوناتها وخباياها الخفية، وفكِّ رموزها من أجل استجلاء معانيها العميقة والكشف عنها.

يرجعُ تعدد التعاريف الاصطلاحية للانزياح بالأساس إلى السعي إلى إبراز سمات وخصائص لغوية وإعادة اكتشاف اللغة من خلال نحو مسالك جديدة غير مألوفة – سمعًا ونطقًا – وذلك لخلق دلالات وتصورات جديدة أو تحفيز معانٍ حاضرة في ذهن المتلقي وإبرازها في ثوب جديد وبشكل يسحر اللُّبَّ ويترك أثرًا عميقًا في النفس.

---

[1]ـ الفيروزآبادي مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، المجلد 1، دار الحديث، القاهرة، 2008، ص733.

[2]ـ الجوهري أبو نصر إسماعيل بن حماد، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، راجعه : محمد محمد تامر وآخران، د.ط، دار الحديث، القاهرة، 2009، ص 507.

* البيتُ للأعشى: هَنَأْنَا فَلَمْ تَمْنُنْ عَلَيْنَا، فأَصْبَحَتْ رَخِيَّةَ بَالٍ، قَدْ أَزَحْنَا هُزَالَهَا.

ـ المبحث الثاني: الانزياح عند العرب والغرب:

1- الانزياح عند العرب:

1-1- الانزياح عند العرب القدامى:

يُعدُّ الجاحظ* من الأوائل الذين أشاروا إلى الانزياح في الكلام عندما تطرق إلى قضية اللفظ والمعنى والعلاقة بينهما فيقول:" والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، والمدني. وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيُّر اللفظ، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[1]، فنجده ينبهنا إلى قضية جد مهمة لم يُشر إليها من سبقه وصارت محور اهتمام من جاء بعده من النُّقَّاد والدارسين والأدباء والشعراء، وهي ضرورة تخيُّر الألفاظ المناسبة وحسن سبكها ونظمها وتركيبها في الكلام لإبراز المعاني التي نقصدها، ونقلها إلى ذهن المتلقي في أبهى صورة، فيكون لبلاغة القول وحسن الصياغة أثر في ذهن ونفس المتلقي لخروجها عن المألوف في التعبير عن المعنى، وإعادة تحيينه في فكر المتلقي بطريقة تجعله يعيد اكتشاف ذلك المعنى كأنها الأولى؛ أي أن انتقاء الألفاظ وطريقة ضم الكلمة إلى أختها هي عملية جوهرية في توليد المعنى.

وقد أشار السكاكي إلى النقطة نفسها في مَعْرَض حديثه عن الحقيقة والمجاز في الكلام فيقول:" واعلم أن أرباب البلاغة، وأصحاب الصياغة للمعاني، مطبقون على أن المجاز أبلغ من الحقيقة، وأن الاستعارة أقوى من التصريح بالتشبيه، وأن الكناية أوقع من الإفصاح بالذكر"[2].

ومعنى هذا الكلام أن كسر النمطية والمعهود والشائع والمتعارف عليه بين الناس في التعبير عن الأفكار والمعاني وتجاوز الأسلوب المباشر إلى الكلام المعقد الإيحائي والرمزية والخيال هي الطريقة الأفضل لتوليد الاهتمام والفضول لدى المتلقي في اكتشاف المعنى الخفي البعيد الذي نريده، والمقصود بالكلام المعقد هو " أن يعثر صاحبه فكرك في متصرفه، ويُشيكُ طريقَك إلى المعنى،

* هو أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب بن فزارة الليثي الكناني البصري، ولد بالبصرة سنة 776م، وتوفي فيها عام 868م. له مؤلفات في مواضيع متنوعة أهمها: الحيوان، البيان والتبيين، المحاسن والأضداد.

1ـ الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ج3، ط2، مطبعة مصطفى البابلي الحلبي وأولاده، مصر، 1965، ص 131-132.

2ـ السكاكي أبو يعقوب، مفتاح العلوم، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983، ص 412.

ويُوعر مذهبك نحوه، حتى يقسم فكرك، ويُشَعِّبَ ظنك إلى أن لاتدري من أين تتوصل، وبأي طريق معناه يتحصل"[1]، وهو المسلك الذي يسلكه المبدع في إنتاجه الإبداعي قصد التأثير في المتلقي فكرا وشعورا.

وقد تبنى عبد القاهر الجرجاني التوجه السابق نفسه، حيث فصَلَ بين المعاني: معانٍ بسيطة عادية منتشرة ومتداولة بين عامة الناس يُقصَدُ بها التبليغ وإيصال الأفكار ولايُرادُ بها التأثير في المتلقي ولا الجمالية الفنية، وهناك المعاني العميقة الزاخرة بجمالية التصوير وبلاغة التعبير والمتشبعة بالطاقات التخييلية الهادفة إلى التأثير في المتلقي، فيقول الجرجاني في كتابه (دلائل الإعجاز):" الكلام على ضربين ضرب أنت لاتصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل"[2].

فإن دلَّ هذا الكلام على شيء فإنما يدل على أن الجرجاني قد علم أن المبدع بخروجه عن المألوف في بنية الجملة وقواعدها النحوية والصرفية هو دخول تحت لواء الشعرية المتولدة عن كسر القوالب الجاهزة والتمرد على ماهو ظاهر ومتعارف عليه، طلبًا لتحقيق الجمالية الفنية، وبلاغة المعنى، والتأثير في المتلقي، وتوليد اللذة والمتعة، فقالوا:" يجوز للشاعر ما لايجوز لغيره".

على الرغم من أن النقاد والمفكرين القدامى عرفوا معنى الانزياح ومعانيه دون الإشارة إليه بهذا المصطلح الحديث، إلا أنهم أشاروا إليه بتعبيرات أخرى، عدا أن الجرجاني قد تفوّق عليهم؛ حيث تحدث عن هذه الظاهرة الأسلوبية باستفاضة في كتابيه (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة)، فتوصل بعد بحثه في قضية " الإعجاز في القرآن " وتَمَيُّزِ لغتِهِ عن لغة العرب قبله في خطاباتهم وأشعارهم لدرجة إعجازهم وإفحام أبلغ الشعراء وأفصح الخطباء؛ لأنه خرج بأسلوبه وألفاظه ومعانيه عمّا عهدوه فما كان مِنْ كُلِّ مَنْ سمع آياته إلا أن يعترف بأنه أرقى الأقوال وأبلغ الخطابات وأجمل التعابير، وهو مايُشكِّلُ انزياحًا لخروجه عن المألوف في اللغة عندهم.

[1]ــ المرجع السابق نفسه، ص 416.
[2]ـ الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، د.ط، د.ت، ص262.

وبحث الجرجاني في مواطن الإعجاز في القرآن، هل يكمن إعجازه في ألفاظه أم في معانيه أم في كليهما؟، فتوصل عالمنا الفذُّ إلى نتيجة متمثلة في أن بلاغة وجمال الكلام لايتحقق باللفظ وحده، ولا بالمعنى وحده، وإنما يتحقق بهما معا، وهو ما سمَّاه بـ" النظم" الذي يتمثل في الصورة التي يحقق فيها اللفظ المعنى أي مدى ملاءمة اللفظ للمعنى الذي يحمله حيث إنه " لما كانت المعاني إنما تتبين بالألفاظ، وكان لاسبيل للمرتِّب لها والجامع شملها، إلى أن يعلمك ما صنع في ترتيبها بفكره، إلا بترتيب الألفاظ في نطقه"[1].

وقد كان للشعر مكانة عظيمة عند العرب بفضل لغته الخاصة المختلفة عن لغة الكلام والتخاطب، لما تحمله من تخييل وجمالية فنية، حتى إنهم اعتقدوا بوجود شياطين الشعر والجن التي تلقِّن الشعراء أشعارهم، قال أبو النجم [البسيط] [2]:

إِنِّي وَكُلَّ شَاعِرٍ مِنْ بَنِي البَشَرِ شَيْطَانُهُ أُنْثَى وَشَيْطَانِي ذَكَرٌ

فقد شاعَ بينهم الحديث عن وجود وادٍ كثير الجن اسمه " عَبْقَر " يذهب إليه الشعراء فيأتون منه يفيضون بلاغة وفصاحة، وقد ذكره القرآن الكريم في قوله تعالى:" أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ"[3] ، فكانوا كلما تعجبوا من جودة صنع شيء أو البراعة والتمكن فيه نسبوه إليه فجاء من ذلك قولهم " عبقري "، وعليه فقد علموا أن للشعر لغة خاصة غير لغة العامة وحتى النثر، فقسَّموا الكلام إلى مستويين .كما أشرنا سابقا . المستوى العادي والمستوى الفني (المنْزاح).

إن فكرة التفريق بين لغة الشعر ولغة النثر هي الحجر الأساس الذي انبنت عليه فكرة الانزياح، وقد ذكر ابن وهب:" الشاعرُ مِن شَعَرَ يَشْعُرُ شِعْرًا فهو شاعرٌ، والشِّعْرُ المِصْدَرُ ولايستحقُّ الشاعر هذا الاسم حتى يأتي بما لايشعر به غيره، وإذا كان إنما استحق اسم الشاعر لما ذكرنا، فكلُّ من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر، وإن أتى بكلامٍ موزون مُقَفًّى، معنى هذا أن للشاعر فردية شعورية لاتكون لدى غيره، ومن ثمَّ فإن ما يصدر عن هذه الفردية فهو بالضرورة فرديٌّ وكفى بهذا إدراكا لجوهر الانزياح"[4].

---

[1]ـ المرجع السابق نفسه، ص64.

[2]ـ البغدادي عبد القادر، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تح: عبد السلام هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت، ص 103.

[3]ـ سورة الشعراء، الآية 225.

[4]ـ أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2002، ص 54.

مما سبق يمكننا اعتبار التمييز بين لغة الشعر ولغة النثر دليلا على وجود فكرة الانزياح عند العلماء والدارسين القدامى وفي تراثنا القديم، ولو كان هناك اختلاف في التسمية والمصطلح، ومن تلك المصطلحات: الاتساع، العدول، والمخالفة، والغرابة، والشجاعة، والضرورة، إضافة إلى مصطلحات أخرى ورد لها ذكر في التراث النقدي والبلاغي وضعت للدلالة على تجاوز لغة الشعر اللغة التعبيرية العامة ومن تلك المصطلحات: التخييل، الكذب، المنافرة، إعمال الحيلة، الالتفات، وغيرها من المصطلحات، فأهم مايميز اللغة الشعرية هو خروجها عن المألوف وانحرافها عما هو شائع انحرافا فنيا جماليا، وعليه فقد اهتم النقاد العرب بفكرة السبق والابتداع في المعاني معيارا مُهِمًّا في المفاضلة بين شاعر وآخر، وذلك بمقدار خروجه عن المألوف وبالتالي فهو انزياح، وفي ذلك يبين لنا أبو إسحاق الصابي (ت384هـ) عما يحب في الشعر، فقال [الوافر][1]:

أُحِبُّ الشِّعْرَ يُبْتَدَعُ ابْتِدَعًا وَأَكْرَهُ مِنْهُ مَبْتَذَلاً مُشَاعَا

وَلِي رَأْيٌ غَيُورٌ فِي المعَانِي فَمَا آتِي بِهَا إِلَّا افْتِرَاعَا

ويعتبر التمييز بين لغة الشعر ولغة النثر الفكرة الجوهرية التي تؤسس لفكرة الانزياح، يقول ابن وهب:" إن طريق الإحسان في منثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه؛ لأن أفخر الترسُّل هو ما وضح معناه فأعطاك غَرَضه في أول وهلة سماعه، وأفخر الشعر ما غمض فَلَم يُعطِكَ غرضه إلا بعد مماطلة وغوص منك عليه"[2].

ومعنى ذلك أن لغة الشعر تتسم بغموض معانيها حيث يطمسها الشاعر عمدًا فلا يدركها المتلقي إلا بعد تدبُّر وتمعُّنٍ، عكس لغة المنثور من الكلام الذي تكون لغته سطحية مباشرة يفهمها المتلقي دون عناء، ذلك أن القصد منها هو الإفهام والتبليغ.

وقد نَحَا الفارابي (ت339هـ) المنحى نفسه السابق فيقول:" فالمخاطَبَة العلمية غايتها تفهيم وتعليم يقتضي بها علم شيء أو يُفادُ بها علم الشيء"[3]؛ أي أن الخطاب المنثور يسعى

[1]ـ المرجع السابق نفسه، ص12.

[2]ـ المرجع السابق نفسه، ص 54-55.

[3]ـ هدية جيلي، ظاهرة الانزياح في سورة النمل ـ دراسة أسلوبية ـ ، رسالة ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006-2007، ص 30.

إلى تقديم الإضافة الفكرية والمعرفية بعيدًا عن أي جمالية، بينما يقول عن الشعر:" والأقاويل الشعرية هي التي تركب من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالاً ما أو شيئا أفضل أو أخسّ، وذلك إما جمالاً، أو قبحًا، أو جلالةً، أو هوانًا"[1] ، وعليه فإن التخييل ـ يكون في ذهن المتلقي ـ عنصرا مهما في الخطاب الشعري باعتبار أن الشاعر يحفز ذهن المتلقي ليتخيل أشياء على نحو غير ماهو موجود في الواقع، وهو ما يعني أن الانزياح هو نقل الكلام أو الخطاب من الدلالة الإخبارية والإفهامية إلى الجمالية والإبداعية، وهنا تكمن وظيفة الشاعر والمبدع والمقتدر، حتى إن العرب عدُّوا الخروج عن المألوف في طرح المعاني والابتداع في نقل صورة ما في ثوب جديد من معايير الجودة التي يتم من خلالها المفاضلة بين شاعر وآخر، ذلك أن له الفضل في السبق إلى تسليط الضوء على معانٍ جديدة لم يتنبه إليها نظراؤه أو على الأقل لم يحسنوا التعبير عنها، وليكون الشاعر مبتدعا في معانيه، متفرِّدا في طرحه، وجب عليه التمرد على ما هو شائع ومعروف لغويا ودلاليا، فيكسر نمطية اللغة بنحوها وصرفها، ويقلب موازين المعاني والدلالات، فيُطَوِّعُ الأولى خدمة لما تقتضيه وتتطلَّبُهُ الثانية، وَ عُدَّ ذلك شجاعة وجرأة تحسب للشاعر، وفي باب ذلك يقول ابن جني:" اعلم أن معظم ذلك إنما هو الحذف، والزيادة، والتقديم، والتأخير، والعمل على المعنى، والتحريف"[2].

ومُسَوِّغُ هذه التجاوزات عند الشعراء خاصة هو انتهاك المثالية اللغوية التي تطَبَّعَ عليه الناس، والشائعة بينهم والسائرة على ألسنتهم، "فلغة الشاعر هي خروج تلقائي للكلام عن المعيار اللغوي الشائع مطاوعة لحاجات نفسية وجمالية "[3] .

والظاهر أن الشعراء قد تنافسوا في هذا المضمار، فلا نجد شاعرا إلا وقد جمحَ بخياله مطلِقًا العنان لنفسه، ومجترِئا على اللغة أيَّما اجتراء في سبيل نيل الفضل والسبق، حيث إن الغاية من ذلك هي "تطويع اللغة إلى الحاجة الإنسانية في التعبير وتوسيع إمكانياتها لتخدم غرض المبدع"[4].

[1]ـ المرجع السابق نفسه، ص 30.
[2]ـ ابن جني أبي الفتح عثمان، الخصائص، تح: محمد علي النجار، ج2، دار الهدى للطباعة والنشر، لبنان، د.ت، ص 360.
[3]ـ ينظر: وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2008، ص219.
[4]ـ ربابعة موسى، الأسلوبية، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2003، ص 51.

ولما كان الخروج عن المألوف والشائع من أهم السمات التي تطبع الشعر كونها جوهر الصورة الشعرية والجمالية الفنية، فهو أسلوب يميز لغة الشعر دون غيره، فيُكسبها أَلَقًا وبريقًا وجمالاً، فأطلق نفر غير قليل من النقاد والبلاغيين العرب على هذه الظاهرة مصطلح (الانحراف)، وأكّد كثير منهم على أهمية هذا العنصر في قراءة النصوص الشعرية على الرغم من أن فريقا منهم وصله بالاستعارة والمجاز، وفريقا آخر قَرَنُوه بالتقديم والتأخير، والحذف والغموض، والمجاز بأضرُبِهِ وأشكاله المختلفة، وعلى اختلاف المسَمَّيَات والمصطلحات فكاها تفضي إلى معنى واحد وهو توظيف العلامة الغوية لغاية فنية تأثيرية تكتسي من خلالها سمات خاصة تنقلها من التوظيف الشائع التواصلي إلى التوظيف الفني الخاص، وذلك جوهر الانزياح.

ويتضح لنا الفرق بين الكلام العادي والبليغ عند الجاحظ في قوله:" وأحسنُ الكلامِ ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه"[1] ، ويسترسل في كلامه فيقول:" فَكُنْ في ثلاثة منازل، فإنَّ أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقا عذبًا، وفخمًا سهلاً، ويكون معناك ظاهرًا مكشوفًا وقريبًا معروفًا، إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما للعامة إن كنت للعامة أردت"[2]، وبما أن الانزياح يكون على مستوى تركيب وبناء الكلمات والجمل من جهة، ومن جهة أخرى على مستوى توليد الدلالات والمعاني، وجب على الشاعر العناية بكليهما على حدٍّ سواء، ويوضح لنا الجرجاني كيفية ذلك بقوله:" وإذا كان لايكون في الكَلِمِ نَظْمٌ ولا ترتيب إلا بأن يصنع بها هذا الصنيع ونحوه، وكان ذلك كله مما لا يرجع منه إلى اللفظ شيء، ومما لا يتصور أن يكون فيه ومن صفته، بانَ بذلك أن الأمر على ما قلناه، من أن اللفظ تَبَعٌ للمعنَى في النظم، وأن الكَلِمَ تترتب في النطق بسبب ترتب معانيها في النفس، وأنها لو خَلَت من معانيها حتى تتجرد أصواتا وأصداء حروف، لما وَقَعَ في ضميرٍ ولا هَجَسَ في خاطرٍ، أن يجب فيها ترتيب ونظم، وأن يُجْعَلَ لها أمكنة ومنازل، وأن يجب النطق بهذه قبل النطق بتلك"[3] .

ويتبين لنا من كلام الجرجاني أن الكلمات محكومة ومقيدة بالمعاني المراد تبليغها، وأن اختيار الألفاظ وترتيبها في الكلام إنما يكون بالموازاة مع ترتيب المعاني المراد تبليغها ونقلها الأول فالثاني

[1]ـ الجاحظ أبو عمرو عثمان، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، ج1، ط1، نشر مؤسسات الخانجي، القاهرة، د.ت، ص 83.
[2]ـ المرجع نفسه، ص 136.
[3]ـ الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، د.ط، د.ت، ص55-56.

وهكذا، ولو أُفرغت هذه الكلمات من المعاني لاستحالت إلى أصوات جوفاء فارغة لا وقعَ أو تأثير لها في النفس، ولا تحفيزا للعقل إلى التفكر والتدبر، لذا وجب الاهتمام بتخَيُّر الألفاظ وحسن نظمها، وملاءمتها للمعاني المنتقاة لأجلها.

وفي هذا المقام نريد ما ذكره "أرسطوطاليس" في كتابه " فن الشعر " في مَعْرَض حديثه عن قوانين صناعة الشعر فيقول:" إن الألفاظ لا تخلو من أن تكون إما دالَّة وإما غير دالَّة. والألفاظ الدالة: منها ما هي مفردة، ومنها ما هي مُرَكَّبة. والمركَّبة منها ما هي أقاويل، ومنها ما هي غير أقاويل. والأقاويل: منها ما هي جازمة، ومنها ما هي غير جازمة. والجازمة: منها ما هي صادقة، ومنها ما هي كاذبة. والكاذبة: منها ما يُوقِع في ذهن السامعين الشيءَ المعَبَّر عنه بدل القول، ومنها ما يوقِعُ فيه المُحاكي للشيء . وهذه هي الأقاويل الشعرية ."[1].

إن التأمل في هذا الكلام يحيلنا إلى التدبر في الصور العديدة التي تتشكل فيها الكلمات، والوظائف المتنوعة التي تؤديها، والتقسيمات المختلفة التي تُصَنَّفُ فيها الألفاظ، فننظر إليها بعمق وتمعن لنستشفَّ قدراتها الخارقة في تأدية وظيفة الإعلام والتوضيح والتأثير متجاوزين تلك النظرة السطحية على قشور الكلمات ومعانيها البسيطة، ونغوص في لُبِّها وجوهرها مسلطين الضوء عليها من زواياها المختلفة.

وحديثنا عن الانزياح وتمظهراته في تراثنا العربي القديم، يحيلنا إلى الخوض في قضية اللفظ والمعنى التي تمثل أبرز القضايا النقدية في الأدب القديم بالنظر إلى اهتمام الكثير من النقاد والبلاغيين والشعراء بها كونها تصب في صميم الصورة الشعرية، وأبرز من أدلوا بدلوهم في هذا الموضوع "ابن طباطبا" في مؤلفه "عيار الشعر" فيقول:" وللمعاني ألفاظ تُشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنًا في بعض المعارض دون بعض. وكم من معنى حسن قد شينَ بمعرَضِهِ الذي أُبرزَ فيه، وكم من معرض حسن قد ابتُذلَ على معنى قبيحٍ أُلبِسَهُ"[2] .

[1]ـ طاليس أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، د.ط، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953، ص 150.
[2]ـ ابن طباطبا محمد أحمد، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005، ص 14.

يُلاحظ من خلال قراءتنا لهذا الكلام أنَّ المعاني الحَسنة والسامية ترقى وتَحسُنُ متى ما عُرِضت في قالَب ألفاظ تكون إطارًا يبرزُ جمالية تلك المعاني وبلاغتها، فيزيد كلٌّ منهما جمالَ وتألُّق الآخر، ولو أُخرِجت تلك المعاني من حُلَّتِها تلك إلى كلماتٍ أخرى لَشانَتها وشوهتها وطمست ملاحتها، و الأمر نفسه منطبق على الكلمات التي تفقد رونقها وجودتها متى ما خُصِّصَت للتعبير عن معانٍ ركيكة وقبيحة فتصطبغ بها وتصير باهتة جوفاء آفِلٌ بريقها، مجردةٌ من طاقاتها التعبيرية والتأثيرية.

وخلاصة ما سبق، أن الدارسين والنقاد والبلاغيين قد أشاروا إلى ظاهرة الانزياح، وأثر تركيب الكلمات، وكيفية مجاورتها بعضها لبعض في بناء الجملة، وانعكاس ذلك على توليد الدلالة والمعنى، وإن كان بغير مصطلحاتها الحديثة، بل بصيغ وتسميات مختلفة منها: الشجاعة، العدول، الاتساع والجواز، وهي مصطلحات لاتخرج عن معنى الانزياح وتصب في المعنى نفسه والسياق، إلا أنه يبقى لجهود أولئك المفكرين قيمة كبيرة ودور هامٌّ في إرساء قاعدة صلبة أسست لمن جاء بعدهم، وفتحت لهم باب الخوض في غمار اللغة وأبعادها التواصلية والشعرية.

1-2- الانزياح عند العرب المحدثين:

أولت الدراسات الأدبية عامة، والأسلوبية بخاصة الانزياح قدرا كبيرا من الأهمية بالنظر إلى كل ما كتب وقيل بخصوص هذه الظاهرة الأسلوبية التي تعدُّ لبنة أساسية في رسم وخلق الصورة الفنية، ومعيارا مهما لبيان مدى تمكن الشاعر خاصة وتحكمه في اللغة وقدرته على تطويعها للوصول إلى ما لم يحصل لغيره بالتطرق إلى معان غابت وغفل عنها كثيرون قبله، وكسر النمطية اللغوية لبلوغ الجماليات الفنية التي تتعطش لها القلوب وتخونها الألسن في التعبير والإفصاح عنها.

أشار الكثير من المشتغلين باللغة والدارسين لها إلى ظاهرة الانزياح، وتطرقوا إليها بالبحث والتمحيص والدراسة، ولعل أبرزهم عبد السلام المسدي الذي تناول مفهوم الانزياح في كتابه "الأسلوبية والأسلوب" فيقول:"وتكاد جُلُّ التيارات التي تعتمد الخطاب أسًّا تعريفيا للأسلوب تنصب في مقياس تنظيري هو بمثابة العامل المشترك الموحد بينها ويتمثل في مفهوم الانزياح (L'écart) ولئن استقام له أن يكون عنصرا قارًّا في التفكير الأسلوبي فلأنه يستمد دلالته –

لا مع الخطاب الأصغر كالنص والرسالة – وإنما يستمد تصوره من علاقة هذا الخطاب الأصغر بالخطاب الأكبر وهو اللغة التي يُسبَك فيها، ولذلك تعذر تصوره في ذاته إذ هو من المدلولات الثنائية المقتضية لنقائضها بالضرورة"[1] .

وبناء على ماذكر يتضح لنا إقامة "المسدي" للأسس التي تتعدى المفهوم المحدود والنظرة القاصرة في ضبط مفهوم الانزياح وتحديد مكانته من البحث الأسلوبي واللساني، الذي يرتكز على الخطاب في دراسة الأسلوب الذي يعدُّ الانزياح أبرز مقوماته، وعليه فإن الانزياح ليس حبيس الخطابات والنصوص المحدودة والضيقة بل يتجاوزها إلى فضاء اللغة الواسع بما يتيح له نقل اللغة من السمة التعبيرية إلى السمة التأثيرية.

ولم يغفل "المسدي" ـ في معرض دراسته للانزياح ـ عن الإشارة إلى أهم المصطلحات التي تتقاطع دلالتها ومفهومها مع الانزياح[2]، حيث كانت أغلبها ذات منشأ غربي.

وقد أبرز المسدي أهمية وقيمة مصطلح الانزياح ودوره الكبير في تشكيل الأسلوب بناء على الخطاب فيقول:" أنه يرمز إلى صراع قار بين اللغة والإنسان، هو أبدا عاجز عن أن يلمَّ بكل طرائقها ومجموع نواميسها وكلية أشكالها كمعطى" موضوعي ماورائي" في نفس الوقت بل إنه عاجز عن أن يحفظ اللغة شموليا، وهي كذلك عاجزة عن أن تستجيب لكل حاجاته في نقل مايريد نقله وإبراز كل كوامنه من القوة إلى الفعل، وأزمات الحيوان الناطق مع أداة نطقه أزلية صوَّرَ ملحمتَهَا الشعراء والأدباء مذ كانوا، وما الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسدِّ قصوره وقصورها معا"[3].

ويتضح لنا اهتمام "المسدي" بظاهرة الانزياح من خلال تطرقه إليها في العديد من مؤلفاته الأخرى على غرار كتابه "النقد والحداثة"، وهو مايدل على إلمامه واطلاعه الواسع على الدراسات والكتب الأجنبية التي عالجت الموضوع نفسه، ولعل إحصاءه لما يقارب اثني عشر مصطلحا مرتبطا بالانزياح وترجمته خير دليل على كلامنا ليسهم بذلك في إثراء الأبحاث

[1]ـ المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، د.ت، ص97-98 .
[2]ـ المرجع نفسه، ص 100- 101.
[3] ـ المرجع نفسه، ص 106.

والدراسات الأسلوبية العربية أيَّما إسهام، بالرغم من فوضى المصطلحات التي عمت الدراسات اللسانية.

وتجدر الإشارة إلى أن المسدي على الرغم من اهتمامه بمصطلح "الانزياح" كمقاربة بمفهومه الأجنبي (l'écart) في مؤلفه "الأسلوبية والأسلوب" إلا أنه قد استعمل بدله مصطلح "العدول" على حيز واسع خصوصا عند التطرق إلى الأساليب الشعرية وجمالية التعبير، وشاركه في توظيف مصطلح "العدول" العديد من النقاد والدارسين العرب أمثال: تمام حسان، حمادي صمود، مصطفى السعدني، عبد الله صولة، والطيب البكوش والأزهر الزناد[1].

ناقد آخر أدلى بدلوه في هذا الموضوع هو محمد العمري الذي يعدُّ الانزياح أحد أهم الأساليب البلاغية في تراثنا العربي القديم، وما نظرية ومصطلح الانزياح إلا تحديث وإعادة صياغة وضبط وقولبة لما عبَّر عنه القدماء بالشجاعة والغرابة وغيرها، ومثاله قول الجاحظ:" لأن الشيء في غير معدنه أغرب وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم ... وكلما كان أطرف كان أعجب"[2].

زيادة على ماتقدم، فإن "العمري" يرى أنه لتحقق شعرية الانزياح فإنه ينبغي في هذه الظاهرة الإحاطة بالكثير من الإمكانيات للانفتاح على النص وتأويله وتعدديته، حيث يظهر هذا التأثير في تمازج الصوت والدلالة، ويقول بأن الانزياح ليس هو نفسه الغاية والمقصد، وإنما هو البوابة التي ننفتح من خلالها على النص وتعددية تأويله، ولايجعل هذا من الانزياح إبهاما، ذلك أن الإبهام والغموض مؤقت ونسبي وعرضي، وهي تشكل بعض مظاهر الانزياح وليست مقومات شعرية في حد ذاتها[3].

لقد شغلت ظاهرة الانزياح حيزا مهما من الدرس اللغوي والنقدي العربي الحديث، وبقيت مرتكزة على مخرجات الدرس اللغوي والنقدي الغربي الحديث، وهو ماتبرزه الدراسة التي قدمها محمد مفتاح التي سعى من خلالها إلى توضيح العلاقات القائمة بين الشعرية والمجاز، فيرى أن

[1] ـ ينظر: ويس أحمد محمد، الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع3، جانفي/ مارس 1997، ص 64.
[2] ـ الجاحظ أبو عثمان، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، ج1، ط1، نشر مؤسسات الخانجي، القاهرة، د.ت، ص89.
[3] ـ ينظر: لوط آمنة، لوط وداد، ظاهرة الانزياح في قصيدة "إرادة الحياة" لأبي القاسم الشابي، مذكرة ماستر، تخصص اللسانيات وتطبيقاتها، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة، ماي 2011، ص37.

المجاز يكسر اللغة التعبيرية لتوليد اللغة الشعرية ووضع أربعة نماذج للخرق هي: منطقي، دلالي، معرفي، صوتي، فتنحاز مجمل التغييرات التركيبية والتعبيرية باللغة البسيطة إلى تركيبة وصياغة جديدة تكسبها قيمة جمالية وشعرية جديدة[1] .

وإن كان "أحمد محمد ويس" قد أحصى مصطلحات الانزياح فوجدها تجاوز الأربعين مصطلحا[2]، فإنما يدل ذلك على أهمية المعاني والدلالات والفروقات الموجودة بين مصطلح وآخر، إضافة إلى صعوبة القول بإجماع كل المصطلحات المستعملة على دلالة ومعنى واحد مشترك وثابت، فمهما كانت درجة التقارب المفهومي إلا وجدت اختلافات بينهما، بينما " يرى عدنان بن ذريل أن هذه المسميات المختلفة هي في الحقيقة لمسمى واحد وأطلق عليها عائلة الانزياح وما الاختلاف في التسمية إلا نتيجة للاختلاف في النظرة إلى تطبيقاتها وتحليلاتها"[3].

ونجد "نعيم اليافي" ينظر إلى الانزياح على أنه خروج عن القياس اللغوي المثبت، وهو " خروج عن التعبير السائد المتعارف عليه قياسيا في الاستعمال رؤية وصياغة وتركيبا"[4]، ويرتبط عنده بالشعرية فيقول:" مفهوم الانزياح يتغير، بأنه موطن الشعرية ودلالتها، فالانزياح خاص بالشعر دون النص العلمي، يكون الانزياح حقل الأدب والشعر معا"[5]، وعليه فالانزياح ملازم للغة الشعرية في الأدب شعرا ونثرا، والحقيقة أن ذلك الانزياح " يقوم على الانحراف عن المعاني المألوفة، ولكنه ليس انحرافا فوضويا، وإنما انحراف منظم، يؤكد عبقرية اللغة بما تحدثه من وقع لذيذ على الوجدان"[6]، ولايكون ذلك إلا في النصوص الغنية بالعواطف والمشاعر، والمتشبعة بالخيال، بينما تغيب في النصوص العلمية كونها ذات طبيعة تقريرية إخبارية ومباشرة.

ويعدُّ "حسن ناظم" أنَّ " الانزياح يبحث في لغة جميع الشعراء عن العنصر الثابت رغم اختلاف لغاتهم، فهو غير مختص ولا فردي، بل إنه يرتبط بثنائية القاعدة/العدول، التي انبثقت

[1] ـ ينظر: مفتاح محمد، في سيمياء الشعر القديم، ط1، دار الثقافة الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1982، ص 51 – 52.
[2] ـ ينظر: ويس أحمد محمد، الانزياح وتعدد المصطلح، ص33.
[3] ـ أبو العدوس يوسف، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط1، دار الميسر للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، 2007، ص 181.
[4] ـ اليافي نعيم، الانزياح والدلالة، مجلة الفيصل، الرياض، ع226، أوت/سبتمبر 1995، ص28.
[5] ـ المرجع نفسه، ص28.
[6] ـ قطوس بسام، مظاهر الانحراف الأسلوبي في مجموعة عبد الله البردوني (وجوه دخانية في مرايا ليل)، مجلة دراسات، مج 19، ع1، 1992، ص2.

من البلاغة القديمة والتي تبنتها الأسلوبية فيما بعد"[1]، أي أن الانزياح يتغلغل إلى أعماق وجذور اللغة الشعرية لكل نتاج شعري مبرزا جمالية وفنية القصائد والأبيات وعدولها عن الأصل بغض النظر عن قائلها ومن تنسب إليه.

وتبين لنا "يمنى العيد" معنى "الانزياح" بتعبير ومصطلح "الانحراف" ذلك أن الانزياح عندها هو: انحراف تجاه الاختلاف، مثلا انحراف الإشارات التعبيرية على اختلاف أجناسها عند الموجودات أو الوقائع التي تعبر عنها وإن بقيت تحيل عليها[2]، والمقصود هنا من مصطلح "الانحراف" هو مايمس ومايقع في اللغة العادية من تغييرات مقصودة وغير مسبوقة فتجعلها تكتسب سمات وخاصيات جديدة فتخلق نموذجا لغويا منحرفا عما قبله وعن غيره.

ويعبر "مصطفى ناصف" عن تطور وتقدم الدراسات الأسلوبية في ميدان اللغة والأدب العربي من خلال تأصيله لفلسفة التجاوز، وبالتالي يحيلنا إلى صورة أخرى من الانحراف في دراسة الشعر[3]، فيصبح النص الشعري المنحرف مختلفا عن النص المألوف، فيبقى الشعر متمردا على أصول وقواعد وأنظمة اللغة ومعاييرها، ضاربا بكل منطق لغوي متعارف عليه عرض الحائط من خلال الانزياح، وتمثل الاستعارة أهم الأدوات التي تكسبه هذه المقدرة على كسر اللغة" فالاستعارة والتعبير المجازي انحرافا للغة عن طبيعتها الأصلية، تمنحها مجالات أوسع للتعبير عن الانفعالات والمشاعر والمواقف التي يعيشها المبدع"[4]، فإعادة تشكيل الخطاب بلاغيا من خلال الاستعارة يؤدي إلى إعادة توليد وإحياء للمعاني في صياغة جديدة مختلفة ومستحدثة، والواقع أن هذه الصياغة المبتكرة والمتفردة ماهي إلا انحراف وخروج عن صيغ تواصلية إلى صيغ تأثيرية تتغلغل مقاصدها ومعانيها إلى تجاويف وأعماق الإنتاج الإبداعي الشعري.

ونجد "محمد الهادي الطرابلسي" في دراسته حول " خصائص الأسلوب في الشوقيات " قد تبنى الانزياح كآلية وإجراء لدراسة الأسلوب، حيث بيّن وأشار إلى الصيغ المتنوعة لما أطلق عليه "المتحول عن اللغة"، حيث إن التحول قد يكون تركيبيا ،أو نحويا، أو صرفيا، أو معنويا، كما

[1] ـ ناظم حسن، مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص 117.
[2] ـ ينظر: أبو العدوس يوسف، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 181.
[3] ـ ينظر: ناصف مصطفى، اللغة والتفسير والتواصل، د.ط، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1995، ص10-38.
[4] ـ ناصف مصطفى، نظرية المعنى في النقد العربي، ط2، دار الأندلس للطباعة والنشر، 1981، ص58.

قد يمس التحول جميع هذه العناصر بنسب متباينة، أو يكون بشحنة دلالية خاصة، أو بنقص وقصور يمس ظاهرة لغوية في بعض النصوص دون أخرى[1].

ويضيف "الطرابلسي" قائلا في الانزياح:" ويستقطب المتحول عن اللغة نوعين على الأقل: المتحول المشترك: ويضم الاستعمالات التي شاعت في كلام منشئ من المنشئين، أو في كلام عدد من المنشئين في عصر من العصور، والمتحول الخاص: ويضم الاستعمالات اللغوية الخاصة غير الشائعة، ولايبرح باب الخطأ واللحن حتى يصبح شائعا أو يندثر"[2] .

ويحيلنا الكلام السابق إلى أن الكلام المنزاح والمستحدث يكون مصيره إما الشيوع والتداول والانتشار في لغة مبدع أو مجموعة من المبدعين في فترة وزمن ما، أو يشكل نظاما لغويا خاصا منغلقا ومحدود الانتشار، فيبقى غريبا عن اللغة، مهجور الاستعمال يصارع الزمن، فإما يحظى بالقبول ويجري على الألسن، وإما يُترك فيزول ويندثر.

انطلاقا مما ذكرنا، يمكن القول إن ظاهرة الانزياح تمثل أحد أهم المحاور الرئيسية في الدراسات اللغوية والأدبية، وقد أولاها النقاد والدارسون العرب المحدثون أهمية وعناية خاصة لدورها الكبير في استنطاق النص الشعري والكشف عن خباياه ومعانيه وخصائصه الأسلوبية، وجاءت أغلب دراساتهم تلك لتشكل همزة وصل بين النظريات الغربية الحديثة، والدراسات النقدية القديمة في تراثنا العربي، وأهم المصطلحات التي تبناها أولئك النقاد وأشاروا إليها: الانزياح، الانحراف، العدول.

2- الانزياح عند الغرب:

يعدُّ الانزياح أحد أكثر المصطلحات شيوعا في الدراسات الأسلوبية والبلاغية والنقدية الحديثة، فهو مجال بحث قائم بحد ذاته، ويرتكز على ما أفرزته الأبحاث الألسنية من نظريات على اختلاف مدارسها ومذاهبها التي نقلت هذا المصطلح وغيره من المصطلحات الغربية إلى عالمنا العربي والتي استقى منها النقد الحديث مادته.

[1] ـ ينظر: فضل صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998، ص217.
[2] ـ المرجع نفسه، ص 217.

إن ضبط مفهوم قارٍّ وثابت للانزياح في الدراسات الغربية لَهُوَ من الصعوبة بما كان، ذلك أن أبحاث ودراسات النقاد والباحثين متشابكة، ورؤاهم متباينة، فاختلفوا في إجراءاتهم وتحليلاتهم وزوايا نظرتهم إلى الانزياح وكيفية تطبيقه، وهو ما أفرز لنا تعريفات ومفاهيم عديدة له، لذا فهو متغير في التعريف الاصطلاحي حاملٌ لتصورات متعددة.

جاء الانزياح في الدراسات النقدية والأسلوبية مرتبطا بالنص أو الخطاب الأدبي، ويُعرّفُ "بارت Barthes" النص بأنه:" نسيج من كلمات منسقة في تأليف معين، بحيث هو يفرض شكلا يكون على قدر المستطاع ثابتا ووحيدا"[1]، والمقصود ها هنا بالشكل الثابت هو صياغة وإنتاج النصوص وفق أسلوب محدد في الكتابة والتأليف، ويكون المتلقي في انفتاح دائم على النص، وتعدد الدلالة، فهو غير منغلق ولا محدود التأويل، والمعاني التي يحيلنا إليها غير منتهية، وهو ما يقودنا إلى الخوض في غمار الانزياح الذي يتضمنه العمل الفني تجعل المتلقي في سعي دائم لاستكشاف تراكيب النص وأساليبه.

وإذا أردنا في المقام الحديث عن مفهوم الانزياح في النقد الغربي الحديث، فإن بذوره ترجع إلى أيام اليونانيين القدامى مرورا بالعصور التي تَلَت أرسطو لتأتي الرومنسية وتحدث ثورة هزت أركان القواعد الثابتة في الأدب عامة، والشعر على نحو خاص، وأبرز روادها: وردزورث و كولريدج Wordsworth and Coleridge، فقد سَعَيَا إلى جعل اللغة غريبة. ويتحقق ذلك بخلع أحدهما الغرابة عن المألوف والشائع، ويُصَيِّرُ الآخرُ المدهشَ أليفا.

وانصبَّت اهتمامات النقاد الغربيين والمشتغلين باللغة والأسلوبية حول وضع معايير خاصة وضوابط تتيح للمبدع إنتاج نصه مبرزا شخصيته وأسلوبه الفني، وتتيح له التفوق والتفرد الأدبي، فعكفوا على استجلاء تفاصيل وخصائص العمل الأدبي الظاهرة والباطنة، والسبيل لتحقيق وظيفته التعبيرية والفنية، فأثرت مجموع ما أفرزته الدراسات الأسلوبية مصطلح الانزياح أيَّما إثراء.

ويمكن القول إن "جون كوهين Jean Cohen" من الأوائل الذين تحدثوا عن مصطلح الانزياح باستفاضة وذلك في معرض كلامه عن لغة الشعر كدراسة جادة في مجال الأبحاث الأسلوبية والشعرية، وينطلق من مبدأ أن الشعرية ظاهرة أسلوبية، وعرض رؤيته فيما يتعلق

[1]ـ ابن رذيل عدنان، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص16.

بالانزياح من خصوصة تكوين اللغة الشعرية المختلفة عن لغة النثر، ذلك أن الشعر يتجاوز النظام العام المألوف كونه " كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف"[1]، ومعناه أنها تميز بين اللغة في مستواها العادي البسيط ومستواها الشعري الجمالي، ولا يقع الانزياح إلا بتغيرات تشمل القواعد النحوية والصرفية والنظم فتبدلها وتعمل فيها.

لاشك أن شعرية اللغة لا تتحقق إلا في بناء لغوي سامٍ، ولا يكون ذلك إلا بتجاوز النظام والمعيار، باعتبارها تخرج الكلام من مجال ونطاق الألفة إلى نطاق الغرابة والتغيير، ومنه" فإن الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة، فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها"[2]، فالشعرية تمثل خرقا وكسرا لبناء اللغة يظهر في مستوياتها المختلفة، فنظرة الشاعر للعالم حوله ليست كنظرة العامة من الناس، فهو يتصيد مكامِنَ الجمال بفراسته ويراها ببصيرته قبل بصره، فينقل لنا تجربته الشعرية بأسلوب مميز ولغة خاصة، ولا نستشعر الانزياح إلا بمدى خروجه عن المعيار اللغوي الشائع، ونذكر في هذا السياق نظرة "فاليري Valéry" الذي أشار إلى أن الشعر عبارة عن لغة داخل لغة، وبناء لغوي جديد قائم على حطام القديم، وبذلك يخلق تصويرا جديدا للمعاني، وغاية ذلك اللامعقول، حيث إنها السبيل الوحيد تقريبا الذي يتيح للشاعر التعبير عما لايمكن التعبير عنه باللغة العادية.[3] فتصبح اللغة المنزاحة نافذة الشاعر للإبداع.

ويقوم الإنتاج الأدبي عامة والشعري خاصة عند "جاكبسون" على مبدأين يكمل أحدهما الآخر وهما التعادل والتجاوز، فالتعادل يحدد ويدقق اختيار الكلمات عند الشاعر، ومن دلالاته التكرار الصوتي، بينما التجاوز هو تشكيل الوحدات اللغوية في محورها الأفقي المتعاقب، ومن دلالاته في الشعر المنطق الزمني لتسلسل المواضيع وتطورها[4] .

و قد تبنى "جاكبسون "مبدءا أسلوبيا ثابتا هو أن الحدث اللساني عبارة عن ربط عمليتين متتابعتين زمنيا و متطابقتين وظيفيا هما : انتقاء المتحدث لكلماته من المعجم اللغوي ثم نظمه لها وتركيبها مراعيا ما تتطلبه بعض قواعد النحو وما تتيحه أخرى من مجال للتصرف في

[1] ـ كوهين جون، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986، ص 15.
[2] ـ المرجع نفسه، ص31.
[3] ـ المرجع نفسه، ص 129.
[4] ـ ينظر: عزام محمد، الأسلوبية منهجا نقديا،ط1 ، منشورات وزارة الثقافة، دمشق – سوريا ، 1989، ص123.

الاستعمال – وهو حيز حدوث الانزياح – فتتحقق الوظيفة الشعرية للكلام بتوازن العمليتين، حيث لم يقف "جاكبسون" عند التنظير بل كانت له دراسات تطبيقية على النصوص الأدبية.[1] ومن أهمها تلك الدراسة التي طبقها على قصيدة (القطط) للشاعر الفرنسي "بودلير" حيث عمل على تحليلها على مستوى الشكل والدلالة مع التأكيد على التمازج والتفاعل بينهما، وقد شاركه في ذلك العالم الأنثروبولوجي البنيوي "كلود ليفي ستراوس"[2].

ويمكن القول بأن "جاكبسون" نظر إلى الأدب بما يشتمل عليه من خصائص وسمات تتيح له أن يكون أدبا قائما بكل ماتحمله الكلمة من دلالات، وأن ما يميز النص هو شعريته التي لا تتحقق فيه إلا بكسر الأنماط السائدة والإتيان بالغريب وغير المتوقع و هذا هو جوهر الانزياح .

و يعدُّ " ليو سبتزر" من الذين خاضوا بعمق في معنى وماهية الانزياح ، فوجد" الانزياح في الأسلوب قياسا على الاستعمال الشائع، ثم تقديره واعتباره سمة معبرة، ثم الملاءمة بينه وبين روح الأثر الأدبي وطابعه العام ومن ثم ينتهى إلى استنباط الخصائص الفردية للعبقرية المبدعة ومنها إلى تحديد نزعة عامة من نزعات العصر"[3]، فاقتفاء أثر الانزياح وقياسه بالاستعمال الشائع العام، وتحديد خصائصه وسماته من خلال الموازنة بينها وبين ما هو موجود في الكلام العام يقودنا إلى التطبيق الفعلي للانزياح.

وقد كانت لـ "ريفاتير" اجتهادات لتوصيف وتحديد هذه الظاهرة الأسلوبية التي أشار إليها بمصطلح الانحراف، وهو المصطلح الذي تبناه ريفاتير في جُلِّ دراساته الأسلوبية، وقد ذكر" صلاح فضل" في ذلك " إن مفهوم الانحراف لقي تطورا جذريا على يديه، إذ أنه استخلص منه مقولة التضاد البنيوي"[4]، فتحديد المعيار الأسلوب لايستقى إلا من النص، ولا تظهر الانحرافات المشكلة للغة النص، ولا تحقق الخصائص الأسلوبية إلا بإحلالها محل اللغة المعيارية التي تشاركها بنية هذا النص.

[1] ـ المسدي عبد السلام، الأسلوبية و الأسلوب، ص 96.
[2] ـ ينظر: عزام محمد، الأسلوبية منهجا نقديا، ص123 – 124.
[3] ـ ويس أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات وللنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، 2005، ص88.
[4] ـ المرجع نفسه، ص101.

إن نظرة " ميشال ريفاتيرMichel Riffaterre " وتصوره للانزياح نابع من الخصائص التي تساعد على تخطي المعيقات التي تقف حائلا أمام دراسة أسلوب النص من منظور الانزياح عن المعيار، ومن تلك الخصائص التي استخلصها "بليت هينريتش Plett Heinrich" من "نظرية الأسلوب والدلالة" عند "ريفاتير Riffaterre":- القدرة على حصر الأصل المنزاح عنه في هذه النظرية، كونه موجودا في النص، يتجدد بتجدد النصوص، غير ثابت و غير محكوم بقواعد افتراضية، – و الميزة الثانية هي الطابع التداولي، حيث تحديد الأسلوب يكون على مستوى الكلام لا على مستوى اللغة، ويتمحور اهتمامه في هذه الرؤيا حول الظواهر الأسلوبية المؤثرة بالفعل لا بالقوة. وليس الانزياح اللغوي سوى انزياح الحياة على المبادئ والقيم الماضية في الواقع وخروجها عن طبيعتها وأصلها.

لقد كان للانزياح نصيب كبير من جهد واهتمام النقاد والدارسين الغربيين، وتبرز أهمية في ما أفرزته الدراسات الغربية من مصطلحات تصب في مفهوم الانزياح، وقد ذكرها المسدي وأشار إلى أصحابها كما يلي[1]:

المصطلح		صاحبه	
– الانزياح	L’ écart	– فاليري	Valéry
–التجاوز	L'obus		
–الانحراف	La déviation	– سبيتزر	Spitzer
– الاختلال	La distorsion	– ولاك وفاران	wellek et warren
– الإطاحة	La subversion	– بايتار	Peytard
– المخالفة	L’ infraction	– تيري	Thiry
– الشناعة	Le scandale	– بارت	Barthes
– الانتهاك	Le viol	–كوهان	Cohen
– خرق السنن	La vialation des normes	– تودوروف	Todorov
– اللحن	L’incorrection		
– العصيان	La transgression	– آراقون	Aragon
– التحريف	L’altération	– جماعة مو	Le groupe ‘’mu’’

[1] – ينظر: المسدي عبد السلام، الأسلوبية و الأسلوب، ص100-101.

خلاصة لما تقدم فإن الانزياح تجاوز وخروج عن اللغة المعيارية المألوفة في مستوياتها الدلالية والصوتية والتركيبية بناء على ما تقتضيه الصورة الشعرية تلبية لسياقات مختلفة يهدف من خلالها المبدع إلى التأثير في تفكير وشعور المتلقي عبر توليد دلالات شعورية تحدث لذة في نفسه وتجعله يستشعر ويتذوق جماليتها.

المبحث الثالث: الانزياح التركيبي في شعر ابن أبي حجلة التلمساني:

إن من أهم المحاور التي يقوم عليها الانزياح هو التركيب، وذلك بتسليط الضوء على طريقة بناء الجمل والعبارات والنصوص، ودراسة أحوالها وما اشتملت عليه من خروج وكسر للمتعارف عليه في الظواهر اللغوية والنحوية المختلفة، وبذلك فإننا نجد أن اللغة تستخدم على مستويين رئيسيين:" المستوى العادي أو اللغة المعيارية، والمستوى الفني أو اللغة الأدبية"[1]. ويعدُّ التركيب اللبنة الأساسية التي يتولد منها المعنى والدلالة وخاصة إن كان هذا التركيب شذوذا وانحرافا عما طُبِعَ عليه المتلقي وألفه، وهو أمر يوليه الشاعر عناية خاصة واهتماما كبيرا عند نظمه لأشعاره، فنجده يعمد إلى " كل تركيب يحيل إلى معنى غير مألوف لدى المتلقي، وذلك من خلال ترابطات السياق والصيغة في النص، أو بمعنى آخر هو كل معنى ينبثق من تراكيب النص وينزاح عن المستوى المألوف إلى أخر غير مألوف وذلك من خلال الترابط السياقي والصيغي"[2].

ومنه فإن كل تركيب شذَّ عن قواعد النحو المعروفة هو انزياح تركيبي، ويتجلى ذلك في "تجاوزات الأصول اللغوية كالتقديم والتأخير، والحذف، وما يتميز به التركيب من تشاكل وتناسب كالتكرار، أو المخالفة كالالتفات، إذ تشكل هذه المباحث أهم الظواهر التركيبية التي تجسد كافة أشكال الانحرافات الأسلوبية النوعية والكمية، وتكشف بنحوٍ أو آخر عن النظام الأسلوبي للغة النص"[3].

[1]ـ الدسوقي محمد، البنية اللغوية في الشعر اللغوي،ط1 ،درس تطبيقي في علم الأسلوب، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، مصر، 2007، ص16.

[2]ـ ابن خليفة الملحم عبد الرحمن، شعرية الانزياح في شعر محمد إسماعيل جوهرجي، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، مصر، د.ت، ص978.

[3]ـ عبانية سامي محمد، التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، ط1، جدار للكتاب العلمي للنشر والتوزيع، 2007، ص119.

وعليه فتركيب الجمل والعبارات في الفنون الأدبية عموما والشعرية على نحوٍ خاص،لا تشبه تركيبها في الكلام المتداول على ألسنة العامة، والذي تغلب عليه الرتابة والبساطة سواء في الألفاظ وطريقة سبكها ونظمها وترتيبها من جهة، أو المعاني المتولدة عنها من جهة أخرى، فتأتي خالية من أي ميزة أوجمالية فنية، وهنا يكمن الفرق بين المبدع والإنسان العادي" والمبدع الحق هو الذي يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليا بما يتجاوز إطار المألوفات وبما يجعل التنبؤ بالذي سيسلكه أمرا غير ممكن"[1]، وخلق لغة إبداعية وفنية جديدة "يأتي للشاعر حين يتناول الألفاظ ثم يدللها في نفسه، حتى ما تلاءمت مع تجربته الذاتية، يعيد ترتيبها ووضعها في سياق خاص به"[2].

ومنه فإننا نتوصل إلى أن الشاعر له القدرة على نقل المعاني من المستوى العادي إلى المستوى الجمالي الرفيع من خلال طريقة تركيبه للكلمات وكيفية بنائها وفق سياق محدد يؤثر في المتلقي، حيث إن نظم الأبيات وبناء القصيدة لها خصوصيات في تركيبها وكيفية بنائها، وهي الميزة التي يرتكز عليها التركيب لتوليد الشعرية وبعثها لإحياء النص حتى يختلف عن الكلام العادي فيتجاوز الوظيفة الإبلاغية والإعلامية ليرتقي إلى الوظيفة الجمالية، فيصبح حينها للنص الشعري تأثيرٌ بالغٌ على المتلقي، ويكون وسيلة للإمتاع والتأثير والإقناع على حد سواء.

1- التقديم والتأخير:

تتحقق الشعرية في اللغة بالخروج عن المألوف والأصل، وتغيير تركيب الجملة، فيتقدم الخبر على المبتدأ، ويُذكَرُ الفاعل بعد المفعول به، وبذلك يصبح للشعر فسحة للإبداع، وتبليغ أفكاره، ونقل شعوره ووجدانه للمتلقي في قالب جمالي فني بليغ، وقيل في التقديم والتأخير:" أنه باب كثير الفوائد جَمُّ المحاسن بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بعيدة ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قُدِّمَ فيه شيءٌ وحُوِّلَ اللفظُ عن مكان إلى مكان"[3].

[1]- ويس أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص120.
[2]- علي ناصر، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ط1، دار فاس للنشر والتوزيع،عمان ،الأردن ،2001 ، ص95 .
[3]- الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تصحيح وضبط وتعليق :محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان،1978 ، ص83.

وبالتالي فإن ظاهرة التقديم والتأخير ميزة نحوية ذات بُعْدٍ بلاغي في لغة الضاد، ويراد هنا تغيير ترتيب عناصر الجملة على نحو غير معهود لدى المتلقي الأمر الذي يجعله ينتبه ويتأمل في تركيب الجمل ليتوصل إلى معانيها؛ أي أن التقديم والتأخير يجب أن يكون لغرض بلاغي نفعي لا اعتباطي عشوائي، وحتى تكون الألفاظ على قدر المعاني الحاملة لها" فلما كانت الألفاظ قوالب المعاني وكان بعضها أكثر دلالة على المعنى من بعض، حسن تقديم ما حقه التأخير من ركني الجملة؛ لأن تقديمه يرمي إلى مطابقة الكلام لمقتضى الحال"[1]. ونقول هنا إن التقديم والتأخير من أهم روافد اللغة الشعرية التي تزيدها غنى وإثراء فتخرجها من النمطية والركود وتبعث فيها الحيوية، وتدفع في القارئ تتبع تركيب الكلام، والإمعان في عناصر الجمل لإماطة اللثام عن المعاني والدلالات الكامنة خلف الألفاظ والمفردات، وبذلك نجد أن التقديم والتأخير غايته البلاغة والتأثير والاستحواذ على انتباه وتركيز المتلقي.

وقد حرص" ابن أبي حجلة التلمساني*" على استثمار هذه الصورة من الانزياحات في شعره وعلى نطاق واسع وأصعدة متفاوتة، خاصة مع ما تقتضيه الضرورة الشعرية والتقيد بالوزن، ومع ذلك فإننا لا نهمل ما جاء منها لإضفاء لمسات جمالية ومعان إيحائية يصطبغ بها التركيب بفعل التقديم والتأخير.

الجملة في اللغة العربية تأتي على ضربين: اسمية وفعلية، ولكل منهما عناصر أساسية تأتي في صورة مسند ومسند إليه، ويرتبطان بعلاقة هي الإسناد، هذا مع الإشارة إلى ما قد يلحقهما من ذكر وحذف، أو تعريف وتنكير، أو تقديم وتأخير، والأصل في الجملة التي مسندها اسم أن يتقدم فيها المسند إليه، ولا يتقدم المسند إلا لسبب. أما الجملة التي مسندها فعل فالأصل فيها أن يتقدم الفعل على الاسم أما بالنسبة للفضلة مهما كانت أنواعها فالأصل فيها أن تتأخر عن عمدة الكلام؛ لأنها المتممة لها[2].

[1]ـ شعبان محمد عوض إيمان، الانزياح في شعر أبي نواس، المجلة العلمية،ع37 ،ج2 ، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر،أسيوط ، 2018، ص935.

* ـ هو أحمد بن يحيى بن أبي بكر بن عبد الواحد بن أبي حجلة شهاب الدين التلمساني، ولد في بلده سنة 725 هـ، وقدم إلى القاهرة وحج ودخل دمشق، اشتغل بالأدب وولع به ثم ولي مشيخة الصوفية، وله مؤلفات عديدة حسنة منها :ديوان الصبابة، ومنطق الطير، والسجع الجليل فيما جرى في النيل، والسكردان والأدب الغض وغيرها...، توفي في ذي القعدة سنه776 هـ في الطاعون (ينظر :العسقلاني ابن حجر، الدرر الكامنة في أعيان المائة الثمانية، ج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، د .ت، ص329-331).

[2]ـ ينظر: عبد الفتاح الخالدي صلاح، إعجاز القرآن البياني ،ط1، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،2000 ،ص 261.

ومن صور التقديم والتأخير في شعر ابن أبي حجلة التلمساني:

1- 1 - تقديم الخبر:

للجملة الاسمية عنصران أساسيان هما المبتدأ والخبر، والأصل فيهما تقدم المبتدأ على الخبر، وهو مااتفق عليه جميع النحاة، إلا أنه توجد حالات يتغير فيها هذا الترتيب، ويتقدم الخبر على المبتدأ وذلك وفق شروط وقواعد وأغراض قد تكون نحوية أو بلاغية أو دلالية، فتستلزم التقديم والتأخير في ركني الجملة الاسمية إما وجوبا أو جوازا. وقد أجاز الخليل وسيبويه تقديم الخبر على المبتدأ، وأوحيا في مثل(قائمٌ زيدٌ)، أن يكون "قائمٌ" مبتدأ و"زيدٌ" خبره أو فاعله[1].

ويبرز تقديم الخبر في شعر ابن أبي حجلة في مواضع عديدة منها:

يقول ابن أبي حجلة [الطويل][2] :

فَفِيهِ لَهُ فِي كُلِّ يَوْمٍ ولَيْلَة حَبِيبٌ مُلِمٌّ أَوْ نَدِيمٌ يُسَامِرُه

وَلِي فِيهِ نَظْمٌ إنْ تَضَوَّعَ فَفِي طَيِّهِ حُلْوُ الكَلَامِ ونَادِرُه

ولي فِيهِ مَنْثُورٌ غَدَا فِي مَقَامِهِ وَعَرَفَ شذَاهُ مُشرقُ الرَّوضِ عَاطِرُه

ولي فِيهِ مِنْ سِحْرِ البَيَانِ رسَائِل إذَا مَا جفَانِي أَحْوَرُ الطَّرْفِ سَاحِرُه

ولي فِيهِ أَسْرَار الحَرْفِ لأَنَّهُ يُنَقِّطُهُ دَمْعِي فَتَبْدُو سَرَائِرُه

نلاحظ أن الشاعر في هذه الأبيات قد عمد إلى التقديم والتأخير بين أركان الجمل، ففي البيت الأول قدم الشاعر الخبر شبه الجملة (فيه) على المبتدأ (حبيبٌ) الذي جاء نكرة لا مسوغ للابتداء بها إلا أن يتقدم الخبر عليها، وغاية هذا التقديم هو بيان الشاعر ما للبدر (يعود عليه ضمير الهاء) من قيمة وأهمية ومكانة عظيمة في النفس، فهو الذي ترتسم في ضيائه

[1]ـ ينظر :سيبويه، الكتاب، تح :عبد السلام هارون، ج2، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص127.

[2]ـ ابن أبي حجلة التلمساني، ديوان الصبابة، تح :محمد زغلول سلام، طبعة خاصة، دار زمورة للنشر والتوزيع، الجزائر،2011 ، ص16.

ونوره و بهائه صورة الحبيب، وقد أُقْحِمَ بين المبتدأ والخبر "في كل يوم وليلة" لتأكيد ديمومة واستمرارية الوصل دون انقطاع، وفي هذا التقديم له دلالته وأغراضه المعنوية التي تعبر عن قوة المعنى وتقريره في نفس المتلقي؛ لأن التعبير عن هذه المعاني بالجملة الاسمية يفيد ثبات الصلة بين البدر والحبيب من جهة، و من جهة أخرى ثبات استمرارية الوصل وعدم انقطاعه أو تأخره.

وسار على النظام التركيبي نفسه للجملة في الأبيات الأربعة الموالية، حيث قدم الخبر شبه الجملة (لي) في كل بيت منها، وأخَّر المبتدأ :" نظمٌ"، " منثورٌ" ، "رسائلُ"، " أسرارُ"، ولعل هذا التغيير التركيبي يحيلنا إلى دلالة معنوية مهمة، فشبه الجملة(لي) تحمل معنى الاختصاص،وما يأتي بعدها ينسبه الشاعر لنفسه وأراد مشاركتنا وإخبارنا به، حيث يمثل " البدر"(يحيل عليه ضمير الهاء في" فيه ") بالنسبة للشاعر(نظمٌ، منثورٌ، رسائلُ، أسرارُ الحروف)؛ أي أن إجادته النظم، والمنثور، ورسائله الساحرة البيان وإلمامه بأسرار الحروف قد ملكها وحازها وتحققت لديه، فجعلها كلها مدلولات محصورة في دال واحد هو (البدر) على سبيل الاختصاص .

وفي موضع آخر تقدم فيه الخبر قوله [الطويل][1]:

وَلَوْ لَمْ يَكُنْ أَعْمَى البَصِيرَةِ عَاذِلِي لَمَا عَمِيَتْ عَمَّنْ هَوَيْتُ نَوَاظِرِه

ففي هذا البيت جملة اسميه منسوخة، جاء الناسخ فعلا مضارعا ناقصا(يكن) مسبوقا بأداة جزم ونفي وقلب(لم)، في حين أن ركنيها اختلفا في الترتيب، فجاء خبر الناسخ مقدما(أعمى)، واسمه مؤخرا(عاذلي)، وتقدير الكلام:" ولو لم يكن عاذلي أعمى البصيرة"، وغاية تقديم الخبر هنا هو إظهار وإبراز العيب والتحقير، فعمى البصيرة والغشاوة التي على قلب من عذل الشاعر ولامه في من هواها عمتهم عن رؤية ما رأى فيها من جمال وحسن.

ومن نماذج تقديم الخبر على المبتدأ [الطويل][2] :

مَلِيكٌ لَهُ فِي كُلِّ يَوْمٍ وَلَيْلَةٍ بَشِيرٌ تَوَالَتْ بِالْهَنَاءِ بَشَائِرُهْ

[1]ــ المصدر السابق نفسه، ص17 .

[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 18.

يتغنى الشاعر هنا بالسلطان الذي كان قد ألَّفَ له الكتاب "ديوان الصبابة"، ونلاحظ تقدم الخبر الذي جاء شبه جملة(له) على المبتدأ(بشيرٌ)، والجملة الاسمية كلها(لهُ في كلِّ يومٍ وليلةٍ بَشيرٌ) في محل رفع خبر للمبتدأ الأول (مليكٌ)، وغاية هذا التقديم والتأخير هو التوكيد على ما يكون "للمليك "في كل يوم وليلة على الإطلاق ودون انقطاع وهو(بشيرٌ) الذي يزف البشائر والأخبار المفرحة، فتأخير المبتدأ له اعتبار نحوي دلالي كونه جاء نكره لذا توجب تأخيره وتقديم الخبر.

ومن تقدم الخبر على المبتدأ قول الشاعر[الكامل][1]:

يَا مَنْ إِذَا لَاحَ آسُ* عِذَارِهِ ** أُمْسِي وَلِي بِالْعَيْشِ غُصْنٌ مُورِقِ

في هذا البيت يمدح الشاعر السلطان الملك الناصر، وعند تتبعنا لكلام الشاعر نحويا يتبين أنه قدم المسند أي الخبر (لي) على المبتدأ المؤخر (غصن) وذلك لسبب نحوي يلحقه غرض بلاغي من وراء ذلك، فالمبتدأ جاء نكرة لا مسوغ للابتداء بها (غصن)، ومن ناحية أخرى نجد الجملة (لي بالعيش غصن مورق) أكثر وضوحا ودلالة من الترتيب الأصلي لعناصرها وذلك تفاديا للخلط واللبس في المعنى، إضافة إلى إفادة الاختصاص، فالتقديم والتأخير لا يكون إلا لأغراض توضيحية دلالية تضفي على الترتيب معنى أوضح وأدق وأكثر بلاغة، ويفسح المجال للشاعر للتعبير عما في نفسه بصورة لفظية فصيحة.

ويقول في موطن آخر[الطويل][2]:

وَلِي قَلَمٌ أمْسَى لِرَطْبِ لِسَانِهِ سَلَامَ مَشُوقٍ قَدْ بَرَاهُ اَلتَّشَوُّقُ

البيت أورده الشاعر في كتابته لبعض أصحابه، ويتضح لنا أن الشاعر استفتح بيته بجملة اسمية حدث تغيير في ركنيها الأساسيين، فقدم الخبر (لي) وأخر المبتدأ (قلمٌ) وذلك لأغراض بلاغية أشرنا لها سابقا، فقدم الخبر (لي) على المبتدأ (قلمٌ) تخصيصا للخبر به، وكأن هذا القلم الخاص هو الصلة التي تربطه بأصحابه، ولا ينقل ذلك الشوق إلى الغائبين إلا ما يخطه هذا القلم من

[1] ـ المصدر السابق نفسه، 81.

* آس: نبات من فصيلة الآسيات، وهو ما يعرف بالريحان، للآس فضل بقائه ووفائه ودوام نضرته على الأوقات.

** عذار: شعر يحاذي الأذن من جانب اللحية.

[2] ـ المصدر السابق نفسه، 141

حروف، فلا متنفسَ للشاعر إلا كتابة الرسائل، وما بريُ القلم إلا دلالة على رسائل الشوق التي صبَّ فيها الشاعر حنينه. سبب آخر للتقديم والتأخير هو الحفاظ على الوزن في البيت وهو أمر لابد للشاعر من مراعاته عند نظمه بحيث لا يؤدي التقديم والتأخير إلى خلل في الوزن والموسيقى.

ومن المواضع التي تقدم فيها الخبر على المبتدأ[الطويل][1]:

وَلِي مِنْهُ فِي لَيْلِ اَلْكَرَى وَنَهَارِهِ خَيَالٌ مُلِمٌّ أَوْ حَبِيبٌ مُسْلِمُ

حيث قدم الخبر شبه جملة (لي) على المبتدأ المؤخر (خيالٌ)، ليكشف عن تصوير جمالي عمد من خلاله الشاعر إلى بيان ما يلقاه من أنس ومواساة من خيال وطيف الحبيب في أيام وليالي الكرى، فيشاركه وحدته ويذهب عنه همه وغمه، فيشير إلى أن هذا "الخيال" له على وجه الاختصاص، وكأنه هناك ألفة ومعرفة وطيدة بينهما تجعله يزوره في الليالي الموحشة والأيام العصيبة، هذا بالإضافة إلى دواعي تقديم الخبر الأخرى كمراعاة الوزن، والضرورة النحوية في تأخير المبتدأ الذي جاء نكره (خيالٌ).

ويقول ابن أبي حجلة[البسيط][2]:

يَا سَاكِنِي اَلسَّفْحَ لِي فِي حَيِّكُمْ سَكَنٌ وَأَنْتُمْ فِي سُوَيْدَا اَلْقَلْبِ سُكَّانُ

البيت جاء في قصيدة كتبها الشاعر لقاضي القضاة تاج الدين السبكي الذي كان بدمشق الشام، ويلفت نظرنا تغيير في تركيب الجملة في الشطر الأول من البيت، حيث قدم الخبر (لي) وأخر المبتدأ (سكنٌ)، وهذا التركيب لم يأت اعتباطيا، بل وفق ما تقتضيه الدلالة، وترتيب المعاني التي يريد الشاعر نقلها للقارئ، فالشاعر يخاطب أهل دمشق (يا ساكني السفحَ) وبعدها يذكر (لي) وهو ما يحيلنا إلى أن الكلام المذكور بعدها يخص الشاعر ذاته، ويحدد بعدها أي ناحية من النواحي الخاصة بالشاعر يريد أن يحدثنا عنها فيقول (في حيكم) والمقصود هنا هو "دمشق والشام" ثم يُتِمُّ المعنى بإخبارنا بما يكون له في ذلك الحي، فيقول (سكَنٌ)؛ أي أن

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 148.
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 171.

الشاعر على الرغم من تنقله من دمشق إلى مصر، وبالرغم من بعده عنها إلا أنه ما زال مرتبطا بها وبأهلها ويعدُّ نفسه من سكانها وقاطنيها، فلعب تسلسل طرح الأفكار دورا مهما في توضيح المعنى وانتفاء الغموض عنه، فأراد بتقديم الخبر (لي) على المبتدأ (سكنٌ) التخصيص والنسبة،كما أن المبتدأ نكرة لذا وجب تأخيره فالترتيب النحوي الأصلي لصدر البيت هو(يَاسَاكِنِي السَّفْحَ سَكَنٌ لي في حَيِّكُمْ)، ولكن الشاعر عدل عن هذا الأسلوب الإخباري، الذي لا يخدم شعرية النص، ويقزم دلالته إلى بعد واحد.

ومن صور تقديم الخبر على المبتدأ قوله[الخفيف][1]:

لِي حَبِيبٌ لَهُ حَبِيبٌ مُوَافٍ كُلَّ يَوْمٍ يَأْتِي إلَيهِ مِرَارَا

يتجلى من الوهلة الأولى تقدم الخبر في موضعين وتأخر المبتدأ في موضعين في صدر البيت، حيث جاء خبر الجملة الأولى جارا و مجرورا (لي) والمبتدأ نكرة مؤخر (حبيبٌ)، و التركيب نفسه في الجملة الثانية: الخبر (له) ومبتدؤه مؤخر كونه جاء نكرة (حبيبٌ)، وقد مرت بنا أمثلة على هذا النوع من التقديم، حيث قُدِّمَ الخبر "شبه الجملة" على المبتدأ ليعطي الشاعر دلالة خاصة للمتقدم، لذلك نجد تكرر مثل هذه الصورة من التقديم والتأخير لاعتبارات ذكرت سابقا لعل أهمها الغرض البلاغي وهو هنا تخصيص الحبيب بالقرب والمحبة والمكانة العظيمة، فإذا تأملنا نجد التأخير هو نتيجة منطقية لكل تقديم، إلا أنه بالتمعن في تأخير الكلمة التي حقها التقديم، يتضح لنا ذلك لغايات جمالية ورمزية تجعل النص وحدة متكاملة، فيوافق التأخير دلالات الكلمات ولكنه يوافق المشهد العام للصورة الشعرية.

يظهر لنا من خلال دراسة ظاهرة التقديم والتأخير في الجملة الاسمية انطلاقا من النماذج الشعرية السابقة، أن الخبر المقدم جاء في جميع هذه النماذج شبه جملة "جار ومجرور"، فلم يأت مفردا أو جملة، وأنه في تسعة أبيات شعرية من أصل اثني عشر بيتا جاء الخبر جارا ومجرورا (لي)، وفي ذلك دلالة عميقة أن ما نظمه وما قاله الشاعر من أبيات كانت خاصة به وتتمحور حوله، سعى من خلالها إلى التعبير عن مكنونات وشائج نفسه خاصة دون الآخرين، ولعلها

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 177.

من أهم دواعي التقديم والتأخير في هذا المقام، إضافة إلى ورود المبتدأ في كل الأبيات المدروسة نكرة وهو ما تطلب وفرض تأخيره، ذلك مع ما يتطلبه الوزن والنظم الشعري.

1 – 2 – تقديم المفعول به على الفاعل:

تشتمل الجملة الفعلية على ثلاثة عناصر أساسية، ويتوجب ترتيب هذه العناصر أن يكون الفعل أولا، ويليه الفاعل وبعده المفعول به، إلا أنه يمكن أن يعتري هذا النظام انزياح يتمثل في "تحويل هذه الأطراف من أماكنها الأصلية التي اكتسبتها من نظام اللغة، إلى أماكن جديدة ليست لها في الأصل"[1]، مع بقاء الحكم الإعرابي الخاص بها مهما كان ترتيبها في الجملة، فيكون المفعول به منصوبا سواء ذُكِر بعد الفاعل أو قبله، ويكون تقديم المفعول به على الفاعل واجبا في حالات أهمها: أن يأتي المفعول به ضميرا متصلا بالفعل ويكون الفاعل اسما ظاهرا، ومن ذلك قول الشاعر[الوافر][2]:

إِذَا مَا قَادَنِي يَوْمًا هَوَاهُ مَشَيْتُ وَقَطْرُ دَمْعِي كَالقِطَارِ

في هذا الشاهد الشعري، نرى تقدم المفعول به الذي جاء ضميرا متصلا (الياء) في الفعل (قادني) وتأخر الفاعل الذي جاء مضافا (هواه)، وجاء هذا التقديم لغاية في نفس الشاعر، حيث يُظهرُ لنا عجزه وضعفه وبأنه لايملك من أمره شيئا، وهي ما تحملة دلالة اتصال المفعول به بالفعل (قَادَ) مباشرة فأراد بذلك تخصيص المفعول به بالفعل لكونه أمر جلل في نفسه، والمقصود بالتخصيص هو جعل الحكم مقتصرا على المقَدَّمِ؛ أي قصر حكم المفعول به على الفعل، وذلك معناه أنه هو فقط من ينطبق ويجري عليه ذلك الحكم، فالغرض من تقديم المفعول به هنا هو التخصيص، إضافة إلى أنه جاء ضميرا متصلا والفاعل اسما ظاهرا، فلا يمكن أن يتوسط الفاعل الفعل والمفعول به في هذه الحالة.

ومن قوله [الوافر][3]:

تَرَادَفَت التَّهَانِي والسُّرُورُ وَبَشَّرَنَا بِوَصْلِكُمْ بَشِيرُ

[1]– عبد المطلب محمد، البلاغة والأسلوبية، ط1، دار نوبار للطباعة، القاهرة، 1994، ص 333.
[2]– المصدر السابق نفسه، ص 275.
[3]– المصدر السابق نفسه، ص 275.

الجملة الفعلية في عجز البيت تقدم فيها المفعول به (نا) على الفاعل (بشيرُ) وجوبا لأنه جاء ضميرا متصلا بالفعل، ومما لاشك فيه أن هذا التغيير في الترتيب يحمل معه دلالة تختلف عن دلالة الترتيب الأصلي لهذه العناصر، فيظهر أن المعنى هنا يتمحور حول المفعول به، بالإضافة إلى التشويق الذي يضفيه تأخير الفاعل ويدفع المتلقي إلى معرفته، فالشاعر وعامة الناس مبشرون بِوَصْلِ السلطان الناصر والدنيا لا تسعهم من السرور والفرح، والذي أدخل عليهم هذه الفرحة العارمة هو(بشيرٌ) حمل لهم الأنباء السعيدة، وهذا التقديم مع ذلك واجب تماشيا مع الضرورة النحوية.

ويقول أيضا [الوافر][1]:

سَوَالِفُهَا مِنَ الرَّيْحَانِ أَطْرَى يُؤَاخِيهَا الشَّقِيقُ مِنَ الخُدُودِ

لا شك أن الأصل النحوي في الجملة الفعلية يستلزم مجيء الفاعل بعد الفعل مباشرة، ولكن يتبين لنا في هذا البيت تأخر الفاعل (الشقيقُ) وتقدم المفعول به (الهاء) وجوبا الذي اتصل بالفعل ليفصله عن الفاعل، فالشاعر هنا كسر معيار اللغة بتقديم المفعول به لتسليط الضوء عليه وإبرازه، فالشاعر يصف جمال محبوبته، ويرى بأن سوالفها لا يضاهيها حتى الريحان في الحسن والجمال، وأن هذه السوالف يقرنها ويصلها الخَدَّانِ المتناظران على قسمات وجهها، فالشاعر يركز على اقتران وتساوي هاته السوالف التي يصل بينها الخد ونظيره ويؤكد على ذلك بتقديم المفعول به على الفاعل.

ومن صور تقديم المفعول به [الوافر][2]:

يُنَازِعُنِي هَوَاهَا كُلُّ صَبٍّ وَإِنْ لَمْ تُشْبِهِ الرَّشَا الرَّبِيبَا

عمد الشاعر إلى تقديم مفعولين، حيث جاء المفعول به الأول ضميرا متصلا بالفعل (الياء) والمفعول الثاني اسما ظاهرا مضافا (هواها)، وتأخر الفاعل (كُلُّ)، فاتصال ضمير المتكلم بالفعل (ينازع) يحمل من الدلالات التي توحي بالصراع والنزاع المحتدم الذي يعيشه الشاعر باستمرار،

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 281.
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 282.

ويذكر بعدها سبب هذا الصراع الشديد وهو"هوى محبوبته " الذي يتمسك به بشدة ولا يقبل التفريط فيه مهما كان الثمن، وبعد هذا الأخذ والرد فإننا نتشوق لمعرفة من الذي ينازع الشاعر في حبه ويرغب في الاستيلاء عليه، فيذكره الشاعر متأخرا وكأنه يريد إبعاده قدر الإمكان عنه وعَمَّنْ يحب، إضافة إلى ما يحمله هذا التأخير من تحقير واستصغار للمُؤَخَّرِ، فيتبين أنَّ " كل محب وعاشق " هو خصم للشاعر وعدو له، وكأن الشاعر على استعداد أن يواجه الجميع ولا يقبل التفريط في هوى من أحب.

ويقول الشاعر [الطويل][1]:

تَمُدُّ مِدَادَ الدَّمْعِ أَقْلامُ هَدْبِهِ فَدَمْعِي حِبْرِي والسَّوَادُ مَحَابِرُه

خَدمْتُ بِدِيوَانِ الصَّبَابَةِ عَامِلًا فَبَاشَرَ قَتْلِي مَنْ سَبَانِي نَاظِرُه

حقق تقديم المفعول به (مِدادَ) وتأخير الفاعل (أقلامُ) اللذين جاء كلاهما مضافين تجسيدًا جماليا وثراءً دلاليًّا، حيث استهل الشاعر بيته بالفعل المضارع (تمدُّ) الذي يحمل معنى الجريان وكثرة السيلان، وأن هذا الفعل مستمر في الزمن ولم ينته، ثم يبين أن الذي يسيل ليس "ماءً" بل هي دموعه التي شبهها بالمداد فتجري كالسيل على خده، والذي أجرى هذا الدمع وأسال هذا المداد هي جفون من يحب التي شبهها بالأقلام، فيفجر الشاعر طاقاته الإبداعية من خلال حسن النظم وحسن اللفظ وجودة المعنى، وجمالية التصوير، وبراعة ترتيب وحداته اللغوية وفق ما تقتضيه الدلالة والموقف.

وفي الشطر الثاني من البيت الثاني، نلاحظ تقدم المفعول به على الفاعل في موضعين:

الموضع الأول: تقدم المفعول به الذي جاء اسما ظاهرا مضافا إلى ضمير المتكلم (قتلي) وذُكِرَ ملاصقا للفعل (باشَرَ)، وهذا التقديم يحبس أنفاس المتلقي، ويجعله في حالة قلق واضطراب وترقب لمصير الشاعر "القتل" الذي تمت المباشرةُ به ولم يتَحَيَّنْ أو يتَرَيَّثْ جلاَّدُهُ في تنفيذ هذا الحكم القاسي عليه، ويتضح أن الفاعل الذي ذُكِرَ مؤخَّرًا الاسم الموصول (مَنْ) أو بتعبير

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 17.

أوضح هي الجملة الموصولة (مَنْ سَبانِي ناظرُه) حتى يستقيم ويتضح المعنى، فقدَّمَ الشاعر المفعول به لأهمية وعظم الخبر الذي يحمله ورغبته مشاركتنا هذا المصير المهول الذي جناه عليه (من سباه ناظره).

أما الموضع الثاني: تقدم المفعول به (الياء) وجوبا كونه جاء ضميرا متصلا بالفعل (سبى) ويحيلنا هذا إلى التخصيص بما ناله الشاعر من سَبْيٍ واستعبادٍ دونَ غيرِهِ من الناس، فصار لا يملك من أمره شيئا، وليس له إلا الانقياد والرضوخ والاستسلام، وجاء الفاعل مؤخرا (ناظرُه)، فيتبين لنا أن هذا الترتيب كان لغرض بلاغي يدل عليه تقديم المفعول به على الفاعل وأن ذلك لم يكن عفويا وإنما لغاية، فتقديم المفعول به "الضمير المتصل" بالفعل؛ لأنه يختص به دون غيره، وكأنه هو فقط من سُبِيَ ولا أحد غيره.

ويقول الشاعر [الوافر][1]:

وَوَافَانِي كِتَابٌ مِنْكَ عَالٍ حَكَتْ أَلِفَاتُهُ السُّمْر الطِّوَالا

إن الاهتمام والعناية بتقديم وتأخير الكلمات تعدُّ أمرا ضروريا لدى الشاعر مثله مثل النحوي، فهذا الأخير يهتم بالقواعد اللغوية والشروط التي يكون فيها التقديم والتأخير في الجملة جائزا أم واجبا، بيد أن البلاغي يراعي اللفظ والمعنى بالتوازي، حيث يُجْمِع أهل البلاغة على أن التقديم والتأخير في بناء الجملة يكون لأغراض وليس عشوائيا، فعلى سبيل المثال إذا خَصُّوا شيئا باهتمامهم قدموه، وهو ما يتبين لنا في هذا الشاهد الشعري، حيث نرى أن المفعول به جاء ضميرا متصلا يختص بالفعل كون ذلك الضمير عائدا على الشاعر، فهو يؤكد إدراك كِتَاب صاحبه وموافاته له، وأن ذلك الكتاب موجه له خصيصا دون غيره، فلأهمية المفعول به العائد على الشاعر استوجب تقديمه على الفاعل المؤخر (كتابٌ)، والغرض من ذلك هو التخصيص والعناية، وهو ما يزيد من توكيد وإثبات المعنى.

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 66.

ومن شواهد تقديم المفعول به على الفاعل [الطويل][1]:

تُكَلِّمُنِي أَلْحَاظُهُ بِسُيُوفِهَا وَلَمْ تَرَ قَبْلِي مَيِّتًا يَتَكَلَّمُ.

كسر الشاعر معيارية اللغة على مستوى التركيب وعلى مستوى الدلالة، فنلاحظ تقدم المفعول به وجوبا على الفاعل المؤخر (ألحاظُهُ) باعتبار أنه جاء ضميرا متصلا عائدا على الشاعر، فأحلَّ نفسه محلَّ الصدارة والأولوية ليؤكد على أن ما وُجِّهَ من كلام وخطاب من تلك الألحاظ والنظرات كان خاصا به تحديدا دون غيره، ومن جهة أخرى أراد بيان أهمية وقيمة ذلك الكلام ووقعه في نفسه، فحرك في داخله تلك المشاعر الجياشة، وما يزيد من جمالية المعنى أن الكلام هنا لم يكن بالكلمات وإنما بلغة العيون التي قد تكون أبلغ من كل كلام فتخترق القلب إلى الأعماق، وخاصة إذا كانت هذه الكلمات والنظرات موجهة إلى المخاطَب تحديدا، ولم تكن مجرد نظرة عابرة أو كلمات عشوائية.

انطلاقا مما تقدم، يتبين لنا من خلال النماذج المدروسة أن ظاهرة التقديم والتأخير موجودة بقوة في أشعار "ابن أبي حجلة" في ديوانه، ويظهر جليًّا أن أغلب حالات تقديم الخبر، وتقديم المفعول به جاء واجبا وفق ما تقتضيه الضرورة النحوية، وكان الغرض الأساسي من هذا التقديم والتأخير هو الاختصاص والاهتمام والتوكيد وربط المعاني والوقائع التي أشار إليها به وبذاته، فكانت أغلب أشعاره تتمحور حوله.

ونشير إلى أن هناك صورا أخرى للتقديم والتأخير كتقديم الجار والمجرور، وتقديم الفاعل على الفعل وغيرها، لكننا اكتفينا بما رأيناه ضروريا وكافيا لرصد هذه الظاهرة في شعر الشاعر.

2- الحذف:

يُعَدُّ الحذف من أهم القضايا التي تناولتها الدراسات الأسلوبية والنحوية والبلاغية باعتباره انزياحا وخروجا عن التعبير اللغوي العادي، وهو عبارة عن حذف أحد العناصر الأصلية للجملة، حيث إن الأصل في الكلام أن نذكر ركني الجملة، غير أنه "من محاسن اللغة العربية أن

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 96 .

بلاغة القول أحيانا تكون بحذف أحد ركني الجملة"[1]، فهو يمثل تقنية انزياحية تجعل المتلقي منتبها وفي ذلك تكمن قيمته وأهميته، وبالتالي فهو من مقتضيات الشعر والذي يعمل على تكثيف المعنى وتوسيع الدلالة وفتح المجال أمام المتلقي للتأويل، فصار خَصِيصَةً في النص الشعري دون غيره من النصوص، فيثير المتلقي ويحفزه لكي يستحضر النص المحذوف، ويحاول إتمام الفراغ وملء البياض وفق ما يسمح به الحذف كأداة مهمة تبرز القدرات التأويلية للمتلقي، ويبعث على التفكير فيما حُذِفَ، باعتبار أن حذف ذلك العنصر أو الجملة أبلغ من ذكره، فيكون ذلك إشراكا للمتلقي في بناء الدلالة، لذلك عُدَّ دليلا على قدرة المبدع وتمكنه وتفوقه على غيره من الكتاب والشعراء في خروجه عن المألوف، فيُبَلِّغُ ويُوصل رسالة بالحذف ويُحقق الإفادة بما لا يتحقق بالذكر، فكل عنصر يحذفه يكون مدروسا وليس اعتباطيا.

وقد تطرق عبد القاهر الجرجاني إلى ظاهرة الحذف فيقول عنه: "باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذِّكْرِ، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تُبِنْ"[2]، وعليه يكون الحذف ظاهرة أسلوبية جمالية يوظفها الشاعر لأغراض مختلفة، ويصبح له أثر على المعنى أكثر مما يكون عند الذكر والإفصاح، وقد أورده ابن جني على رأس ما تشتمل عليه شجاعة العربية فيقول: "اعلم أن معظم ذلك الحذف..."[3].

إن للحذف صورا وألوانا عديدة، منها حذف الحرف، وحذف الفعل، وحذف الاسم، وحذف الجملة، "وللحذف أغراض ومواضع حصرها البلاغيون، إلا أن مواضعه يصعب حصرها، إذْ تتصل بمواقف فنية مدركة من خلال الموقف، كما أنه لا يمكن حصر أغراضه" [4].

وفيما يلي نعرض أبرز صور الحذف في شعر ابن أبي حجلة:

[1]ـ شعبان محمد عوض إيمان، الانزياح في شعر أبي نواس، المجلة العلمية، كلية اللغة العربية، العدد37، ج2، جامعة الأزهر، أسيوط، 2018، ص 942.

[2]ـ الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 146.

[3]ـ ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص، تح: محمد علي النجار، ج3، دار الكتب المصرية، القاهرة، د.ت، ص 360.

[4]ـ خداوي أسماء، البنى الأسلوبية في مولديات أبي حمو موسى الثاني، مذكره ماجستير، تخصص الأدب الجزائري في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، كلية الآداب والفنون، جامعه وهران-1- أحمد بن بلة، وهران، 2015- 2016، ص 145.

2-1- حذف الخبر:

الخبر من العناصر الأساسية في الجملة الاسمية فهو الذي يأتي ليخبر عن المبتدأ، وليتم معنى الجملة، إلا أنه قد يعمد الشاعر إلى حذفه لمقاصد يريدها، ومن ذلك [الطويل][1]:

فَلَوْلَا الهَوَى مَا مَاتَ مِثْلِي عَاشِقُ وَلَا عُمِّرَتْ بِالعَامِرِيِّ مَقَابِرُه.

الأسلوب في صدر البيت هو أسلوب شرط، حيث إن الاسم المرفوع بعد أداة الشرط (لولا) يكون مبتدأ وهو (الهوى) في مثالنا، وخبره يكون محذوفا وجوبا، وبعده تأتي جملة جواب الشرط (مَا مَاتَ مِثْلِي عَاشِقُ)، فحذف الخبر هنا يتيح للمتلقي تقديره بكلمات متعددة تصب في سياق البيت الشعري ومعناه، كقولنا:(فَلَوْلَا الهوى مَوجودٌ) – على سبيل المثال لاالحصر- مع الأخذ في الحسبان أن "لولا" تفيد امتناع تحقق جواب الشرط لتحقق الشرط، وذلك ما يتيح للقارئ تقدير ما يمكن أن يكون من كلام محذوف (الخبر) في الجملة وما يتماشى مع "الهوى" بحيث يكون سببًا في موت عاشقٍ كالشاعر، وبالتالي فهذا الحذف يجعلنا نقف ونتفكر ونتأمل في طبيعة هذا الهوى وما المريب فيه حتى يكون سببا في الفتك بالشخص وإهلاكه.

ويقول الشاعر [الكامل][2]:

وَحَيَاةِ وَجْهِكَ وَهُوَ بَدْرٌ مُشْرِقُ قَلْبِي عَلَيْكَ كَمَا عَلِمْتَ وَأَشْفَقُ

من خلال قراءتنا للبيت، نلاحظ أن الشاعر حذف خبر المبتدأ (قلبي) المتعلق بالجار والمجرور في قوله: (قلبي عليك)، ولا ريب أن هذا الحذف أضفى بلاغة على المعنى تتراوح بين الإفصاح والكتمان، وأن ذلك الذي في قلبه يعلَمُهُ مَن يخاطِبُهُ (الملك الناصر)، فحرص على أن يكون ذلك حصرا بينهما وليس مُشاعا معلومًا لدى الجميع، وهو ما يزيد الفضول في نفس المتلقي ويدفعه إلى التخمين ومحاولة إماطة اللثام عن الذي في قلب الشاعر، والذي أراد من خلال حذف الخبر هنا صيانة وحفظ المحذوف عن الذكر تشريفا له.

[1]- ديوان الصبابة، ص 17.
[2]- المصدر نفسه، ص 81.

وفي قوله أيضا [المتقارب][1]:

فَبِتُّ وَلِي شُغْلٌ عَنِ العَذْلِ شَاغِلْ

حذف الشاعر خبر المبتدأ (شغلٌ) والذي جاء متقدما متعلقا بالجار والمجرور (لي) باعتبار أن المبتدأ نكرة لذا وجب تأخيره وتقديم الخبر، فيجعل المتلقي يتحرى ماذا يكون بعد المبتدأ، ولما يتبين حذفه فإنه يقدره بكلمات عديدة تصب في الحقل الدلالي لما يشغل بالَ الإنسان وخاطرَه، ويصرفه حتى عن اللوم والعتاب أمرٌ يستحوذ على تفكيره فيبيت ليله متفكرا فيه ومنشغلا به، وكأن كل شيء وكل أمر هو صغير وهين في نفس الشاعر ما عداه، وفي هذا انزياح أثرى وكثف الدلالة في البيت على مستويين في الجملة نفسها ، فعمد إلى تغيير التركيب النحوي لعناصر الجملة الاسمية من حيث تقديم الخبر وتأخير المبتدأ، ومن ناحية أخرى حذف الخبر، وهو ما يحفز ذهن المتلقي إلى التدبر في البيت ومحاولة فك شفراته لبلوغ المعنى الذي يقصده الشاعر، فيبعث هذا الغموض تشويقا وفضولا وتحديا في نفس المتلقي لمعرفة المعنى المحذوف، ولذة وسعادة عند بلوغه.

2-2 – حذف المبتدأ:

كما أشرنا إلى أنه يمكن حذف بعض الأركان الأساسية للجملة، وكما بيَّنَّا أنه يمكن حذف الخبر في الجملة الاسمية، فإنه يمكن أيضا حذف المبتدأ أو اسم الناسخ، ومن صور ذلك[الطويل][2]:

حَبِيبٌ تَغَالَى قَدّهُ حِينَ سُمْتُهُ وَقَالَ قِوَامِي رُمْحُهُ مَا يُقَوَّمُ

قام الشاعر بحذف المبتدأ في الشاهد الشعري وتقديره (هو)، وهو ضمير يعود على من يحب الشاعر، "حبيبٌ" بمجرد أن أبان الشاعر عن رغبته فيه وطلبه إياه تغالى وتزايد في ثمنه أو مهره إن صحَّ التعبير، وهو ما يحيلنا إلى أن هذا الحبيب قد لا يشارك الشاعر الرغبة نفسها والاهتمام فأراد تعجيزه وتكليفه ما فوق طاقته وإلا ما تغالى ولا جعل هذه الحواجز بينهما، ولَقَصَدَ

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 189.
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 65.

الشاعر بمجيئه إليه الخطوة بالخطوة، أو ربما أراد بهذا التغالي إكرامًا وإعزازًا وتشريفًا له، فيمتاز عن غيره ويكون استثناء عن الآخرين، مثل الدرة الثمينة والماسة النادرة التي لا يدخر من أرادها ثمنا ولا يعدمُ وسيلة في سبيل نيلِها وامتلاكها، ولعل الغرض من حذف المبتدأ هنا هو الدلالة على العناية والاهتمام به من جهة، ومن جهة أخرى صونه عن الذكر وحفظه إما لحبه الشديد له ولمكانته العظيمة في نفسه وغيرته عليه، أو لعدم امتلاكه إياه، فالمرء يصون لسانه وينصرف عن ذكر ما ليس له وما لا يملكه.

ويقول الشاعر [الكامل][1]:

وَحَيَاةِ وَجْهِكَ وَهُوَ بَدْرٌ مُشْرِقٌ قَلْبِي عَلَيْكَ كَمَا عَلِمْتَ وَأَشْفَقُ

يَا مَنْ إِذَا مَا لَاحَ آسُ عِذَارِهِ أُمْسِي وَلِي بِالْعَيْشِ غُصْنٌ مُورِقُ

حذف الشاعر المبتدأ في قوله: (وأشفَقُ)، وتقديره هنا يكون بالضمير (هو) فيكون القول: (وهو أشْفَقُ)، حيث يعود الضمير هنا على قلب الشاعر الذي أراد بهذا الحذف بيان الحالة التي هو عليها قلبه من إشفاق وانقباض وانشغال بالذي يحب، إضافة إلى دور هذا الحذف وفاعليته في تحفيز ذهن المتلقي بحثا عن المعنى المحذوف، فيصبح المتلقي شريكا في إنتاج الدلالة من خلال استحضار العنصر الغائب.

وفي عجز البيت الثاني في قول الشاعر (أُمْسِي وَلِي بِالْعَيْشِ غُصْنٌ مُورِقُ) حذف الشاعر اسم وخبر الناسخ (أمسي)، حيث إن تقدير اسم الناسخ يكون بالضمير (أنا) العائد على الشاعر، وخبره يقدره القارئ بكلمات تتماشى وحالة الشاعر التي يكون عليها عند المساء (وَلِي بِالْعَيْشِ غُصْنٌ مُورِقُ)، وفي هذا الشطر من البيت انزياحات عديدة تتراوح ما بين الحذف والتقديم والتأخير وتركيب الجملة، تدخل المتلقي في متاهة وفوضى وغموض، فيجد نفسه بين أخذ و رَدٍّ، ومحاولة نَظْمِ وإعادة ترتيب العناصر في ذهنه في مواقعها الأصلية، وتقدير وتخمين ما حذف من معانٍ، فلا يصل إلى المعنى إلا بعد مشقة وعناء وطول تفكير، فغاية الشاعر من هذه

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 81.

الانزياحات جعل طريق المتلقي إلى المعنى صعب المسْلَكِ شديدَ الوُعُورَةِ، وهو ما يجعل المعنى أشدَّ وقعًا في النفس وتعلقا بالذهن بمجرد بلوغه وتحققه في ذهن المتلقي.

ومن ذلك أيضا [الوافر][1]:

فَتَاةٌ حِينَ زَارَتْنِي عِشَاءً رَأَيتُ الشَّمْسَ لَيْلًا وَسْطَ دَارِي

استهل الشاعر بيته بجملة اسمية، ونلاحظ أنه ذكر الخبر وصرح به (فتاة) بينما أحجم وامتنع عن ذكر المبتدأ حيث قام بحذفه، فالشاعر هنا يتحدث عن "فتاة" زارته ليلا فأحالت ليلَهُ نَهَارًا، وكأنها شمس ساطعة أضاءت وملأت بنورها وسط دار الشاعر، فكل الذي نعلمه أن من زاره "فتاة" ، ولا نعلم اسمها ولا من تكون، ولا يملك المتلقي إلا تقدير هذا المبتدأ المحذوف بالضمير (هي)، أما معرفتها ومعرفة اسمها فذلك أشبه بالمستحيل مهما أَعْمَلَ المتلقي ذهنه، وكأن بالشاعر يريد بهذا الحذف طمس هويتها وإخفاءها وجعلها مجهولة بالنسبة للجميع، فلا يعرف هذه الفتاة التي تزوره ليلا إلا هو، حيث أراد صيانة المحذوف عن الذكر تشريفا وتعظيما لها، وأيضا احترازا من فضح أمرها وتشويه سمعتها وهي التي تأتي لِلُقْيَاه ليلا في داره سرًّا دون علم أحد.

2-3- حذف المفعول به:

يُعَدُّ المفعول به من الأركان الأساسية للجملة الفعلية إذا كان الفعل متعديا، وقد يلجأ الشاعر لحذفه إذا ما رأى في ذلك جمالية فنية أو كثافة دلالية، ومن أمثلته [الكامل][2]:

إِنْ تَسْأَلُوا عَمَّا لَقيتُ مِنَ الهَوَى فَأَنَا الذِي مَارَسْتُهُ وَعَرِفْتُهُ

خَالَفْتُ فِي رَشْفِ الرِّضَابِ وَطَعْمِهِ وَعَذلْتُ أَهْلَ العِشْقِ حَتَّى ذُقْتُهُ

البيت الأول جاء أسلوب شرط، وكانت جملة الشرط فيه فعلية وهي (تسألوا) حيث ذكر الفعل والفاعل الذي جاء الضمير المتصل (واو الجماعة)، بينما حذف المفعول به، حيث لم يذكر

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 274 .

[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 42

الشاعر ولم يبين من الذي/ الذين سَيُسْأَلُ، وامتنع عن تحديده ليجعل المتلقي يحاول تقديره وتوقع من يكون، وأيضا فكأننا نلمس تحديا في كلام الشاعر لمن يخاطبهم، وأفسح لهم المجال لسؤال من يحبون ويرغبون حول ما لقيَهُ من الهوى، فهو متيقن أن ما أصابه من ذلك الهوى معلومٌ لدى الجميع، وأيًّا كان الذي تسأله سيخبرك بما كان منه، فيمكن تقدير المفعول به في الجملة بقولنا:"تسألوا الورى، أو الناسَ، أو الجَمْعَ، أو فُلانًا..."، وفي ذلك إبداع واقتدار فني وبلاغي يبرز مدى تمكن الشاعر وقدرته في تشكيل الصورة الشعرية من خلال هذا الخروج اللغوي.

وفي البيت الثاني حذف أيضا للمفعول به للفعل (خَالَفَ) الذي جاء فاعله ضميرا متصلا يعود على الشاعر، حيث لم يذكر من خالف الشاعر ولم يوافقهم ولم يشابهم، لينقل لنا بهذا الخرق تميزه وخروجه وتفرده في ذلك الأمر، فهو لم يشابه أحدا ولم يسلك مَسْلَكَ أحد، فلم يقيد المفعول به بذكر اسم معين، بل حذفه ليصل المعنى إلى ذهن كلِّ مُتَلقٍّ أنَّ المفعول به الذي يقدره هو ويتبادر إلى ذهنه فإن الشاعر قد خالفه، ولو ذكره وحدده لكان هناك احتمال كبير أن يوافق ويشابه آخر فيما ذكر، ولعل هذا قمة الإبداع البلاغي الذي يتشبع بتكثيف دلالي إيحائي مفتوح المعنى يغذيه نوع من التحدي بين المبدع والمتلقي في تحديد العنصر الغائب.

وفي بيت آخر [الكامل][1]:

كَمْ ذَا رَقَصْتُ عَلَى السَّمَاعِ بِذِكْرِهِ وَالأُذنُ قَبْلَ العَيْنِ قَالُوا تَعْشَقُ

إن إبداع الشاعر يتحدد بمدى قدرته على تطويع اللغة وإعادة تشكيلها على نحو غير مألوف لدى المتلقي، ويراعي في ذلك اعتبارات عديدة أثناء عملية النظم، وهو ما يتجلى لدينا في هذا البيت، فنرى الشاعر قد جعل آخر بيته فعلا مضارعا (تعشقُ) وهو ما يحمل دلالة الاستمرارية والتجدد في الزمن، بينما الفاعل محذوف وجوبا تقديره الضمير (هي) الذي يعود على "الأذن"، ولم يكتف الشاعر بحذف الفاعل فقط بل حتى المفعول به، فلم يذكر هذا المعشوق الذي تعشقه الأذن حتى قبل رؤيته، وهو ما يبعث تشويقا وفضولا ورغبة قوية في نفس المتلقي لمعرفته، فيجعله يطلق العنان لمخيلته محاولا رسم صورة لهذا المعشوق، وربما يبقى المتلقي في إعادة

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 81.

تشكيل مستمرة لملامح هذا المعشوق فلا تستقر على هيئة وصورة واحدة ثابتة، فيجعل المعنى متجددا في ذهن المتلقي كلما قرأ أو سمع البيت الشعري، كما لا نغفل أن تأخير الفعل وحذف الفاعل والمفعول به جاء تماشيا مع ما يقتضيه النظم من حيث الوزن والقافية وحرف الروي.

2-4- حذف الفاعل:

لكلِّ فعلٍ يقَعُ فاعِلٌ قام به وكان سببًا في حدوثه، لذا كلما ذُكِرَ فعل وجب ذكر فاعله كونه لا غنى عنه في بناء الجملة الفعلية، وفي توليد وتوضيح الدلالة، حيث إن بقية العناصر جميعها تدور حوله من فِعْلٍ ومفاعيلٍ وغيرها، إلا أنه في الاستعمال الشعري للغة يخرج الشاعر عن المألوف بحذف الفاعل كسرا للنمطية اللغوية مستغلا إمكانات اللغة، ومتجاوزا التراكيب الضيقة والمحدودة، ونجد ذلك في قول الشاعر [الطويل][1]:

تَسِلُّ سُيُوفًا مِنْ لَوَاحِظِ طَرْفِهَا وَلَكِنْ لَهَا مِنْ عَادَةِ الجفْنِ غَامِدُ

تفوق الشاعر على نفسه في تشكيل هذه اللوحة الفنية الخارقة مبرزا قدرته الإبداعية في الوصف، حيث بدأ بذكر الفعل (تسِلُّ) ونجد بعده المفعول به (سيوفًا) بينما حذف الفاعل ليفتح باب التأويل أمام المتلقي، فكلُّ ما ذكره الشاعر هي أوصاف متعلقة بالفعل تغذي ذلك التشويق في نفس المتلقي وتشعل جذوته، فتدفعه إلى اعتصار ذهنه اعتصارا سعيا منه لمعرفة هذه التي لواحظ طرفها سيوف بتَّارة، وهو ما يجعلنا منفتحين على فضاء المعنى والدلالة.

وفي قوله [الوافر][2]:

أَتَانِي زَائِرًا فَحَكَى الهِلَالَا وَأَتْبَعَهُ صُدُودًا وَاسْتَطَالَا

فَقُلْتُ لَهُ: تَعُودُ، فَقَالَ: لَا لَا دَوَامُ الوَصْلِ يُورِثُكَ المِلَالَا

أورد الشاعر في البيت الأول مجموعة من الأفعال هي: (أتى، حكى، اتبع، استطال) وكلها أفعال ماضية لم يذكر فاعلها، حيث عمد الشاعر إلى حذفه، ومن خلال قراءتنا يتبين أن كل هذه الأفعال تحيل إلى فاعل واحد تقديره الضمير (هو)، وفي هذا الحذف غاية الحسن

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 96 .
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 109

والملاحة، فاكتفى الشاعر بذكر الأفعال وأخفى من قام بها ليكون لغزا أمام المتلقي يسعى إلى حله مستعينا بما وضعه الشاعر بين يديه من دلالات يستعين بها ويربط بينها لمعرفة هذا الفاعل، وقد يكون سبب حذف الشاعر للفاعل فيما نرى هو حالة اليأس والإحباط التي انتابته بسبب هذا الصَّدِّ والامتناع والجفاء الذي لقيه منه.

وهو ما يتجلى بوضوح في البيت الثاني.

وتجدر بنا الإشارة هنا إلى أن هناك صورا عديدة أخرى للحذف وردت في أشعار "ابن أبي حجلة التلمساني" منها: حذف الفعل، حذف الحروف كأداة النداء، وحذف لبعض العناصر المتممة، لكننا اكتفينا بما تناولنا وفق ما تقتضيه غاية الدراسة.

ومن خلال ما سبق نقول أن أسلوب الحذف في أشعار "ابن أبي حجلة التلمساني" كان له حضور قوي وبارز حيث تفنن شاعرنا في توظيفه لإنتاج الدلالة وتبليغ المعاني، وهو ما تحقق له من حيث ما وصلنا من معان ودلالات وأحاسيس، وفق ما تقتضيه شعرية اللغة عن طريق جعل التراكيب قابلة لتعدد التأويلات، وهو ما يبرز القدرة اللغوية والأدبية للشاعر، وعمق الدلالات التي يتمثلها، ما يجعل المتلقي أكثر تدبرا وتأويلا للكلمات.

3- الالتفات:

يشكل الالتفات ضربا من الانزياح التركيبي، وذلك لمخالفته المألوف إضافة إلى ما يحدثه من مفاجأة لدى المتلقي، فهو من الأساليب الفاعلة في النص ومن أبرز سماته الأسلوبية، ويقصد بالالتفات "التحول عن معنى إلى آخر، أو عن ضمير إلى غيره، أو عن أسلوب إلى آخر"[1]، فيصبح بذلك الالتفات في اللغة يدور حول معاني التحول والانصراف والانتقال، وتغيير بوصلة الكلام من جهة إلى أخرى، لكسر توقع ما سيقال عند المتلقي، فيجعله في حاله انتباه وتيقظ فكري، ويدفع عن المتلقي ما قد يشعر به من ملل عند تبني نمط واحد من أنماط التعبير، ولا شك أن هذه الظاهرة وثيقة الصلة بالدلالة والمعنى الحاصل في الكلام، "لأن الكلام إذا انتقل

[1]ـ سليمان فتح الله، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ط1، دار الأفاق العربية، القاهرة، مصر، 2008،ص 223.

من أسلوب إلى أسلوب، كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد"[1].

ويبين ابن رشيق في كتابه "العمدة" كيف يحصل الالتفات، وذلك أن الشاعر يأخذ معنى ثم يعرض له فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به ثم يرجع إلى المعنى الأول دون الإخلال أو الإنقاص أو التغيير في شيء مما يشد الأول[2].

أما أبو هلال العسكري فيبين قِسْمَي الالتفات فيقول عنه: "فواحد إن يفرغ المتكلم من المعنى فإذا ظننت أنه يريد أن يجاوزه يلتفت إليه فيذكره بغير ما تقدم به ذكره... والضرب الآخر أن يكون الشاعر آخذا في معنى وكأنه يتعرضه شك أو ظن أنَّ رادًّا يَرُدُّ قوله، أو سائلا يسأله عن سببه، فيعود راجعا إلى ما قدمه، فإما أن يؤكده، أو يذكر سببه، أو يزيل الشك عنه[3]، ومن صور الالتفات التحول عن التكلم إلى الخطاب أو من الغيبة إلى التكلم، والانتقال من الخطاب إلى التكلم أو الغيبة، وأيضا تحول الكلام عن الغيبة إلى التكلم أو الخطاب بشرط عودة الضمير في هذه الحالات على واحد. كما نجد من صوره ما يكون من انصراف في المفرد والمثنى والجمع، وتغيير صيغة الفعل من الماضي إلى المضارع، أو الحديث عن المستقبل بصيغة الماضي[4].

وقد أشار إليه السكاكي في مفتاح العلوم فقال:"هذا النوع قد يختص مواقعه بلطائف معان قلما تتضح إلا لأفراد بلغائهم أو للحذاق المهرة في هذا الفن والعلماء، ومتى اختص موقعه بشيء من ذلك كساه فضل بهاء ورونق وأورث السامع زيادة هزة ونشاط ووجد عنده القبول أرفع منزلة"[5].

ولا شك أن شاعرنا لم يغفل عن توظيف هذه الصورة من الانزياحات في أشعاره، ومن

[1]ـ الزمخشري أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن محمد، الكشاف، ترتيب وضبط: محمد عبد السلام شاهين، ج1،ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003،ص 24 .

[2]ـ ينظر: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ط2، ج2، مطبعة السعادة، مصر، 1955، ص45.

[3]ـ العسكري أبو هلال، الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط2، دار الفكر العربي، دت، ص 407.

[4]ـ ينظر: سليمان فتح الله، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية،ص223 .

[5]ـ السكاكي يوسف بن أبي بكر، مفتاح العلوم، ضبط وتعليق:نعيم زرزور،ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1987، ص299.

ذلك قوله [الطويل][1]:

إِذَا مَا نَسَى مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ فَإِنِّي لِمَنْ أَهْوَاهُ مَا عِشْتُ ذَاكِرُهْ

إذا ما تأملنا في الأفعال الواردة في البيت، نجد أن أول فعل ذكره الشاعر هو (نسى) وهو فعل ماض يشير من خلاله الشاعر إلى أن هذا الحبيب قد نسيه وتجاوز ذكراه وطوته صفحات الأيام وفرقت بينهما السبل وكان الفراق، فإن الشاعر يخبره بأنه باقٍ على حبه له ويعيش على ذكراه ولن ينساه، ولذا وظف لهذا الغرض فعلا مضارعا (أهواه) ليدل على استمراريته في الزمن، فهو يذكره كل يوم وكل لحظة، ويؤكد على عهده هذا بالفعل (عشت) حيث انتقل من صيغة المضارع إلى الماضي، ولكن الفعل الماضي هنا يدل على المستقبل من حيث المعنى والسياق، وكأنه يؤكد على أن ذاكراه في قلبه وفكره، كما عاش عليها في الماضي فإنه سيبقى وفيا لها إلى ما شاء الله من أيام عمره في المستقبل ومن أمثلة التفات الأفعال أيضا [الوافر][2]:

وَأَمْسَى طَالِعُ الطَّاءَاتِ فِيهِ يُعَلِّمُ لِينُهُ الغُصْنَ الكَمَالَا

شاع بين الشعراء تشبيه ما يستحسنونه في أعضاء المرأة بالحروف، ومثاله الشاهد الشعري الذي بين أيدينا، حيث استهل الشاعر البيت بفعل ماض ناقص (أمسى) الذي يحيل إلى وقوع الحدث في المساء، أما "طالع الطاء" فقد وظف الشاعر هذا التصوير لنقل صورة كاملة عن الموصوف للمتلقي، مسقطا إياها على رسم حرف "الطاء" للدلالة على كمال الصفات في الموصوف، ورشاقة قوامه وطوله الممشوق، فيحفز ذهن المتلقي للبحث في مكمن التشابه بين الموصوف و "حرف الطاء".

ومن الالتفات في الأفعال [الكامل][3]:

آلَتْ لَوَاحِظُهُ عَلَى أَهْلِ الهوَى أَنْ لَا تَرَى قَتْلًا بِغَيْرِ مُهَنَّدِ

يستهل الشاعر البيت بفعل ماض هو (آلت) ودلالته أن هذا القسم الذي آلته هذه اللواحظ والعيون على أهل الهوى وجمع المحبين والعاشقين حصل مرة في الماضي وانقضى، فلا حاجة

[1]ـ ديوان الصبابة، ص 17 .
[2]ـ المصدر نفسه، ص 66.
[3]ـ المصدر نفسه، ص 96.

للتذكير به أو تكراره؛ لأنه صار معلوما لدى كل عاشق، ثم في الشطر الثاني يبين الشاعر الأمر الذي أقسمت به هذه اللواحظ، " أَنْ لَا تَرَى قَتْلًا بِغَيْرِ مُهَنَّدِ "، حيث نلحظ أن الشاعر وظف الفعل هنا بصيغة المضارع "ترى" وغايته في ذلك الدلالة على استمراريته وتكرار وقوعه في الزمن الحاضر، فرؤية تلك العيون لقتل أهل الهوى بسيوف الهند متجددة ومتكررة، أما قسمها كان مرة فقط.

وفي قوله [الكامل][1]:

رَامُوْا فِطَامِي عَنْ هَوًى غُذِّيْتُهُ طِفْلًا وَكَهْلًا

فَوَضَعْتُ فِي جَيْبِي يَدِي وَقُلْتُ خَلُّونِي وَإِلَّا

بقراءتنا لهذين البيتين فإننا نجد الكلام يأخذ منحى الإخبار والسرد، لذلك وظف الشاعر أفعالا ماضية (راموا، غذيته، وضعت، قلت) حيث يخبرنا الشاعر بحث الآخرين له ودعوتهم إياه إلى ترك وهجر هواه وقطعه، هذا الهوى الذي رعاه ونشأ عليه وأغدق عليه بكل أشكال الرعاية والعناية، وبالرغم من محاولاتهم الحثيثة لإقناعه إلا أنه ضرب بكلامهم عرض الحائط غير مهتم بما يقولون، مجيبا إياهم بقوله: "خلوني وإلا "، حيث جاء الفعل هنا بصيغة الأمر وهو مطالبته إياهم بالانصراف عنه وتركه وهواه، فلا يملك أحد لومه أو منعه، ولقد أتبع فعل الأمر بقوله (وإلا) والتي تقوي معنى الفعل وتحيل إلى الحزم في الكلام والتهديد والوعيد، فيشعرنا هذا الانتقال في الدلالة الزمنية للأفعال بتغير المواقف وتدافع الأحداث، فيبقى المتلقي مشدود الانتباه ومتيقضا مترقبا لما سيكون.

كما يُعَدُّ الالتفات في الضمائر الأكثر شيوعا في الكلام، فقد وظفه الشعراء كإحدى الآليات الأسلوبية التي تبرز تفنن الشاعر واقتداره، حيث يشكل الانتقال في توظيف الضمائر تجاوزا وخرقا في اللغة، فيجذب انتباه المتلقي ويشوقه، ومن نماذج هذا الالتفات [الخفيف][2]:

لِي حَبِيبٌ لَهُ حَبِيبٌ مُوَافٍ كُلَّ يَوْمٍ يَأْتِي إِلَيْهِ مِرَارًا

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 165.
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 177.

قُلْتُ زُرْنِي فَقَالَ حِبِّي عِنْدِي شَغَلَ الحُلى أَهْلَهُ أَنْ يُعَارَا

في هذين البيتين يهيمن ضميران رئيسيان يتراوح بينهما الشاعر لجعل المتلقي في حاله تركيز ويقظة وتتبع لمسار الكلام الذي يحدثنا به الشاعر، والحيثيات والوقائع التي جرت، فيهيمن هنا ضمير المتكلم العائد على الشاعر، وضمير الغائب العائد على من يحب، ونرصد ضميرا واحدا للمخاطب جاء مستترا في الفعل (زرني) والذي يعود أيضا على هذا المحبوب، ولعل غلبة الضمير الملتفت عنه (الغائب) وشُحَّ ضمير المخاطب الوارد مرة واحدة، دلالة من الشاعر على أن من يحبه هو دائم الغياب عنه ولا يلقاه إلا نادرا في فترات جد متباعدة، وقد وظف الشاعر هذا الالتفات خدمة للدلالة الشعرية وكسرا لحواجز الرتابة والنمطية.

وفي قوله [الطويل][1]:

تَطَاوَلَ غُصْنُ البَانِ يَحْكِي قِوَامَهُ فَقُلْتُ لَهُ وَاللهِ قَدْ جِئْتَ فِي المِعْنَى

أبان الشاعر عن فنية عالية في هذا البيت وهو يمدح الملك السلطان الناصر، حيث استحضر عنصرا من عناصر الطبيعة (غُصْنُ البَانِ) وبث فيه الحياة بإقحامه في الكلام وإشراكه الحوار والمدح والثناء على اعتدال قوام السلطان وطوله وقده.

فانتقل الشاعر من توظيف ضمير الغائب في قوله: (يحكي، له) العائد على "غصن البان"، ويستبدله بضمير المخاطب (جئتَ) للدلالة على الحضور والمشاركة، وهو ما يضفي مزيدا من التدفقات الشعورية المليئة بالإيحاء وعمق الدلالة.

ومن صور الالتفات أيضا: الالتفات من الأفعال إلى الصيغ، إذ ينتقل الشاعر من توظيف الفعل إلى إحدى الصيغ الاشتقاقية، وقد وردت نماذج كثيرة لهذه الصيغة من الالتفات منها [الطويل][2]:

يَطُوفُونَ بِالأَحْبَابِ خَلْفَ بُيُوتِهِمْ فَمِنْهُمْ قِيَامٌ حَوْلَهَا وَقُعُودُ

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 181 .
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 303.

يتحدث الشاعر عن المحبين العاشقين، وما يكون من أمرهم وحالهم، فنجده يبدأ البيت بفعل مضارع (يطوفون) وهو ما يوحي بالحركية والاستمرار والتكرار، فلا يتوقف المحبون عن الطواف والدوران حول بيت من يحبون والسعي من خلفه مجيئا ورواحا، ثم يفصل أكثر في وصف هؤلاء الطائفين ويجعلهم قسمين: "قيام" و "قعود" وكلتا الكلمتين قسمان مشتقان جاءا على صيغة اسم فاعل "قائم" و "قاعد"، ولعل عدوله عن توظيف الفعل هنا، وانتقاله إلى توظيف الاسم لما يحمله هذا الأخير من دلالة الثبات والديمومة، فقيامهم وقعودهم أمام بيوت الأحباب فيه سكون وثبات، أما الطواف ففيه حركة وسير وتنقل حول البيت.

ويقول أيضا[1]:

يَرْنُو إِلَيَّ بِعَيْنٍ نُونُ حَاجِبِهَا كَالقَوْسِ تُصْمِي الرَّمَايَا وَهِيَ مِرْنَانُ.

يصف لنا الشاعر في هذا البيت أحد أكثر الأعضاء في الإنسان وصفا وذكرا لدى الشعراء وهي "العين" فقالوا فيها أوصافا وتشبيهات، وافتنُّوا في ذلك أيّما افتنان، فيشبه شاعرنا العين حاجبها "بالقوس" التي تصيب الصيد في كل مرة تطلق سهام لحظها فلا تخطئ أبدا، ولهذا المعنى وظف الفعل المضارع (تصمي) ما يفيد دلالة حركية المشهد من حيث انطلاق السهم من القوس وإصابة الصيد وقتله، ثم بعد ذلك وظف اسم صيغة مبالغة (مِرْنَانُ) للدلالة على المبالغة والزيادة وتكثيف المعنى وكثرة وقوعه، فكثيرا ما تصيب هذه القوس صيدَها ومن النادر جدا أن تخطئه.

ومن أشكال الالتفات أيضا يوجد الالتفات العددي، وهو الانتقال من المفرد إلى الجمع وبالعكس، ومن المفرد إلى المثنى وبالعكس، ولكننا لم نجد له نموذجا في أشعار "ابن أبي حجلة التلمساني".

ونقول إن الالتفات هو وسيلة لإثراء دلالة وجمالية النص، وكسر النمطية والرتابة، وإضفاء حيوية للنص تسهم في الكشف عن رؤى خلاقة عند الشاعر.

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 96 .

4- الانزياح في الأساليب الإنشائية الطلبية:

إن الأساليب الإنشائية الطلبية تلعب دورا هاما في تحديد وإبراز الأفكار والدلالات التي يريد الشاعر نقلها لنا، فتتدفق من خلالها مشاعره وأحاسيسه.

وسنسعى في هذا المقام لرصد انزياح الأساليب الإنشائية الطلبية عن أغراضها الحقيقية إلى أغراض بلاغية، حيث إن الإنشاء الطلبي هو من أهم المباحث في علم المعاني، ويلعب دورا هاما في توليد المعنى وخلق الدلالة عند خروجه عن الاستعمال الحقيقي المألوف إلى استعمال غير حقيقي منزاح، غايته تحقيق أغراض بلاغية يدركها المتلقي من السياق والقرائن، "والأساليب الإنشائية الطلبية، تتغذى من مشارب العاطفة الأدبية، ومن تموجات الانفعالات النفسية، فتنوع اللغة، وتثري مادتها، وتدفع عن السامع الملل من تلقي أسلوب واحد"[1].

من منطق قراءتنا لأشعار "ابن أبي حجلة" في المدونة التي بين أيدينا، فإننا نجد حضورا بارزا للأساليب الإنشائية التي تفنن في توظيفها توظيفا فنيا كاسرا أفق التوقع في توظيف أساليب الاستفهام، والأمر، والنهي، والنداء ليعبر عن مكنونات نفسه وخواطره.

4-1- الاستفهام:

يحتل الاستفهام مكانة أساسية في الكلام، وتبرز أهميته في كونه الوسيلة الرئيسة في عملية التواصل التي يتوصل بها إلى المعرفة، حيث إنه "يحدث تنوعا من ذاته وبذاته، وذلك لتنوع أدواته والمعاني التي يفيدها مما يبعد النص الأدبي عن النمطية والرتابة التي تذهب برونق العمل الأدبي"[2].

تستعمل اللغة الوظيفية الأساليب اللغوية من منطلق التوظيف الشائع لها والمتعارف عليه، فما يتولد عنها من معان وما يصل الأذهان من فهم يكون هو المتفق عليه بين أهل تلك اللغة، أما الاستخدام الأدبي لتلك الأساليب فإنه يخرجها من سياقاتها ودلالاتها ودورها في الكلام، ويقدمها للمتلقي في حلى جديدة.

---

[1]ـ "محمد شفيق" عنان و" محمد علي" محمود، الانزياح في شعر امرئ القيس، أطروحة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين. 2006، ص 29.

[2]ـ عبد الرحمن مروان محمد سعيد، دراسة أسلوبية في سوره الكهف، أطروحة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2006،ص 115

ويكون توظيف الاستفهام غير حقيقي إذا لم يُرَدْ به السؤال عن شيء وطلب المعرفة، هو في هذه الحالة يفضي إلى أغراض بلاغية عديدة ذكرها البلاغيون منها: التمني، الدعاء، التقرير، النفي، التعجب، والإنكار، والمدح، والتعظيم، وغيرها.

ومن أمثله ذلك [الطويل][1]:

أَيَبْرُدُ مَا أَلْقَاهُ مِنْ حَرِّ هَجْرِهَا وَقَدْ جمعت يَوْمًا عَلَى هَوَاجِرِهْ

يتساءل الشاعر في هذا البيت إن كان ما يلقاه من حرِّ هجر محبوبته سيبرد، وقد وظف همزة الاستفهام لطرح هذا التساؤل على المتلقي والقارئ فيشركه تجربته الشعورية، ويخبره بما يختلج صدره من مشاعر ملتهبة، وغاية تساؤله هنا ليس البحث عن جواب، فهو استفهام غير حقيقي أراد به "النفي"، فهو يؤكد على أن لوعة الفراق وقيظ الهجر الذي يلقاه منها لن يبرد أبدا وسيبقى مستعرا في صدره.

وفي ذلك دلالة على قوة وصدق حبه ووفائه لمن يحب، فهذا الحب ليس مشروطا ببقاء حبيبته وحضورها، فهي وإن غابت عنه حاضرة، ومهما طال بها الفراق والهجران فحبه لن يفتر ولن يهن ولن يبرد.

وفي قوله [الكامل][2]:

أَتَبِيتُ رَيَّانَ الجُفُونِ مِنَ الْكَرَى وَأَبِيتُ أَسْهَرُ فِيكَ مَعَ سُمَّارِيَ

إن الاستفهام في هذا البيت يفيد التعجب والإنكار، والخطاب فيه موجه إلى من يهواه الشاعر، فهو متعجب من هذه اللامبالاة وهاته البرودة وعدم الاهتمام وهو مايجعله ينام ملء الجفن قرير العين هانئ البال لا يشغله أمر، ولا يؤرقه تفكير، ويلومه على ذلك وينكره عليه، بينما يبيت الشاعر ساهرا يسرح بتفكيره فيه، منشغلا به، لا يؤنسه في سهرته الطويلة تلك إلا رفقته وصحبه الذين يسامرونه. فاستخدام الاستفهام هنا يعبر به عن مدى تعجبه من تصرف هذا المعشوق وإنكاره وعتبه عليه، وبيان مدى الخيبة التي شعر بها إزاء ذلك الموقف.

[1]ـ ابن أبي حجلة التلمساني، ديوان الصبابة، ص 17.
[2]ـ المصدر نفسه، ص 74 .

ويقول [الوافر][1]:

فَيَا مَنْ جَاءَ يَعْذِلُ مُسْتَهَامًا عَلَى حُسْنِ الشَّمَائِلِ مَا أَمرك

إن فهم الغرض من الاستفهام يكون من خلال السياق أوالموقف الذي يقال فيه، وبالنظر إلى البيت الشعري الذي أمامنا، فإننا نجد الشاعر في موقف إنكار في استفهامه:"ما أمرك؟"، حيث يتوجه بالكلام إلى الذي أعطى لنفسه سلطة وخوَّل لنفسه عذل ولوم كل هائم محب للملك الناصر لحسن شمائله وصفاته، فجاء الإنكار من قناعة الشاعر بأنه لا يحق لأي كان عذل أو لوم من استهام وأحب السلطان لصلاحه وحسن سيرته وفضله، ومنه فإن الشاعر لا يسأل هذا العاذل عن الأسباب التي دفعته إلى لوم كل مستهام محب للسلطان، وإنما هي رسالة إنكار ووقوف بالمرصاد جاء بها الشاعر على شكل استفهام ليؤكد المعنى البلاغي الذي أراد إيصاله إلى هذا العاذل.

وقوله [الطويل][2]:

أ لِلْغُصْنِ خَدٌّ كَالشَّقِيقِ إِذَا بَدَا وَشَعَرٌ كَجُنَحِ اللَّيْلِ سُودٌ غَدَائِرُهْ

كان الشاعر في نقاش محتدم وصراع مع مَنْ عذلوه في حبيبته، فقال عنهم إنهم عميان البصر والبصيرة، وذلك أنهم يشبهونها بالغصن وهو ما لم يوافقهم الشاعر فيه، ولإثبات خطئهم وقصر نظرهم توجه إليهم مستفهما إن كان للغصن خد كالشقيق يناظره؟ وهل للغصن شعر ظفائره سوداء كسواد الليل وظلمته؟ وغاية هذين الاستفهامين هو النفي، فمن المستحيل أن يكون ما ذكره حقيقيا وموجودا في ما شبهوا به حبيبته، وهو ما يقضي بانتفاء الدلالة ودحض المزاعم التي يدعونها.

ويقول أيضا [الطويل][3]:

وَأَيُّ كُمَاةٍ لَمْ يَرُعْهُمْ نِزَالُهُ * وَأَيُّ مَكَانٍ مَا عَلَتْهُ مَنَابِرُهْ

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 171.
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 17.
[3]ـ المصدر السابق نفسه، ص 18
*ـ الصواب: نزاله.

وَأَيُّ قَصِيدٍ بَحْرُهَا لَمْ يَرُقْ لَهُ وَغَائِصُ فِكْرِي نَاظِمُ الدُّرِّ نَاثِرُهْ

جاء الاستفهام في البيتين متتابعا ثلاث مرات، حيث وظف الشاعر لجميع استفهاماته الأداة نفسها (أيُّ) والتي تحمل خاصية الاشتراك في المعنى فتعوض كل أداة من أدوات الاستفهام الأخرى الخاصة، فالشاعر في الاستفهام الأول يسأل عن وجود فارس أو شجاع من الشجعان لم يهب ولم يرعبه نزال ومجابهة السلطان الناصر في ساحة الوغى، وغرضه هنا هو نفي وجود نِدٍّ أو كُفْءٍ للسلطان في جمع وصفوف الكماة والشجعان، وإقرارا أيضا بقوة الممدوح (السلطان الناصر) التي لاتُقهر.

وفي الاستفهام الثاني: "وأي مكان ما علته منابره؟"، حيث يتساءل هنا إن كان على وجه البسيطة مكان أو مرتفع أرض أو منبر لم تطأه قدما السلطان، ولم يقف فيه، وهو الذي ارتحل وضرب في الأرض بجيوشه فاتحا مشرقا ومغربا، حيث تضمن الاستفهام غرض النفي.

وفي قوله: "وأيُّ قصِيدٍ بحرُهَا لم يَرُقْ لَهُ؟"، وهو هنا يتحدث عن القصائد التي نظَمَها هو وقالها في السلطان يمدحه بها، والتي شبهها بالدر والأحجار الكريمة التي ينثرها ويقدمها للملك بعد أن كابد مشقة شديدة وعياء في استخراجها (وغائص فكري ناظم)، فيؤكد على إعجاب الملك بما نَظَم وما قال من أشعار، نافيا أن يكون مِن نَظْمِه ومِن قصائِدِه ما لم يرق للسلطان ولم ينل إعجابه.

من خلال هذه النماذج وجدنا أن الشاعر لم يكثر من توظيف الاستفهام في أشعاره ولم يتوسع في هذا الأسلوب، وقد لمسنا من خلال الاستفهام الذي وظفه الشاعر وانزاح به عن معناه الحقيقي، أنه وظفه لغرض النفي بصورة أساسية إضافة إلى التعجب والإنكار.

4-2- الأمر:

إن للأمر دورًا بارزًا في تشكيل الصورة الشعرية وذلك بالنظر إلى قدرة هذا الأسلوب على نقل وإيصال الأفكار والمعاني والمشاعر والانفعالات من الشاعر إلى المتلقي، فأصبحت سمة أسلوبية بارزة في الشعر.

ويخرج الأمر عن غرضه الحقيقي الذي هو طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام، إلى أغراض بلاغية متعددة يحددها سياق الكلام ومنها: الدعاء، الرجاء، النصح، الالتماس، التمني وغيرها.

ومن أمثلته في شعر ابن أبي حجلة التلمساني [الكامل][1]:

رَامُوا فِطَامِي عَنْ هَوًى غُذِّبتُهُ طِفْلًا وَكَهْلًا

فَوَضَعْتُ فِي جَيْبِي يَدِي وَقُلْتُ خَلُّونِي وَإِلَّا

يخبرنا الشاعر بما لقيه من مطالبات ودعوات متكررة بأن يترك من أحب ويتخلى عن هواه له، هذا الهوى الذي رعاه ونشأ على مشاربه وتغذى وتقوى به منذ أن كان برعما، فرعاه ولم يتخل عنه أمدا من الدهر، فكيف يعقل أن يطالب بهجره اليوم؟ فما كان منه إلا الإعراض عنهم وعدم الاكترات لمقالاتهم تلك، مجيبا إياهم بحزم "خلوني وإلاَّ"، ففعل الأمر هنا الذي يفيد التخلية وطلب تركه وشأنه، يحمل بين طياته نبرة التهديد والوعيد بعقابٍ تركَهُ مجهولا لديهم ولم يصرح به ليزيد من إرباكهم وإخافتهم فيتوقعون الأسوأ من ردة فعله وهو المعنى الذي غذته الأداة (وإلا) المذكورة بعد فعل الأمر.

وفي قوله [الوافر][2]:

مَلِيحُ التُّرْكِ لا سِيمَا الخَطَابِي عَلَيْهِ الشَّيْخُ يُعْذَرُ لِلتَّصَابِي

فَدَعْنِي مِنْ مَلَامك يَا عذُولِي فَحُبِّي لِلْخَطَا عَيْنُ الصَّوَابِ

يتحدث الشاعر عن "مليح الترك" حيث شاع على عهدهم عشق الغلمان والصبيان ولم يتوان كثير من الشعراء التصريح بذلك في شعرهم وذكر أسماء من أحبوهم واسترسلوا في وصفهم والتغزل بهم، ويبرز الشاعر عشقه لهذا التركي المليح بأن حتى الشيخ يعذر لتصابيه إذا ما رأى هذا المليح ولا يعاتَبُ فيما يصنع، وفي البيت الثاني يخاطب الشاعر لائميه وعذَّاله في ذلك فيقول: "فدعني" حيث يلتمس منهم تركه وعدم لومه في أمره ذاك ويطلب منهم الكف عن

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 165 .
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 170.

مؤاخذته؛ لأنه يرى التمسك به وعدم الرجوع عنه وإن كان خطأ في نظرهم فهو عين الصواب عنده.

ويقول [الطويل][1]:

أَقُولُ لِظَبْيٍ قَلْبُهُ يَشْتَكِي الأَسَى هُوَ الحُبُّ فَاسْلَمْ بِالْحَشَا مَا الهَوَى سَهْل

نَصَحْتُكَ عِلْمًا بِالهَوَى والذِي أَرَى مُخَالَفَتِي فَاخْتَرْ لِنَفْسِكَ مَا يَحْلُو

يخاطب الشاعر من كان حديثَ العهد بالعشق والهوى، وكانت لوعة الحب تعتصر قلبه اعتصارا، فيأخذ في الصياح والشكوى لما يلاقيه من عذاب وألم في هذا الحب، فيدعوه الشاعر أن يتدارك حشاه وما في جوف بطنه من بقية أعضائه وإلا هلكت كما هلك قلبه وأصابها داء الأسى هي الأخرى، ونصْحُهُ إياه لم يأت من العدم بل من دراية وتجربة، فهو الذي جرب العشق والهوى واكتوى بناره، ليترك له الخيار وتقرير مصيره بنفسه، فالأمر في قوله: "اسلم، اختر" أراد به النصح والإرشاد والتوجيه إلى ما فيه الخير والنجاة له.

وفي موضع آخر [الكامل][2]:

وَإِذَا بَدَا لَكَ ثَغْرُهُ مُتَبَسِّمًا فَاضْحَكْ عَلَى ذقْنِ العذُولِ وَقَهْقِه

البيت من مطلع قصيدة قالها الشاعر في مدح السلطان الناصر، يخاطب فيها محبيه وناصريه الذين هم باقون على وفائهم له داعمين له على الرغم من كل ما يجدونه من العذول والمعارضين من عتب وقمع وتضييق، فيحثهم الشاعر على عدم الاكتراث بما يقولون، والضحك حتى القهقهة عليهم كلما ظهر الملك وأشرقت شمس بسمته، فهو ملكهم وسلطانهم ومدبر شؤونهم والساهر على أمنهم واستقرارهم، فعزهم من عزه، فما ارتفع إلا ارتفع شأن البلاد والعباد معه، وما وهن وسقط إلا وكان مصير الجميع مثله، ففعل الأمر "اضحَكْ" يحيل إلى غرض بلاغي هو السخرية والتحقير وهي الدلالة التي يوضحها السياق والموقف في البيت.

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 170.
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 171.

ويقول ابن أبي حجلة [الخفيف][1]:

لِي حَبِيبٌ لَهُ حَبِيبٌ مُوَافٍ كُلَّ يَوْمٍ يَأْتِي إِلَيْهِ مِرَارَا

قُلْتُ زُرْنِي فَقَالَ حِبِّي عِنْدِي شَغَلَ الحُلِيُّ أَهْلَهُ أَنْ يُعَارَا

يخبرنا الشاعر بعلاقته المضطربة والمتشابكة والمعقدة بمن يحبها، فهو عاشق لامرأة لها حبيب يزاحمه في حبها وينفرد بها، ولا يترك أي فرصة للشاعر كي يتقرب منها، فحبيبها مداوم على زيارتها كل يوم دون انقطاع، بل ويزورها في اليوم مرات عديدة، فلما طالبها الشاعر بزيارته والمجيء عنده أعرضت وامتنعت وأجابته بأنها مشغولة بحبيبها وحريصة على لقياه ومتمسكة به كما يحرص الشخص أو المرأة على الحلي الثمينة والجواهر النفيسة فترفض حتى إعارتها، وفي فعل الأمر (زرني) فإن الشاعر لا يوجهه لحبيبته على وجه الإلزام ووجوب التنفيذ، وإنما جاء بغرض الاستعطاف والرجاء، فهو يرجو التفاته الحبيبة إليه والنظر في أمره والإحساس بمعاناته.

4-3- النهي:

يُعَدُّ النهي أحد الأساليب الإنشائية الطلبية، وهو عكس الأمر حيث يقصد به طلب الإقلاع والتوقف عن الفعل طلبا ملزما، ويأتي في شكل دخول إحدى أدوات النهي على الفعل المضارع، وهو كالاستفهام والأمر منقسم إلى نوعين: نهي حقيقي، ونهي غير حقيقي، حيث يخرج إلى أغراض بلاغية أخرى تُفْهَم من سياق الكلام منها: النصح والإرشاد، الدعاء، التمني، الالتماس وغيرها.

ومن نماذج النهي في شعر ابن أبي حجلة [الوافر][2]:

رَفَضْتُ النَّوْمَ بَعْدَكَ يَا عَلِي فَلَا تَعْجَبْ لِدَمْعِي أَنْ تَوَالَا

البيت جاء مطلع قصيدة قالها الشاعر في تقريظ كتاب ورد عليه من بعض أصحابه، حيث وظف أسلوب النهي في الشطر الثاني بعد الأسلوب الخبري في الشطر الأول، فهو يخبر أخاه وصديقه بأنه رفض النوم وصدَّ عنه مُذْ فراقه، فيبيت متذكرا خِلَّهُ وصحبه متسائلا عن حالهم،

[1]- المصدر السابق نفسه، ص177.
[2]- المصدر السابق نفسه، ص 66.

متلهفا لِلُقياهم والاجتماع بهم من جديد، ثم ينهاه في الشطر الثاني عن التعجب والاندهاش إذا ما جرت دموعه مدرارا على خده، وانهمرت انهمارا دون توقف، وفي هذا النهي التماس وطلب صديق من صديقه؛ لأنه ليس له سلطان على تلك الدموع ولا طاقة له بحبسها وإيقافها، وليس له غيرها للتنفيس عما يختلج صدره وتصبير نفسه والتخفيف من شجونه.

وفي قوله [الكامل][1]:

يَرْنُو وَصَارِمُ لَحْظِهِ فِي جِفْنِهِ مَاضِي الغَرَارِ وَلَمْ يُمَسَّ بِإِثْمِدِ *

فَإِذَا تَجَرَّدَ لِلْمُحِبِّ فَلَا تَسَلْ عَنْ سَيْفِ جِفْنٍ كَالْحُسَامِ مُجَرَّدِ

تضمن البيت الثاني أسلوب شرط، حيث جاءت جملة جواب شرط في صورة أسلوب إنشائي طلبي هو النهي "لا تَسَلْ"، وقد تفنن الشاعر وهو يرسم لنا صورة لِحَاظِ ونظرات تلك المرأة الحادة كحدِّ الصارم البتَّار، الذي إذا ما جُرِّدَ من غِمْد جفنه- وهو لم يمس بكحل- أهلك كل محب ناظر إليها، فما بالك لو كانت هاته الجفون مكتحلة لكان فعلها في المحبين والناظرين أشدَّ، وجاء نهي الشاعر هنا (لا تسَلْ) لغرض النصح والإرشاد، فهو ينصح كل محب إذا ما رأى تلك اللحاظ والنظرات موجهة إليه ألا يسأل عن صاحبتها وألا يتساءل عما وراء تلك النظرات وألا يتبع هواه ويمني نفسه بالأماني؛ لأن في تلك النظرات يكمن حتفه وهلاكه، فهي ليست إلا سيفا مجردا لن يتوانى صاحبه في سَلِّهِ من غمده إذا ما حام أحد حول حِماه أو اقترب منه.

وقال أيضا في بيت من قصيدة [الخفيف][2]:

لَا تَسَلْ مَا جَرَى مِنَ الدَّمْعِ لِمَا صَارَ مِنْ عَاذِلِي عَلَيَّ اجْتِرَاءُ

بدأ الشاعر هذا البيت بنهي (لا تسلْ)، حيث نستشعر الحزم والتحدي من كلامه، فينهى أيا كان عن سؤاله عما جرى من دمعه، فكأنه ذاق ذرْعًا من ذلك الأمر وأصبح مصدر إزعاج

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 96.

*ـ يرنو: يطيل النظر إلى الشيء، الغرار: حد السيف، إثمد: حجر يكتحل به وهو أسود إلى الحمرة.

[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 232.

وقلق له، وأنه تَطَفُّلٌ من الآخرين عليه وتدخل منهم شؤونه الخاصة وهو أمر لم يتقبله ويرفضه رفضا قاطعا، وخاصة ما وجده من اجتراء عليه وتطاول من عاذليه، فمن يأتيه سائلا اليوم عن حاله وسبب جريان دمعه، صار عاذلا له غدا مجترئا عليه، لذا استهل بيت بالنهي الذي يتضمن التهديد والوعيد وسوء العاقبة.

وقال أيضا [الرجز][1]:

اِرْحَمْ رُحِمْتَ لَوْعَتِي وَابْعَثْ خَيَالاً فِي الْكَرَى

وَدَمْعَ عَيْنِي لَا تَسَلْ عَنْ حَالِهِ يَا مَا جَرَى

يغلب على البيتين الإنشاء الطلبي، حيث ابتدأ البيت الأول بفعل أمر (ارحمْ) فالشاعر يخاطب من يحب مسترحِمًا إياه طالبا الشفقة عليه لما ناله من ولعِهِ به، ويرجو أن يرسل خياله إليه لعله يؤنسه في نومه فيذهب عنه بعضا من حرقة قلبه وحزنه وشوقه الذي يقاسيه في يقظته، وينهاه الشاعر عن سؤاله عن دمعه، وهذا النهي ليس من باب الزجر والمنع، بل جاء للدلالة عن معنى آخر هو التيئيس، وأنه لا جدوى من سؤاله عن دمعه الذي ما توقف أبدا، وميؤوس أن يتوقف دمع عينيه، فصار كالمريض الذي أعجز الأطباء، ولا دواء لعلته، فحاله معلومة ميؤوس منها فلا حاجة لسؤاله عن ذلك كل مرة.

ومثل قوله [الكامل][2]:

حُكْمُ الهَوَى صَدَّتْ فَبِتُّ لِأَجْلِ ذَا وَلْهَانَ مِنْ فَرْطِ الصَّبَابَةِ وَالهَوَى

يَا عَاذِلِي لَا تَلُمْنِي فِي حُبِّهَا نَفَدَ القَضَاءُ وَهَكَذَا حُكْمُ الهَوَى

يتحدث الشاعر عن امرأة اسمها "حكم الهوى" وقد عشقها وتعلق بها تعلقا شديدا، إلا أنها صدته ورفضته، فبات بسبب ذلك في حزن شديد وحيرة من حرارة الشوق وحبه لها، ويخاطب بعدها من يعتِبُ عليه في ذلك قائلا: (لا تلمني) فالشاعر هنا لا ينهى العاذلَ له نهيًا إلزاميًّا، وإنما برفق ولين واستعطاف، فهو يلتمس ويطلب منه عدم لومه في ذلك، فقد جرت الأقدار

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 232.
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 170.

والموازين بوقوع ما وقع وليس بيده شيء يصنعه فهو مغلوب على أمره وهكذا حَكَمَتْ "حكم الهوى" على هواه.

ونجد الشاعر ينزاح عن المعنى الحقيقي للنهي، ويوظفه للغرض نفسه السابق وفي معنى البيتين السابقين نفسه، وذلك في قوله [المجتث][1]:

يَا عَاذِلِي لَا تَلُمْنِي فِي حُبِّ هَذَا القِبْطِيِّ

وَأَقْطِعْ بِوَصْلٍ بَيْنَا بِاللهِ رَأْسَ القِطِّ

ويقول الشاعر [البسيط][2]:

جِفْنِي القَرِيحُ عَلَى الخَدَّيْنِ قَدْ وَكَفَا فحَسْبُهُ مَا جَرَى مِنْ أَدْمُعِي وَكَفَا

إِنْ عَزَّ نَظْمُ دُمُوعِي حِينَ أَنْثُرُهُ فَالدُّرُّها عَزَّ حَتَّى غَادَرَ الصَّدَفَا *

لَا تَعْجِبُوا مِنْ وَفَا دَمْعِي غَدَاةَ جَرَى مِنْ عَيْنِهِ مَا جَرَى فَالبَحْرُ فِيهِ وَفَا

مَا زِلْتُ أَبْكِي عَلَى وَادِي العَقِيقِ إِلَى أَنْ قِيلَ هَذَاكَ مِنْ عَيْنَيْهِ قَدْ رَعَفَا

الشاعر يصف جفنه القريح من شدة وطول البكاء والذي وكفت دموعه وتقاطرت قطرة قطرة، وكأنها شحت وبدأت تجف ونفدت، فيرى أنه آن الأوان للكف عن البكاء وحبس دموعه التي انسابت من مقليته دهرا، فتلك الدموع غالية إذا ما بدت وظهرت للعيان خاصة إذا ما كان هناك من يحس بقيمتها ويستشعر صدقها فيصونها ويحفظها، فالدموع هي كرامة وعزة الإنسان وترجمة لمكنونات نفسه وخواطر فكره، فلا نحس بقيمة هاته الدموع إلا إذا جرت على الخد مثل الدُّرِّ لا تغلو قيمته إلا إذا أُخْرِج من صدفه، ويتوجه بعدها بالخطاب إلينا وإلى كل مُطَّلع على حاله قائلا: "لا تعجبوا من وفا دمعي غداة جرى"، حيث ينهانا عن التعجب والاندهاش إذا ما رأينا دمعه كثُر جريانه على خده بإسراف دون توقف حتى كان كالبحر، وفي ذلك دلالة على شدة الأسى والحزن والحالة النفسية التي يمر بها الشاعر، وهو ما يعززه النهي هنا (لا

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 170.
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 231.
*ـ أصله: فَالدُّرُّ مَا عَزَّ حَتَّى غَادَرَ الصَّدَفَا.

تعجبوا) الذي فيه التماس عدم التعجب عند رؤيته على حاله تلك، فهو يعلم أن ما فيه يثير الغرابة والحيرة والتساؤل في نفس كل من يراه؛ لأننا نجهل الأسباب التي آلت به إلى تلك الحالة، لكنه يرى أن ما هو فيه عبارة عن نتيجة لأسباب وظروف وأحداث مَرَّ بها أوصلته إلى ما هو فيه، فالأمر منطقي بالنسبة له وهو متصالح مع نفسه، راض بذلك الوضع، فهو يعلم حاله ونحن نجهلها، لذا تختلف ردة فعله مع وضعه عن ردة فعلنا نحن، فإذا عرف السبب بطل العجب.

4-4- النداء:

يمثل النداء أحد أهم الأساليب الإنشائية الطلبية التي تسهم بشكل بارز في الدفع بعجلة السياق والدلالة، وتحريك الأحداث والوقائع، وإثارة انتباه المتلقي واسترعاء اهتمامه وتركيزه، فالنداء "هو طلب الإقبال بحرف من حروف النداء. وأشهر حروف النداء: (يا، الهمزة "أ"- "أي") "[1] ومن حروف النداء أيضا: أيا، هَيَا، وا.

وبما أن اللغة العربية تتسم بالاتساع والشمولية، ودلالة الكلمة تحدد بالسياق الواردة فيه، فإن النداء أيضا قد يخرج من غرضه الأساسي وهو طلب الإقبال إلى أغراض بلاغية أخرى نفهمها من السياق والجو الشعوري المسيطر على الموقف، ومن تلك الأغراض: إظهار الألم، أو العتاب، أو الحب، أو التمني، أو التحسر والأسى وغيرها.

ومن صور النداء الواردة [الطويل][2]:

فَيَا طَيْفَ مَنْ أَهْوَاهُ طَرِفِي إِنْ غَفَا أَ تَهْجُرُهُ باللهِ أَمْ أنتَ زَائِرُهْ

المنطق والمعقول أن يكون النداء موجها لمن يرد ويجيب، ويسمع ويعقل، لكننا نجد الشاعر ينادي "طيف من يهوى" موظفا أداة النداء (يا)، فكيف يعقل للإنسان مناداة خيال ليس حقيقة، هذا الخيال الذي رآه في منامه فأحبه وعشقه، وليس بيده الوصول إليه أو لقياه إلا في دنيا الأحلام حين غفوته ونومه، فيناجيه سائلا إياه إن كان سيهجره ويغيب عنه إلى الأبد أم

[1]- عبد العزيز خالد، النحو التطبيقي، دار اللؤلؤة للنشر والتوزيع، المنصورة، مصر، 2019، ص 441.
[2]- المصدر السابق نفسه، ص17

أنه سيجدد لقياه به ويزوره في نومه، فنداء الشاعر هنا جاء للتعبير عن الحيرة التي يعيشها فهو مشتت بين عالمين: عالم الحقيقة وعالم الخيال، هائما بينهما باحثا عن سبيل أو وسيلة يصل بها إلى غايته، وهو ليس على يقين من أمره، يعيش في حالة شك وقلق وحيرة مسيطرة عليه.

ومنهم من إذا أتاه طيف عاشق ردَّه وطرده مثل جرير، وقد قال ابن أبي حجلة في فعله ذاك [الكامل][1]:

وَاخَجْلَتَا لَكَ يَا جَرِيْـ ـرُ فِي الْمَحَافِلِ وَالمشَاهِدْ

طَرَقَتْكَ صَائِدَةُ القُلُوبِ فَكُنْتَ صَبًّا غَيْرَ صَائِدْ

فَرَدَدْتَ طَيْفَ خَيَالِهَا هَذَا خَيَالٌ مِنْكَ فَاسِدْ

الطَّيْفُ أَعْشَقُ مِنْكَ إِذْ وَافَى إِلَيْكَ وَأَنْتَ رَاقِدْ

بدأ الشاعر بيته بأداة النداء (وا) والمنادى هنا هو (خَجْلَتَا)، فيسأل سائل: "كيف ينادي الإنسان مالا يسمع ولا يعقل؟، بل كيف ينادي شيئا معنويا غير محسوس؟، ولكن نقول قد شاع في كلام العرب نداؤهم ما لايعقل، لتحقيق أغراض بلاغية مختلفة، فجاء النداء في هذا الموقف من الشاعر لإظهار التفجع والتهويل وعظم الموقف، وهو ما يتوافق واستخدام أداة النداء (وا) دون بقية الأدوات، ومدلول المنادى الذي يعبر عن الخجل والخزي والعار الذي لحق جريرا فشاع خبره في كل مكان، فالمنادى ذو دلالة معنوية تبرز الحالة النفسية العميقة التي طغت على الشاعر عند علمه بطرد جرير لطيف من جاءته وهو راقد، فكانت بذلك أعشق منه كونها هي التي طلبته وسعت إليه، لكنه بِرَدِّهِ لها أثبت على نفسه جهله بالحب والعشق وتبَلُّدِ مشاعره، فصار خبره فضيحة على ألسن الناس.

ومن شواهد النداء أيضا [البسيط][2]:

مُذْ غِبْتَ عَنِّي شَمْسَ الدِّينِ مَا اكْتَحَلَتْ عَيْنِي بِغَيْرِ ذُرُورِ السُّهْدِ وَالسَّهَرِ

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 147.
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 156.

كَمْ بِتُّ أَرْعَى نُجُومَ اللَّيْلِ مِنْ أَرَقِي يَا أَشْبَهَ النَّاسِ كُلَّ النَّاسِ بِالقَمَرِ

يتوجه الشاعر في البيت الأول بالنداء إلى "شمس الدين" ويلفت انتباهنا حذف أداة النداء، ولكننا نجد أن حذفها لم يخل بالسياق حيث إنه "قد يحذف حرف النداء، إن فُهِم النداء بدونه، وفي هذه الحالة يقدَّرُ (يا) دون غيره من حروف النداء" [1]، ولعل سبب حذف الشاعر لأداة النداء هو من أجل مراعاة الوزن، إضافة إلى بلاغة الحذف الذي يدفع المتلقي إلى الانتباه عند استشعاره بحذف أحد العناصر في تركيب الكلام ومحاولة تقديره من أجل الوصول إلى الفهم العام للسياق، فالشاعر يخبر "شمس الدين" بمعاناته منذ رحيله عنه، فأصبح يقاسي الأحزان والهموم، واستوطن الأرق عينيه، فيبيت ساهرا ليله مشغول البال به، فنداء الشاعر هنا يحيلنا إلى أن المنادى بعيد المنال عنه صعب الوصول إليه، فمذ غاب عنه لم يجد سبيلا للوصول إليه عدا إطلاق صرخاته وندائه عَلَّه يسمعها وتصل إليه، ومن جهة أخرى فإن في ندائه هذا تنفيسًا عمّا في نفسه وتعبيرًا عن معاناته والثقل الذي يطبق على صدره.

يكرر نداءه في البيت الثاني فيقول " يَا أَشْبَهَ النَّاسِ كُلَّ النَّاسِ بِالقَمَرِ"، حيث غيَّرَ لفظ المنادى فاستبدل اسمه بصورة تشبيهية يشبهه فيها بـ "القمر"، فهو أكثر الناس شبها به، فنفهم من خلال هذا التشبيه القرائن التي دفعت الشاعر إلى تشبيه "شمس الدين" بـ "القمر" ومنها: وضاءة وجهه وحسنه وبهاؤه، وأيضا غياب "شمس الدين" عنه، إلا أن حضوره بات مرتبطا بحلول الليل، فيبيت الشاعر ساهرا من أرقه يعد النجوم، مقلبا نظره في السماء متحيِّنًا ظهور القمر، فغياب "شمس الدين" عن ناظريه جعله يسقط صورته على "القمر" الذي هو أجمل ما يكون في الليل من عناصر الطبيعة، فيستأنس به في وحدته تلك ويقاسمه أحزانه وآلامه.

قال الشاعر [الوافر][2]:

فَيَا مَنْ جَاءَ يَعْذِلُ مُسْتَهَامًا علَى حَسَنِ الشَّمَائِلِ مَا أَمَرَّك

يوظف الشاعر أداة النداء (يا) بكثرة، ومن ذلك البيت الذي أمامنا، حيث جاء المنادى فيه الاسم الموصول (مَنْ)، فالشاعر لا يخاطب شخصا بعينه، فلا تكون دلالة النداء مرة في موقف

[1] ـ عبد العزيز خالد، النحو التطبيقي، ص 449.
[2] ـ المصدر السابق نفسه، ص 171.

معين ولا مغلقة لا تتكرر، فنداؤه جاء مفتوحا يشمل كل من سقط عليه وصف صلة الموصول (جَاءَ يَعْذِلُ مُسْتَهَامًاعلَى حَسَنِ الشَّمَائِلِ)، وعليه فالشاعر يخاطب كل عاذل معاتب لمحبي السلطان الناصر والمستهامين به، فالشاعر يرد عليهم ملامتهم زاجرا إياهم واقفا بالمرصاد لكل من يحاولون ثني الناس عن حب مَلِكِهم والتفريق بين الراعي ورعيته، وبالتالي فالنداء هنا جاء بغرض العتاب واللوم، فالشاعر ساخط ممتعض من كل عاذل مستهامٍ متطفل على الناس حاقد وحاسد ومبغض للسلطان.

وجاء في قصيدة للشاعر قوله[1]:

يَا سَاكِنِي السَّفْحَ لِي فِي حَيِّكُمُ سَكَنٌ وَأَنْتُم فِي سُوَيْدَا القَلْبِ سُكَّانُ

البيت ورد في قصيدة أرسلها الشاعر إلى قاضي القضاة "تاج الدين السبكي" بدمشق الشام، ويخاطب من خلالها أهل وسكان دمشق مناديا إياهم بـ"ساكني السفح" فناداهم بهذه الصيغة لتخصيص ندائه إلى فئة محددة، فهو يخاطب أناسا بعينهم يعرفهم ويعرفونه وبينهم صلة وثيقة، ولو قال مثلا "يا أهل دمشق (أو الشام)" لكان نداؤه عامًّا لكل أهل ذلك البلد، فيخبر الشاعر "ساكني السفح" ويذكّرهم أن له سكنًا وبيتًا في حيهم، وأنه ما زال ينتمي إليهم، وأن رحيله عنهم ليس دائما، وما هو إلا كَمَنْ غادر بيته ساعة من الزمن ولا بد من الرجوع إليه وإن تأخر في رجوعه، كما يخبرهم أنه ما نسيهم وما زالوا في أعماق قلبه ساكنين، وأنه ما نسي أهله وأحبابه وجيرانه وإن غابوا عن ناظريه حينًا من الزمن، وبالتالي فقد جاء النداء هنا بغرض التودد والتقرب وبث الشاعر أشواقه وحنينه إلى من خاطبهم.

وقال أيضا من قصيدة[2]:

عَاذِلِي فِي اَلْحَبِيبِ دَعْنِي فَإِنِّي بَرَّحَت بِي فِي حُبِّهِ اَلْبَرْحَاءُ

رَاقِب اَللَّهَ فِي مُحِبٍّ حَبِيبٍ مِنْ نُجُومِ اَلسَّمَاءِ لَهُ رُقَبَاءُ

[1] ـ المصدر السابق نفسه، ص 171.
[2] ـ المصدر السابق نفسه، ص 189.

يتوجه الشاعر في البيت الأول بالنداء إلى عاذله ومعاتبِهِ في حب الشاعر لمن أحبَّ، داعيا إياه إلى تركه ومن يحبُّ، فما هو فيه يغنيه عن ملامة كل لائم، فشدة حبه لحبيبه جعلت أمره مشاعا معلنا على الملأ، وأن حبه ليس خافيا على أحد، لذا يطلب منه الرفق بحاله والرأفة به، ويدعوه في البيت الثاني إلى أن يراعي الله في المحبين، فهم أحوج ما يكونون إلى الأخذ باللين، وهم في غِنًى عن كل رقيب وحسيب، فيكفي بمن في السماء أن يكونوا رقباء عليهم.

ولا يفوتنا أن نشير إلى أن الشاعر عمد إلى حذف أداة النداء، وقد أشرنا إلى هذا الأمر في شاهد سابق.

من خلال النماذج الشعرية المدروسة، يمكن القول إن النداء ظاهرة أسلوبية، بارزة في أشعار "ابن أبي حجلة التلمساني"، حيث كان التوظيف الغالب فيه لأداة النداء (يا)، وقد لاحظنا حذفه للأداة لأغراض عروضية مرتبطة بالوزن وأخرى بلاغية خدمة للسياق والدلالة، كما رصدنا توظيفه لأداة النداء (وا) "واو الندبة" تماشيا مع الموقف الشعوري للشاعر، بينما لم نلحظ استخدام الشاعر لأي من أدوات النداء الأخرى.

المبحث الرابع: الانزياح الدلالي (الاستبدالي) في شعر ابن أبي حجلة التلمساني:

تُعَدُّ الصورة الشعرية أحد أهم المقومات الأساسية لنجاح العمل الأدبي سواء كان شعرا أم نثرا، فمن خلالها يعبر المبدع عن انفعالاته ومشاعره وهواجسه وينقلها إلى المتلقي، فتقع تجربته الشعورية في نفس المتلقي موقعها في نفسه فيحصل التأثير، لذلك أصبحت جوهرا ثابتا في كل إنتاج شعري تدل على خصوبة خيال الشاعر وإحساسه المرهف، وفراسته في تقفي أثر المعاني التي استعصيت على بقية الشعراء ولم يبلغوها، وحذقه في الخروج عن الاستخدام النمطي المألوف للغة، فنجده يعمد إلى "الانتقال من المعنى الأساسي أو المعجمي للكلمة إلى المعنى السياقي الذي تأخذه الكلمة حينما توضع في سياق معين يحدده معنى الجملة بأكملها، حيث تنزاح الدوال عن مدلولاتها فتختفي نتيجة لذلك الدلالات المألوفة للألفاظ، لتحل مكانها دلالات جديدة غير معهودة يسعى إليها المتكلم"[1].

[1]ـ كوهن جان، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 205.

يلعب الانزياح الدلالي دورا مهما في توليد ونقل المعاني الشعرية في قالب فني وشكل جمالي، حيث إن "العرب كثيرا ما تستعمل المجاز، وتعده من مفاخر كلامها، فإنه دليل الفصاحة، ورأس البلاغة، وبه بانت لغتها عن سائر اللغات،... والمجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقفا في القلوب والأسماع"[1]، وبالتالي يمكننا القول بأن المجاز في الأبحاث والدراسات الأسلوبية هو عبارة عن "انحراف عن الاستخدام العادي للغة، سواء كان ذلك عن طريق استعمال الكلمة في غير ما وضعت له، أو إسنادها إلى ما لا ينبغي أن تُسنَدَ إليه في النظام المألوف للغة"[2].

وبالتالي فإننا نجد أن جوهر الانحراف ليس كسرا للنظام اللغوي وتفكيكا لبنية اللغة فحسب، بل إن ذلك تتبعه عملية أساسية أخرى مرتبطة بها ومتممة لها، فالشاعر إنما يهدم ويكسر تلك اللغة المعيارية العادية والمألوفة ليقوم بإعادة تركيبها وبنائها وفق تشكيل جمالي فني يستطيع حمل المعاني والأفكار والمشاعر التي يريد التعبير عنها، وينقلها إلى المتلقي بهدف التأثير فيه، حيث يحرص على انتقاء الكلمات القادرة على حمل الدلالات التي يريد التعبير عنها، ثم نظمها وضمها بعضها لبعض ليشكل في النهاية الصورة الفنية التي يبغيها، وبالتالي فإن الانزياح يمس اللغة على مستوى الألفاظ والمعاني، وهو ما يسميه جون كوهين "الانزياح الاستبدالي"، حيث إن الشاعر "لا يستخدم اللفظ المعتاد بدلالته المحدودة التي نتعلمها، وهذا الشيء أظن أننا جميعا نتفق عليه، وهو كذلك. لا يستخدم اللفظ بدلالته التي نقصدها حين نستخدمه في حياتنا اليومية، ثم إنه لا يفسر لنا الأشياء تفسيرا منطقيا يقبله العقل، ومن ثم فإننا نصف الشاعر بأنه غامض والحقيقة أننا لا نحكم عليه هذا الحكم إلا لأننا منطقيون، ولأننا اعتدنا أن نتعامل باللغة في وضوح"[3] ، فالانزياح في توظيف الكلمات خارج سياقاتها واستعمالاتها العادية المطبوعة في أذهان العامة، هو ما يميز لغة الشعر ويرتقي بها، فتصبح بذلك اللغة وسيلة إبداع وفن وتأثير وليست مجرد لغة تعبير وتواصل، ومنه فإن الحديث الذي ذكر حول الانزياح الدلالي يقودنا إلى القول إن "ذلك التنسيق والتأليف لا يخرج عن تقنيات الصورة من استعارة وتشبيه

[1]ـ القيرواني ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، ج1، ط5، دار الجبل، بيروت، 1981، ص 265-266.
[2]ـ فضل صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، مصر، 1998، ص234
[3]ـ إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر العربي، د.ت، ص 192.

وكناية ومجاز، يجنح المبدع فيه إلى الانزياح عن ذلك التنسيق والتأليف المتعارف عليه، ليشكل خرقا جديدا يسهم في تكوين أسلوب خاص به، يعتمد على تلك التقنيات الاستعارية والمجازية والكنائية، التي لا تعدو أن تكون نوعا من الانزياح الذي غاير المعنى الأصلي الذي وضع له"[1].

ومن هذا المنطلق فإن أبرز ما يمكن التطرق إليه ودراسته في الأعمال الأدبية من طرق الباحثين والنقاد والدارسين هي الصورة الشعرية، والتي تُعَدُّ السمة المميزة والبارزة التي تصطبغ بها النصوص الأدبية وخاصة الشعر، "وإذا قيل الأدب، فاعلم أنه لابد معه من التصوير؛ لأن النفس تخلق فتصور فتحسن الصورة، وإنما يكون تمام التركيب وجمال صورته ودقة لمحاته، فإذا خلا من التصوير عاد بابا من الاستعمال بعد أن كان بابا من التأثير "[2]، ولذلك نجد الشعراء منذ القدم تنافسوا في إشباع قصائدهم بكل ما تجود به قدرتهم الإبداعية، فينقلون الكلمات من الكلام العادي ويضمنونها داخل سياق أشعارهم فتكتسي دلالات جديدة لم يكن للمتلقين عهد بها من قبل، فيعصف بذهن المتلقي ويحدث في نفسه المفاجأة واللذة والانتباه، وهو ما يدفع بالمتلقي إلى تجاوز القراءة والفهم السطحي إلى مستوى عميق يحاول الكشف من خلاله عن المعاني الخفية والبعيدة التي يرمي إليها الشاعر ويسعى إلى تأويلها.

حظيت الاستعارة والتشبيه والكناية بعناية واهتمام النقاد والبلاغيين والدارسين، كونها تُعَدُّ الدعائم الأساسية التي يقوم عليها علم البيان في الدرس البلاغي، وأولاها الشعراء عناية خاصة على مر العصور، فأصبحت معيارا للمفاضلة بين الشعراء، ومن ذلك ما روي أن النابغة كان تضرب له قبة حمراء من أدم بسوق عكاظ، وتأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها، وأنشده يوما الأعشى أبو البصير، ثم أنشده حسان بن ثابت ثم الشعراء، ثم أقبلت الخنساء فأنشدته، فقال لها النابغة: والله لولا أن الأعشى أنشدني آنفا لقلت إنك أشعر الجن والإنس، فاحتجَّ حسان على ذلك وقال: والله لأنا أشعر منك ومن أبيك ومن جدك، فأمسكه النابغة من يده وقال له: يا بن أخي إنك لا تحسن أن تقول مثلي [الطويل][3]:

فَإِنَّكَ كَاللَّيْلِ اَلَّذِي هُوَ مُدْرِكِي وَإِنْ خِلْت أَنَّ اَلْمُنْتَأى عَنْكَ وَاسِعُ

[1]ـ جلال عبد اللطيف ناصر محمود، من الانزياح في شعر اللغويين "بانت سعاد" في إبداع "سعد مصلوح" أنموذجا، مجلة كلية اللغة العربية بالمنوفية،ع 35، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، البحيرة، 2020، ص3043.
[2]ـ الرافعي مصطفى صادق، وحي القلم، ج2، دار ابن زيدون، بيروت، د.ت، ص 211-212.
[3]ـ ينظر: سويلم أحمد، شعراء العرب والأسماء والألقاب والكنى، ط1، دار العالم العربي، القاهرة، 2012، ص 62-63.

هذا ولا يخفى علينا أن الكلمة إذا تم توظيفها في معناها الأصلي كان التعبير بها حقيقيا، أما إذا استعملت خارج معناها الأصلي مع وجود قرينة أو لازمة في الكلام تمنع ورود المعنى الحقيقي لها، نقول حينها إن التعبير جاء مجازا، وإن لم تذكر قرينة مانعة فهي كناية، وهي جوهر الصورة الفنية، "فإذا كان يطلق على التشبيه والمجاز والكناية مصطلح الصورة فلأنها الأدوات المخصصة للتصوير والتي يدخل فيها الخيال بدرجة أساسية معجونا بالوجدان والثقافة والمهارة ولتخلق شيئا ليس موجودا في الوجود بتمام مواصفاته التي أبدعها الفنان في الصورة"[1].

ونجد أن دراسة الصورة الفنية تتطلب حذقا وبُعد نظر ومهارة في التحليل والتأويل، وعقلا واعيا حصيفا لفهم طبيعتها واكتشاف أهميتها انطلاقا من مخرجات ونظريات وآليات النقد وعلم اللغة اللذين يمثلان ركائز محورية في الدراسات والأبحاث الأسلوبية، حيث تم تجاوز تلك النظرة القاصرة والمحدودة للصورة باعتبارها زخرفا لفظيا فقط يكسي العمل الأدبي جمالية وفنية، وأصبح ينظر إليها كعنصر أساسي في بناء النص الشعري.

وسنحاول دراسة الانزياح الدلالي في شعر "ابن أبي حجلة التلمساني" من خلال رصد كل من التشبيه والاستعارة والكناية من خلال نماذج شعرية نتبين من خلالها مواطن الانزياح في شعره.

أولا/ التشبيه:

يمثل التشبيه صورة من صور المجاز اللغوي، وهو من أكثر الصور التي وظفها الشعراء بشكل لافت في قصائدهم من أجل نقل تجاربهم الشعورية في قالب جمالي فني فريد يجذب المتلقي ويؤثر فيه، وقد عني به النقاد والدارسون عناية كبيرة، وميزوا بين أنواعه، وحددوا أركانه، وفصلوا في تعريفه، حيث جاء في مفهوم التشبيه ما أورده عبد القاهر الجرجاني في كتابه "أسرار البلاغة":"بأنه عملية تقريبية تقتضي ضربا من الاشتراك بين شيئين في صفة من الصفات "[2].

[1]ـ عبد الرحمن مروان محمد سعيد، دراسة أسلوبية في سوره الكهف، ص 158.
[2]ـ ينظر: الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د.ت، ص 99.

ويعرفه جابر عصفور بأنه:" علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال "[1].

وبالتالي فالتشبيه يقوم على علاقة المشابهة والمشاركة بين شيئين، وتكمن قيمة التشبيه وأهميته في أنه: "ما اتفق العقلاء على شرف قدره وفخامة أمره في فن البلاغة، وأن تعقيب المعاني به يضاعِف قواها في تحريك النفوس إلى المقصود بها مدحا كانت أو ذمًّا أو افتخارا" [2]، حيث يبرز التشبيه قدرة الشاعر على التشكيل الفني من خلال التصوير التشبيهي الذي يسعى من خلاله إلى بلوغ مقاصده من نظمه وإنتاجه لذلك العمل الإبداعي، فيتيح للمتلقي "الانتقال من شيء معهود أو مألوف إلى آخر يماثله تاركا الأثر البالغ في النفس ومولدا المتعة عند سماعه"[3].

وفيما يلي سنقوم باستخراج بعض الصور التشبيهية في "ديوان الصبابة" من خلال عرض نماذج شعرية لابن أبي حجلة والتعرض لها بالدراسة والشرح والتحليل.

يقول ابن أبي حجلة [الطويل][4]:

فَنُثُورُ دَمْعِي مِثْلُ نَظْمِ سُطُورِهِ خُدُودِي إِذَا مَا خَطَّ فِيهَا دَفَاتِرُهْ

استطاع الشاعر أن يصور لنا لوحة فنية بديعة من خلال هذا البيت الشعري ليصف لنا حاله وما يعانيه مستعينا بمجموعة من الدلالات التي تنقل لنا واقعه وحالته الشعورية والنفسية، حيث بدأ بالحديث عن نفسه قائلا: "فنثور دمعي"، فيحيلنا قوله هذا إلى أن تساقط دموعه لا يكون بصفة مستمرة ومتتابعة لأنه ليس في موقف نحيب وتفجع تكون فيها الدموع منهمرة بشدة، فالشاعر في حالة ركون وسكون يعالج جروحه وآلامه بقطرات دمع تتساقط متناثرة متفرقة على فترات وأوقات من النهار والليل، وكأن بكاءه غيمة صيف ممطرة لا يُتنبأ بها ولا متى ستمطر أو أين تمطر، ويشبه هنا "نثور دمعه" بـ "نظم سطور" من يحب، ويستوقفنا هنا قول الشاعر "نظم سطوره" ولم يقل مثلا "كتابة أو خط سطوره"، فأراد أن يبين لنا أن التي يحبها ناظمة بارعة

[1]ـ عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص 172.
[2]ـ القزويني الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003، ص 164.
[3]ـ عطية مختار، علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع، دار الوفاء، الإسكندرية، 2004، ص 52.
[4]ـ ابن أبي حجلة التلمساني شهاب الدين، ديوان الصبابة، ص 16./ الأصل في البيت: "فنثور دمعي مثل نظم سطوره."

مجيدة تحسن العزف على أوتار الكلمات والمعاني فتجاري في ذلك أبرع الشعراء، فما تخطه أناملها من سطور لا يكون إلا بإدراك ووعي وبعد تمعن وفحص شديدين، وربط بين المشبه (نثور دمعي) والمشبه به (نظم سطوره) عن طريق أداة التشبيه (مثل) في حين حذف وجه الشبه، فجاء التشبيه هنا مجملا لم يفصل فيه الشاعر بذكر وجه الشبه ليفتح المجال أمام المتلقي لتأويله وتقديره واستجلاء العلاقة بين طرفي التشبيه، وهي أن المنظوم من سطور محبوبة الشاعر هي في الحقيقة ليست إلا دموعه المنثورة من جفنه، فكأنها هي التي تجري تلك الدموع أو تحبسها، وكأن الشاعر مغلوب على أمره، مسلوب الإرادة حتى في بكائه من عدمه.

وفي الشطر الثاني صورة تشبيهية أخرى مرتبطة بالأولى التي كانت في الشطر الأول ومكملة لها، فشبه "خدوده" التي منثور عليها دمعه بـ "دفاتر محبوبته" التي تنظم فيها سطورها، فسطورها دموعه، ودفاترها خدوده التي تخط فيها ما تنظم، وقد حذف الشاعر أداة التشبيه، فجاء مؤكدا ليزيد من قوة التشبيه ويربط بين طرفي التشبيه مؤكدا على العلاقة القوية بينهما، لتشكل في الأخير الإطار العام للصورة التي رسمها والتي أبان من خلالها على مقدرة فنية عالية.

ويكمل في سياق البيتين السابقين نفسه فيقول [الطويل][1]:

تَمُدَّ مِدَادَ دَمْعِي أَقْلَامُ هَدْبِهِ فَدَمْعِي حِبْرِي وَالسَّوَادُ مَحَابِرُهْ

فالشاعر هنا يربط بين أمرين أو حدثين، هما "النظم" و "البكاء" اللذان يبدوان ظاهر الأمر متباعدين، إلى أنه يتوغل في تفاصيلهما بعمق، ويوصل بين عناصرهما بسلاسة ودقة، كالخياط الذي يخيط من قماشين مختلفين فستانا أو ثوبا جميلا متناسق الألوان، فيشبه "دمعه" بـ "المداد"، ويشبه "هدب محبوبته" بـ"الأقلام"، فاقتصر تشبيهه هنا على ذكر طرفي التشبيه فقط وحذف أداة ووجه الشبه، وما يلفت انتباهنا هو تأخر المشبه في التشبيهين كليهما (دمعي، هدبه) وتقدم المشبه به (مداد و أقلام)، وهو ما يسمى بالتشبيه البليغ الإضافي، حيث يأتي أحد طرفي التشبيه مضافا إليه.

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 17.

وفي الشطر الثاني تشبيهان آخران: "دمعي حبري" و "السواد محابره"، أين اكتفى الشاعر فقط بذكر طرفي التشبيه، وهو ما جعل التشبيه بليغا، وهو أقوى أنواع التشبيه، فيجعل المشبه والمشبه به واحدا، فكأن الدمع هو الحبر، والحبر هو الدمع، مثله في الصورة الثانية، ونجد أن الصورتين مترابطتان عن طريق الإحالة بضمير الغائب في "محابره" العائد على "حبري"، فالسواد وظلمة الليل هي محبرة دموع الشاعر التي تستمد منها أقلام أشفار جفن حبيبته مدادها، فبرهن الشاعر من خلال دقة وصفه وعنايته الدقيقة بالتفاصيل وبراعة النظم على شاعرية وحس مرهف مما أسهم في إثراء المعنى إسهاما كبيرا.

ومن قول الشاعر [الطويل][1]:

تَحَصَّنْتُ فِي حِصْنِ اَلْهَوَى مِنْ عَوَاذِلِي وَبَاتَ لِقَلْبِي جَيْشُ هَمٍّ يُحَاصِرُهْ

وظف شاعرنا التشبيه في هذا البيت فاستخدمه كوسيلة لتبليغ المعنى ونقله إلى المتلقي، حيث يمثل الموقف أفضل تمثيل، فالشاعر ضاقت به السبل وتقطعت به الأوصال وهو مطارد متربَّصٌ به من عواذله، فلم يجد مكانا ولا مأوى يلجأ إليه ويحتمي فيه إلا "الهوى" الذي شبهه بـ "حصن" منيع يحول بينه وبين عاذليه، ويمنعهم عنه، فلا يصلون إليه ولا ينالون منه، فكان أَأْمَنَ مكان يمكن أن يقصده دون أن يخيب في ظل ذلك الموقف و تلك الظروف، فتوظيفه للتشبيه البليغ الإضافي غذى الصورة الشعرية وزاد المعنى قوة وعمقا من حيث المطابقة بين المشبه والمشبه به وجعلهما واحدا في المعنى، ومن جهة أخرى قلبه لطرفي التشبيه حيث قدم المشبه به وأخر المشبه.

ونرافق شاعرنا في محنته، فيخبرنا في الشطر الثاني أن قلبه محاصر ضُيِّقَ عليه الخناق، يخيم عليه الهم والحزن والكآبة وتطبق على صدره فهي كالجيش المحيط بأسوار المدينة مشرقا ومغربا باحثا عن أي منفذ للدخول إليها واستباحتها والسيطرة عليها، وهو ما يوضح قلق واضطراب الشاعر وخوفه من تسلل الهم إلى قلبه وغزوه والتمكن منه.

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 17.

وقد اعتمد "ابن أبي حجلة" على التنويع في تشبيهاته، فلا نجد إعادة وتكرارا للمعاني والصورة، ومن صور التشبيه لديه [الطويل][1]:

اَلْغُصْنِ خَدٌّ كَالشَّقِيقِ إِذَا بَدَا وَشَعْرٌ كَجُنْحِ اَللَّيْلِ سُودٌ غَدَائِرُهْ

البيت الشعري جاء في رد الشاعر على من شبهوا التي أحبها هو بالغصن، فعمد إلى التشبيه لإثبات خطئهم ومحاججتهم من خلال ذكره لأوصاف موجودة في محبوبته ولا توجد في "الغصن" الذي شبهوها به، ومن ذلك أن الغصن ليس له خد كالشقيق ويستحيل أن يكون له ذلك على عكس محبوبته التي ينطبق عليها ذلك الوصف، ليزيدهم على ذلك بما لا يدع مجالا للشك صحة رأيه وخطأهم، فيشبه غدائر شعرها وضفائرها في شدة سوادها بجنح الليل وعتمته، فكأنها ليل يخيم عليها ويغزو نهار وجهها وضياءه، فيعمه هدوءًا وسكونا، فالتشبيه الوارد في البيت جاء تاما كامل الأركان، ككمال جمال الموصوف فيه، وخُلُوّه من أي نقص أو عيب في نظر الشاعر.

ومن حيث إنه أبان على إجادته للتشبيه وحسن تخيره للمعاني، والمناسبة بين الدوال ومدلولاتها، فدَلَّ ذلك على فلسفة التشبيه العميقة للشاعر، وأن هاته العملية تحتاج تغذية شعورية يوافقها مهارة وحذق وتأمل وعمق نظر، وألا يكون الأمر خبط عشواء.

إن اعتبارنا أن التشبيه انزياح في حد ذاته، فإن الخروج عليه من خلال استحضار تشبيهات غير مألوفة وغريبة هو تكثيف لوظيفة الانزياح التي هي إثارة الدهشة والمفاجأة لدى المتلقي بالمباعدة بين طرفي التشبيه، فيكون ذلك أدعى إلى التأثير في النفوس، وكانت أشدَّ ميلا إليه، ولعل شاعرنا أدرك ذلك فتفنن في تشبيهاته، ومنها قوله [الطويل][2]:

مَلِيكٌ يَهُزُّ اَلرُّمْح أَعْطَاف قَدِّهِ كَمَا اِهْتَزَّ غُصْنٌ طَارَ فِي اَلْحُبِّ طَائِرُه

نجد أن التشبيه هنا يتسع ليشمل البيت الشعري كله، فالشاعر لا يشبه شيئا بشيء وإنما ارتقى بمستوى التشبيه إلى بعد آخر، فشبه مشهدا فيه حركة ونابض بالحياة بمشهد آخر، فذكر في

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 17.
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 17.

صدر البيت صورة الملك السلطان الناصر وكيف يهزُّ الرمح جانبيه ويحركهما بشدة، فتارة يكون حاملا الرمح في يده، وتارة من وراء ظهره، أحيانا وهو راكب خيله وأحيانا وهو سائر على قدميه، ففي هذه المواقف المختلفة لا يبقى قوامه ثابتا ساكنا، فهو كلما حمل رمحه رافق ذلك حركة واهتزاز البدن، وإعراضٌ بالجانبين يمينا ويسارا، لننتقل إلى المشهد الثاني في العجز وهو اهتزاز غصن الشجرة لحظة انطلاق وطيران الطائر بعد أن كان مستقرا عليه ليقتات من حبه وثمره، فالشاعر هنا وظف التشبيه التمثيلي حيث شبه صورة بصورة، وكان وجه الشبه بينهما منتزعا من أوجه متعددة تُفهم من السياق بإسقاط مشهد على آخر، وهو ما يسمى بالتشبيه التمثيلي، حيث تبرز جماليته في حركيته وعدم جموده وهو ما يزيد من متعه المتلقي وتشويقه وهو يلاحق حدثين منفصلين ويحاول الربط بينهما واستكشاف تفاصيلهما ومواطن الجمال فيهما.

ومن بديع تشبيهاته قوله [البسيط][1]:

يَرْنُو إِلَيَّ بِعَيْنٍ نُونِ حَاجِبِهَا كَالْقَوْسِ تَصْمِي اَلرَّمَايَا وَهِيَ مِرْنَانُ

ويظهر التشبيه جليا في هذا البيت، حيث يشبه الشاعر حاجب العين بالقوس التي لا تخطئ رماياها أبدا، وتصيب الهدف والصيد في كل مرة يطلق سهم منها، فالتشبيه هنا جاء ليصور النظرات الموجهة من تلك العيون وكأنها سهام منطلقة من قوس رامٍ بارعٍ ومتمرس لا يخطئ رماياه أبدا، ولعل في قول الشاعر (يرنو إلي) إشارة إلى أن إطالة وإدامة النظر إليه والتأمل فيه وتتبع حركاته وسكناته، كأنه صيد يُتَرصَّد به ويمكن أن يُرمى بسهم في لمحة بصر، ولا يفوتنا أيضا الإشارة إلى تشبيه آخر عمد إليه الشاعر- وكنا قد ذكرناه سابقا- وهو تشبيه الأعضاء بالحروف، حيث يشبه شكل الحاجب والعين برسم حرف النون، فنجد أن الشاعر من خلال التشبيهين حقق أهدافا تعبيرية ووظيفية وتأثيرية جمالية تنقل الفكرة ممزوجة بما يمتع النفس.

ومما يتفنن فيه الشاعر ارتقاؤه بتشبيهاته، وحسن الملاءمة والتوافق بين طرفي التشبيه[الكامل][2]:

وَحَيَاةِ وَجْهِكَ وهُوَ بَدْرٌ مُشْرِقٌ قَلْبِي عَلَيْكَ كَمَا عَلِمْتَ وأَشْفَقُ

[1]- المصدر السابق نفسه، ص 65.
[2]- المصدر السابق نفسه، ص 81.

يشبه الشاعر وجه السلطان الناصر بـ "البدر" الذي يعتبر أحد أجمل الموجودات في الكون التي تدل على عظمة وإبداع الخالق، فالناظر إلى "البدر" يجد في نفسه راحة وسكينة وسرورا بالنظر إليه، فلا يريد إزاحة نظره عنه، كما أنه بطلوعه يزيل عتمة الليل وينير الدنيا بنوره، وهنا مكمن التشبيه، فالناظر إلى قسمات وجه السلطان يعجب بوضاءته وبجماله وبهائه وحسنه، ويستشعر في نفسه طمأنينة وتعلقا به، فهو متميز متفرد لا يضاهيه ولا يناظره ولا يماثله أحد بين جموع الناس كتميز البدر وتفرده إذا ما بدا ليلا فإنه يستحوذ على الأبصار والقلوب فيطغى على جميع النجوم والكواكب المتناثرة في السماء، ولعل سبب تشبيه الشاعر "وجه الملك" بـ "البدر" جاء إسقاطا للصفات المشتركة بينهما وهي: النور والوضاءة، والحسن والجمال والعلو والرفعة والسمو، وأيضا التميز والتفرد، فالنجوم في السماء كُثُر والكواكب كذلك أما البدر فواحد لا ثاني له وهو ما ينطبق على السلطان، فيجري عليه في ذلك قول النابغة الذبياني:

فَإِنَّكَ شَمْسٌ وَالْمُلُوكُ كَوَاكِبٌ إِذَا طَلَعْتَ لَمْ يَبْدُ مِنْهُنَّ كَوْكَبُ

إن هذا الانزياح الموجود في البيت من خلال تشبيه "وجه الملك" بـ "البدر" يعبر عن جمالية الخطاب الشعري عند "ابن أبي حجلة" في الانتقال بمعنى اللفظ من الدلالة المعجمية إلى الدلالة الإيحائية الفنية، من خلال مناسبة المشبه به للمشبه، إضافة إلى ذكر وجه شبه (مشرق) في حين أنه هناك أوجه شبه أخرى يمكن للمتلقي استكشافها وتقديرها وتأويلها من خلال الموازنة والمقارنة الذهنية بين طرفي التشبيه.

وقد عبر الشاعر عما يكون عليه من حال حين يصله أحبابه فيقول [البسيط][1]:

مَا صَرَّنِي ضِيقُ عَيْشِي حِينَ وَاصَلَنِي سَمُّ اَلْخِيَاطِ مَعَ اَلْأَحْبَابِ مَيْدَانُ

في البيت الشعري صورة تتجلى للمتلقي عبر الألفاظ والعناصر، فهي تبرز ما يجده الإنسان من سعادة وراحة وعيش هنيء حين يكون محاطا بأحبابه وأهله وأصحابه، وإن كان فقيرا معدما يعيش في كوخ كالطلل، محروما فيه من أبسط ضروريات ومتطلبات العيش الكريم، فإن ذلك كله ينجلي إذا ما كان في ذلك البيت أحباب، فإنه يستحيل جنة تتلاشى فيها كل الصعوبات

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 178.

والضيق والحرمان الذي كان المرء يكابدهما في وحدته، فالشاعر يبرز أهمية وقيمة الأحباب والأهل والأصحاب الذين بهم يتجاوز الإنسان الأزمات والشدائد، وأنه بالاجتماع مع الأهل والخِلاّن يغدو كل عسير يسيرا، وهي الحقيقة التي وصل إليها الشاعر بعد أن واصَلَهُ وزاره أحبابه وقد كان في ضيق من عيشه، إلا أنه بمجرد حضورهم انفرجت أساريره واطمأنت نفسه وأحس بسعادة غامرة على الرغم من عدم تغيير حاله أو تبدل أوضاعه، فهو لم يجد رغدا في العيش أو اتساعا في بيته الضيق، وإنما وجد انشراحا وسعة وانبساطا في الروح والنفس أنسته كل ما يقاسيه، حتى إنه شبه "سم الخياط" وهو في ضيقه الشديد ودقته لدرجة صعوبة رؤيته بالعين، فإنه يصبح ميدانا فسيحا في حضرة الأحباب، والتشبيه هنا بليغ ذُكِر في طرفا التشبيه فقط وذلك تكثيفٌ وإثراءٌ للمعنى وتقويةٌ للدلالة، ودفع المتلقي إلى التأمل في بلاغة التشبيه وعمقه ومحاولة اكتشاف العلاقة بين طرفي التشبيه وتأويلها للوصول إلى قصدية الشاعر والدلالات العميقة التي يريدها.

ثانيا / الاستعارة:

تُعَدُّ الاستعارة شكلا من أشكال الانزياح، حيث تلعب دورا بارزا في إخراج الألفاظ من معانيها المعجمية المألوفة لدى المتلقي إلى دلالات جديدة غريبة عنه، وهو ما يحدث المفاجأة والدهشة لديه، فيسعى إلى تأويل ما وراء السطور لبلوغ الدلالة المقصودة.

ولذلك نجد أن الاستعارة من أهم وأبرز الأساليب التعبيرية المستعملة في النصوص الأدبية لدورها الكبير في تغذية الجانب التصويري والتأثيري في العمل الإبداعي، وإعادة إحياء اللغة وتحيين المعاني باعتبارها خرقا لقانون اللغة والكلام، فهي تتحقق في المستوى الاستبدالي، فنجدها- أي الاستعارة- قد ارتبطت ارتباطا وجوديا بالشعر والشعرية، لذا حظيت باهتمام الشعراء والنقاد في الأدب قديما وحديثا.

وقد وضعت تعريفات كثيرة للاستعارة وفصلوا فيها واستفاضوا في شرحها، ومن ذلك ما ذكره الجرجاني في "دلائل الإعجاز" عن الاستعارة "أن موضوعها على أنك تثبت بها معنى لا يعرف السامع ذلك المعنى من اللفظ، ولكنه يعرفه من معنى اللفظ"[1]، وبالتالي فإننا لا نأخذ بالمعنى

[1]ـ الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 431.

الحرفي للفظ ومدلوله المباشر القريب، وإنما نتوصل به- أي المعنى المعجمي للكلمة- إلى مدلول ومعنى آخر خفي غير مباشر من خلال الربط والوصل بين المعنى الذي قيل والمعنى المراد والمقصود.

تدور أغلب تعريفات الاستعارة في معنى واحد وهو أنها: "اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي"[1]، ومنه يمكن القول إن الاستعارة بمعناها الشامل هي تقنية انزياحية جوهرها "أن يكون اللفظ أصل في الوضع اللغوي معروف، تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية"[2].

ويعرفها "السكاكي" في كتابه "مفتاح العلوم" بقوله: "الاستعارة هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به"[3].

وفي هذا السياق فإنه لا يمكن لأي كان تجاهل أهمية الاستعارة في الكلام وأثرها البلاغي والفني حيث إنها "تتصدر بشكل كبير بنية الكلام الإنساني، إذ تعد عاملا رئيسا في الحفز والحث، وأداة تعبيرية، ومصدرا للترادف وتعدد المعنى ومتنفسا للعواطف والمشاعر الانفعالية الحادة، ووسيلة لملء الفراغات في المصطلحات"[4].

وسنسعى إلى رصد الاستعارة التي تُعَدُّ أحد أبرز الظواهر الأسلوبية والبلاغية التي ترتكز على الانزياح، وتحمل في ثناياها معانِيَ رمزيةً مفاجئة للمتلقي، فسنقوم بدراسة بعض النماذج الشعرية لابن أبي حجلة المتضمنة هذا المنبه الإبداعي.

يقول الشاعر[الوافر][5]:

تَغَارُ اَلشَّمْسُ مِنْهَا حِينَ تَبْدُو كَغُصْنِ الْبَانِ فِي خِضْرِ اَلْبُرُودِ

[1]- الجارم علي وأمين مصطفى، البلاغة الواضحة، د. ط، دار المعارف، د. ت، ص 71.
[2]- الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 30.
[3]- السكاكي أبي يعقوب يوسف، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2000، ص 477.
[4]- أبو العدوس يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1997، ص 11.
[5]- ابن أبي حجلة التلمساني، ديوان الصبابة، ص95.

بِأَطْرَافٍ مِنْ اَلْحِنَّاءِ حُمْرٍ وَأَلْحَاظٍ كَبَيْضِ اَلْهِنْدِ سُودِ

يتجلى لنا في بداية النموذج الشعري انزياح استبدالي كسر به الشاعر معيارية اللغة خارجا عما هو مألوف ومطبوع في أذهاننا وذلك في قوله: "تغار الشمس" حيث أسند إلى الشمس مالا يكون فيها وليس من خصائصها وهو "الغيرة" التي استعارها وأخذها من "الإنسان" بحكم أنها صفة موجودة فيه دون بقية الكائنات الحية، فقام بحذف المشبه به و أبقى على تلك القرينة أو اللازمة التي نستدل بها عليه، وقد جعل الشاعر هذه الصورة الاستعارية وسيلة للتعبير عن الجمال البارع لتلك المرأة أوالمحبوبة التي يتحدث عنها ذاكرا صفاتها من قدها الممشوق كغصن البان، وأطرافها الحمر بالحناء، وعيونها السوداء ونظراتها التي هي كسيوف الهند، فكل هاته الصفات الأخّاذة جعلت حتى الشمس بإشراقتها ونورها الذي يضيء الدنيا بأسرها تغار منها – أي المرأة– وتحسدها على جمالها فما بالك بالنساء الأخريات كيف سيكون حالهن عند رؤيتها. فالشاعر بهذا المعنى يؤكد فكرته ويعطيها بعدا إيحائيا يعكس الهيئة والصورة التي هي عليها حبيبته، "فيخلق جوا من المتعة في تخيل الحدث، فتغدو اللغة أكثر فاعلية في التعبير عن مكنونات النفس ورغباتها، فالانزياحات التي تحققها الأنساق الاستعارية عبر مخالفة النمط الإسنادي المألوف هي في حقيقة الأمر محاولة للاستدلال على المعاني الثواني من خلال التوقف عندها والاصطدام بها مرحليا، يعقبها عملية اختراق وتجاوز لما ورائها من معان "[1].

وفي قول الشاعر [الطويل][2]:

كَتَبْتُ إِلَيْكُمْ وَالسُّطُورُ حُرُوفُهَا بِهَا أَعْيُنٌ تَرْنُو إِلَيْكُمْ وَتَرْمُقُ

وَلِي قَلَمٌ أَمْسَى لِرَطْبِ لِسَانِهِ سَلَام مَشُوقٍ قَدْ بَرَاهُ اَلتَّشَوُّقُ

ينقل الشاعر حنينه واشتياقه إلى بعض أصحابه الذين فرقت بينهم طول المسافات والبعد، فلم يجد سبيلا للوصل إلا بالكتابة إليهم، ويعبر عن شدة شوقه إليهم بطريقة إبداعية تنم عن افتنان وحس مرهف عال، فيجعل نفسه ينظر إليهم ويرمقهم من "أعين حروف السطور" التي خطها

[1]ـ - فياض ياسر أحمد وفواز خليفة مها، البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإسلامية، المجلد1، عدد 4، كلية الآداب، جامعة الأنبار، 2009، ص

[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 141.

وكتبها، فكأنها- حروف السطور- نافذة يطل منها عليهم ويراهم من خلالها، وفي ذلك انزياحية شعرية بليغة، فنسب إلى الشيء ما ليس فيه فـ "الأعين، الرُّنُوُّ، والرَّمق" صفات يستحيل أن توجد أو تنطبق على "الحروف والسطور" وإنما هي من لوازم "الكائنات الحية"، فأخذه لتلك القرائن من المشبه به ونسبتها إلى المشبه بثت فيه الحياة وجعلته يخرج من خانة المعاني والجماد إلى خانة المحسوسات والكائنات الحية.

وجاء البيت الثاني ليدلل على قوة المعنى والانزياح الوارد في البيت الأول، فتلك السطور والكلمات هي في الحقيقة "سلام مشوق" يلهج بذكره "لسان القلم" فاستعار "للقلم" "لسانا" يتحدث بدلا عن الشاعر وينقل عنه اشتياقه وحنينه إلى خلاّنه، فكلما اهترأ أو انكسر رأس القلم "براه التشوق" ليستمر في وصل الأصحاب وعدم الانقطاع عنهم، فيشبه الشاعر "التشوق" بـ "المبراة أو السكين التي يبرى به القلم" وهو ما استدللنا عليه من اللازمة "براه" على سبيل الاستعارة المكنية.

فحققت بذلك الصورة الاستعارية في البيتين، انزياحات استبدالية عن المعاني الحقيقية المألوفة، ذلك أن التصوير من خلال الاستعارة يجسد انفعالات الشاعر وشوقه الشديد لأصحابه، فالشاعر يرى من خلال حروف سطوره، ويتحدث من خلال لسان قلمه.

وفي قوله أيضا [البسيط][1]:

كَمْ بِتُّ أَرْعَى نُجُومَ اَللَّيْلِ مِنْ أَرَقِي يَا أَشْبَهَ اَلنَّاسِ كُلَّ اَلنَّاسِ بِالْقَمَرِ

عدل الشاعر في صدر البيت عن التعبير اللغوي العادي، موظفا تعبيرا ازياحيا أبلغ وأرقى ليتواءم وتجربته الشعورية التي يعيشها فيصورها للمتلقي تصويرا جماليا بديعا يأخذ بِلُبِّه ووجدانه، فوظف لتلك الغاية الاستعارة المكنية حيث ذكر المشبه "نجوم الليل" وأسقط المشبه به الذي هو "الغنم والإبل"، فالشاعر "كالراعي" الذي دأب وتعود على إخراج غنمه إلى المروج الخضراء والأراضي الواسعة للرعي والشرب، ويقضي ساعات طوالاً يتأملها ويقلب نظره بينها فلا يغفل عن أي عنزة من الماشية فلا تشرد عن القطيع، وفي ذلك دليل على حرصه الشديد وعنايته واهتمامه

[1]- المصدر السابق نفسه، ص 156.

بقطيعه، ويظل على هذا لا ينقطع عنه أبدا ولا يشغله عنه شاغل، والشاعر مثله، فلا يفوت ليلة يغيب فيها أو يتأخر عن تلك النجوم، وكأنها أصبحت عادة راسخة لديه، وأنه على ذلك الأمر منذ عهد طويل وزمن بعيد وهو مايحيل إليه توظيفه لـ "كم الخبرية التكثيرية" في مطلع البيت. وقد جاءت الاستعارة هنا بسيطة واضحة يسهل فهمها.

وأما قوله [الكامل][1]:

رَامُوا فِطَامِي عَنْ هَوًى غُذِّيتُهُ طِفْلًا وَكَهْلًا

إن الكشف عن جمالية الانزياح في الكلام يتطلب أولا فهما لمعاني الكلمات ودلالاتها، فالشاعر يتحدث عن الناس عموما والعاذلين على نحو خاص بأنهم "راموا فطامه" أي طالبوا ودعوا إلى فطامه، والفطام فصل وقطع المولود عن الرضاع، غير أن الذي يطالبون بفطامه عنه ليس حليب الرضاع، وإنما المقصود "هواه وعشقه"، فاستخدم الشاعر هذا المعنى للتعبير عن مكانة ذلك "الهوى" وأهميته وقيمته في نفسه وقلبه، فصوره كأنه "حليب ثدي الأم" الذي غُذِّيَ به مذ كان "طفلا" ولم ينقطع عن ذلك أو يتوقف وحتى بعدما صار "كهلا"، فصور لنا معنى طلبهم بتركه لهواه والتخلي عنه بعد سنوات وطول عهد بينهما كمن يطلب " أن يُفطَمَ الرضيعُ عن ثدي أمه ويُمنع عنه حليبها، وهو الذي يتغذى به جسمه يكبر وينمو، وتقوى به مناعته، فيشُقُّ عليه أن يُفطم عن هذا الهوى كما يشُقُّ على الرضيع منع وقطع حليب أمه عنه"، ليجسد لنا مرارة وصعوبة الموقف الذي عاشه، فلا أشد على الرضيع من هذا المنع حيث يقطع عنه ماكان إكسير الحياة بالنسبة له، فاستطاع من خلال هذه الاستعارة أن يعبر عن تصوره وأن ينقل إلينا مشاعره من خلال خرق ما هو مألوف في العلاقات الإسنادية بين الدوال ومدلولاتها، وهو ما شكل لنا استعارة بليغة تعكس إحباطه وضيقه واضطرابه مما طُلِبَ منه.

وفي بيان معاناة أهل الهوى وما يلقونه من عذاب العشق [الطويل][2]:

أَقُولُ لِظَبْيٍ قَلْبُهُ يَشْتَكِي الْأَسَى هُوَ اَلْحُبُّ فَاسْلَمْ بِالْحَشَا مَا اَلْهَوَى سَهْل

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 165.
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 170.

نلاحظ من خلال هذا البيت الشعري أن الشاعر في موقف خطاب، لكن خطابه هنا جاء موجها إلى من لا يفهم ولا يعقل وهو "الظبي"، الذي صوره كأنه إنسان يسمع ويعقل ويستجيب لكلام الشاعر ونصحه، ذلك أن الشاعر لم يخاطب "الظبي" حقيقة، ولا يمكن "للظبي" الاستماع والفهم والاستجابة، حيث انزاح الشاعر في عبارته من خلال تصوير "الفتى العاشق الولهان" بـ" الظبي" لما رأى فيه من براءة وطيبة وقلب نقي تتجسد فيه كل معاني الوداعة والرقة والحنان، ومن ناحية أخرى كون" الظبي "دائما ما يكون في خطر، مطارد ومستهدف وعرضة للصيد إما من البشر أو من الحيوانات المفترسة وهو نفس حال الفتى الذي اصطاده الهوى ونال منه، فأسقط الشاعر صورة "الظبي"على صورة "الفتى" لما رأى ما بينهما من صفات مشتركة، كما أن هذا التعبير المنزاح الذي عمد فيه الشاعر إلى التصريح بالمشبه به وحذف المشبه زاد من شعرية وجمالية وبلاغة المعنى، فليس قوله:"أقول لظبي" كقوله:"أقول لفتى"، حيث إن التعبير الأول المنزاح أرقى وأكثر جذبا للمتلقي من التعبير الثاني العادي.

ويقول الشاعر بعدها في السياق نفسه " قلبه يشتكي الأسى "حيث استعار الشكوى من الإنسان ونسبها إلى" القلب " فجعل له لسانا ناطقا يعبر عن حجم المعاناة والألم والأسى الذي يقاسيه، فالشاعر لم ينسب الشكوى والأسى إلى الإنسان كله على الرغم من أنه هو الذي يتحدث ويفصح عما به في الحقيقة، لكن الشاعر كان أدق وأكثر تحديدا في تعبيره، فنسب الشكوى والألم إلى" القلب" ليبين لنا أنه هو موطن المشاعر ومخزن الأحاسيس، وأنه هو الذي يعاني الأسى والحزن دون باقي أعضاء الجسم الأخرى، فالإنسان إذا ما أصابته خيبة أمل، أو ألم فراق، أو أسى وحزن فإنه لا يجد ذلك إلا في قلبه، لذا حق له أن يشتكي ويعبر عن شجونه وأحزانه، ونرى أن محور الاستبدال الذي وظفه الشاعر هنا من خلال تحايله على اللغة وفي رصده دلالة الكلمات والعبارات باحثا عن معان مجهولة أو بعيدة فيستحضرها في سياق يبعث به الانزياح الذي يطبع اللغة بملامح جمالية شعرية.

ويصور لنا الشاعر ضعف وعجز العاشق المحب وغلبته على أمره فيقول [الوافر][1]:

إِذَا مَا قَادَنِي يَومًا هَوَاهُ مَشَيْتُ وقَطْرُ دَمْعِي كَالقِطَارِ

[1]ـ المصدر السابق نفسه. ص 275.

إن التصوير الاستعاري الموجود في البيت يكمن في جعل لل "هوى" سلطة ونفوذا تمكنه من التحكم في مصير الآخرين وإجراء أحكامه عليهم، وهو الأمر الذي أتاح له اقتياد الشاعر وتوجيهه وفق مشيئته، فصار ذلك "الهوى" كالسجان الذي يملك أمر مسجونيه فيأمرهم وينهاهم ويقيمهم ويقعدهم كيفما شاء وليس لهم إلا الطاعة والانصياع إلى أوامره وتنفيذها، وهي حال الشاعر نفسها، فهو سجين لذلك "الهوى" مغلوب على أمره، فمتى ما شاء اقتياده سار ومشى دون تبرم أو شكوى، مستسلما خاضعا، وهو ما يدل على وهن الشاعر وضعفه أمام هواه، فهو لم يتوان عن وضع مصيره وحياته عن رضى وقناعة تامتين بين يدي هواه. فيتضح لنا في هذا المقام القدرة الفائقة للاستعارة على نقل التجربة الشعورية من الشاعر إلى المتلقي باعتبار أن صورها أكثر وفاء واستنفادا لعناصر التجربة الشعرية، وهو ما جعلها أهم مظاهر الانزياح.

ومن معنى البيت السابق نفسه قوله [الطويل][1]:

خَدَمْتُ "بِدِيوَانِ الصَّبَابَةِ" عَامِلًا فَبَاشَرَ قَتْلِي مَنْ سَبَانِي نَاظِرُهْ

حملت الصورة الشعرية فيضا شعوريا وتصويريا وظفه الشاعر للتعبير عن مكنونات نفسه، فكسر بخطابه النظم والأساليب التعبيرية المألوفة في اللغة، وعليه فإنه بخروجه عن الكلام العادي البسيط فإن لغته سيطغى عليها الحضور الوجداني والنفسي والجمالي وتصبح جوا مهيمنا على النص الشعري، ويصبح للخواطر والهواجس والمشاعر الحضور الأبرز، وهو ما يجعل المتلقي منفتحا على كل هاته العوالم والدلالات التي يسعى إلى اكتشافها والغوص فيها، فالشاعر يجد نفسه سبيا وسجينا لتلك النظرات التي أسرت قلبه وأخذت بعقله ووقع في حبها وهواها، فهو مأسور بعشقها منذ أن وقعت نظراتها عليه، فصار حبيسا لها لا يستطيع إزاحة نظره عن عينيها، فكأنهما سجن وحبس هو أسير به ولا طاقة له للخروج منه ومغادرته، فيظهر لنا في هذه العبارة انزياح لغوي شكل صورة جديدة غير مألوفة قائمة على كسر ما تألفه الأذن ومخالفته.

[1]ـ المصدر السابق نفسه. ص 17.

ومن نماذج الاستعارة قوله [الطويل][1]:

غَزَالٌ غَزَانِي بَالِلْحَاظِ لِأَنَّهُ إِذَا مَا بَدَا فِي حَوْمَةِ اَلْحَرْبِ ضِيغَمُ

تُكَلِّمُنِي أَلْحَاظُهُ بِسُيُوفِهَا وَلَمْ تَرَ قَبْلِي مَيِّتًا يَتَكَلَّمُ

في الشطر الأول بالبيت الأول نجد في العبارة انزياحا مركبا فيه خروج عن المعنى الحقيقي، الانزياح الأول في ذكر الشاعر "للغزال" الذي شبه به حبيبته وعدل عن التصريح بها مباشرة، وبالتالي وظف لفظة "الغزال" توظيفا مجازيا وجعله صورة يتوصل من خلالها المتلقي إلى المقصود في كلام الشاعر، وقد شاع بين الشعراء تشبيههم للمرأة في أشعارهم بالغزال والظبية، والريم والبقر الوحشي وغيرها، فألبس الشاعر حبيبته هذه الصورة دون إطناب أو تفصيل في ذكر صفاتها، فيتيح للمتلقي تأويلها واستنتاجها من خلال المشبه به المذكور، ومن تلك الصفات يمكن أن نجد: الرشاقة وخفة الحركة والقوام المتناسق والعينين الواسعتين الجميلتين، وفي هذا انحراف أسلوبي يقوم على تفريغ المعاني القاموسية المعروفة للألفاظ إلى دلالات جديدة.

وفي سياق العبارة نفسها "غزال غزاني" يأتي الشاعر بصورة استعارية ثانية ويقحمها في الأولى، فيضفي بذلك غموضا وتعقيدا وتشويقا على الكلام ويجعل المتلقي في حالة ارتباك وحيرة تدفعه إلى التأمل في الخطاب وتحليله ومحاولة فك رموزه، فلفظة (غزاني) مخرجة عن سياقها الحقيقي، واستخدمها الشاعر لغير معناها الأصلي، فيشبه "الغزال" الذي هو في الأصل "حبيبته" بـ "الجيش" الذي يغزو ويقتحم عنوة وبالقوة من خلال "لحاظه" التي هي "كالمنجنيق أو الآلات" التي تدك بها الحصون وتسقط بها أسوار المدن عند غزوها، وفي هذا التصوير الاستعاري نجد شاعرنا قد تفوق على نفسه، وأبان عن مقدرة فنية رفيعة حيث إنه انزاح عن التعبير العادي واللغة المعيارية مرتين، وهو ما يزيد من صعوبة مهمة المتلقي في التأويل والتحليل، ويتطلب منه ذلك جهدا ذهنيا وتمعنا في المعنى، والربط بين الانزياح الاستعاري الأول والانزياح الاستعاري الثاني من أجل الوصول إلى المعاني والدلالات التي يقصدها الشاعر.

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 96.

وننتقل بعدها إلى البيت الثاني الذي حمل شطره الأول انزياحا استبداليا تمثل في الاستعارة المكنية، حيث ذكر المشبه" الألحاظ، السيوف "وحذف المشبه به" الإنسان، الفم "وذكر قرينة ولازمة تحيلنا إلى الطرف المحذوف" تكلمني "، وهو ما خلق خرقا لغويا صارخا أعطى للمعنى والدلالة بعدا عميقا، فتشبيهه "للألحاظ" بـ "الإنسان"، و"السيوف" بـ "الفم" لم يأت اعتباطيا، بل يحمل دلالاتٍ ومعانيَ جدّ عميقة لا يتوصل إليها إلا من كان فطِنًا حاذقا دقيق الملاحظة بعيد النظر، فالألحاظ وإن كانت لا تتكلم حقيقة بلغة الحروف، إلا أن للعيون لغتها الخاصة، فإذا نطقت قالت مقالة تعجز البلغاء، فيمكن للإنسان أن يقول الكثير من نظراته دون أن ينبس ببنت شفة، وأما قول الشاعر "تكلمني ألحاظه بسيوفها"، فيمكن فهم عدة دلالات تحيلنا إليها لفظة "سيوفها" أقربها أنه يقصد بها ضيق عيني هذه المرأة أو المحبوبة، فشبه ضيقهما بحدة نصل السيف، أو يقصد جفونها و أشفارها.

فنجد الشاعر قد وظف الانزياح التصويري من خلال توظيف بعض الدوال خارج سياقها فأصبحت حاملة لدلالات إيحائية لم يكن لنا عهد بها من قبل، فتحفز ذهن المتلقي وتدفعه إلى تجاوز البنية السطحية للخطاب والغوص في البنية العميقة التي دفن فيها الشاعر مشاعره وأحاسيسه، فالاستعارة هي أداة المبدع للتشخيص والتجسيد اللذان يعتبران من أبرز خصائص التعبير الأدبي، لذلك فهي تحظى بمكانة عظيمة في التصوير الفني والبلاغي لما تشتمل عليه من عمق في الدلالة، وإشارة ذكية في النفس، وجمالية في التصوير.

وما نخلص إليه أن الاستعارة ركيزة أساسية في الانزياح ترتبط بصميم الألفاظ ومدلولاتها، وهو ما استرعى اهتمام النقاد واللغويين والبلاغيين قديما وحديثا، باعتبارها أحد أبرز الأدوات التعبيرية القادرة على نقل المعاني والدلالات العديدة والمختلفة دون التصريح المباشر بها أو الإطالة والاسترسال في الكلام، فهي تقوم بالأساس على الإيجاز مع تكثيف وتقوية الدلالة دون إهمال الجانب الجمالي والفني.

ثالثا/ الكناية:

تُعَدُّ الكناية أحد صور التعبير الكلامي ومن أهم مظاهر التشكيل الفني والشعري، إلا أنها تأتي وترد بدرجة أقل من الاستعارة والتشبيه في النصوص والخطابات الأدبية، ولا شك أنها انزياح باعتبارها تقوم على التعبير غير المباشر عن المعنى المقصود، غير أن ما يميزها عن التشبيه والاستعارة يجتمع فيها المعنى الحقيقي والمجازي، ولذلك فالكناية عبارة عن الخروج من كلمة إلى كلمة أخرى لغاية وقصد في نفس المتكلم، حيث يعرفها الجرجاني بقوله: "المراد بالكناية ها هنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردنه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه"[1].

وجاء في تعريفها أيضا:"هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك"[2].

وبناء عليه فإننا نجد أن الكناية هي لفظ، له معنيان قريب مباشر لا يقصده المتكلم، ومعنى بعيد غير مباشر وهو المقصود، كما أن الكناية تخرج عن التشبيه والاستعارة في أنها لا تنافي إرادة المعنى الحقيقي في الكلام في لفظها، وعلى هذا الأساس فمدار عمل الكناية هو المعاني وليس الألفاظ، حيث لا يكنى بكلمة عن كلمة، وإنما يكنى بمعنى عن معنى، ومنه فإن انزياحية الكناية تكمن في ظهور وبروز المعنى الحقيقي وتواري المعنى المجازي، فيتوصل المتلقي إلى المعنى الخفي المكنى عنه انطلاقا من التركيب اللفظي ذي الدلالة الحقيقية الذي أمامه، فيكون جسرا ينتقل من خلاله إلى الضفة الأخرى من المعنى المجازي والذي ما أن يصل إليه المتلقي ويحضر في ذهنه حتى يجد أن المعنى الحقيقي قد غاب وتلاشى من فكره، "فالكناية تقوم على طرفين أحدهما حاضر هو اللفظ الذي تنطلق منه سلسلة التوليد، والآخر الغائب هو المدلول المكنى عنه، بينهما وسائط تقل وتكثر حسب المسافة الفاصلة بين الطرفين"[3].

[1]ـ الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 66
[2]ـ السكاكي، مفتاح العلوم، ص 512
[3]ـ السلاسي أوراس سلمان كعيد، الانزياح في كتاب فضل الكلاب على كثير ممن لبس الثياب، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 28، العدد 5، كلية الزراعة، جامعة القاسم الخضراء، 2020، ص 227.

ويلجأ المبدع إلى توظيف الكناية والتعبير عن المعاني من خلالها لغايات وأغراض عديدة ومختلفة، كالإعراض والامتناع عن اللفظ المشين والقبيح وتورية المعاني الخادشة والفاضحة والتي فيها إقذاع، أو مايستهجنون ذكره، ويستقبحون إعلانه، ويستحيون تسميته، فتستبدل بكلمات مقبولة تؤدي المعنى، وتنقل المغزى، أو قد يكون لتعظيم المعاني وتفخيمها، وعلى هذا الأساس فإن جمالية التعبير الكنائي تكمن في اعتمادها على الإشارة والتلميح وعدم التصريح المباشر بالمعاني، وهو ما يستدعي من المتلقي إمعان النظر والتدبر ومحاولة تأويل الكلام الذي أمامه لبلوغ المعاني الخفية المكنى عنها، فالتلميح أبلغ وأشد وقعا في النفس من التصريح، فذهن المتلقي متنقل بين تراكيب اللغة في مستوياتها المختلفة، متبحِّر في معانيها، فبعضها يظهر وبعضها يخبو ويختفي فينتقل المتلقي من التفكير السطحي البسيط إلى تفكير عميق يغوص في أغوار النفس والعقل البشري، وينفتح على عوالم خفية لم يكن على عهد بها من قبل، أو على الأقل يعيد اكتشاف معان مطبوعة في ذهنه ولكن في تشكيل فني وجمالي جديد تجعله يشعر وكأنها المرة الأولى التي يعرض فيها إلى هذه المعاني، فالتصوير بالكناية يحس السامع معه جمالا ومتعة لا يجدها في غيرها من الأساليب التعبيرية الأخرى.

وقد "بحث البيانيون القدامى الكناية دون أن يصنفوها أو يقسموها إلى أقسام، وكان بحثهم لها مقصورا على الغرض منها والهدف من وجودها... ولكن المتأخرين من علماء البيان قسموا الكناية إلى تقسيمات عدة كالكناية عن صفة، أو موصوف، أو نسبة"[1].

ولم يغفل "ابن أبي حجلة" عن توظيف الكناية في شعره، باعتبارها أحد أبرز الأساليب البيانية المهمة والتي لها القدرة على التصوير ونقل مشاعره في مختلف المواقف الحياتية التي مر بها إلى المتلقي، فحين يعجز أو يصعب عليه التصريح والإفصاح عنها فإنه يستعمل الكناية كأداة تعبيرية بديلة تمكنه من التعبير عما أراد بكل أريحية.

ومن نماذج الكناية في شعر ابن أبي حجلة قوله [الطويل][2]:

إِذَا مَا نَسَى ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ فَإِنِي لِمَنْ أَهْوَاهُ مَا عِشْتُ ذَاكِرُهْ

[1]ـ لاشين عبد الفتاح، البيان في ضوء أساليب القرآن، ط2، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998، ص 267
[2]ـ ابن أبي حجلة، ديوان الصبابة، ص 17.

يعبر الشاعر في هذا البيت عن موقفه وما سيكون منه إذا ما نسى حَبِيبُهُ الذي هواه وأحبه ذِكْرَه وذِكْر الديار والأيام الخوالي التي جمعتهما وتنكر لها، فيقول:"فإني لمن أهواه ما عشت ذاكره"، كناية عن الوفاء والبقاء على حبه له وعلى العهد الذي جمعهما أبد الدهر، فهو لن ينساه ولن يُسَلِّم في حبه له وسيبقى على ذكراه ما دام حيا، حتى وإن غاب عن ناظرَيه وافترق عنه، فجمالية الكناية تظهر من حيث إنها جعلت الكلام الملفوظ المتمثل في ذِكر هذا الحبيب والحديث عنه باستمرار جاء تعبيرا عن حاجات نفسية داخل الشاعر تحمل مشاعر متأججة يشعل جذوتها الشوق والحنين إلى هذا الحبيب بعد الفراق، فلا يجد سبيلا للترويح والتخفيف عن نفسه إلا بالذكر الدائم له على أمل أن يعود يوما، فتعهده بالبقاء على ذكراه ما عاش، ليس إلا بذرة أمل يزرعها ويسلي نفسه بها عما هو فيه من لوعة الفراق، على أمل أن تنمو تلك البذرة يوما ويعود إليه هذا الحبيب الغائب. فانزاح الشاعر عن التصريح بالمعنى الأصلي والمقصود وهو الوفاء والإخلاص والاشتياق، إلى التعبير عنه بتعبير جسدي محسوس مستغرق في الزمن أقوى وأبلغ "فإني لمن أهواه ما عشت ذاكره".

وبالتالي فإن الشاعر يحيل المتلقي من خلال هذا التصوير إلى تجاوز المعنى البسيط المباشر وتأويله في ذهنه إلى معنى عميق. فتعبير الشاعر وردة فعله في هذا الموقف عند هجر الحبيب الديار ونسيانه له، يصور مدى حب الشاعر وتعلقه به وعدم التفريط فيه مهما بدر منه، فهو لم يعاتبه أو يلمه، ولم يقرر تجاوزه ونسيانه ومواصلة حياته، بل كان هادئا مطمئن النفس ثابتا على موقفه وحبه الذي يترجمه الكلام الذي يقوله في ذكر ذلك الحبيب، فكما أن "الكناية ذات مستويين من التعبير، فالصورة أيضا ذات بعدين بين ظاهر في الحركة وآخر مختفٍ في النفس، فيكشف الظاهر عن حقيقة ما يختفي، فتتجلى الصورة بأبعادها وجمالياتها من خلال عملية التأمل والكشف بين ثنائيات متواصلة"[1].

وبناء على ذلك تجلت مشاعر الوفاء والإخلاص والحب الصادق والشوق من خلال التعبير الكنائي "ما عشت ذاكره"، فعبر بالمعنى اللازم السابق، وأراد المعنى المكنى الملزم وهو "الوفاء

[1]ـ عبد الرحمن مروان محمد سعيد، دراسة أسلوبية في سوره الكهف، ص 187.

والإخلاص"، فأدى الانزياح الدلالي من خلال الخروج عن المعنى الحقيقي القريب إلى المعنى المجازي البعيد تقوية المعنى وتجسيده وإبرازه وتوكيده في ذهن ونفس المتلقي.

ومن قول الشاعر أيضا [الطويل][1]:

مَلِيكٌ أُسُودُ الغَابِ تَحْذَرُ بَأْسَهُ لِأَنَّ مُلُوكَ الأَرْضِ طُرًّا تُحَاذِرُهْ

في عجز هذا البيت كناية عن صفة "الهيبة والشدة والبأس" الموجودة في السلطان الناصر، فعدل الشاعر عن التصريح المباشر والبسيط بها، ليبرزها في صورة أبلغ وأقوى، فالشاعر يخبر بأن سلطة وقوة ونفوذ السلطان لا طاقة لأي كان مجابهته أو الصمود أمامه، وهو ما جعل ملوك الأرض قاطبة تحاذره وتتحاشى الصدام معه، فأوصل لنا الشاعر الفكرة والمعنى دون التصريح المباشر به، وإنما فهمناه من الكلام الملفوظ الذي أَوَّلْنَاهُ إلى المعنى الخفي المقصود، وما يغذي ويقوي هذا المعنى الكنائي الوارد في صدر البيت، فـ "أسود الغاب" هم "أشجعُ وأقوى الناس وأشدهم بأسا" وفي هذا كناية عن موصوف، حيث أراد الشاعر أن يبرز مدى قوة وشدة هؤلاء الرجال الذين يحذرون بأس الملك، فوصفهم بـ "أسود الغاب" لإثراء الدلالة والمعنى وتقويته، وفي هذا التعبير ما يدل على إعجاب الشاعر وانبهاره بعظمة وسلطة وبأس الملك، وهذا الأسلوب أبلغ من التصريح ذلك أن "التوصل إلى المعنى المقصود تَمَّ عن طريق مخالفة المألوف، وهذه سمة أسلوبية تعتمد على اللاتوقع، لأن التوقع يمكن أن يؤدي إلى قراءة سطحية، بينما سيجبر عدم التوقع على الانتباه، عندئذ ستتوافق شدة التلقي مع شدة الإرسالية"[2].

وصورة ذلك عدول الشاعر عن المعنى المباشر "أسود الغاب"، وقد استطاع أن يربط بين صورتين متجانستين دلاليا، حيث يلقى هذا التصوير قبولا في ذهن المتلقي وإعجابا في نفسه، فجَعْلُ "الرجل الشجاع القوي" "أسدا" هو أمر مقبول خاصة وأن الصورة الشعرية تزخر بمثل هذا التشبيه، فالتصوير الفني ثري بالتلميحات البعيدة، فـ "الأسد" يرمز إلى القوة والشدة والسيادة والزعامة، حيث لجأ الشاعر إلى الكناية مخفيا المعنى المجازي، ومصورا "الرجال الأشداء

[1]ـ ابن أبي حجلة التلمساني، ديوان الصبابة، ص 18.
[2]ـ محمد شفيق عنان ومحمد علي محمود، الانزياح في شعر امرئ القيس، ص 122.

والشجعان" في صورة تستحوذ على اهتمام وانتباه المتلقي وتبرز المعنى الذي يريده الشاعر وتجسده وفق منظور يتوافق ونظرته إلى الملك.

ويقول الشاعر في تقريظ كتاب ورد عليه من بعض أحبابه من رسالة افتتحها بقصيدة مطلعها [الوافر][1]:

رَفَضْتُ النَّوْمَ بَعْدَكَ يَا عَلِيُّ فَلَا تَعْجَبْ لِدَمْعِي أَنْ تَوَالَا

يعبر الشاعر عن الحالة التي آل إليها بعد فراق الأصحاب والأحباب بقوله: "رفضت النوم بعدك يا علي" كناية عن الأرق والسهد والسهر وعدم النوم الذي أصابه فلا يغمض له جفن، وفي قوله في الشطر الثاني: "فلا تعجب لدمعي أن توالا" كناية عن بكائه الشديد دون توقف، فعيناه لم تجفا من الدموع التي ظلت تجري على خده دون انقطاع. وتبرز جمالية الكناية هنا في إبراز المعاني الخفية البعيدة في صورة حسية، ونقل المدلولات المعنوية إلى مدلولات محسوسة وظاهرة للعيان، فتصبح هذه الأخيرة وسيلة مساعدة للمتلقي حتى يصل إلى المشاعر والانفعالات النفسية التي يشعر بها الشاعر بعد فراق الأحبة وانقطاعهم عنه، "فرفضه للنوم" دلالة على انشغال باله والهم والغم الذي أصابه جراء ذلك الفراق، "وتوالي دمعه" دلالة على شدة الحزن والأسى والألم والحسرة التي تعتصر قلبه، فلا تنهمر دموع إلا من كان متألما ومتحسرا، وهذا ما يكشف مدى الانهيار والإحباط والعجز والضعف الذي وصل إليه الشاعر، فليس بيده حيلة إلا البكاء والسهر يتذكر الأحباب الذين فارقوه، فآثر الشاعر الانزياح عن التصريح المباشر بتلك المعاني، لأن التلميح بها يكثف الوظيفة الشعرية، فابن أبي حجلة لا يضع حدا للتلميح والتكثيف الدلالي في الكناية، فبلغ به أن جمع بين كنايتين في نفس البيت تكون إحداهما سببا في الثانية.

ويقول أيضا [الكامل][2]:

كَمْ ذَا رَقَصْتُ عَلَى السَّمَاعِ بِذِكْرِهِ والأُذُنُ قَبْلَ العَيْنِ قَالُوا تَعْشَقُ

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 66.
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 81.

هذا البيت الشعري قاله الشاعر في السلطان الناصر، حيث يصف ويبين لنا حاله وما يكون منه عند سماعه ذكر الملك والحديث عنه، فلا يكون منه إلا الرقص ليس على أنغام أو موسيقى تطربه، وإنما على ذكر اسم السلطان والحديث عنه.

فقوله: "كم ذا رقصت على السماع بذكره" كناية عن صفة السعادة والبهجة والسرور الذي يملأ روح الشاعر وكيانه عند سماعه ذكر السلطان، وهذا دليل على مكانة هذا الأخير العظيمة في نفس الشاعر وحبه الشديد له وتعلقه به حتى وهو لم يره، وإنما كانت تلك الحضوة والمكانة السامية للملك عند الشاعر من خلال ما سمعه عنه وتناقلته الألسن من أخباره وصفاته، فأعجب به أشد الإعجاب وأحبه لخصاله لدرجة أنه كلما سمع ذكره غمرته سعادة لا توصف جعلته يقوم ويرقص لذلك طربا بما سمع، فبلاغة الصورة تربط بين حركة الشاعر الظاهرية من رقص وهزِّ جسمه وتمايله يمينا وشمالا وشعور نفسي داخلي يمثل الفرحة الشديدة والسعادة الغامرة، فالرقص لا يكون إلا ساعة فرح الإنسان وابتهاجه لأمر عظيم أَسَرَّهُ، وهو هنا سماعه ذكر الملك، حيث استطاع الشاعر هنا نقل المشاعر التي تغمره عند سماعه ذكر السلطان من حالة كامنة في النفس إلى تعبير جسدي مرئي محسوس وظاهر من خلال الكناية التي لعبت دورا هاما في إبراز تلك المشاعر وإخراجها في صورة معبرة، انزاح بها عن التعبير العادي الطبيعي إلى تعبير تصويري حقق رؤيته.

ومن التعبير بالكناية قول الشاعر [الكامل][1]:

وَإِذَا بَدَا لَكَ ثَغْرُهُ مُتَبَسِّمًا فَاضْحَكْ عَلَى ذِقْنِ العَذُولِ وَقَهْقِهِ

البيت جاء في مدح الشاعر للملك، وقد تضمن كناية في قوله: "فاضحك على ذقن العذول وقهقه" وهي كناية عن صفة الاستهزاء والسخرية والاستخفاف، فالضحك على الشخص عند كلامه أو قيامه بفعل أو عمل ما، يكون ذلك استخفافا بما قال أو بما قام به فيقلب بهذا التصرف المعنى الذي بدر من ذلك الشخص "هنا العذول" وعكس ما يقصده، وغاية ومنبع هذا الضحك هو النقد بسخرية، ويكون أيضا كناية عن التحقير والتصغير واستنقاص قيمة وشأن الشخص، فإذا صار الضحك قهقهة كانت السخرية أشد والاستفزاز أقوى، وهو ما

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 171.

يحث عليه الشاعر ويدعو إليه في الرد على العذول واللائمين كلما أشرق ذلك الثغر بابتسامة، فالشاعر رغم ما وجده من هؤلاء المعاتبين والعذول وكيدهم وترصدهم إلا أنه لم يقابلهم بأذى ولم يحرض على قتالهم أو العراك والدخول في نزاعات معهم، بل قابل تصرفاتهم بالضحك كجواب وَرَدٍّ فيه نقد وسخرية وتحقير لهم ولما يقومون به ودون أن يكون عليه مأخذ أو عتاب يحاسَبُ عليه فيضرب بذلك عصفورين بحجر واحد، فذلك السلوك الواضح "الضحك" يخفي وراءه معانِيَ خفيةً قد لا يدركها كل الناس إلا العاذلون المعنيون بتلك المعاني والمقصودون بها، وهو ما سيترك أثرا ويكون له وقع في نفوسهم ويدفعهم إلى إعادة النظر والتفكر في أفعالهم وأقوالهم، فانزاح الشاعر بالألفاظ من معانيها الحقيقية إلى معان مجازية لتؤدي دلالات أكثر عمقا من خلال خرق قانون اللغة باستخدام أسلوب الكناية، فكسر بذلك النمطية اللغوية والرتابة، وأكسب المعاني من خلال هذا التركيب جزالة وقوة وبلاغة.

وقد وظف الشاعر الكناية في الرد على عاذلية في هواه فقال [الكامل][1]:

رَامُوا فِطَامِي عَنْ هَوًى غُذِّيتُهُ طِفْلًا وَكَهْلًا

فَوَضَعْتُ فِي جَيْبِي يَدي وَقُلْتُ خَلُّونِي وَإِلَّا

يحدثنا الشاعر عن الموقف الذي وقع له مع أولئك الذين قاموا بعذله ولومه والعتب عليه، فيبين لنا في البيت الأول ما جاؤوا يطالبونه به، وهو التخلي عن هواه وحبه والكف عنه بعد أن كلف به وتعوَّد عليه ونشأ عليه سنين طوالا، ليذكر بعدها في البيت الثاني ردة فعله على مطالبهم تلك فقال: "فوضعت في جيبي يدي" كناية عن عدم الاهتمام لقولهم ولا مبالاته بهم، فكل لومهم وعتابهم، وما جاؤوا يطالبونه به لم يؤثر في نفس الشاعر ولم يغير شيئا بالنسبة له، فهو باق على هواه متمسك به مهما قالوا له ومهما عاتبوه، ولعل "وضعه يديه في جيبه" تجسيد لحالته الشعورية في ذلك الموقف، فهو مطمئن هادئ البال ساكن النفس، لم يستفز بكلامهم ولم ينفعل أو يبدي أي ردة فعلٍ فيها حدة أو صدام، ومَرَدُّ ذلك هو يقينه وثقته في حبه وهواه الذي لن تستطيع أي قوة أو أي شخص إجباره على تركه وهجره، وكما أنه متمسك بهواه متعلق به، فهو متأكد وعلى يقين بأن من هواه وأحبه هو أيضا متمسك به و وفيٌّ له، فاستمد

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 165.

قوته وثقته وهدوءه من معرفته اليقينية أن هذا الهوى قوي وصادق ولا يمكن لأحد زعزعته، فأراد الشاعر من خلال هذه الحركة البسيطة "وضع يديه في جيبه" أن ينقل ويوصل عدة رسائل مبطنة لهؤلاء العاذلين بالتلميح والإشارة ولغة الجسد، دون الحاجة إلى الانفعال أو الاسترسال في الكلام والخوض في جدال معهم، فانزاح التعبير عن عدم اهتمامه بكلامهم ولا مبالاته بهم وتمسكه بهواه وعدم التفريط فيه... إلى التلميح والإشارة من خلال وضع يديه في الجيب وهذا أكبر شاهد وأوضح دليل على هدوء نفس الشاعر وصفوها، ويظهر ذلك من خلال انزياح الشاعر باللغة من المعنى المباشر إلى معنى غير مباشر، فوضع اليدين في الجيب هي حال الإنسان الهادئ البال، المرتاح والمطمئن الذي لا يشغله همٌّ ولا يعكر مزاجه أمر، فتحقق من خلال الانزياح عن المدلول الحقيقي إلى المدلول المجازي تصويرا فنيا بليغا في الخطاب الشعري، فيخرج بالمتلقي عن التأويل والترجمة الحرفية للألفاظ والتراكيب اللغوية وهو ما يبعده عن المعاني الحقيقية وقصدية الشاعر.

وجاء في قوله [الخفيف][1]:

لي حَبِيبٌ لَهُ حَبِيبٌ مُوَافٍ كُلَّ يَوْمٍ يَأْتِي إِلَيْهِ مِرَارًا

قُلْتُ زُرْنِي فَقَالَ حِبِّي عِنْدِي شَغَلَ الحُلِيُّ أَهْلَهُ أَنْ يُعَارَا

اشتمل البيتان على صورتين كنائيتين عبر من خلالهما الشاعر عن وضعه المتأزم ومعاناته مع من أحب، ذلك أنها لديها حبيب يزاحم الشاعر في حبه لها ويسرقها منه في ظل عجزه وعدم قدرته على فعل أي شيء للاستفراد بها وحتى تكون له وحده، ففي قوله: "كل يوم يأتي إليه مرارا" كناية عن دوام الوصل والزيارة وعدم الانقطاع أو البعد، وفي ذلك إشارة إلى مدى حب ذلك الحبيب لمحبوبة الشاعر وتعلقه بها وتمسكه بها وهو ما يدفعه إلى مداومة موافاتها وزيارتها يوميا مرارا، فلا يدفع بالرجل إلى مثل هذا إلا العشق الشديد والوَلَه والانشغال الشديد بها، فلا يطيق الابتعاد عنها أو عدم رؤيتها ولو يوما واحدا، فكأنه أدمن وصلها والنظر إليها وسماع صوتها، فإذا طال به الزمن ولم يفعل، اضطرب وأحس بضيق شديد وغم وحزن. أما في البيت الثاني فبعدما طلب الشاعر أن تزوره أجابته "حبي عندي، شغل الحلي أهله أن يُعارا" وفي هذا التعبير

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 177.

صورة كنائية تدل على التمسك بالشيء الثمين وعدم التفريط فيه، فحبيبها الآخر- وهو عندها- لا يقبل أن يفرط فيها أو يفارقها أو تغيب عنه ولو لفترة قصيرة من الزمن، فهي كالحلي الثمين عند أهله (أو المرأة) لا ترضى حتى إعارته لغيرها، ولا تهنأ أو يهدأ لها بال إلا إذا كانت ترتديه أو وضعته وحفظته في مكان أمين لاتطالُهُ يد أحد، فانزاح الشاعر في كلامه عن التعبير اللغوي البسيط والمألوف إلى تعبير فني رفيع يعبر من خلاله عن قلة حيلته وهوانه على من أحَبَّها وإعراضها عنه وإقبالها على حبيبها، فجاء هذا الانزياح كوسيلة للشاعر في التعبير عن مشاعره وجعل المتلقي يكشف النقاب عن المعاني الخفية للكلمات التي وظفها لتكون- أداة للإفصاح عن انكساره وخيبة أمله وعجزه وضعفه أمام حبيبته وحبيبها.

ووردت كناية في قوله [البسيط][1]:

جِفْنِي القَرِيحُ عَلَى الخَدَّيْنِ قَدْ وَكَفَا فَحَسْبُهُ مَا جَرَى مِنْ أَدْمُعِي وَكَفَا

اجتمعت في صدر البيت كنايتان، فقوله: "جفني القريح" كناية عن كثرة وطول بكاء الشاعر فدموعه ظلت منسكبة على خدوده دون انقطاع، وقوله "وكفا": فهي كناية عن جفاف دمعه ونضوب مدامعه لكثرة بكائه، فلم يبق في مقلتيه إلا دمعات تسيل وتقطر قليلا قليلا، وكلاهما كناية عن الأسى والحزن والألم الذي يشعر به، فالحالة التي انتهى إليها الشاعر جاءت على مراحل مر بها، بداية بوجود الحزن والأسى في قلبه، ثم استدعاء البكاء، يليها انهمار الدموع وجريانها بحرارة على الخدين، وبعدها تقرح الجفنين والذي ينتج عنه ألم بهما، فيصبح حتى بكاؤه يسبب له ألماً يحاكي الألم الذي في قلبه، حتى انتهى به الأمر إلى جفاف مدامعه وعدم قدرته حتى على البكاء، فما هي إلا قطرات تتسلل من تلك الجفون المتقرحة وتقطر قطرة قطرة.

هذا الانزياح يكشف عن المعاني الخفية التي توحي بالمعاناة والألم والحزن والأسى الذي تملّك الشاعر وهو ما تعكسه جفونه القريحة ووكوف دمعه، فأظهرت هذه التراكيب السمة الاستدلالية للصور الكنائية، حيث جاء أسلوب الكناية بمثابة دليل على المشاعر والأحاسيس والانفعالات التي تملأ وجدان الشاعر، فعن طريق الانزياح الاستبدالي يتمكن المتلقي من الوصول إلى معنى المعنى، ويتجاوز التفسير والتأويل الساذج والبسيط والخارج عن قصدية الشاعر

[1]- المصدر السابق نفسه، ص 231.

وغايته من الخروج عن المألوف في استعماله للألفاظ والتراكيب، ولذلك آثر الشاعر الانزياح عن التعبير المباشر في كلامه، لأن الإيحاء والتلميح يكثف الوظيفة الشعرية.

ونقول في هذا المقام إن الشاعر قد أولى مختلف عناصر ووسائل الانزياح الدلالي عناية خاصة وحرص على توظيفها في أشعاره، بداية بالاستعارة التي كان لها الحضور الأبرز، وقد لعبت دورا هاما في تشكيل الصورة الفنية، فتارة يذكر المشبه وأخرى يصرح بالمشبه به متلاعب في أركانها وتراكيبها حيث كان الحضور الطاغي للاستعارة المكنية، يليها التشبيه الذي تفنن في توظيفه، فجاء بليغا، تمثيليا، مرسلا في بعض النماذج، ومؤكدا في نماذج أخرى، معتمدا على العلاقات والقرائن التي تربط بين الركن الحاضر والركن الغائب، لتكون الكناية ختامها أين طغت عليها الكناية عن الصفة في النماذج المدروسة.

وبالتالي فالشاعر في هذه الصور البيانية انزاح بلغته عن المعاني المألوفة إلى المعاني الغريبة من خلال تطويعه للغة وإجادته للنظم وبراعته في التصوير، فيفاجئ ذهن المتلقي ويدفعه إلى التمعن في المعاني القريبة الظاهرة للوصول إلى المعاني البعيدة الخفية، وهذا ما زاد من جمالية وفنية التصوير.

خلاصة لما تناولناه في هذا الفصل، فإن الانزياح جوهره الخروج عن المألوف وكسر معيارية اللغة والرتابة والنمطية، وقد كان له حضور مميز عند "ابن أبي حجلة"، حيث يعد شعره مجالا خصبا للانزياح في مختلف مستوياته، فحرص الشاعر على انتقاء ألفاظه وأساليبه وصوره بعناية فائقة بما يحقق إمتاعا للقارئ، وشحذا لذهن المتلقي، فيه تتميز اللغة الشعرية عن اللغة العادية، حيث إن الانزياح يتمحور حول التلميح والتأثير، بالإضافة إلى دوره في التبليغ والإعلام والتواصل، ويحصل ذلك بالخروج عن المألوف في التعبير لإبراز الدلالات والمعاني المقصودة، وهو ما يدفع المتلقي إلى البحث عن المعاني البعيدة للكلمات، فينتقل من التأويل السطحي إلى التأويل والتحليل العميق، وبذلك تتولد في نفسه متعه ولذة خلال تلك العملية.

الفصل الثاني: التكرار في شعر ابن أبي حجلة التلمساني

- تمهيد

- المبحث الأول: تعريف التكرار: 1- لغة. 2- اصطلاحا.

- المبحث الثاني: التكرار عند القدماء والمحدثين.

- المبحث الثالث: مستويات التكرار في شعر ابن أبي حجلة:

- أولا/ التكرار الداخلي:

1- التكرار البسيط ودلالته:

1-1- تكرار الحرف (الصوت):

أ- تكرار الصوت داخل الكلمة

ب- تكرار الصوت خارج الكلمة

1-2- تكرار الكلمة:

أ- تكرار الجذر مع اتفاق الصيغة.

ب- تكرار الجذر مع اختلاف الصيغة

2- التكرار المركب ودلالته (تكرار الجملة)

3- تكرار المعنى:

2-1- المعاني الخاصة

2-2- المعاني العامة (المعجم الشعري)

2-3- نظره نحوية دلالية

2-4- نظره معجمية دلالية

- ثانيا/ التكرار الخارجي:

1- الوزن.

2- القافية ودلالتها الشعرية.

- خاتمة الفصل.

تمهيد:

يُعَدُّ التكرار أحد أهم السمات الأسلوبية التي تجذب انتباه المتلقي وتدفعه إلى التدبر في معنى النص الشعري عند سماعه شيئا مكررا فيه، سواء بوعي منه أو دون وعي، حيث برزت هذه الظاهرة الأسلوبية في الشعر قديما وحديثا، وكان لها حظ وافر من الدراسات اللغوية والنقدية منذ القديم إلى يومنا هذا، فحظيت باهتمام النقاد والدارسين على المستويين النظري والتطبيقي كونها ظاهرة تمثل إحدى البنى اللغوية التي يكثر توظيفها في الخطاب الأدبي عامة والشعري على وجه خاص، ويقوم التكرار بالأساس على اللغة التي تعتبر الوسيلة الأساسية لنقل المعاني والتبليغ، ولأنه فن كلامي من الأساليب الشائعة لدى العرب، وذلك ما دفع الباحثين إلى دراسته انطلاقا من القصائد الشعرية، فبينوا فوائده وأحصوا وظائفه، وفصلوا في أغراضه، وكشفوا عن أثره ودلالاته النفسية والبنائية.

المبحث الأول: تعريف التكرار:

1- التكرار لغة: وردت عدة تعريفات للتكرار في المعاجم والقواميس منها:

- جاء في لسان العرب مادة (كَرَّرَ)[1]: الكَرُّ: الرجوع- يقال: كَرَّهُ وكَرَّ بنفسه، يتعَدَّى ولَا يَتَعَدَّى. وَالكَرُّ: مصدر كَرَّ عليه يَكُرُّ كَرًّا وكُرُورًا وتَكْرَارًا: عَطَفَ.

وكَرَّرَ الشَّيءَ وكَرْكَرَهُ: أعَادَهُ مرةً بعدَ أخرى.

ويقال: كَرَرْتُ عليه الحديثَ وَكَرْكَرْتُهُ إذا رَدَّدْتُهُ عَلَيه.

- أما في القاموس المحيط مادة (كَرَّرَ)[2]: كَرَّ عَلَيْهِ كَرًّا وكُرُورًا وتَكْرَارًا: عَطَفَ.

وكَرَّرَهُ تَكْرِيرًا وتَكْرَارًا وتَكِرَّةً، كَتَحِلَّةً، وكَرْكَرَهُ: أعَادَهُ مَرَّةً بعدَ أُخْرى.

[1]- ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، ط1، دار المعارف، القاهرة، د. ت، ص 3851.
[2]- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص 1406.

مقاييس اللغة مادة (كَرَّ)[1]: الكاف والراء أصل صحيح يدل على جمع وترديد. من ذلك كَرَّرْتُ، وذلك رجوعُكَ إليه بعد المرة الأولى، فهو التَّرْدِيدُ الذي ذَكَرنَاهُ سابقا.

وذُكر في المعجم الوسيط[2]: (كَرَّرَ) الشَّيءَ تَكْرِيرًا، وتَكْرَارًا: أَعَادَهُ مَرَّةً بعدَ أُخرى. (تَكَرَّرَ) عليه كَذَا: أُعِيدَ عليه مرةً بعد أخرى.

وبالتالي فإن معنى "التِّكْرار" في أغلب المعاجم والقواميس يدور في فلك مدلول واحد وهو الترديد والرجوع والإعادة.

2- اصطلاحا:

التكرار هو إلحاح على جهة هامة من العبارة، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيِّمَةٍ تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس النص، ويحلل نفسية كاتبه، إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلطة على الشاعر[3].

ويعرفه عمر خليفة بن دريس بقوله:"التِّكْرارُ وقد يُقال التَّكْرِيرُ: الأول اسم والثاني مصدر من كَرَّرَ الشَّيءَ، إذَا أعدْتَهُ مرارا"[4].

أما ابن الأثير فيعرفه بقوله:"هو دلالة اللفظ على المعنى مُرَدَّدًا"[5].

ولكننا نجد أن هذا التعريف قاصرٌ ومبهمٌ وغير دقيق.

وقد عرفه رمضان الصباغ فيقول:"هو إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها أو معناها في موضع آخر أو مواضع متعددة في نص أدبي واحد"[6].

ونجد أن نظرة البلاغيين والنقاد العرب إلى ظاهرة التكرار جاءت مختلفة ومتباينة، حيث تم تسليط الضوء عليها من زوايا مختلفة، فمنهم من اعتبرها قسما واحدا ومنهم من اعتبرها أقساما

[1]- ابن زكرياء أبو الحسن أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، ج5، د. ط، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د. ت، ص 126.
[2]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2008، ص 782.
[3]- ينظر: شرتح عصام، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،، سوريا، 2005، ص 9.
[4]- بن دريس عمر خليفة، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، ط1، منشورات جامعة قان يونس، ليبيا، 2003، ص 245.
[5]- ابن الأثير ضياء الدين نصر الله بن محمد، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: محي الدين عبد الحميد، د. ط، ج2، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ص 146.
[6]- الصباغ رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002، ص 211.

متفرعة، ومَرَدُّ هذا الاختلاف هو مكمن حصول التكرار إذا ما كان في اللفظ أو المعنى أو كلاهما، فإذا اعتبرنا أن "التكرار قد يكون جملة أو فعلا أو اسما أو حرفا يردده الشاعر أكثر من مرة داخل القصيدة الواحدة أو في المقطع ذاته، فتصبح وكأنها لازمة، وما تكرارها إلا تأكيد على معناها.ولفت انتباه القارئ إليها "[1].

وتماشيا مع ما تم ذكره فإن التكرار هو أحد أهم روافد الموسيقى الداخلية في الشعر، ونعني به ذكر الشيء مرتين فأكثر، وهو قسمان: تكرار اللفظ والمعنى معا، وتكرار المعنى دون اللفظ، وكل منهما مفيد وغير مفيد، فيقول ابن أبي الأصبع المصري في التكرار:" وهو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد "[2]، فنفهم من كلامه أنه جعل للتكرار بابا واحد هو تكرار اللفظ والمعنى معا، بما أنه ألمح إلى الغرض من التكرار وهو التأكيد والوصف والمدح وغيرها.

غير أننا نجد أن ابن الناظم له رؤيا مختلفة، فيعتبر التكرار هو:" إعادة اللفظ لتقرير معناه، ويُستَحْسَنُ في مقام نفي الشك، كقوله [المتقارب]:

لِسَانِي لِسِرِّي كَتُومٌ كَتُومٌ وَدَمْعِي بِحُبِّي نَمُومٌ نَمُومٌ "[3]

فيتجلى لنا هنا أنه جعل دور تكرار الألفاظ في النظام اللغوي يتمثل في إثبات المعنى وتقريره وتوكيده وإزالة ما يمكن أن يتبادر إلى ذهن السامع من شك أو وهم.

ويوضح "السجلماسي" معنى التكرار بمفهوم أشمل وأوسع فيقول:" والتكرير اسم لمحمول يشابه به شيءٌ بشيئًا في جوهره المشترك لهما"[4]، وهو بذلك يدرَج تحت مصطلح التكرار أي: تركيب لغوي مُكَرَّر يقوم على نمطية مركبين لغويين أو أكثر تكون محتكمة ومقيدة بقوانينه وإجراءاته الخاصة كالجناس على سبيل المثال، ويتماشى ذلك مع تعريف معجم المصطلحات العربية أنه:" الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس

[1]ـ بوصندل كريمة، وبرافة حياة، جماليات الخطاب الشعري عند" نور الدين درويش "، مذكرة ماستر، تخصص أدب عربي حديث، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، ماي 2011، ص 13.

[2]ـ ابن الأصبع المصري، تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حنفى محمد شرف، د. ط، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الجمهورية العربية المتحدة، د. ت، ص 375.

[3]ـ ابن الناظم، المصباح في المعاني والبيان والبديع، تح: حسني عبد الجليل يوسف، ط1، مكتبة الآداب، مصر، 1981، ص 232.

[4]ـ السجلماسي أبي محمد القاسم، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، ط1، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، 1980، ص476.

الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقا بطبيعة الحال، كما نجده أساسا لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية، كما هي الحال في العكس، والتفريق، والجمع مع التفريق، ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي "[1].

ولعلنا يمكننا الخروج بمفهوم جامع يبرز معنى التكرار في أبسط صوره وأشكاله وهو:"أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه، سواء أكان اللفظ متَّفِقَ المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده. وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس، وكذلك إن كان المعنى متحدًا. وإن كان اللفظان متفقان والمعنى مختلفا، فالفائدة في الإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين"[2].

وبناء عليه فإنه يظهر للتكرار جانبان من الأهمية، فهو من جهة يركز المعنى ويؤكده، ومن جهة ثانية يمنح النص نوعا من الموسيقى العذبة المنسجمة مع انفعالات الشاعر في هدوئه أو غضبه أو فرحه أو حزنه، على أنه لا يجب أن يكون مطلقا وعشوائيا، حيث إن للتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها.

ولذلك جعل الجاحظ التَّكْرِيرَ ويسميه- التِّرْدَاد- مقيدا بالمتلقين للخطاب من العامة أو الخاصة، وهو مصدر"ثلاثي يفيد المبالغة كالترداد مصدر رَدَّ عند سيبويه، أو مصدر مزيد أصله (التكرير) قلب الياء إلى ألف عند الكوفة ويجوز كسر التاء، فإنه اسم من التكرار"[3].

ولا بد من الإشارة هنا إلى أنه هناك نَفَرٌ من العلماء الذين دعوا إلى ترك التكرار في الكلام، وعدم اللجوء إليه إلا لغرض تواصلي يريده المتكلم، والسبب في ذلك أن تكرار اللفظ قد يشوش ويخل بعملية التبليغ ونقل الكلام من خلال[4]:

- دفع السامع إلى الملل والضجر من قرع اللفظ سمعه أكثر من مرة.

[1]- وهبه مجدي والمهندس كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبه لبنان، بيروت، 1984، ص 118.
[2]- "منكل" يارزمان جنت كل، التكرار في القرآن الكريم، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في الدراسات البلاغية، كلية اللغة العربية، الجامعة الإسلامية العالمية، إسلام آباد، 2011، ص 10.
[3]- عمارية حاكم، تقنية التكرار من منظور الوظيفة الحجاجية الاتصالية، مجلة كلية دلتا العلوم والتكنولوجيا، العدد 2، دار المنظومة، سبتمبر، 2015، ص 29.
[4]- المرجع نفسه، ص 29-30.

– الدلالة على الفقر اللغوي الذي ينطوي عليه المتكلم والذي لولاه لأتى المتكلم لكل معنى بلفظ وأسلوب مغاير ومناسب وقد يعمد المتكلم إلى تكرير المعنى الواحد بصور مختلفة، دون القصد إلى هدف معين وذلك لافتقاره إلى ثراء المعاني.

وانطلاقا من هذين السببين، قسم العلماء التكرار إلى قسمين: "أحدهما مذموم، وهو ما كان مستغنى عنه، غير مستفاد به زيادة معنى لم يستفد، وهو بالكلام الأول... والضرب الآخر، بخلاف هذه الصفة"[1].

وفي هذا الإطار فإنه لا شك في أن التكرار هو ظاهرة أسلوبية مميزة تشكل خرقا أسلوبيا للغة، "فيكون التكرير منبعثا عن المثير النفسي مفضيا إلى نفس المخاطب بأثره، والتكرير الحاصل نتيجة له وقعه، إذ يدق اللفظ بعدما يتكرر أبواب القلب موحيا بالاهتمام الخاص بمدلوله، فيشعل شعور المخاطب إن كان خافتا، ويوقظ عاطفته إن كانت غافية"[2]، "فالتكرار يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها. أو لنقل أنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساسا عاطفيا من نوع ما"[3]، وبالتالي يصبح التكرار وسيلة تنفيس للشاعر وبوح بعواطف ومشاعر تسيطر عليه خلال موقف معين فيأتي بذلك التكرار تلبية لحاجات نفسية عند المبدع، ومن ناحية أخرى فهو علامة لغوية بارزة في النص يستعين بها الناقد أو الدارس أو المتلقي ويعمل على تأويلها وتحليلها للكشف عن الحالة الشعورية للمبدع.

المبحث الثاني: التكرار عند القدماء والمحدثين:

1– التكرار عند القدماء:

يُعَدُّ التكرار ظاهرة أسلوبية بلاغية وفنية برزت بقوة في قصائد الشعراء الجاهلين ومرورا بالإسلاميين إلى المحدثين، ولم تقتصر على الشعر فقط بل كان للنثر أيضا نصيب وافر منها

[1]– الخطابي حمد بن محمد بن إبراهيم، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمد خلف، ط2، دار المعارف المصرية، 1968، ص40.
[2]– السيد عز الدين على، التكرير بين المثير والتأثير، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، 1978، ص212.
[3]– الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر، ط1، مكتبة النهضة، بغداد، 1962، ص 242-243.

على مر العصور، دون أن نغفل ورود هذه السمة الأسلوبية في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف.

وبناء على ما ذكرنا فقد حظي التكرار بعناية النقاد والدارسين وأدلوا فيه بآرائهم وتوسعوا فيه قديما وحديثا، وعلى سبيل المثال ما وجدناه "عند الجاحظ في كتابه (مجاز القرآن)، وابن جني في كتابه (الخصائص)، وابن قتيبة في كتابه (تأويل مشكلات القرآن)، وابن فارس في كتابه (الصاحبي)، و (العمدة) لابن رشيق، وكتاب (المثل السائر) لابن الأثير، و(الإتقان) للسيوطي، و(التكرار بلاغة) للدكتور إبراهيم الخولي وغير ذلك"[1].

وكما أشرنا إلى اختلاف وتباين آراء العلماء حول التكرار وتضارب أقوالهم وتوجهاتهم، فسنقوم بعرض لأهم تلك الآراء وأصحابها:

ـ **الجاحظ (ت 255هـ)**: هو من الأوائل الذين تكلموا عن التكرار وترديد الألفاظ وقد كان تكرار اللفظ من أهم خصائص أسلوبه التي تقابلك وأنت تطالع أحد مؤلفاته، فيقول في التكرير:"وليس التكرار عَيًّا مادام لحكمة كتقرير المعنى، أو خطاب الغبي أو الساهي، كما أن ترداد الألفاظ ليس بِعَيٍّ ما لم يجاوز مقدار الحاجة ويخرج إلى العبث، وهذا القرآن قد ردّد قصة موسى، وهود، وهارون، وشعيب، وإبراهيم، ولوط، وعاد، وثمود، كما ردد ذكر الجنة والنار وغيرهما، لأنه خاطب جميع الأمم من العرب وأصناف العجم، وأكثرهم غبي غافل، أو معاندٌ مشغول الفكر ساهي القلب"[2]، فيتبين لنا من خلال هذا الكلام الغاية والقصد من التكرار الذي يكون ذا فائدة مرجوة من التوجه به إلى المخاطب فيكون إما لتنبيهه من غفلته، أو إفهامه إن كان بليدا ثقيل الفهم، أو إقناعه إن كان مكابرا معاندا في رأيه، والحقيقة أن ضبط مواضع التكرار وإحصائها وتحديدها يبقى أمرا صعبا وعسيرا من وجهة نظر الجاحظ، فيقول في ذلك: "وضبط الحاجة إلى الترداد والتكرار غير ممكن، لأنه أمر يتصل بأقدار المستمعين، ومن يحضر الحديث من العامة والخاصة"[3]، وبالتالي فالتكرار في الكلام تتحدد غايته والهدف منه بحسب

[1]ـ أويس إبراهيم، ظاهرة التكرار في ديوان الشيخ محمد الناصر بن محمد المختار (سبحات الأنوار من سبحات الأسرار)، رسالة تكميلية مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي والنقد الأدبي، كلية اللغات، قسم الأدب العربي والنقد الأدبي، جامعة المدينة العالمية، ماليزيا، 2013، ص 35.

[2]ـ السيد عز الدين على، التكرير بين المثير والتأثير، ط1، عالم الكتب، 1978، ص 88 .

[3]ـ المرجع نفسه، ص 89.

طبيعة المتلقي والمخاطب، ومستوى فهمه وإدراكه، فليس جميع المتلقين سواسية، وهو ما يراعيه المتكلم في خطابه بحيث يهيء نفسه شعوريا وكلاميا محددا غايته من التكرار والترداد انطلاقا من الموقف والمتلقي الذي أمامه ومكانته ومنزلته، فهو يربط التكرار بالمثير النفسي والغاية النفسية أيضا، كما أنه قرن بين الإيجاز والإطناب وجعلهما في مقام واحد متى ما جُعِلَ كُلٌّ في موضعه.

– ابن قتيبة (ت 276هـ):

ويُعَدُّ كذلك أحد السباقين إلى الحديث عن التكرار في كتابه "تأويل مشكل القرآن"، حيث تناول هذه الظاهرة بتوسع ومن منظور نقدي عرض من خلاله مشاكلة وموافقة لغة القرآن الكريم للغة العرب، وتلاقيه معها في جملة من الخصائص والأساليب والتي كان التكرار إحداها، أين أشار وتحدث عن الباعث من تكرار القصص والأخبار في القرآن الكريم، وسبب نزوله منجما على امتداد ثلاث وعشرين سنة، موضحا القصد والغرض من التكرار وهو بغية التوكيد والإفهام، أو لإشباع المعاني والتوسع في الألفاظ إذا كان التكرار معنويا[1].

ـ أبو سليمان الخطابي (ت 388هـ):

جعل الخطابي التكرار في الكلام قسمين، وبين متى يحسن فيه ومتى يكون مذموما غير مطلوب فيقول: "وأما ما عابوه من التكرار فإن تكرار الكلام على ضربين: أحدهما مذموم، وهو ما كان مستغنى عنه، غير مستفاد به زيادة معنى لم يستفيدوه بالكلام الأول؛ لأنه حينئذ يكون فضلا من القول، وليس في القرآن شيء من هذا النوع. والضرب الآخر ما كان بخلاف هذه الصفة، فإن ترك التكرار في الموضوع الذي يقتضيه وتدعو الحاجة إليه، بإزاء تكلف الزيادة في وقت الحاجة إلى الحذف والاختصار"[2].

وهذا الكلام يحيلنا إلى أن التكرار إذا لم تتحقق به فائدة في الكلام أو إضافة وزيادة للمعنى كان فضلة وتطويلا وتمطيطا وهو بذلك مذموم، وأما إذا كان التكرارا والإطناب وفق مقتضى الكلام ويتماشى وحال المقام كان حسنًا ممدوحا، حيث ساوى في ذلك بين الإيجاز والإطناب.

[1]ـ ينظر: المرجع السابق نفسه، ص 92-94.
[2]ـ المرجع السابق نفسه. ص 95.

وقد أشار الخطابي إلى الحاجات النفسية لدى المتكلم التي تلزمه وتستدعي منه التكرار فيقول: "وإنما يحتاج إليه ويحسن استعماله في الأمور المهمة، التي قد تعظم العناية بها، ويخاف بتركه وقوع الغلط والنسيان فيها والاستهانة بقدرها"[1].

فنلاحظ أن العناية والاهتمام بشيء والحرص عليه لأهميته، والخوف من حصول الخطأ أو السهو والنسيان أو الاستهتار والاستهزاء كلها بواعث نفسية تتطلب التأكيد بتكرار لفظ الأمر والشيء المهم والذي يخاف عليه.

– ابن فارس (ت 395هـ):

ذكر أحمد بن فارس في كتابه (الصاحبي) ما كان من عادة وسنن العرب في كلامها وما جرت عليه ألسنتهم فيقول:"وسنن العرب التكرير والإعادة إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر كما قال (الحارث بن عباد) [الخفيف]:

قَرِّبَا مَرْبَطَ النَّعَامَةِ مِنِّي لَفِحَتْ حَربُ وَائِلٍ عَنْ حِيَالِ

فكرر قوله:" قَرِّبَا مَرْبَطَ النَّعَامَةِ مِنِّي" في رؤوس أبيات كثيرة عناية بالأمر وأراد الإبلاغ في التنبيه والتحذير"[2].

واستشهد بمثل التكرار في رؤوس الأبيات الشعرية بمثالين آخرين من الشعر للدلالة على شيوع مثل ذلك في كلام العرب، وأسقط على ذلك ما جاء في القرآن الكريم من تكرار فيقول:"قال علماؤنا: فعلى هذه السنة جاء ما جاء في كتاب الله جل ثناؤه من قوله:(فَبِأَيِّ آلاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ)"[3].

ويشير بعدها إلى أنه من أهم الآراء والأقوال في سبب تكرار الأنباء والقصص في القرآن الكريم هو إعجاز العرب على تكرارها وإعادتها بأي نظم أو كلام أو عبارة، موضحا مكمن عجزهم في أن كُررت قصص في مواضع مختلفة من سور القرآن الكريم.

[1]– المرجع السابق نفسه. ص 95.
[2]– ابن فارس أحمد بن زكرياء الرازي اللغوي، الصاحبي، تح: عمر فاروق الطباع، ط1، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، 1993، ص 213.
[3]– ابن فارس، الصاحبي، ص 214

– ابن جني (ت 302هـ):

تحدث ابن جني في كتابه (الخصائص) عن التكرار، وجاء ذلك تحت (باب في الاحتياط) حيث يقول في أوله:"اعلم أن العرب إذا أرادت المعنى مكنته واحتاطت له، فمن ذلك التوكيد وهو على ضربين: أحدهما تكرير الأول بلفظه، وهو نحو قولك: قام زيد قام زيد، وضربت زيدا ضربت، وقد قامت الصلاة قد قامت الصلاة، والله أكبر الله أكبر...والثاني تكرير الأول بمعناه، وهو على ضربين: أحدهما للإحاطة والعموم، والآخر للتثبيت والتمكين"[1]، وقد خصص لكل ضرب منهما أمثلة وشواهد شعرية وأطال وأكثر فيها، ولعل مردَّ ذلك هو اهتمامه بالتكرار باعتباره من أهم الظواهر الأسلوبية في كلام العرب عامة وفي شعرهم خاصة، فعمد أبو الفتح إلى تقسيم التكرار إلى ضربين رئيسيين: تكرار لفظي بإعادة الكلمة أو العبارة نفسها، وتكرار معنوي تعاد فيه المعاني والأفكار بلفظ مغاير ومختلف، ويقع هذا الأخير إما للإحاطة، أو للتأكيد والتمكين في النفوس، وهي كلها متولدة عن انفعالات نفسية يزيد تصويرها بالتكرار تأثيرا في المتلقي وجذبا لاهتمامه بما يتلقى من خطاب.

– أبو هلال العسكري (ت 395هـ):

أفرد أبو هلال في كتابه (الصناعتين) بابا كاملا قسمه إلى فصلين، تطرق في أحدهما إلى الإيجاز، وفي الثاني إلى الإطناب، حيث تعرض لهما بالشرح وبين المواضع التي يحسنان فيها مستشهدا بأمثلة في ذلك، حيث إن الملاحظ أنه نحا نفس منحى وتوجه الجاحظ، في أن للإيجاز مواضع يحسن فيها مثل الإطناب له أماكن تكون الحاجة له فيها، ولا يجوز جعل واستعمال أحدهما في مكان الثاني، وقد فرق بين الإطناب والتطويل الذي هو من العيوب لافتقاره إلى الفائدة، يقول في ذلك:" قال أصحاب الإطناب: المنطق إنما هو بيان، والبيان لا يكون إلا بالإشباع، والشفاء لايقع إلا بالإقناع، وأفضل الكلام أبينه، وأبينه أشده إحاطة بالمعاني، ولا يحاط بالمعاني إحاطة تامة إلا بالاستقصاء، والإيجاز للخواص، والإطناب مشترك فيه الخاصة والعامة، والغبي والفطن، والرَّيِّضُ والمرْتَاضُ؛ ولمغنًى ما أطيلت الكتب السلطانية في

[1]– ابن جني أبي الفتح عثمان، الخصائص، تح : محمد علي النجار، ج3، د. ط، دار الكتب المصرية، د. ت، ص 101-104.

إفهام الرعايا "[1]، فذكر مقامات عديدة يحسن فيها الإطناب مثلا: كتب السلاطين في الأمور الجليلة، والحديث عن النعم، والحث على الطاعة، والنهي عن المعصية، إضافة إلى المواعظ، والمدح وخطب الصلح، وجاء بمثال لذلك في قوله:" والموعظة كقول الله تعالى: "أَفَأَمِنَ أَهْلُ القُرَى أَنْ يَأْتِيَهُم بَأْسُنَا بَيَاتًا وَهُمْ نَائِمُون * أَوْ أَمِنَ أَهْلُ القُرَى أَنْ يَأْتِيَهُمْ بَأْسُنَا ضُحًى وَهُمْ يَلْعَبُونَ * أَفَأَمِنُوا مَكْرَ اللهِ فَلا يَأْمَنُ مَكْرَ اللهِ إلا القَومُ الخَاسِرُونَ"[2]. فتكرير ما كُرِّرَ من الألفاظ ها هنا في غاية حسن الموقع"[3].

وكلام الفصحاء إنما هو شوب الإيجاز بالإطناب والفصيح العالي بما دون ذلك من القصد المتوسط؛ ليستدل بالقصد على العالي، وليخرج السامع من الشيء إلى شيء فيزداد نشاطه وتتوفر رغبته، فيصرفوه في وجوه الكلام إيجازه وإطنابه، حتى استعملوا التكرار ليتوكد به"[4]. وقد جاء في القرآن وفصيح الشعر منه شيء كثير.

ثم أتى بعدها بأمثلة وشواهد كثيرة جاء بها السابقون له، مشيرا إلى الباعث النفسي في تكرار الحارث بن عباد، وتكرار المهلهل بن ربيعة، فيقول:"هذا لما كانت الحاجة إلى تكريرها ماسة، والضرورة إليه داعية، لعظم الخطب، وشدة موقع الفجيعة؛ فهذا يدلك على أن الإطناب في موضعه عندهم مستحسن، كما أن الإيجاز في مكانه مستحب"[5].

وعلى الرغم من أن صاحبنا نهى عن تكرار الكلمة الواحدة في كلام قصير، إلا أنه يبيح التكرار المعنوي عوضا عنه.

– ابن سنان الخفاجي (ت 466هـ):

اعتبر ابن سنان تكرار الحروف والكلمات من ضروب القبح والعي في الكلام، فيقول:"وإذا ثبت ما ذكرناه فقد بان أن تكرار الحروف والكلام يذهب بشطر من الفصاحة، وقد كان بعض العلماء بالشعر يعيب في قول أبي تمام [الطويل]:

---

[1]ـ أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط2، دار الفكر العربي، د. ت، ص 196.
[2]ـ سورة الأعراف 97-99.
[3]ـ المرجع نفسه، ص 198.
[4]ـ المرجع نفسه، ص 199.
[5]ـ المرجع نفسه، ص 200.

كَرِيمٌ مَتَى أَمْدَحْهُ أَمْدَحْهُ اَلْوَرَى مَعِي وَمَتَى مَا لُمْتُهُ لُمْتُهُ وَحْدِي

تكرر حرف الحلق، على سلامة المعنى واختيار اللفظ.

فأما قول أبي الطيب:

اَلْعَارِضُ اَلْهَتِنُ بْنِ اَلْعَارِضِ اَلْهَتِنِ بْنِ اَلْعَارِضِ اَلْهَتِنِ بْنِ اَلْعَارِضِ اَلْهَتِنِ

فمن أقبح ما يكون من التكرار وأشنعه، وإذا كان يقبح تكرار الحروف المتقاربة المخارج فتكرار الكلمة بعينيها أقبح وأشنع "[1].

إلا أنه يتدارك موقفه وحكمه هذا من التكرار، ويستثني من كلامه التكرار الذي لا بد منه في الكلام ولا يستغنى عنه لعدم تمام المعنى إلا به، فيستطرد قائلا:" وأما قوله [الطويل]:

وَأَنْتَ أَبُو اَلْهَيْجَا بْنِ حَمْدَانَ يابْنَهُ تَشَابَهَ مَوْلُودٌ كَرِيمً وَوَالِدُ

وَحَمْدَانُ حَمْدُونُ وَحَمْدُونُ حَارِثُ وَحَارِثُ لُقْمَانٌ وَلُقْمَانُ رَاشِدُ

فليس هذا التكرارُ عندي قبيحا لأن المعنى المقصود لا يتم إلا به، وقد اتفق له أن ذكر أجداد الممدوح على نسق واحد من غير حشو ولا تكلف لأن أبا الهيجاء هو عبد الله بن حمدان بن حمدون بن الحارث بن لقمان بن راشد. ولو ورد هذا الكلام نثرا لم يزد على هذه الصفة فلما عرض في هذا التكرار معنى لا يتم إلا به سهل الأمر فيه وكان البيت مرضيا غير مكروه، وعلى ذلك يجب أن يحمل كل تكرار يجري هذا المجرى "[2].

هذا ويرى "ابن سنان" أن تكرار حروف الربط قبيح حتى وإن جاء لفظها مختلفا، باعتبارها جنسا واحدا وتشترك في نفس المعنى، حتى ولو كان لبعضها فائدة تميزها عن البعض الآخر، وقد أيَّد حكمه برأي قدامة بن جعفر في إنكاره لتكرار الحروف الرابطة، إلا أنه يبين أن ما يسهل الأمر والخطب فيها بعض الشيء هو الفصل بين تلك الحروف بكلمات ليست من جنسها[3].

[1]ـ ابن سنان الخفاجي أبي محمد عبد الله، سر الفصاحة، تح: علي فوده، ط1، مكتبة الخانجي، مصر، 1932، ص 94-95.
[2]ـ المرجع نفسه، ص 95.
[3]ـ المرجع نفسه، ص 97.

وقد ذكر ابن سنان شيوع ظاهرة التكرار في شعر ونثر عصره، واهتمام الشعراء والكتَّاب به، والحرص على توظيفه كسمة من سمات التعبير البياني، وقد اعتبر إعادة ودوران ألفاظ محددة في عمل ونتاج الشاعر أو الأديب بصفة عامة- وإن كان غير ممدوح عنده- إلا أنه أصلح من التكرار في البيت الواحد أو القصيدة الواحدة[1].

وختام القول أننا لا نعيب على ابن سنان استقباحه للتكرار الخالي من الفائدة والذي لا حاجة له، إلا أننا نحفظ اختلاف الآراء والأذواق في تحديد قيمة وفائدة التكرار والموضع الذي يكون فيه.

ـ ابن رشيق (ت 456 هـ):

جعل ابن رشيق التكرار في كتابه (العمدة) أقساما ثلاثة[2] هي: تكرار اللفظ دون المعنى، وهو الأكثر، وتكرار المعنى دون اللفظ، وهو الأقل، وتكرار اللفظ والمعنى جميعا، وحكم عليه بأنه "الخذلان بعينه".

وبيّن ابن رشيق المواضع التي يحسن فيها التكرار والأخرى التي يقبح فيها، فيذكر من مواضع الحسن مع التمثيل: التشوق والاستعذاب، والتنويه بالمكَرَّرِ في المدح تفخيما له، والتقرير، والتوبيخ، وتعظيم المحكي عنه، والوعيد والتهديد في عتاب موجع، والرثاء، وهو أولى ما تكرر فيه الكلام... لمكان الفجيعة، وشدة القرحة التي يجدها المتفجع، كما يحسن في الاستغاثة وهي في باب المديح، ويقع في الهجاء على سبيل الشهرة، وشدة التوضيع بالمهجو، كما يقع على سبيل الازدراء والتهكم والتنقيص"[3].

وقد أجاد في كلامه وأحسن في التمثيل والاستشهاد، إلا أننا نجده في كلامه عن القسم الثالث من التكرار- تكرار اللفظ والمعنى معا- والذي اعتبره" الخذلان بعينه "، متأرجحا متقلبا في حكمه هذا، فيعيبه على ابن الزيات تارة في أبيات له مدعيا تكراره بَرَد به الشعرُ، وجاء به كله على معنى واحد من الوزن، لم يعد به عروض البيت وذلك بسبب تكراره لفظ (التصابي)،

[1]ـ المرجع السابق نفسه، ص 98.
[2]ـ ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج2، د. ط، مطبعة السعادة، مصر، ص 73-74.
[3]ـ السيد عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، ص 107.

وتارة أخرى يمدحه ويستطيبه ويستملحه عند ابن المعتز بقوله[1]:" ومن مليح هذا الباب ما أنشد فيه شيخنا أبو عبد الله محمد بن جعفر لابن المعتز، وهو قوله [المتقارب]:

لِسَانِي لِسِرِّي كَتُومٌ كَتُومْ وَدَمْعِي بِحُبِّي نَمُومٌ نَمُومُ

وَلِي مَالِكٌ شَفَّنِي حُبُّهُ بَدِيعُ اَلْجَمَالِ وَسِيمٌ وَسِيمُ

لَهُ مُقْلَتَا شَادِنٍ أُحَوَرُ وَلَفَظٌ سَحُورٌ رَخِيمٌ رَخِيمُ

فَدَمْعِي عَلَيْهِ سَجُومٌ سَجُومُ وَجِسْمِي عَلَيْهِ سَقِيمٌ سَقِيمُ

هذا واعتبر قوله تعالى: "فَبِأَيِّ آلاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ" وقد تكرر اللفظ ومعناه معجزا، ولا ندري قصده على وجه التحديد من قوله: "فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه"؟

ـ ابن الأثير (ت 637هـ):

اتبع ابن الأثير النهج نفسه الذي انتهجه ابن رشيق في تقسيمه للتكرار، فقسم التكرار إلى نوعين: نوع يكون في اللفظ والمعنى، وثان يكون في المعنى فقط، ثم قسم كل نوع منهما إلى مفيد وغير مفيد. والمفيد عنده هو الذي "يأتي في الكلام، تأكيدا له وتشييدا من أمره، وإنما يُفْعَلُ ذلك للدلالة على العناية بالشيء الذي كررت فيه كلامك، إما مبالغة في مدحه أو ذمه، أو غير ذلك"[2]، حيث يعد التكرار الذي يأتي لفائدة جزءًا من الإطناب، والذي يأتي بغير فائدة نوع من التطويل.

وبالعودة إلى تقسيمه للتكرار، فقد قسمه- كما ذكرنا- إلى نوعين: تكرار اللفظ والمعنى، وتكرار المعنى فقط، وقسم كلاًّ منهما إلى قسمين: مفيد (إطناب)، وغير مفيد (تطويل)، وجعل المفيد من تكرار اللفظ والمعنى ضربان: ما دل على معنى واحد والمقصود غرض واحد، وما دل على معنى واحد والمقصود غرضان مختلفان، ومثله في المفيد من تكرار المعنى:

[1]ـ ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص 78.
[2]ـ السيد عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، ص 109.

ضرب دل على معنى واحد، وثان دل على معنيين[1].

ومجمل القول حول ما جاء من آراء القدامى التي عرضناها حول التكرار، يتبين أن التكرار ظهر عندهم كمصطلح نقدي بارز في النقد القديم، معناه و مفهومه متقارب عند أغلبهم يدور حول ترديد أو إعاده اللفظ أو المعنى لغرض الموعظة أو المدح أو التهديد وغيرها، ولا تخرج آراؤهم النقدية حول التكرار في الشعر عن الأحكام الذوقية الجمالية من جهة، وذكرهم ما يتعلق بالتكرار من علم البديع من جهة أخرى.

2- التكرار عند المحدثين:

تطرق المحدثون لظاهرة التكرار في دراستهم سواء كانت في القرآن الكريم أم الحديث النبوي الشريف، أو في الشعر، وذلك باعتباره أحد أهم السمات الأسلوبية البارزة في الشعر القديم والحديث، فتكاد لا تخلو قصيدة أو ديوان منه، و "إذا كان التكرار في رؤية القدماء قد انحصر في تكرار معنوي وآخر لفظي فيما تؤديه المفردة، أو المعنى المكرَّر في البيت الواحد أو البيتين، فالمحدثون ينظرون إليه ويتعاملون معه وفق رؤية أخرى جديدة تبتعد في كثير من الأحيان عن الجانب العقلي الذي استند إليه القدماء في محاكمة هذه الظاهرة على"[2]، "إذ يتميز التكرار في الشعر الحديث عن مثيله في الشعر التراثي بكونه يهدف بصورة عامة إلى اكتشاف المشاعر الدفينة، وإلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه البث الإيحائي، وإن كان التكرار التراثي يهدف إلى إيقاع خطابي متوجه إلى الخارج، فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي"[3].

وإذا أردنا رصد آراء المحدثين في التكرار، فذلك صعب وليس بالسهولة بما كان لكثرتهم من جهة، ولتشعب التكرار بين القصائد العمودية والقصائد الحرة من جهة أخرى، فمقاوماته وأغراضه ودواعيه في الشعر العمودي مختلفة عن التي في الشعر، وما يكون للأولى ليس شرطا أن يصلح للثانية. بينما يمكن إجمالا تصنيف المحدثين إلى فريقين: الأول أنصار الاتباع والسير على نهج القدماء، والثاني أنصار التجديد. ونذكر منهم:

[1]- ينظر: ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تعليق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ج2، د. ط، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت، ص 345.
[2]- عاشور فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 2001، ص 35.
[3]- عيد رجاء، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، د.ط، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 2003، ص 60.

– نازك الملائكة:

وتُعَدُّ من أوائل المحدثين الذين اهتموا بالتكرار وتحدثوا فيه في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) حيث كان مرجعا نهل منه الكثير من النقاد المحدثين، بالنظر لدراستها القيِّمة لهذه الظاهرة الأسلوبية والتي كانت دقيقة ومتميزة إلى حد كبير، وقد ذكرت في مؤلَّفها أن العرب عرفوا التكرار منذ الجاهلية الأولى– أي قبل الإسلام– وقالت عنه بأنه "إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها... فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو، بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه"[1].

وتُعَدُّ نازك أن التكرار لا يختلف عن باقي الظواهر الأسلوبية والتقنيات التعبيرية، فهو أيضا له من الطاقات الفنية التي يمكن أن ترتقي به إلى مرتبة الأصالة، كما بإمكانها ترقيته والاتخاذ منه موقفا يقظا، وتذكر من القواعد الأولية له[2]:

– كون اللفظ وثيق الارتباط بالمعنى العام.

– أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموما من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية.

– أن لا يكون المكَرَّرُ لفظا ينفر منه السمع.

ووضعت مصطلحات جديدة وجاءت بقواعد لم يسبقها إليها أحد مثل: الأساس العاطفي وقانون التوازن الهندسي وغيرها، كما جعلت للتكرار أنواعا منها: البياني، والتقسيمي، واللاشعوري، والشعوري، والوظيفي.

– رمضان عبد التواب: ذكر في وزن (فَعَّلَ) وهو ثلاثي مُضَعَّفُ العين أنه ينتج بتكرار عين الفعل، ويدل على الشدة، والتكرار في الحدث، وأورد أمثلة لهذا الوزن في اللغة العربية، والحبشية، والعبرية، والآرامية، والآكادية[3].

[1]ـ الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص 242.
[2]ـ ينظر: المرجع نفسه، ص 231.
[3]ـ ينظر: عبد التواب رمضان، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ط3، مكتبه الخانجي، القاهرة، 1997، ص 232.

– **محمد عبد المطلب:** نظر إلى التكرار من منظور بلاغي، وهو أن التكرار هو المشَكِّلُ للبنية العميقة التي تتولد عنها حركية المعاني في مختلف ألوان البديع، ولا يمكن بلوغ هذا الجوهر العميق إلا من خلال الألفاظ البديعية منطلقين من صورتها السطحية ولوجا إلى معانيها العميقة والدفينة، حيث يكون التكرار الوسيلة التي تمكننا من ربط الكلمات والتراكيب للوصول إلى الفهم الكامل للصورة البديعية. فيقول في ذلك:"فالتكرار هو الممثل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف أنواع البديع. ولا يمكن الكشف عن هذه الحقيقة إلا بتتبع المفردات في شكلها السطحي، ثم ربطها بحركة المعنى"[1].

ويبرز التأكيد كأحد أهم وظائف التكرار حيث يتصدر أهم أغراضه سواء في الشعر أو الكلام العادي ولا يكاد يخلو منه التكرار، وهي سمة أسلوبية لها أثر بالغ على المتلقي "حيث تأخذ اللفظة المكررة أبعادًا مكانية تعمل على تنسيق الدلالة بحيث يكون هناك اتفاق بين حركة الذهن وحركة الصياغة، فيكون الناتج بعيد الأثر في أدبية الصياغة أو شاعريتها"[2].

– **عز الدين علي السيد:** ويطلق على التكرار مصطلح "التَّكرير"، حيث توسع فيه وفصَّل في أشكاله ودوره في العمل الأدبي، كما تعرض إلى التكرار على المستويين الصوتي والصرفي، وعرض آراء النقاد القدامى مع شيء من التحليل والشرح والتعقيب[3]، وبيَّن أغراض التكرار العامة والجزئية[4]، ويوضح علاقة التكرار بالألوان البديعية الأخرى معتبرا ذلك هندسة قولية[5].

– **محمد بنيس:** تطرق إلى التكرار في مؤلَّفِهِ "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب": حيث جعل التكرار مقترنا بعملية الانتقاء والاختيار التي يقوم بها الشاعر، فجاء توظيفه لهذه الظاهرة نحويا أكثر منها أسلوبيا أو دلاليا، وما لاحظه على تكرار الشاعر لمفرداته وتراكيبه في أشعاره وقصائده، هو بغية التعويض وإحلاله محل أدوات الربط التي تخلق نمطية ورتابة في النص والخطاب ما يؤدي إلى فشله وسقوطه[6]، ولفت نظره "أن ظاهرة التكرار تقنية معقدة من

[1]ـ عبد المطلب محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ط2، دار المعارف، 1995، ص 109.
[2]ـ المرجع نفسه، ص 115.
[3]ـ السيد عز الدين على، التكرير بين المثير والتأثير، ص 88.
[4]ـ المرجع نفسه، ص 117-191.
[5]ـ المرجع نفسه، ص 200.
[6]ـ ينظر: شرتح عصام، جمالية التكرار في الشعر السوري، ط1، دار رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2010، ص 55.

التقنيات الفنية، انطلاقا من معطياتها وتأثيراتها في القصيدة، فضلا عن دورها الدلالي التقليدي الذي أطلق عليه"القدماء" التوكيد وفائدتها في جمع ما تفرق من الأبيات والمقاطع الشعرية"[1].

– **مصطفى السعدني**: كانت له رؤية مخالفة إلى التكرار حيث تناوله من منظور صوتي لساني في مؤلفه "البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث"، حيث جاءت دراسته للتكرار متميزة والأولى من نوعها على مستوى المنهجية والتطبيق، فعمد إلى تحليل هذه الظاهرة والتفصيل في جزئياتها بالتدقيق، بداية من تكرار الأصوات، وتكرار الكلمات، ختاما بتكرار التراكيب والصور والرموز[2].

ومن أهم وأبرز ما جاء به وذكره في هذا السياق قوله:"يلجأ الشاعر المعاصر إلى التكرار ليوظفه – فنيا– في النص الشعري المعاصر لدوافع نفسية، وأخرى فنية، أما الدوافع النفسية فإنها ذات وظيفة مزدوجة، تجمع الشاعر والمتلقي على السواء، فمن ناحية الشاعر يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري، يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره... ومن ناحية المتلقي يصبح ذا تجاوب يقظا مع البعد النفسي للتكرار من حيث إشباع توقعه وعدم إشباعه، فتثرى تجربته بثراء التجربة الشعرية المتفاعَلِ معها، وتكمن الدوافع الفنية للتكرار في تحقيق النغمية، والرمز لأسلوبه، ففي النغمية هندسة الموسيقى التي تؤهل العبارة، وتغني المعنى"[3].

– **علي الجندي**: يعرف التكرار بأنه دلالة اللفظ في المعنى مُرَدَّدًا، وغايته تأكيد أحد أغراض الكلام الشائعة كالتهديد والهجاء والمدح والرثاء وغيرها، أو للمبالغة فيه، وهو المفهوم الذي يوافق ما جاء به القدامى.إضافة إلى تطرقه لبلاغة التكرار في الآيات القرآنية، ولم يفته الحديث باستفاضة عن الإطناب والتطويل والترادف والتفريق بينها[4]، وتميزت نظرته للتكرار من حيث حسنه وقبحه بالنظر إلى تحصيل الفائدة المرجوة منه من عدمها وذلك لذهاب شطر حسنه بذهاب التوكيد والمبالغة المقصودين من المتكلم[5].

[1]– بنيس محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، د. ط، دار العودة، بيروت، 1989، ص 175.
[2]– ينظر: السعدني مصطفى، البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث، د. ط، منشأة المعارف، مصر، 1987، ص 147-171.
[3]– المرجع نفسه، ص 172-173.
[4]– ينظر: الجندي على، البلاغة الفنية، ط2، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، 1966، ص 201-245.
[5]– ينظر: المرجع نفسه، ص 236.

– **رجاء عيد:** جاء في قوله عن التكرار:"... إذْ يتميز التكرار في الشعر الحديث عن مثيله في الشعر التراثي بكونه يهدف بصورة عامة إلى اكتشاف المعاني الدفينة، وإلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه البث الإيحائي، وإن كان التكرار التراثي يهدف إلى إيقاع خطابي متوجه إلى الخارج، فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي"[1]، وبالتالي فهو يسلط الضوء على الغاية والقصد من توظيف المبدع للتكرار في شعره مع عقد إسقاط ومقارنة في هذا الصدد بين الإيقاع في الشعر القديم الذي تمحور حول اكتشاف المعاني العميقة وتصديرها وفق إيقاعات للمتلقي، بينما تميز الإيقاع في الشعر الحديث بصبغة درامية.

خلاصة القول إن ظاهرة التكرار عرفت توسعا أكثر في الدراسات الحديثة حيث خرجت عن المفاهيم والتطبيقات القديمة لها وأعيد بعثها في النصوص الأدبية الحديثة في صور وأشكال جديدة، فأصبح لها دور مهم في الكشف عن المشاعر الدفينة والانفعالات النفسية للشاعر، وإبراز المعاني العميقة للنص، إضافة إلى تسليط الضوء على الإيقاع الدرامي والتفاعل مع النغم والموسيقى وهو ما يبث نبضا في ألفاظ النص ومعانيه يصل صداه إلى القلب والمشاعر والأحاسيس، وبالتالي أصبح التكرار ظاهرة أسلوبية مهمة في العمل الأدبي يوليها النقاد المحدثون عناية كبيرة في دراسة وتقييم النصوص الأدبية في الدراسات الأدبية الحديثة.

المبحث الثالث: مستويات التكرار في شعر ابن أبي حجلة التلمساني:

إن كان التحليل الأسلوبي يلزم الباحث في دراسته مراعاة الجانبين الكمي والكيفي لرصد أي ظاهرة، فإن الملاحظة الشكلية الخارجية لظاهرة التكرار والاستبطان الداخلي الذي يكشف الانفعالات الداخلية والتقلبات النفسية للشاعر، هما المنهج المعتمد في تحليلنا للتراكيب اللغوية المشكِّلة لأشعار ابن أبي حجلة التلمساني.

أولا/ التكرار الداخلي:

[1]ـ عيد رجاء، لغة الشعر، ص 60.

إذا تأملنا في الإيقاع الداخلي المتمثل في التكرار عند "ابن أبي حجلة" نجده على قسمين: الأول يسمى: التكرار البسيط، ويضم تكرار الصوت (الحرف)، وتكرار الكلمة، والقسم الثاني يسمى التكرار المركب[1].

1- التكرار البسيط ودلالته:

1-1- تكرار الحرف (الصوت):

تكرار الصوت أو الفونيم من أبسط صور التكرار، غير أنه يخلق جرسا موسيقيا خافتا في البيت الشعري تتفاعل معه الأصوات المكررة الأخرى، فقد يقع بصورة عفوية دون قصد الشاعر، وقد يركز عليه هذا الأخير فيكرر صوتا معينا لغاية يريدها.

مما لا شك فيه أن من أهم عناصر البنية النصية في المفهوم الشعري سواء في قصائد الشعر القديم، أم الشعر الحديث والمعاصر هو مصطلح "نظام الصوت" الذي يضم في نطاقه الوزن والإيقاع والقافية والروي والتكرار. والقيم الصوتية في لغة الشعر هي نقطة الانطلاق عند الشروع في وصف أي عمل شعري[2]. لذا وجب على أي باحث البداية بالأهم فالمهم عند دراسته لأية بنية نصية يريد اكتشاف أسرارها وإزاحه النقاب عن دلالاتها.

ويرى "إبراهيم أنيس" أن "للشعر نواحي عدة للجمال لكن أسرعها إلى نفوسنا ما فيه جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع، وتردد بعضها بقدر معين وكل هذا هو ما نسميه موسيقى الشعر"[3].

وفي مستهل دراستنا للأصوات لا بد من تحديد مفهوم الصوت والذي "هو اضطراب تضاغطي ينتقل في المادة بحيث يسبب حركة طبلة الأذن ويؤدي بالتالي إلى الإحساس بالسمع، والصوت يصدر عن احتكاك جسم أو جرم بآخر"[4].

---

[1]- أخذاري بكاي، تحليل الخطاب الشعري، قراءة أسلوبية في قصيدة: قذى بعينيك للخنساء، ط1، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص 62.

[2]- ينظر: فضل صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998، ص1.

[3]- أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ط3، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1965، ص8-9.

[4]- المبارك يحيى بن علي يحيى، علم الصوتيات العربي، ط1، مصدر الكتاب الجامعي، 2009، ص 75.

إن عنصر الصوت هو أهم العناصر؛ لأن اللغة بكل عناصرها لا تقوم إلا به وهي بدونه جثة هامدة، فاللغة المكتوبة لا قيمة لها إذا لم تكن معروفة الأصوات، ولقد ماتت لغات كثيرة عندما جهلت طريقة نطق الأصوات، والصوت كما يقول تمام حسان:" هو الذي يرى فيه ذلك الأثر السمعي الذي به ذبذبة حتى ولو لم يكن مصدره جهاز صوتي"[1].

والفونيمات التركيبية الثمانية والعشرون تتوزع وفق طبيعة الانتقال الاهتزازي للأوتار الصوتية إلى: مجهورة ومهموسة، حيث:

- **الأصوات المجهورة:** هي التي تهز الوترين الصوتيين، نتيجة اصطدام الهواء بهما خلال مروره بالحنجرة[2]. وقد عرفها سيبويه بقوله:" فالمجهور حرف أشبع الاعتماد في موضعه، ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت"[3]، وعددها خمسة عشر وحدة صوتية وهي: ب، م، ذ، ظ، د، ز، ض، ن، ل، ر، ي، ج، غ، و، ع.

- الأصوات المهموسة: هي التي لا تهز الوتر حال مرور الهواء لأنها تنتج نتيجة أفعال الحنجرة[4]، فهو عكس الجهر.

وقد عرفها سيبويه بقوله إن "الحرف المهموس حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس" [5]، وعددها اثنتا عشرة وحدة صوتية وهي: ف، ت، ث، ط، س، ش، ص، ك، خ، ق، ح، هـ.

ووحدة صوتية واحدة لا مجهورة ولا مهموسة وهي همزة القطع.

اشتملت أشعار ابن أبي حجلة على تكرار أصوات عديدة أسهمت في توليد إيقاع موسيقي ارتبط بصورة كبيرة مع المعنى والدلالة، ومن هذا المنطلق سنسعى لدراسة تكرار الصوت حسب تواجده داخل الكلمة أو خارجها. وذلك على مستويين رئيسيين:

[1]ـ حسان تمام، مناهج البحث في اللغة، ط1، مكتبة الاجلو المصرية، القاهرة، 2008، ص 69.
[2]ـ بوحوش رابح، البنية اللغوية لبردة البوصري، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص 18.
[3]ـ سيبويه، الكتاب، تحت: عبد السلام هارون، ج4، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1988، ص 431.
[4]ـ بوحوش رابح، البنية اللغوية لبردة البوصري، ص 18.
[5]ـ سيبويه، الكتاب، ص 431.

أ- تكرار الصوت داخل الكلمة:

الأصوات سواء كانت ملفوظة أم مكتوبة لا يكون لها حضور ودور إن لم تأت في قالب الكلمات، والتي يكون بينها تمايز واختلاف باختلاف العملية التركيبية لها، غير أنه يبقى للصوت إيحاءات تكتشفها بالتمعن والإصغاء المرهف، وتحسس وقعه على المشاعر والأحاسيس[1]، حيث قد يتكرر الصوت في الكلمة بالتشديد وبدونه:

- الصوت المشدد: ورد بصورة كبيرة تكرار الكلمات المشددة في أشعار "ابن أبي حجلة" داخل نطاق وحدود البيت الشعري، ومن ذلك قوله [الطويل][2]:

تَسلُّ سُيُوفًا مِنْ لَوَاحِظِ طَرْفِهَا وَلَكِنَّ لَهَا مِنْ عَادَةِ اَلْجَفْنِ غَامِدُ

تُجَرِّدُهَا وَالدَّمْعُ كَالنِّيلِ سَائِحٌ فَمَا تَثَنَّى إِلَّا وسُبْحَانَ جَامِدُ

وقع التشديد في سبع كلمات (تسلُّ، لكنَّ، تجرِّدها، الدَّمع، النِّيل، تثنَّى، إلَّا)، حيث نلاحظ أن حرف "النون" قد تكرر مشددا في ثلاثة مواضع بواقع مرة في البيت الأول، ومرتين في الثاني، وهو صوت يحمل صفة الجهر مثله مثل حرف "اللام" الذي تكرر مرتين، بينما تكرر حرف "الراء" وحرف "الدال" كلاًّ منهما مرة واحدة وهما صوتان مجهوران أيضا- وبالتالي يظهر لدينا هيمنة مطلقة للأصوات المجهورة المشددة في البيتين الشعريين توافقا مع الحالة الشعورية والذهول الذي تملك الشاعر لحظة نظره إلى تلك اللواحظ والعيون التي هزت كيانه وأخذت بِلُبِّه، فجاءت هذه التكرارات لتصدح بالمشاعر الملتهبة والأفكار المتزاحمة في ذهن الشاعر.

ونشير إلى أن توزيع الألفاظ المشددة على البيتين جاء غير متساوٍ؛ حيث كانت أغلبها في البيت الثاني الذي تراكم فيه تكثيف الدلالة وبرزت فيه بقوة حالة الإعجاب والدهشة التي تسلطت على الشاعر عند رؤيته لتلك العيون، فاختار الأصوات المجهورة؛ لأن الصوت القوي يوحي بالقوة والشدة والحدة، كما أن له وقعا في نفس المتلقي فتحدث الاستجابة والأثر

[1]- ينظر: عباس حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص 28.
[2]- ابن أبي حجلة، ديوان الصبابة، ص 96. لواحظ: عيون الإنسان. الطرف: النظر.

السريع، خاصة وهو بصدد نقل إعجابه الشديد ودهشته، فتوجب عليه توظيف الأصوات المناسبة لنقل المعنى والإحساس المطلوب، ومن صور ذلك أيضا قوله [البسيط][1]:

مُذْ غِبْتَ عَنِّي شَمْسَ الدِّينِ مَا اكْتَحَلَتْ عَيْنِي بِغَيْرِ ذُرُورِ السُّهْدِ وَالسَّهَرِ

كَمْ بِتُّ أَرْعَى نُجُومَ اللَّيْلِ مِنْ أَرَقِي يَا أَشْبَهَ النَّاسِ كُلَّ النَّاسِ بِالْقَمَرِ

نلاحظ في البيت الأول أن التشديد تجاور في كلمتي (عنِّي، شمسَ الدِّينِ) في صدر البيت وذلك لتوثيق الصلة والعلاقة بين الشاعر و "شمس الدِّين"، وأيضا تجاور التشديد في عجز البيت نفسه في لفظتي (السُّهد، السَّهر) للتأكيد على ما أصابه من أرق وعدم قدرة على النوم، فهو لم يغمض له جفن مذ غاب عنه وفارقه، وقد جاء التشديد في الكلمات (بتُّ، اللَّيل، النَّاس، كلَّ، النَّاسِ) في البيت الثاني، فدل ما جاء منها في الصدر على طول انتظار الشاعر وحالة الحزن واليأس الذي سيطر عليه وهو يقلب نظره في نجوم السماء مرتقبا عودته، وتتابع التشديد في العجز بغرض بيان مكانته العظيمة في نفس الشاعر وتميزه وتفرده عن جميع البشر، فلا يمكن لأحد من الناس أن يؤنس الشاعر أو يحل محل "شمس الدين"، كما لا يمكن لأي نجم في السماء أن يحل محل القمر ويتمثل صورته.

– الصوت غير المشدد:

يقول ابن أبي حجلة [البسيط][2]:

يَرْنُو إِلَيَّ بِعَيْنٍ نُونُ حَاجِبِهَا كَالْقَوْسِ تُصْمِي الرَّمَايَا وَهِيَ مِرْنَانُ

يتحدث الشاعر عن الحبيب واصفا عينه، راسما شكلها الموافق لحرف "النون" وتكرر هذا الحرف في لفظه مرتين؛ حيث طغت دلاة شكل ورسم الحرف على المعنى في هذا الموضع أكثر من أثره الصوتي وهي الصورة التي أراد أن ينقلها الشاعر إلى مخيلة المتلقي، بينما استعمل كلمة (مرنان) التي تكرر فيها أيضا فونيم "النون" المجهور ليسهم مع وزن (مِفْعَال) في الدلالة على الكثرة والمبالغة في قوة تردد صوت رنين القوس وهي تصمي الرمايا والصيد.

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 156. ذرور: ما يذر في العين وعلي الجرح من دواء يابس. السهد: الأرق-
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 65. يرنو: بديع النظر، مرنان: مصوتة، كثيرة الرنين.

وفي قوله أيضا [الخفيف][1]:

لِي حَبِيبٌ لَهُ حَبِيبٌ مُوَافٍ كُلَّ يَوْمٍ يَأْتِي إِلَيْهِ مِرَارًا

تكرر في كلمة (حبيب) حرف "الباء" وهو صوت شفوي يحمل صفة الجهر والشدة والقلقة والمفاجأة نتيجة انفجاره الصوتي وهي معانٍ يمكن إسقاطها على الحالة الشعورية للشاعر، فهو يصرح وينادي بهذا الحبيب معلما جميع الناس بحبه له، متفاجئًا في نفس الوقت أن له حبيبًا يوافي إليه، فيكون أمر هذه العلاقة بين الأطراف الثلاثة شائعا معلوما لدى الجميع، أما في صفة الشدة لهذا الحرف، فهي تحاكي شدة حبه وتعلقه بمحبوبه، وفي نفس الوقت شدة تمسك حبيب محبوبه بحبه وعدم تفريطه فيه، ليسهم فونيم الباء الانفجاري مع وزن (فَعِيل) في تقوية المعنى وتكثيفه والدلالة على الكثرة.

أما تكرار حرف "الراء" في كلمة "مرارا" فجاء ليدل على التكرار والعودة مرة بعد مرة، فهو لا يتوقف ولا ينقطع عن موافاة حبيبة.

وعلى نفس المنوال يقول [الطويل][2]:

يُهَدِّدُنِي بِالْهَجْرِ فِي كُلِّ لَيْلَةٍ أُصَدِّقُ فِيهَا وَصْلَهُ وَأُكَذِّبُ

يتحدث الشاعر عن التوتر والاضطراب والقلق الذي زعزع علاقته بحبيبه، حيث استعمل كلمة "يهددني" التي تكرر فيها فونيم الدال الانفجاري للتعبير عن ردة فعل حبيبه القوية والعنيفة الدالة على ضيق ذرعه به والعزم الجاد على تركه وهجره، وجاءت كلمة "ليلة" التي تكرر فيها حرف "اللام" المجهور مضافة إلى "كلِّ" لتحمل معنى تكرار هذا الجدال والخلاف بينهما باستمرار، ولا يفوتنا الإشارة إلى دلالة الكلمة "ليلة" في حد ذاتها، فهما لا يتجادلان ولايكون النقاش بينهما نهارا على مسمع الكلِّ، وإنما ليلا حفاظا على خصوصيتها ومنعا لشيوع خبر نزاعهما بين الناس، إضافة إلى التهديد بالهجر ليلا لأن في ذلك سترًا واجتنابًا للفضيحة.

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 177.
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 236.

ومن ذلك قول ابن أبي حجلة [الطويل][1]:

يُطَالِبُنِي قَلْبِي بِهِ فَكَأَنَّنِي غَرِيمٌ وقَلْبِي فِي تَقَاضِيهِ مُغْرَمُ

وَلِي مِنْهُ فِي لَيْلِ الكَرَى وَنَهَارِهِ خَيَالٌ مُلِمٌّ أَوْ حَبِيبٌ مَسَلَّمُ

تكرار حرف "الميم" في لفظة "مغرم" أوحى بمعنى الخضوع والانقياد والاستسلام، ودعم فكرة تَحكُّم القلب في الشاعر وسيطرته عليه، وترديد فونيم "اللام" في "ليل" يوحي بالتيهان والمصير المجهول الذي ينتظر الشاعر، إضافة إلى ما يحمله من دلالة السكون والهدوء والاطمئنان وهو ما يدعمه مجيء الكلمة مضافة إلى "الكَرى" كما أن تكرار فونيم "الميم" في "مُلِمٌّ" يحمل دلالة الإحاطة والإلمام والعلم بالشيء وعدم الجهل به، وهي معانٍ منسوبة إلى ذلك الخيال الذي هو مطلع على حال الشاعر ليلا ونهارا. بينما تكرر فونيم "الباء" و "الميم" في "حبيب، مسلم" ليختم البيت بصوت مجهور محدثا فرقعة مفاجئة تسهم في إبراز معنى القدوم المفاجئ والزيارة غير المتوقعة والتي لم يكن ينتظرها الشاعر من ذلك الحبيب.

ب- تكرار الصوت خارج الكلمة:

ويقع تكرار الفونيم هنا في كامل البيت أو أحد شطريه بصورة متسقة محدثا نغما موسيقيا خفيا يزيد البيت جمالية والمعنى وضوحا. ومن صور مجيء التكرار موزعا على شطري البيت قول ابن أبي حجلة [الطويل][2]:

تَمُدُّ مِدَادَ الدَّمْعِ أَقْلامُ هدْبِهِ فَدَمْعِي حِبْرِي والسَّوَادُ مَحَابِرُه

تكرر في البيت فونيم "الدال" وهو من حروف القلقلة سبع مرات منها اثنتان جاء فيها مشددا، فدل على سرعة جريان الدموع وانهمارها موحيا بالألم والمعاناة، إضافة إلى معنى الاتساع والطول والانتشار وهي معان تسقط على (الأهداب، السواد). إضافة إلى تكرار فونيم "الميم" ست مرات، وقد جاءت لتغذي المعاني السابقة وتقويها وتبرزها، خاصة أن أغلب الدوال

[1]- المصدر السابق نفسه، ص 148. غريم: خصم، دائن. الكرى: النعاس، النوم.
[2]- المصدر السابق نفسه، ص 17. هدبه: شعر أجفان العيون، أشفارها.

جمعت الفونيمين معا (تمدُّ، مِداد، الدَّمع، دَمعي)، وقد أدى ذلك إلى الدلالة على طول جريان الدموع وعدم توقفها.

وعلى الشاكلة نفسها قوله [الكامل][1]:

أَتَبِيتُ رَيَّانَ الجفُونِ مِنَ الكَرَى وَأَبِيتُ أَسْهَرُ فِيكَ مَعَ سُمَّارِي

تكرر فونيم (الياء) في البيت، وهو من الأصوات المجهورة، فأوحى بطول الفراق والبعد الذي رافقه طول السهر وعدم انقضاء الوقت ومروره وكأن هذا الليل لن ينقضي، وهو شعور يتسرب إلينا من خلال إطلاق طول النفس في الكلمة التي اشتملت على هذا الفونيم، فجاء تكرارها في البيت ليكشف عن حالة الحزن واليأس الذي يصاحبه عتب ولوم.

ويقول في موضع آخر [الوافر][2]:

حَبِيبٌ نَازِلٌ فِي كُلِّ قَلْبٍ وَسَيْفُ لِحَاظِهِ يَهْوَى النِّزَالا

يَرَى قَتْلَ الـمُحِبِّ بِلَا دَلِيلٍ وَلَا سِيَمَا إِذَا أَبْدَى الدَّلَالا

إِذَا اسْتَقْبَلْت سَيْفَ اللَّحْظِ مِنْهُ رَأَيْت المَوْتَ مِنْ مَاضِيهِ حَالا

التكرار العمودي المتسلسل لـ (لا) في نهاية الأبيات طبعها بالوحدة الصوتية، وقد دل هذا التردد على الانفتاح والامتداد، وذلك لإطلاق آخر البيت من خلال إشباعه بالمد الذي يتيح الإفصاح عما في النفس وإخراج مكنوناتها وعدم كبتها، وهو ما أضفى على إيقاع الأبيات انسجاما خاصا يحاكي تدافع المشاعر والانفعالات في نفس الشاعر أمام هذا الحبيب الذي يحفُّ الموت سيف لحاظه.

ويمكن أن يتكرر الفونيم في نطاق معين فيخلق نغما موسيقيا مميزا في أحد شطرَيْ البيت كقول الشاعر [البسيط][3]:

لَمْ أَطْلُبِ الوَصْلَ مِنْ أَجْلِي فَدَيْتُكَ يَا مَنْ زَادَ حَظِّي سَوَادًا مِنْهُ شَامَاتُ

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 74. ريان الجفون: دلاله على كثرة النوم.
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 95.
[3]ـ المصدر السابق نفسه، ص 130.

تكرار فونيم (اللام) في صدر البيت فقط يعبر عن حالة التفجع والاضطراب والقلق التي سيطرت على الشاعر جراء العتب واللوم الذي لقيه من الحبيب، وهو ما دفعه إلى الإسراع بالنفي في مُستَهَلِّ البيت، كما أن نهاية الصدر جاءت مفتوحة مطلقة بالمدِّ، وهو ما يوحي بالتخلي والترك وعدم مطالبة الشاعر بشيء من هذا الحبيب.

ومن هذا القبيل قوله [الكامل][1]:

رَامُوا فِطَامِي عَنْ هَوًى غُذِّيتُهُ طِفْلًا وَكَهْلًا

فَوَضَعْتُ فِي جَيْبِي يَدي وَقُلْتُ خَلُّونِي وَإِلَّا

تكرر فونيم (اللام) في عجز البيت الثاني تحديدا وهو ما يدل على تأني الشاعر وتمهله في القيام بالرد على من جاؤوه معاتبين، إضافه إلى أنه يوحي بتأخر مكانتهم واستحقاره لهم وهو ما دفعه إلى تأخير الرد عليهم، وقد جاء رده بعدها حاسما مؤكِّدا على أنه الوحيد المسؤول عن قراراته ومصيره في مطلق الأحوال، فتوزع رده ليشمل الأزمنة الثلاثة لتَمْلأ مساحة عجز البيت الثاني، ولم يترك فيه فراغا ليأتي أحد المتطفلين وينفذ متسللا منه، فالفعل (قلتُ) يدل على الماضي، و (خَلُّوني) يدل على المستقبل، أما (إلا) فتفيد الزمن الحاضر. ونلاحظ أن اختيار صوت (اللام) الانفجاري كان ملائما لأنه يدل على الشدة والحزم.

ومن ذلك تكرار المدود في قوله[2]:

وَعَاذِل بَالَغَ فِي عَذْلِهِ وَقَالَ لَمَّا هَاجَ بَلْبَالِي

بِعَارِضِ المحبُوبِ مَا تَنْتَهِي قُلْتُ: وَلَا بِالشَّيْبِ والوَالِي

يعبر الشاعر عن انزعاجه وامتعاضه وسخطه من العذول، فوظف المدَّ بالألف ليسهم ذلك في الدلالة على الكثرة والمبالغة في الكلمات (عاذل، بالغ، قال، هاج، بلبالي) من جهة، ودل من جهة أخرى على الثبات المطلق على موقفه وعدم الرجوع عما هو فيه في (ما، لا، الوالي).

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 165.
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 170. بلبالي: شدة الهم والوسواس.

وعلى نفس الصورة قوله [الكامل][1]:

يَا عَاذِلِي لَا تَلُمْنِي فِي حُبِّهَا نَفَدَ القَضَاءُ وَهَكَذا حُكْمَ الهَوَى

جاء البيت مشبَّعًا بالمدود ليحاكي حالة تشبع كيان الشاعر ووجدانه بالحب والهوى، وليوحي بصرخة الاستعطاف التي أطلقها الشاعر لمن يعذله، وينقل تلك العاطفة حتى للمتلقي، فهو مغلوب على أمره مقيَّدٌ بأصفاد حبها، قد جرى الحكم عليه وقُضِيَ مصيره، فلا فائدة من اللوم والعتاب المتأخر. وقد كشف تواتر المد بالألف شدة الألم والحب واليأس، وهي مشاعر متصارعة متقلبة في نفس الشاعر دفعته إلى إطلاق صرخات الأنين في هذا البيت.

وقد يتكرر صوت معين أو أكثر في قصيدتين مختلفتين أو أكثر للشاعر بصورة لافتة للانتباه، فيحيل هذا الترديد سواء كان مقصودا أم عفويا، إلى العناية بدلالة ومعاني كلمات مفتاحية، يكون ذلك الصوت أحد مكوناتها، وكأن الشاعر بالتركيز على توظيف ذلك الفونيم، يتلاعب بأوتار خفية يتمازج ويذوب نغمها مع المعنى العام للقصيدة ومثال ذلك قول الشاعر[الكامل][2]:

وَحَيَاةِ وَجْهِكَ وَهُوَ بَدْرٌ مُشْرِقٌ قَلْبِي عَلَيْكَ كَمَا عَلِمْتَ وَأَشْفَقُ

يَا مَنْ إِذَا مَا لَاحَ آسُ عِذَارِهِ أُمْسِي وَلِي بِالعَيْشِ غُصْنٌ مُورِقُ

مَا لَاحَ خَدُّكَ بِالعذَارِ مُكَاتِبًا إِلَّا ظَنَنْتُ بِأَنَّهُ لِي مُعْتِقُ

ثم نجده يقول في قصيدة أخرى [الطويل][3]:

تَطَاوَلَ غُصْنُ البَانِ يَحْكِي قِوَامَهُ فَقُلْتُ لَهُ واللهِ قَدْ جِئْتَ فِي المَعْنَى

وَلَكِنَّ بَدْرَ التَّمِّ والبَحْرِ قَصَّرَا عَنِ النَّاصِرِ السُّلْطَانِ فِي الحُسْنِ والحُسْنَى

المقطعان الشعريان من قصيدتين مختلفتين للشاعر، ونلاحظ من خلالهما تكثيفا لصوتَيْ (اللام) و (النون) دون احتساب الروي الذي يتردد في كل القصيدة. فالشاعر في مقام مدح وثناء على

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 170. حكم الهوى: اسم المرأة المقصودة في البيت.
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 81. آس: شجر ورقه دائم الخضرة. العذار: جانب اللحية.
[3]ـ المصدر السابق نفسه، ص181.

السلطان في الموقفين، وجاء ترديد هذين الفونيمين المجهورين بصورة طاغية على الأبيات في النموذجين الشعريين، ليحاكيَا المكانة السامية والمرموقة للسلطان بما ينطوي عليه التصاق اللسان بأول سقف الحنك من جهة، ومن جهة أخرى السعادة والفرحة الغامرة التي تتملك الشاعر وهو في حضرة الملك، إضافة إلى قيمة هذا الأخير الكبيرة في نفس الشاعر، وهو ما جعله يصدح ويتغنّى بعظمته وصفاته، فجاء تكثيف هذين الصوتين تحديدا كإحالة على اسم الممدوح ومكانته (السلطان الملك الناصر).

1 – 2 – تكرار الكلمة:

إذا كان تكرار الصوت أو الفونيم الواحد في الكلمة أو في النص والخطاب، وضمن مساحات محدودة يترك أثرا، وله وقع في نفس المتلقي كانعكاس ونتيجة للأثر الذي أحدثه على مستوى المعنى والدلالة، فترديد اللفظة في حدود الجملة أو البيت الشعري أو في القصيدة كلها وربما يتعداها إلى مجموعة قصائد شعرية، فلا شك في أن هذا الضرب من التكرار أثره أظهر وأوضح من النوع الذي سبقه، حيث إن تكرار الكلمة وتكرار الحرف إنما "تتشكل من صوت معزول أو من جملة من الأصوات المركبة الموزعة داخل السطر الشعري أو القصيدة بشكل أفقي أو رأسي، وهذه الأصوات تتوحد في بنائها وتأثيرها سواء أكانت حرفا أم كلمة ذات صفات ثابتة كالأسماء، أو ذات طبيعة متغيرة تفرضها طبيعة السياق كالفعل"[1].

والمقصود هنا:"إن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها، كما أنه لا بد من أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموما من قواعد ذوقية وجمالية وبيانيه"[2]، ويطلق عليه أيضا التكرار البياني أو بتعبير مغاير التكرار الذي لا يدخل في بناء القصيدة بل يكون للتأكيد فقط، وهذا التكرار البياني هو الأساس وجوهر كل تكرار غالبا لذلك فهو أسهل أنواع التكرار وأبسطها[3].

إن الكلمة المكررة تصبح مركز ثقل في العمل الشعري على المستوى الدلالي، وعن طريقها يستطيع الباحث النفوذ إلى فضاء النص ومعانيه من خلالها باعتبارها معولا للتنقيب والحفر عن

[1]ـ شرتح عصام: جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، ص 493.
[2]ـ الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص 231.
[3]ـ ينظر: الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص246.

الدلالات الدفينة تحت طيء السطور، وخصوصا إذا كرر الشاعر ما يثير اهتماما في نفسه ويخلق هاجسا في وجدانه، فيرغب في تصديره إلى نفوس المتلقين.

أ- تكرار الجذر مع اتفاق الصيغة:

يقول ابن أبي حجلة [الطويل][1]:

يُشَبِّهُهَا بِالغُصْنِ والغُصْنُ عِنْدَمَا يُشَاهِدُهَا يُغضِي وَيُطْرِقُ نَاظِرَهُ

نلاحظ أن تكرار كلمه "الغصن" جاء في صدر البيت متتابعا، وجاء ذلك من باب التقليل من شأنه والاستهانة به والحط من قيمته مقارنة بمن شُبِّهَ به (حبيبة الشاعر)، وذلك لبيان الفرق الشاسع بينهما، فشتان بين جمال وصفات حبيبته وبين الغصن، وقد جاءت حركة الكسرة في الدَّالِّ الـمُكَرَّرِ في البداية لتوحي بالانخفاض والدونية وقلة شأن الغصن معنويا رغم ارتفاعه وعلوِّهِ في الحقيقة والواقع وهو ما تُمثِّلُهُ حركة الرفع في الثانية.

ويقول وقد بلغ منه الشوق إلى طيف من أحبَّ منتهاه [الطويل][2]:

وَحَقِّكَ لَوْ سَايَرْتَهُ بَعْضَ لَيلَةٍ لَسَايَرْتَ صَبًّا مَاتَ فِي الحُبِّ سَائِرُه

فقد كرر الفعل (سايرت) والذي جاء مقترنا بضمير يعود على طيف الحبيبة الذي يناجيه ويرجو وصاله، وقد جاء ذلك بغرض الاستعطاف والترجي والرفق به والنظر لحاله، وهو ما دفعه إلى استفتاح البيت بالقسم عليه وأتبعه بأداة الشرط (لو)، ليوحي بأن أقصى أمانيه هي مرافقة الطيف له ولو لبعض الليالي.

وما جاء في تشبيه الأعضاء بالحروف قول الشاعر [الطويل][3]:

حَبِيبٌ تَعَالَى قَدُّهُ حِينَ سُمْتُهُ وَقَالَ قِوَامِي رُمْحُهُ مَا يُقَوَّمُ

وَخَطُّ عِذَارِي أَعْجَمَ الخَالُ لَامَهُ وَلَمْ أَدْرِ أَنَّ اللَّامَ فِي الخَطِّ تُعْجَمُ

[1]- المصدر السابق نفسه، ص 17.
[2]- المصدر السابق نفسه، ص 17. صب: عاشق ومشتاق.
[3]- المصدر السابق نفسه، ص 65. الخال: شامة، أعجم: أبهم.

في البيت الثاني كرر الشاعر الدَّالَّين (عَجَم) و(لام) بغية إظهار الحيرة والدهشة والتعجب والمفاجأة، فخط العذار وشعر اللحية على جانبي الوجه مرسوم كحرف اللام، لكن وجود ذلك الخال بجنبه على الوجه خرج بحرف اللام من الفصاحة إلى العجمة، وفي ذلك إشارة إلى أن جمال الوجه بهذه التفصيلة الدقيقة يميل إلى الجمال الأعجمي أكثر منه إلى صوره الجمال العربي.

ويقول في عكس هذا المعنى، وهو تشبيه الحروف بالأعضاء مادحا السلطان الناصر [الوافر][1]:

وَعَينٌ أَصْبَحَتْ فِي العَيْـ ـنِ مِثْلَ العَيْنِ والنَّقْرَهْ

تكررت كلمة (عين) ثلاث مرات وبتوزيع متساوٍ على مساحة البيت، حيث أبدع الشاعر أيَّما إبداع في التصوير من خلال إسقاط شكل حرف العين على صورة عين الشخص وتموضعها في تجويفها وحفرتها، فوظف التكرار لتقوية هذا المعنى وإبرازه، بالإضافة إلى إضفاء إيقاع موسيقي يطرب له المتلقي.

وعلى المنوال ذاتِهِ يقول أيضا [الوافر][2]:

وَكَمْ أَلِفٍ بِهِ لِلْوَصْلِ لَاحَتْ كَغُصْنِ البَانِ لِينا واعْتِدَالَا

تُعَانِقُ لَامَهَا طورًا يمينًا وَآوِنَةً تُعَانِقُهُ شِمَالَا

جاء الشاعر بالفعل (تعانق) مكررا دلالة على الاحتضان والإحاطة كإحاطة أَلِفَيْ الوصل بحرف اللام في لفظة (البان) على جنبيها والعناية والرعاية وإظهار الاهتمام بالشخص من عدة نواحٍ وعلى العديد من الأصعدة، إضافة إلى ما يحمله هذا الفعل من معاني الشوق والحنين، وقد وظفه في زمن الحاضر، لبيان استمرار شوقه وحنينه إليه في الزمن وعدم انقطاعه ونسيانه أو السهو عنه، فهو حاضر في فكره في كل لحظة وحين.

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 66. النقرة: حفرة العين.
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 66. البان: ضرب من الشجر، سبط القوام، لين، ورقه كورق الصفصاف، يشَبَّه به الحسان في الطول واللين.

وجاء في مراسلة الأحبة، واشتكاء الجوى والشوق أن استعملوا في مراسلة الحبيب حتى الريح، ومن ذلك قول ابن أبي حجلة [الكامل][1]:

إِنَّ ابْنَ أَيْبَكَ لَمْ تَزَلْ سَرِقَاتُهُ تَأْتِي بِكُلِّ قَبِيحَةٍ وَقَبِيحِ

نَسَبَ المعَانِي فِي النَّسِيمِ لِنَفْسِهِ جَهْلًا فَرَاحَ كَلَامُهُ فِي الرِّيحِ

يتحدث الشاعر عن "ابن أيبك" معبرا عن استنكاره لفعله وما قام به، وقد كرر الدال (قبيح) في أقصى عجز البيت متجاورا، فالاسم المكرر هنا يحمل صفة الثبات في أفعاله والملازمة لتصرفاته، كما أنها جاءت نكرة دلالة على الإنكار والاستهجان، وأيضا الاستغراب والجهل بالسبب الذي يدفعه إلى مثل هذه الأفعال الوضيعة، ثم إن الكلمة جاءت مجرورة لتفيد الوضاعة والاستحقار والدناءة.

ويقول في موضع آخر [الكامل][2]:

وَاخَجْلَتَا لَكَ يَا جَرِيْـــ ـــرُ فِي المحَافِلِ والمشَاهِدْ

طَرَقَتْكَ صَائِدَةُ القُلُوبِ فَكُنْتَ صَبًّا غَيْرَ صَائِدْ

فَرَدَدْتَ طَيْفَ خَيَالِهَا هَذَا خَيَالٌ مِنْكَ فَاسِدْ

الطَّيْفُ أَعْشَقُ مِنْكَ إِذْ وَافَ إِلَيْكَ وَأَنْتَ رَاقِدْ

جاء الشاعر بكلمة (صائد) مكررة وهي اسم فاعل يحمل معنى السعي الحثيث والمستمر للفوز بالصيد أو الغنيمة، وذلك أن الشاعر يرى هذه المرأة التي اصطادت قلوب الجميع ورغبها الكل تركتهم وجاءت ساعية مقبلة على "جرير"، ولكنه لا يرى إقبال الأخير عليها والاهتمام بها، وقد دل هذا التكرار على الهوان والذل الذي لحقه جراء ذلك.

أما في البيت الثالث فقط كرر كلمة (خيال) بشكل أفقي، وكلمة (طيف) بشكل عمودي في البيتين الثالث والرابع، و"الخيال" هو "الطيف"، والخيال الطائف هو الذي يجيءُ الشخصَ في

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 138.
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 147.

نومه ويلمُّ به، حيث يرتبط معنى الخيال بالجنون أو الغضب أو النوم، وهي دوافع جعلت هذه المرأة تزور من أحبت من غير وعد يخشى مطله، ويُخاف لِيُّهُ وفَواتُهُ، فجاءت تصل من قاطعها، وتزور من هجرها وصَدَّ عنها، فالشاعر يؤكد على أن حب المرأة الشديد وتعلقها بجرير مثنيا عليها مُعجَبًا بإقدامها وجرأتها في طلب من تهوى، وفي المقابل يعبر عن الخزي والعار والغفلة وفساد الرأي عند جرير مؤكدا على التصاق هذه المعاني به.

ومثل هذا المعنى قول الشاعر [الطويل][1]:

يُطَالِبُني قَلْبِي بِهِ فَكَأَنَّنِي غَرِيمٌ وَقَلْبِي فِي تَقَاضِيهِ مُغْرَمُ

تكرار الشاعر لكلمة (قلبي) في شطرَيْ البيت جاء ليدل على الإلحاح في الطلب والرغبة الشديدة بالشيء، وهو ما يعكس حالة الوله والحب والتعلق الشديد، فضلا عما ينتج عن تكرار حرف المد من جمال صوتي وتنغيم يوحي بالتشوق واللذة.

وجاء في قوله عمَّنْ عذله في هواه [الكامل][2]:

عَذَلُوا عَلَى مَنْ رَامَ قَتْلِي فِي الهَوَى فَكَلَامُهُمْ ضَرْبٌ مِنَ الهَذَيَانِ

جَهَلُوا وَمَا عَلِمُوا بِأَنَّ الطَّعْنَ فِي الـ مَحْبُوبِ غَيْرُ الطَّعْنِ فِي المَيْدَانِ

عمد الشاعر في البيت الثاني إلى تكرار الدال (الطعن)، وجاء ذلك في سياق حديثه عن عذل الناس لمن سعى في حرمان الشاعر من هواه معتبرا كلامَهم ضربًا من الهذيان، وجهلًا وعدم دراية ومعرفة منهم، فهو يرى أن موت الرجل وقتله أهون عليه من حرمانه من حبه وإبعاده عنه، وقد استعمل التكرار للدلالة على فضاعة وفداحة ذلك الفعل إضافة إلى التهويل وبيان عِظَم الخطب والفاجعة.

وقال في من اسمها "حكم الهوى" [الكامل][3]:

حُكْمُ الهَوَى صَدَّتْ فَبَاتَتْ لِأَجْلِ ذا وَلْهَانَ مِنْ فَرْطِ الصَّبَابَةِ والهَوَى

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص148
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص170
[3]ـ المصدر السابق نفسه، ص170

يَا عَاذِلِي لَا تَلُمْنِي فِي حُبِّهَا نَفَدَ القَضَاءُ وَهَكَذَا حُكْمُ الهوَى

إن تكرار "ابن أبي حجلة" لاسم حبيبته (حكم الهوى)، وما ينتج عن تكرار المد من جمال صوتي وتنغيم، يوحي بالعتاب واللوم على تلك الحبيبة التي صدت عنه وتركته يكتوي بجمر الصبابة، كما أن تكرار اسمها في مطلع البيت الأول واختتامه به في آخر البيت الثاني يوحي بأن مصيره أولا وأخيرا بين يديها، وأنه لا يملك من أمره شيئا.

وفي معنى العتاب واللوم في الهوى عينِهِ يقول شاعرنا [البسيط][1]:

بَرْهَنْتُ حُسْنَ الذِي أَهْوَى وَقُلْتُ لَهُ مَالِلْعَذُولِ عَلَى مَا قَالَ بُرْهَانُ

مَا لَامَنِي مُذْ رَآنِي فِي الهَوَى رَجَبًا بِمَرَجِ شَعْبَانَ فِيمَا رُمْتُ شَعْبَانُ

تضمن البيت الثاني اسمين من أسماء الشهور، وقد "كانت أسماء الشهور عند العرب غير هذه الأسماء المستعملة الآن؛ لأنهم كانوا يسمون رجب الأصم، ويسمون شعبان العاذل"[2].

وهو المعنى الذي يظهر في هذا البيت، حيث كرر الشاعر الدال (شعبان) في مساحة ضيقة هي عجز البيت، ليوحي بضعف وهوان وقلة حيلة العاذل وعجزه عن تحقيق مآربه الدنيئة بما ينقله من كذب وافتراء واتهام بالباطل لزعزعة ذلك الهوى وإبطاله.

ويمكن أن يتجاوز التكرار حدود البيت الواحد ليشمل عددا من الأبيات في القصيدة، وهذا بتكرار كلمة معينة في القصيدة بصورة ثابتة ومنتظمة، ونستطيع تسمية الصورة الأولى من التكرار بالتكرار الأفقي، أما الصورة الثانية فنسميها تكرارا عموديا، ومن ذلك قول الشاعر[الطويل][3]:

مَلِيكٌ يَهُزُّ اَلرُّمْحُ أَعْطَافَ قَدِّهِ كَمَا اِهْتَزَّ غُصْنٌ طَارَ فِي اَلْحُبِّ طَائِرُهْ

مَلِيكٌ تُرِيهِ قَبْلُ مَا هُوَ كَائِنُ بَصِيرَتُهُ أَضْعَافَ مَا هُوَ نَاظِرُهْ

مَلِيكٌ إِذَا مَا جِئْتَهُ حَسَنُ اَللِّقَا جَمِيلُ اَلْمُحَيَّا بَارِعُ اَلْحُسْنِ بَاهِرُهْ

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 171. مرج: أطلق لسانه في الكذب والخوض في أعراض الناس وذمهم.
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 171.
[3]ـ المصدر السابق نفسه، ص 17-18

مَلِيكٌ إِذَا مَا صَارَ كَالْبَدْرِ فِي اَلدُّجَى فَأَوْلَادُهُ مِثْلُ اَلنُّجُومِ تُسَايِرُهْ

مَلِيكٌ أَرَى مِنْ حَوْلِهِ كُلَّ عَالِمٍ يَذْكُرُهُ فِي اَلْعِلَمِ مَا هُوَ ذَاكِرُهْ

مَلِيكٌ لَهُ فِي كُلِّ يَوْمٍ وَلَيْلَةٍ بَشِيرٌ تَوَالَتْ بِالْهَنَاءِ بَشَائِرُهْ

مَلِيكٌ أُسُودُ اَلْغَابِ تَحْذَرُ بَأْسَهُ لِأَنَّ مُلُوكَ اَلْأَرْضِ طُرًّا تُحَاذِرُهْ

نلاحظ محافظة الشاعر على الإيقاع الصوتي ذاتِهِ في مطالع الأبيات، حيث كرر الدال (مليكٌ) سبع مرات بطريقه توحي بتوكيد نغمة المدح والثناء على السلطان الناصر والإعجاب والانبهار الشديد به، واللافت هو تنويع الشاعر في تراكيب الجمل بعد الدال المكَرَّر، فجاءت منها جملة فعلية فعلها مضارع في ثلاثة أبيات، وجملتين شرطيتين، وأخريين اسميتين، وهذا لجذب المتلقي وشحن استعداداته بمختلف المعاني والدلالات التي قصدت منها هذه الأبيات، وقد استند الشاعر في نقل مدحه وإعجابه للمتلقي على تقديم لفظة (مليك) وتفاعلها مع مضمون ومعنى كل البيت ثم تكرارها حيث جاءت لفظة (مليك) على وزن (فَعِيل) وتكررت سبع مرات لتوكيد نعمة المدح والثناء على السلطان الناصر، فجَمْعُ مَلِك مُلُوكٌ ومُلَكَاءُ، و"المَلِيكُ" صفة مشبهة، وهي أيضا من أسماء الجلالة، ومعناه الملك حقا دون منازع، وأن مَنْ مَلَكَ من دونه فهو مَجَازٌ، قال تعالى:"فِي مَقْعَدِ صِدْقٍ عِنْدَ مَلِيكٍ مُقْتَدِرٍ"، وهناك من يقرأ في الفاتحة:"مَلِيكِ يَوْمِ الدِّينِ"[1].

ونجد من مثال هذا في قوله [الطويل][2]:

وَلِي فِيهِ نَظْمٌ إِنَّ تَضَوَّعَ نَشْرُهُ فَفِي طَيِّهِ حُلْوُ اَلْكَلَامِ وَنَادِرُهْ

وَلِي فِيهِ مَنْثُورٌ غَدَا فِي مَقَامِهِ وَعَرَفَ شَذَاهُ مَشْرِقُ اَلرَّوْضِ عَاطِرُهْ

وَلِي فِيهِ مِنْ سِحْرِ اَلْبَيَانِ رَسَائِلُ إِذَا مَا جَفَانِي أُحَوَرُ اَلطَّرْفِ سَاحِرُهْ

وَلِيَّ فِيهِ أَسْرَارُ اَلْحُرُوفِ لِأَنَّهُ يُنَقِّطُهُ دَمْعِي فَتَبْدُو سَرَائِرُهْ

[1]ـ ينظر: مشري محمد، ظاهرة المد في الأداء الشعري وأثره في تغيير دلالة الألفاظ من خلال ديوان الصبابة لابن أبي حجلة، المناهل، ع01، جامعة قسنطينة، الجزائر، جوان 2016، ص 135.

[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 16. تضوع: فاحت رائحته وانتشرت.

نجد الشاعر قد استهل أبياته السابقة بـ(و، لي، فيه) حيث كررها أربع مرات، فتكرار "الواو" جاء بغرض التأكيد على ترابط معاني ودلالات الأبيات واتصال بعضها ببعض، وكرر بعدها "لي" لتوكيد نغمة الفخر والاعتزاز بالنفس والتباهي، بالإضافة إلى ربط تلك المعاني به وجعلها محصورة فيه وخاصة به، أما تكرار "فيه" فجاء لتوكيد وترسيخ علاقته بالمدلول الذي يعود عليه ضمير الغائب وهو "البدر"، والمثير هو التزام الشاعر بعدها بالجمل الاسمية وهو ما يوحي بثبات تلك المعاني وديمومتها.

ب- تكرار الجذر مع اختلاف الصيغة:

ونسعى في هذا المقام إلى تقفي وتتبع مواضع تكرار الكلمة الواحدة بصيغة مختلفة في حدود البيت، حيث إن اختلاف الصيغة عند تكرار الكلمات يوحي بعدم الإغراق والتكلف في الصنعة، وإنما بسلامة الذوق وسهولة الطبع. ومن صور ذلك في شعر ابن أبي حجلة [الطويل][1]:

حَبِيبٌ تَغَالَى قَدُّهُ حِينَ سُمْتُهُ وَقَالَ قِوَامِي رُمْحُهُ مَا يُقَوَّمُ

يتحدث الشاعر حكاية عن الحبيب حين رد عليه لما سامَهُ، أين عمد إلى تكرار مادة (ق، و، م) بصيغتين: الأولى اسم (قوام) اتصلت به ياء النسبة، والثانية فعل مضارع مبني للمجهول (يُقَوَّمُ) منفيا، فاستعمل الأولى لإظهار اعتزازه بنفسه وسموِّ مكانته ومنزلته، وكأنه يرد على طلب الشاعر بأنه بعيد المنال عنه وفي مقام لا يمكنه أن يطاله، أما الثانية فلتوكيد بقائه على حاله في شكله وصورته ومظهره من جهة، ومن جهة أخرى في أخلاقه وطباعه وصفاته، فهو غير مستعد ولا يقبل التغير مهما كانت الأسباب والظروف، ولا لأجل أيٍّ كان، فـ"تقويم" الشيء يقتضي اعوجاجه، لكن هذا الحبيب راضٍ عن ذلك الاعوجاج وليس مستعدا لتقويمه.

وفي معنى الشوق يقول[2]:

وَلِي قَلَمٌ أَمْسَى لِرَطْبِ لِسَانِهِ سَلَامَ مَشُوقٍ قَدْ بَرَاهُ التَّشَوُّقُ

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 65.
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 141.

وظف الشاعر صيغة المبالغة (مَشُوق) على وزن (فَعُول)، والمصدر (التَّشَوُّقُ) للدلالة على شدة الشوق والحنين إلى أصحابه، وأن هذه المشاعر تسيطر على وجدانه وتملأ كيانه يوما بعد يوم. وقد جاء بكلمة (التَّشَوُّقُ) معرفة ليوحي بالاستغراق في هذا المعنى والتجاوز بقصد المبالغة.

ويقول أيضا [الكامل][1]:

لَا عَادَ مِثْلُكَ مَا بَقَى في النَّاسِ لِلْعُشَّاقِ عَائِدْ

يعبر الشاعر عن سخطه واستنكاره لفعل جرير، فجاء بمادة (ع، و، د) بصيغتين: في المطلع فعل ماض مسبوق بنفي (عاد)، وفي آخر البيت اسم فاعل (عائد)، وجاءت الأولى للدلالة على الدعاء عليه بالذهاب والخروج عنهم دون رجعة، فوجوده بينهم أصبح مجلبة للخزي والعار، أما الثانية فهي فاعل مؤخر للفعل (عاد)، حيث عمد الشاعر إلى تأخيره إلى أقصى البيت ليوحي بالنفي والإقصاء وإبعاده قدر الإمكان.

ومما ذكر الشاعر في معاتبته على حبه [السريع][2]:

وَعَاذِلٌ بَالَغَ في عَذْلِهِ وَقَالَ لَمَّا هَاجَ بَلْبَالِي

بِعَارِضِ المَحْبُوبِ مَا تَنْتَهِي قُلْتُ: وَلَا بِالشَّيْبِ والوَالِي

جاء الشاعر في البيت الأول باسم الفاعل ومصدره (عَاذِل، عَذْل)، حيث أوردهما في نطاق ضيق هو صدر البيت ليوحي بالتضييق الكبير والحصار الذي يلقاه من هذا "العَاذِل" الذي بالغ في لومه وعتابه، فعمد إلى هذا التكرار لشحن انفعالات المتلقي وإثارة عاطفته، والشكوى له مما لقيه، كما أن مجيء اسم الفاعل نكرة يدل على استمراره وتكرار معناه مرة بعد مرة. وقد كرر الفعلين (قال، قلت) في نفس الموضع ولكن في بيتين مختلفين، بما يوحي بطلب الشاعر للبُعد ورسم حدود ومساحة بينه وبين عاذله، وحقيقة أن الفعل الأول يعود على العاذل والثاني يعود على الشاعر، فذلك يوحي بمطاردته وتتبعه له، فالعاذل هو الذي يُقْبِل معاتبا لائما متطفلا، والشاعر نافرٌ منه مبتعدٌ عنه في كل مرة.

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 147.
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 170.

ويقول الشاعر في نصحه للعاشقين [الكامل][1]:

وَلَقَدْ نَصَحْتُ بَنِي الصَّبَابَةِ في الهوَى لَكِنَّهُمْ لَا يَقْبَلُونَ نَصِيحَا

وظف الشاعر الفعل الماضي (نَصَح) متصلة بتاء الفاعل المتكلم، وصيغة المبالغة (نَصِيح) على وزن (فَعِيل). وبالتأمل في الدال المكرر ضمن سياق البيت يتبين لنا خوف الشاعر وقلقه على العاشقين من اكتوائهم بنار الحب والجوى فهو أدرى بالمصير الذي سيلقونه؛ لأنه سبقهم إليه وشرب من كأسه، وما يؤكد حرصه ذلك أن الفعل سُبق بأداة توكيد (لقد)، وصيغة المبالغة جاءت لتدل على كثرة النصح وتكراره لهم.

ويمكن أن نجد في هذا الضرب من التكرار، تراكم صيغٍ مختلفة للدال المكَرَّر في البيت الواحد، مثل قول الشاعر[2]:

يَا سَاكِنِي السَّفْحَ لي في حَيِّكُم سَكَنٌ وَأَنْتُمْ في سُوَيْدَا القَلْبِ سُكَّانُ

يتجلى في هذا البيت تمسك الشاعر بانتمائه إلى المنطقة التي عاش فيها بدمشق، وارتباطه الوثيق بأهلها، وذلك من خلال التكرار الثلاثي لصيغ (ساكني، سكن، سكان)، وفي ذلك تأكيد على اللحمة والعلاقة المتينة التي لا تنقطع بينه وبينهم مهما باعدت بينهم المسافات.

كما يمكن القول عن هذا الضرب من التكرار، إنه واقع في مسافة متقاربة مكانيا، بل ومتناظرة، فالكلمة المكررة تقع في نهاية الشطر الأول ونهاية الشطر الثاني، وهذا التكرار يسمى أيضا القافية الوسطى؛ وفي ظاهرة ثنائية (صوتية دلالية) تبدو في التشابه أو التماثل الصوتي بين قافية الصدر وقافية العجز، فتكون الأولى بمثابة المفصل الصوتي الرابط بين الصدر والعجز، ينشآن عن ذلك انتظام موسيقي مُحْكَمٌ يميز البيت بسكتةٍ شعرية متوازية في مصراعيه مع انتهاء كل سكتة بقافية.

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 171.
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 171.

ويقول أيضا[1]:

بَرْهَنْتُ حُسْنَ الَّذِي أَهْوَى وَقُلْتُ لَهُ مَالِلْعَذُولِ عَلَى مَا قَالَ بُرْهَانُ

قام الشاعر بتكرار مادة (برهن) على مصراعَيْ البيت لتكون روافدَ ودعائم حاملة لمعناه، وقد لجأ إلى هذا التكرار ليوحي بعلوِّ كلمته وتفوقه على عذوله، وبأنه في موقف قوة وسيطرة وعذولُهُ في موقفِ ضعفٍ، كما أن التباعد الكبير بين الصيغة المكررة يوحي بالفرق الشاسع في المكانة والمنزلة بين الشاعر وعذوله.

وقال في الرقيب النمَّام والواشي الكثير الكلام [الطويل][2]:

فَدَيْتُكَ قَدْ غَابَ الرَّقِيبُ فَغَنِّ لِي وَقُلْ فِي ثَقِيلٍ نَحْسُهُ مُتَغَيِّبُ

ذكر الشاعر الفعل (غَابَ) في الزمن الماضي في صدر البيت، واسم الفاعل (مُتَغَيِّب) في آخره، ليدل بهذا الاستعمال التكراري على سَهْوِ وغفلة الرقيب، وابتعاده عنه وحبيبه ولو مؤقتا، وحقيقة عدم حضوره، وانفراد الشاعر وخلوته بأقرب الناس إليه جاء ليوحي بسعادته وفرحته الكبيرة بتواري هذا الثقيل المتربص، وهو ما جعله يطالب بالغناء تهكُّمًا وسخرية واستهزاء به.

ومن ذلك المعنى أيضا قوله [الخفيف][3]:

عَاذِلِي فِي الحَبِيبِ دَعْنِي فَإِنِّي بَرَّحْتُ بِي فِي حُبِّهِ البُرَحَاءِ

رَاقِب اللهَ فِي مُحِبٍّ حَبِيبٍ مِنْ نُجُومِ السَّمَا لَهُ رُقَبَاءُ

نجد الشاعر في البيت الأول وظف الصفة المشبهة (حبيب)، والمصدر (حُب)، وأيضا تكرارا لمادة (ب، ر، ح) في العجز بصيغة مختلفة (برَّحت، البرحاء)، وجاء ذلك لإجراء موازنة بينه وبين عاذله في إشاعة حب الشاعر وعلاقته بمن يحب، فالعاذل دفعته الغيرة والحسد والحقد لإفشاء ذلك الحب بين الناس وعن سوء نية منه، بينما الشاعر قد دفعته شدة الحب إلى

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 171.
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 189.
[3]ـ المصدر السابق نفسه، ص 189. برحت: صرحت وأعلنت، البلحاء: الشدة-

الإعلان والإفصاح عما في قلبه تجاه حبيبته، ومن جهة أخرى فقد أضفى التكرار نغما موسيقيا باعتبار التكرار هو جوهر الإيقاع بجميع صوره.

وفي البيت الثاني جاء تكراره الأول في شطر واحد، لتكثيف المعنى في الدالين (مُحِبٌّ، حَبِيبٌ) وقد جاءا متجاورين لا يفصل بينهما فاصل، وهو ما يوحي بالقرب الشديد والحب القوي الذي يربط بين الشاعر وحبيبته، وجاء كلاهما مجروران بالكسرة دلالة على الانكسار والوهن والتعب الذي لحقهما جراء مراقبة العذول لهما وعدم تركهما وحدهما. أما التكرار الثاني فجاء في مطلع البيت وآخره، فذُكِر أولا فعلُ الأمر (رَاقِبْ)، وثم جمع التكسير (رُقَبَاء) وذلك للاستعطاف والاسترحام، مع التأكيد على أنَّ أمرَه ومصيرَه بين يدي الله- عز وجل- وحدَه، فهو المطَّلِع على حاله والعالم بجميع شأنه في كل وقت وحين، وهو الذي يقضي ويحكم في شؤون العباد ومصائرهم.

وجاء في قوله [البسيط][1]:

يَا طَيِّبَ رِيحٍ سَرَى مِنْ نَحْوِهِمْ سَحَرًا لَوْلَا تَلَافِيهِ قَلْبِي فِي الهَوَى تَلِفَا

ورد التكرار محصورا في شطر البيت الثاني، والذي جاء في صورة أسلوب شرط، حيث تضمن الشرط مصدرا منسوبا إلى الريح الطيب (تلافيه) الذي سرى إليه سحرا مُحَمَّلًا بالوعود والأماني مِمَّن يحب ويشتاق إليهم ويرجو وصالهم ولقياهم، وهو الأمر الذي حال دون هلاك قلبه وانكسار نفسه وهو ما منع وقوع فعل جواب الشرط (تَلِفَ). فيكون بذلك عبق هذا "الريح الطيب" طوق نجاة للشاعر وعروة وثْقَى يستمسك بها حتى لا يكون مصيره الهلاك.

إن التكرار في شعر "ابن أبي حجلة" تترابط كلماته ارتباطا وثيقا، من خلال تعبيرها عن الشوق والحنين تعبيرا عن مكانه المشتاق إليه العظيمة في نفسه، ومن ذلك قوله في قصيدة يمدح بها السلطان حسن [الوافر][2]:

تَرَادَفَتْ التَّهَانِي والسُّرُورُ وَبَشَّرَنَا بِوَصْلِكُمْ بَشِيرُ

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 238. تلافيه: تداركه، تلف: هلك
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 275.

تكررت في هذا البيت صيغه (بشر)، فجاءت في الأولى فعلا ماضيا مقترنا بنون المتكلمين، وهو ما يوحي بوقوع ذلك الفعل وتحققه ليشمل الجميع ولم يكن مخصوصا بفئة أو شخص بعينه، فكل الناس كانوا في شوق للسلطان منتظرين وصله ولقاءه، وأما الثانية فجاءت على هيئة صيغة مبالغة نكرة، فالذي جاءهم بالخبر فَرْدٌ واحد مجهول لديهم غير معروف، واستعمل صيغة المبالغة بدل اسم الفاعل لعِظَمِ الخبر المفرح الذي جاء به وأهميته، فالتكرار ها هنا إنما يتحقق من خلاله قوة الإيحاء تعبيرا عن هيمنة وطغيان مشاعر الفرح والسرور والسعادة الغامرة.

وقد استلهم الشعراء- قديما وحديثا- عناصر من الطبيعة مشبهين الحبيب بها، لعل أبرزها كان تشبيههم له بالقمر، مثل قول شاعرنا [الطويل][1]:

تُبَادِرُهُ بِالْبَدْرِ مِنْهُ بَوَادِرُهْ وَتَخْلُو لَهُ عِنْدَ المرُورِ نَوَادِرُهْ

إن تكرار مادة (ب، د، ر) ثلاث مرات في الشطر الأول للبيت، قد شكَّلَ تكثيفا تراكميا للمعنى إضافة إلى ما يولده من بُعد جمالي، فتكرار هذه الصيغة جاء في بداية البيت فعلا مضارعا (تُبَادِر) يحمل دلالة الاستمرارية في الزمن، ويتطابق تكرار وقوع الفعل مع تكرار طلوع القمر كل ليلة، ثم جاء بالدال (البَدْر) وهو يرمز إلى كمال الجمال وتمامه وعدم وجود أي نقص أو عيب كما هو حال الحبيب، ثم ذكر بعدها (بوادر) وهي فاعل على صيغة منتهى جموع للدلالة على الكثرة، فصفات الجمال في هذا الحبيب كثيرة وغير محصورة في صفة أو اثنتين، وقد جاء البعد المكاني بين هذه الدوال ضيقا، فنتج عن ذلك تكرار خلَّف أثرَه بشكل متسارع.

ويقول الشاعر من نفس القصيدة [الطويل][2]:

تَمُدُّ مِدَادَ الدَّمْعِ أَقْلَامُ هُدْبِهِ فَدَمْعِي حِبْرِي والسَّوَادُ مَحَابِرُهْ

يحدث التكرار بين كلمَتَي (دمع) وجاءت كلاهما معرفتين الأولى بـ"ال" التعريف، والثانية بالإضافة، فأفاد في الأولى تعريف الماهية وبيان طبيعة مادة المِدَاد، وفي الثانية أفاد الاختصاص، وسبق هذا التكرار بتكرار لفظة أخرى (م، د، د) متتابعة، ولعل الغاية توليد المعنى والإيحاء بإرسال الدموع وجريانها دون توقف.

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 16. تبادره: تسرع وتساق إليه. البدر: القمر المكتمل. بوادره: علاماته.
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 17. نوادره: غير مألوفة، يقل وجود مثيله.

يتمظهر التكرار في صورٍ متنوعة، أطلق عليها البلاغيون تسميات عديدة، ومن بينها "رد الإعجاز على الصدور"[1]، حيث يُرَدُّ اللفظ في الكلام فينشأ عنه المعنى حتى يكتمل في الأخير، أين يتكرر حينها اللفظ إما اتحادًا في المعنى بين اللفظين أم اختلافا بينهما.

ويرجع "إبراهيم سلامة" الغاية من هذه العملية اللغوية، إلى كونها متولدة من ذوق الإنسان العربي، وينسب الحسن فيها إلى طبيعة الدلالة الهادفة إلى التقرير والتدليل والبيان، وما ينتج عنها من زيادة المعنى والإيحاء المتولد من الكلمة الأولى بتوقع الكلمة الثانية، وذلك رابط من روابط التذكر.

2- التكرار المركب ودلالته (تكرار العبارة):

وهو إحدى صور التكرار، حيث يكرر الشاعر تركيبا في نطاق الجملة أو في مساحة أكبر، فيلجأ إلى تكرار "جملة أو عبارة بذاتها ... وقد لا تتكرر الجملة بذاتها، ويتم ذلك بإعادة صياغتها مرة أخرى عن طريق التغيير في العلاقات التركيبية بين عناصر الجملة "[2]، وقد وجدنا هذا النوع من التكرار عند ابن أبي حجلة في"ديوان الصبابة " نادرا وشبه معدوم، فقد تواجد في مواضع محدودة جدا، ومن أمثلته قوله [الوافر][3]:

مَلِيحُ التُّرْكِ لَا سِيَمَا الخَطَابِي عَلَيْهِ الشَّيْخُ يُعْذَرُ لِلتَّصَابِي

فَدَعْنِي مِنْ مَلَامِكَ يَا عَذُولِي فَحُبِّي لِلْخَطَا عَيْنُ الصَّوَابِ

يطلب الشاعر من عاذله عدم لومه وعتابه في حبه وهواه لـ (مَلِيح التُّرك)، فهو معذورٌ في عشقه ولا يلام فيه، فذلك الجمال والحسن يجعل حتى الشيخ المسن يُعْذَرُ على تصابيه، فذلك أمر خارج سيطرته وفوق طاقته، فهو إن كان في نظر العذول خطأ وذنبًا عظيمًا، كان في نظر الشاعر عين الصواب لا يُلام عليه، ولعل موقف الشاعر هذا ونظرته للأمر متولدة من شيوع مثل هذا الأمر على زمنه وأن مثله يكون، وحتى بين الشعراء وفي قصور الخلفاء والأمراء وهو

[1]ـ ينظر: سلامة إبراهيم، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، 1952، ص 128.
[2]ـ السيد نور الدين، تحليل الخطاب الشعري- رثاء صخر نموذجا-، جامعة الجزائر، ص 108-109
[3]ـ المصدر السابق نفسه، ص 170.

عشق الغلمان والتغزل بهم على العلن، وما هو بمستثنًى منهم، فإذا شاع الخطأ وقع في النفوس وحظيَ بالقبول عند الناس حتى يصبح أمرًا عاديا لاحرج فيه.

ونجد تكرارا لصدر البيت الثاني مع تغيير في التركيب في قوله [الكامل][1]:

يَا عَاذِلِي لَا تَلُمْنِي فِي حُبِّهَا نَفَدَ القَضَاءُ وَهَكَذَا حُكْمُ الهَوَى

يلاحَظُ أن الشاعر يطالب عاذِلَه بعدم لومه وعتابه في حبه، وفي هذا تكرار للنداء الذي وجهه إليه سابقا لكن مع تغيير في التركيب، إلا أن المغزى واحد، وهو أن حبه ومشاعره ليست بالعيب أو الخطأ الذي يُؤاخَذُ عليه ويحاسَبُ من أجله، فليس للإنسان سلطة على مشاعره وأحاسيسه يمنعها ويطلقها متى أراد، لذا لا يمكن تحميله ما لا طاقة له به.

ولعل السبب في عدم توظيف ابن أبي حجلة لهذا النوع من التكرار راجع إلى موضوع أشعاره والمعاني التي تطرق لها والتي تدور كلها حول الصبابة والعشق والشوق والهوى، وهو ما لا يقتضي تكرار الجملة والعبارات كما تقتضيه الحماسة واستنهاض همم المحاربين في المعارك والحروب، أوالمراثي وفقدان الأهل والأصحاب والأحبة، ومن ناحية أخرى كان لبيئة وعصر الشاعر أيضا دور مهم، حيث يقِلُّ تكرار العبارة عند شعراء عصره، وتكثر نماذجه في الشعر الجاهلي، ومثاله في قول المهلهل [الخفيف][2]:

ذَهَبَ الصُّلْحُ أَوْ تَرُدُّوا كُلَيْبًا أَوْ تَحِلُّو عَلَى الحُكُومَةِ حَلَّا

ذَهَبَ الصُّلْحُ أَوْ تَرُدُّوا كُلَيْبًا أَوْ أُذِيقَ الغَدَاةَ شَيْبَانَ ثُكْلَا

ذَهَبَ الصُّلْحُ أَوْ تَرُدُّوا كُلَيْبًا أَوْ تنال الغَدَاة هَوْنًا وَذُلَّا

وقد كرر المهلهل في قصيدة أخرى عبارة (عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيب) أكثر من عشرين مرة كما روى أبو هلال العسكري. ومن أشهر هذه التكرارات في شعره تكرار عبارة (قَرِّبَا مَرْبَطَ المُشَهَّرِ مِنِّي)، و"المُشَهَّرُ" فرسُهُ الذي يطلبه مُعلِنًا عزمَه على الحرب، وذلك في رده على

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 170

[2]ـ الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص 233.

الحارث بن عباد الذي في قصيدته استدعى فرسه (النعامة) مُكَرِّرا عبارة "قَرِّبَا مَرْبَطَ النَّعَامَةِ مِنِّي".

وليس خفيا أن لتكرار العبارة علاقة وطيدة بالظروف النفسية للشاعر، والبيئة ونمط وطريقه حياته البدوية. لذا كان ظاهرا وجليا أن التكرار يشعل الحماسة في صدور مَنْ هُمْ حوله ويستنفرهم للقتال، ولهذا وظفوه بكثرة في قصائدهم لمثل هذه الغاية[1].

3- تكرار المعنى:

لعل من أهم السمات الخاصة والمميزة للغة العربية الثراء اللغوي وتعدد المفردات المتقاربة الدلالة، حيث نجد عدة كلمات أو مصطلحات تدور حول المعنى ذاتِهِ إلا أنها لا تتطابق فيه، إذ لابد أن يكون هناك اختلاف ولو دقيق إما بزيادة أو نقصان، فيصبح ذلك أقرب باعتبار هذه الألفاظ متقاربة دلاليا وتنتمي إلى حقل مفهومي واحد، وقد قام "ابن أبي حجلة" بتكرار معانٍ معينة في حدود البيت الشعري أو أكثر، كما أن هذه الدلالات في كثير من الأحيان لم تبق محصورة ضمن نطاق البيت والبيتين، وإنما جاءت موزَّعة في ديوانه مُشَكِّلَةً ظاهرة تكرارية وسِمَةً أسلوبية مميِّزَة لأشعاره.

يقول الشاعر [الطويل][2]:

وَلي فِيهِ مَنْثُورٌ غَدَا في مَقَامِهِ وَعَرَفَ شَذَاهُ مُشْرِقُ الرَّوضِ عَاطِرُهْ

فاللفظتان الواردتان في عجز البيت (شذا، عطر) توحيان لمعنى ودلالة واحدة، وهي قوة الرائحة الزكية والطيبة التي تفوح وتملأ المكان وتنتشر فيه، فأراد الشاعر أن يؤكد أن عَبَقَ هذا العطر قد التقطته الأنوف وأصبحت مُمَيِّزَةً له كلما شمته.

[1]ـ ينظر: المرجع السابق نفسه، ص 233.
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 16

ويمكن أن يتعدى تكرار المعنى إلى مجموعة أبيات في القصيدة فتصبح سمة بارزة فيها، كقول "ابن أبي حجلة" [الطويل][1]:

تَمُدُّ مِدَادَ اَلدَّمْعِ أَقْلَامُ هُدْبِهِ فَدَمْعِي حَبْرِي وَالسَّوَادُ مَحَابِرُهْ

خَدَمَتُ "بِدِيوَانِ اَلصَّبَابَةِ " عَامِلاً فَبَاشَرَ قَتْلَي مَنْ سَبَانِي نَاظِرُهْ

فُلَولا اَلْهَوَى مَا مَاتَ مِثْلِي عَاشِقٌ وَلَا عُمِّرَتْ بِالْعَامِرِيِّ مَقَابِرُهْ

وَفِي غَزَلِي ذِكْرُ اَلْغَزَالِ وَمَرْبِعٌ تُطَارِحُنِي فِيهِ اَلْحَدِيثَ جَآذِرُهْ

أُنَزِّهُهُ عَنْ وَصْفِ خِدْرِ عُنَيْزَةٍ وَمَنْزِلِ قِفْرٍ سِرْنَ عَنْهُ أَبَاعِرُهْ

تَجُرُّ قَوَافِيهِ مَعَانٍ عَذَابُهَا جَرِير كَعَبْدٍ أَوْثَقَتْهُ جَرَائِرُهْ

يَشِيبُ بِهَا فَوْدُ اَلْوَلِيدِ لِأَنَّهُ يَسِيرُ وَجُنَحُ اَللَّيْلِ سُودٌ ضَفَائِرُهْ

اشتمل كل بيت من الأبيات السابقة على دلالة مغايرة لغيره، فنجد تكرارا في البيت الواحد من خلال ترادف كلمتين، إلا أنها في مجملها تتمحور حول الدلالة نفسها، فالتقارب الدلالي بين الكلمتين المترادفتين في البيت الواحد يتيح لنا استبدال ووضع الواحدة مكان الأخرى دون اختلال أو تغير أو فساد المعنى، إضافة إلى أن الترادف الأفقي في البيت الشعري الواحد يزيد عمق الوحدة الموضوعية للجملة والقصيدة على حد سواء، فجميع الأبيات تعبر عن الألم والأسى والمعاناة التي يعيشها الشاعر ويقاسيها بسبب حبه وعشقه وهواه، وهو ما يعكسه انتقاؤه للمفردات التالية:

- مفردات العشق والحب: الصبابة، الهوى، عاشق، غزلي.

- مفردات الأسى والحزن: الدمع، دمعي، عذابها جرير، السواد، جنح الليل، سود.

- مفردات الاستعباد والهلاك: عاملا، سباني، تجر، باشر قتلي، مات، مقابره، عبد، أوثقته، جرائره، يشيب.

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 17. جآذر: جمع جُؤذُر: ولد البقرة الوحشية.

وقد سعى الشاعر من خلال هذه التكرارات إلى التعبير عن انفعالاته النفسية وأشجانه، متأسفا ومتحسرا على المصير البائس الذي انتهى إليه، فلجأ إلى التكرار بين صدر البيت وعجزه، فتكرار المعنى في سياق البيت الواحد بين مترادفتين لم يأت اعتباطيا، بل جاء ليعكس ويؤكد على مشاعر القلق والاضطراب المتأججة في نفس الشاعر.

وفي موضع آخر يقول [الطويل][1]:

حَبِيبٌ تَغَالَى قَدُّهُ حِينَ سُمْتُه وَقَالَ قِوَامِي رُمْحُهُ مَا يُقَوَّمُ

كرر الشاعر في البيت كلمتين مترادفتين (القَدُّ، القوام) وكلاهما متقاربتان في الدلالة، واستعملهما للتعبير عن القامة الطويلة والممشوقة لهذا الحبيب التي جعلته ينظر إلى نفسه بملء العين، ويتسلل الغرور والاعتزاز إلى نفسه وهو ما دفعه إلى المغالاة في نفسه حين طلبه الشاعر.

ويقول أيضا [الوافر][2]:

وَكَمْ شَاهَدْتُ مِنْ خَطٍّ وَلَكِنْ مِثَالَكَ مَا رَأَيْتُ لَهُ مِثَالَا

التكرار بين الفعل (شاهدت) في صدر البيت، و(رأيت) في عجز البيت باعتبارهما يصدران عن العين من خلال النظر إلى الشيء، وتستخدمان للتعبير عن شعورنا بالبصر، ورغم ارتباط الفعلين بالبصر، إلا أنه هناك فرق بينهما: فالفعل (شاهدت) يوحي بمعاينة الشيء عن قرب دون أن يحظى باهتمامه والتركيز والتمعن فيه، أما قوله (رأيت) فيقصد أنه نظر إليه بعينه وعقله وقلبه لما تركه من وقع في نفسه فأخذ بجملة بصره واهتمامه وعنايته به.

ومما جاء في وصف عيون الحبيب قوله [الكامل][3]:

آلَتْ لوَاحِظُهُ عَلَى أَهْلِ اَلْهَوَى أَنْ لا تَرَى قَتْلاً بِغَيْرِ مُهَنَّدِ

يَرْنُو وَصَارِمُ لَحْظِهِ فِي جِفْنِهِ مَاضِي اَلْغِرَارِ وَلَمْ يُمَسَّ بِإِثْمِدِ

فَإِذَا تَجَرَّدَ لِلْمُحِبِّ فَلَا تَسَلْ عَنْ سَيْفِ جِفْنٍ كَالْحُسَامِ مُجَرَّدِ

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 65.
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 66.
[3]ـ المصدر السابق نفسه، ص 96.

يتضح في هذه الأبيات تكرار الشاعر لمجموعة من المترادفات توحي إلى مدلول واحد وذلك في معرض تصويره ووصفه لعيون الحبيب والجفون، وهذه الكلمات (مهند، صارم، سيف، حسام) والتي جاء توزيعها عشوائيا بين الأبيات، ونشعر ونحن نقرأ هذه الأبيات أن الشاعر يقحم هذا المعنى إقحاما بتكراره كل مرة دون وجود الضرورة الملحة لذلك، كما أنه وقع في التطويل فجاء تكرار المعنى دون فائدة، كقوله (سيف، حسام)، فلو حذف كلمة (الحسام) من البيت لما اختل المعنى وبقي كما هو، والغرض من مجيئه بذلك في الغالب لضبط الإيقاع والوزن. ومثله في نفس سياق الأبيات السابقة قوله [الطويل][1]:

تَسِلُّ سُيُوفًا مِنْ لَوَاحِظِ طَرْفِهَا وَلَكِنْ لَهَا مِنْ عَادَةِ الجِفْنِ غَامِدُ

تُجَرِّدُهَا وَالدَّمْعُ كَالنِّيلِ سَائِحٌ فَمَا تَنْثَنِي إِلَّا وَسُبْحَانَ جَامِدُ

قام الشاعر بتكرار الفعلين (تسلُّ، تجرد) في مطلع البيتين ليوحي بحدة نظرات تلك العيون، وقد جاء التكرار هنا دالاً على نفس المعنى وهو إخراج السيف من الغمد كصورة لإطلاق النظرات الحادة التي تُسَلُّ وتُغْمَدُ بانفتاح الجفون وانغلاقها.

والتجديد في هذين البيتين غير موجود، فالفكرة نفسها في الأبيات السابقة، والصورة مستهلكة جعلت الشاعر يقع في التطويل.

ومن صور تكرار المعنى لديه أيضا [الطويل][2]:

كَتَبْتُ إِلَيْكُمْ والسُّطُورُ حُرُوفُهَا بِهَا أَعْيُنٌ تَرْنُو إِلَيْكُم وَتَرْمُقُ

نلاحظ تكرارا للفظتين متقاربتين دلاليا ومكانيا (ترنو، ترمق) وهو ما يوحي بتكثيف قوي للمعنى والدلالة، حيث وقع التكرار في المعنى لا اللفظ، إذ عمد الشاعر إلى تكرار المعنى بلفظ مختلف، ويعبر عنه بطريقه غير مباشرة، وفي ذلك إشارة إلى أن الشاعر نفسيته مشحونة بأفكار وأحاسيس سعى إلى نقلها للمتلقي بتركيبتين مختلفتين، إضافة إلى أن التكرار المتقارب إنما يحاكي الاتصال المكاني والزماني بين ذات الشاعر ومن يخاطبهم.

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 96.
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 141.

ومن قوله في مدح السلطان الناصر [الكامل][1]:

وَإِذَا بَدَا لَكَ ثَغْرُهُ مُتَبَسِّمًا فَاضْحَكْ عَلَى ذِقْنِ العَذُولِ وَقَهْقِهِ

جاء الشاعر في هذا البيت بثلاث مفردات متقاربة الدلالة وتدور في معنى عينِهِ إظهار الفرح والسرور والبهجة وهي (متبسما، اضحك، قَهْقِه)، والمميز أن الشاعر عمد إلى ترتيب ذكرها بحسب شدتها وقوتها فجاءت معانيها متسلسلة ومتزايدة مع حركية الموقف والحدث من بدايته إلى نهايته، والمتأمل في التوزيع المكاني للتكرار في هذا الشاهد- والشواهد التي قبله على سبيل المثال لا الحصر- يستنتج أن للتكرار تأثيرا في مستويين: الأول هو مستوى الإيقاع، بينما الثاني فمتعلق بالدلالة والمعنى، ونحسب أن المستويين كِليهما فيهما تحقيق لغاية الشعر وأغراضه.

ومما ذكره في مبلغ الحب والهوى من نفسه قوله [الكامل][2]:

إِنِّي وَحَقِّكَ في هَوَاهُ مُتَيَّمٌ صَبٌّ غدَا رَجَبًا عَلَى شَعْبَانِهِ

إن تكرار الشاعر للفظتين (مُتَيَّمٌ وصَبٌّ) واللتان تدوران في نفس المعنى تدلان على الحب الشديد الذي خامره الشوق والحنين فأذهب عقله، فرغم أن الحبيب حاضر دائما في عقله وقلبه وروحه، إلا أنه غائب بعيد عنه، وهو ما يوحي به الموقع المكاني للكلمتين في البيت، فرغم أنه لا يوجد ما يفصل بينهما وما يملأ الفراغ الذي بينهما، إلا أنهما متباعدتان غير متصلتين.

ومن قوله أيضا [الطويل][3]:

يَعُومُونَ في بَحْرِ المَدَامِعِ عِنْدَمَا تَميلُ بِهِمْ سُفُنُ الهَوَى وتَمِيدُ

أَ تبْكِي دُوَيْنَ العَامِ مِنْ عَامٍ مِنْهُم وَقَدْ حَدَّ حَوْلًا لِلْبُكَاءِ لَبِيدُ

يظهر لنا في الشطر الثاني من البيت الأول تكرار الشاعر للفظتي (تميل، تميد) فكلاهما متقاربتان في اللفظ والدلالة، فأما اللفظ فذلك باعتبارهما جناسا والذي يمثل أحد أبعاد المؤثرات الصوتية النوعية داخل النص الأدبي، وتتجلى أهميته في أنه أحد ألوان التكرار، تتوارد فيه الكلمتان على

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 171. تبسم: ضحك ضحكه خفيفة، ضحك: انفرجت شفتاه وظهرت أسنانه من السرور، قهقه: ضحك بشدة فسمع ضحكه.

[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 172. مقيم: مستبد به الحب وقد ذهب بعقله، صب: عاشق ذو حب شديد واشتياق

[3]ـ المصدر السابق نفسه، ص 303.

نفس الصيغة مع اختلاف في المعنى، وبما أن اللفظتين مختلفتان في نوع الحروف، فالتجنيس ناقص، وأما المعنى فكلاهما يوحيان بعدم الاستقامة مع اختلاف بسيط، حيث إن" الميل "هو زوال الاستواء والركون إلى أحد الجانبين، أما "المَيْد" فهو الدوران والتحرك والاضطراب، وقد أبدع الشاعر في تحديد الصورة وتعددها.

أما في البيت الثاني فكرر الشاعر كلمتين هما:(العام، الحول) والظاهر تطابقهما في المعنى وهو الدلالة الزمنية المقدرة باثني عشر شهرا، وهذا صحيح من المنظور القريب، لكن لكل لفظة استعمال خاص ومعنى دقيق توحي به في استعمالها، وفي الغالب فلفظة (العام) تستعمل في الخير والخصب والرخاء، و(الحَوْلُ) فهو انقضاء اثني عشر شهرا في نفس التاريخ الذي بدأ منه، قال تعالى:"وَالوَالِدَاتُ يُرْضِعْنَ أَوْلَادَهُنَّ حَوْلَيْنِ كَامِلَيْنِ"البقرة/ 233. ، وجاء استعماله أيضا في الفراق إما لموتٍ أو طلاق، قال تعالى: "وَحَالَ بَيْنَهُمَا المَوْجُ فَكَانَ مِنَ المُغْرَقِينَ" هود/ 43، وهي معانٍ تتوافق وسياق ومضمون البيت لما فيهما من حاجز وتحول.

إن دراستنا لظاهرة التكرار عند "ابن أبي حجلة" أماطت اللثام عن طبيعة العلاقة بين البعد المكاني للكلمات المكررة والمعنى والسياق؛ لأن البعد المكاني للكلمات جاء متقاربا إلى حد التتابع في مواضع عديدة، وإذا نظرنا إلى هذه الظاهرة من ناحية سيمياء القرب والبعد، نتيقن أن التكرار المتقارب يأتي محاكيًا للاتصال الزماني والمكاني بين الشاعر وموضوعه، وهذا القول يجعل هواجس وهموم الشاعر قريبة من ذاته، لذلك كانت الكلمات المكررة المتباعدة غير باهرة في شعره، لأن التكرار المتباعد قد يوحي بالانفصال بين الشاعر وموضوعه.

الأكيد أن القرب والبعد يكون له أثر على المتلقي، فالألفاظ المتشابهة أو المتقاربة الأصوات، إذا جاءت متوالية كانت الغاية الدلالة على الحث أو الكف بسرعة أو لفت الانتباه، ويمكن أن يتعدى تقاربها إلى إدامة صورة الدال ومدلوله، وإذا كانت الدوال المكرَّرَة منفصلة فالغاية من التكرار إظهار الرغبة فيه ولكن في دورات زمنية متثاقلة[1].

[1]ـ ينظر: مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص). ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص39.

ثانيا/ التكرار الخارجي:

1- الوزن: يمكن القول إن الوزن هو صورة الكلام الذي يُسمى شعرا، وهو خاص بالشعر فإنك لا تشعر بلا وزنٍ عند القدامى، وبه يتميز الخطأ من الصواب في الشعر. وقد كان تأثير قدامة بن جعفر جليا، حيث جعل من الوزن والقافية أركانا خاصة مميِّزَةٌ للشعر عن ضروب الكلام الأخرى، والأوزان إنما هي صيغ استحدثها الخليل، واستُعملت كقوالب جاهزة تُنْظَم عليها القصائد وتتميز به رغم أن الشعر أسبقُ ظهورا. ويُعَرَّفُ الوزن بأنه جملة الكلمات التي تنتظم فيها الكلمات، فتُحَدِّدُ نوعه، وهو "سلسلة السواكن والمتحركات المسْتَنْتَجَةُ منه، مُجَزَّأَة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشطران، التفاعيل، الأسباب، الأوتاد"[1].

وأوزان الشعر عديدة ومتنوعة وتنقسم إلى نوعين: أوزان صافية تتشكل في تفعيلة واحدة تتكرر في شطر البيت، مثل: الكامل والمتقارب والرجز...، وأوزان مركبة يشكلها تكرير تفعيلتين كالبسيط والمديد والطويل...، إن تتابع التفعيلات العروضية بتماثلها الصوتي "يمثل عمدة المؤثرات الصوتية النوعية في حدوث الإيقاع الموسيقي في النص الشعري، ويرجع هذا إلى أن الكلمة الصوتية (التفعيلة الواحدة)، تحوي أكثر من مقطع صوتي، وعندما تتماثل هذه التفعيلات يُحْدِثُ تماثلا صوتيا لأكبر كمٍّ مقطعي في القصيدة، وبذلك يشكل الإيقاع الموسيقي بُعْدًا جوهريا في كل قصيدة من خلال تماثل التفعيلات"[2]. وبالنظر إلى دور الوزن وأهميته في الكشف عن مدى التماثل والتناغم بين الإيقاع والمعنى، فإن ذلك يستوجب منا تسليط الضوء على الأوزان التي بنى عليها ابن أبي حجلة أشعاره، وهو ما يقودنا إلى معرفة البحور المعتمدة، والإحاطة بذلك مرهون بالقصائد والمقطوعات والأبيات التي نظمت على تفعيلاتها كلٌّ منها، ثم رصد طريقة تواترها وعلاقة ذلك بالدلالات الشعرية، ونعرض في الجدول الآتي البحور الشعرية ونسبة توظيف الشاعر لها:

[1]- حركات مصطفى، أوزان الشعر، ط1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 1998، ص 39.
[2]- مبروك مراد عبد الرحمن، من الصوت إلى النص (نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري)، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، والنشر، الإسكندرية، 2002، ص 65.

البحر (الوزن الشعري)	عدد القصائد والمقطوعات	عدد الأشعـــار		النسبة المئوية %
		الأبيـات	النُّـتَف	
– الطويل	02	02	14	%26.86
– الكامل	07	00	10	%25.37
– الوافر	06	01	08	%22.38
– البسيط	04	00	05	%13.43
– الرجز	00	00	03	%04.47
– الخفيف	01	00	01	%02.98
– المتقارب	00	00	01	%01.49
ـ السريع	00	00	01	%01.49
ـ المجتث	00	01	00	%01.49
المجموع	**20**	**04**	**43**	**%99.96**

لم يخرج "ابن أبي حجلة" في نظمه لأشعاره عن الأوزان التي بنى عليها الشعراء القدامى قصائدهم، إلا أن نظمه لم يشمل كل البحور الشعرية، فوردت أشعاره في "ديوان الصبابة" متفاوتة من الناحية الكمية بين بحور الشعر العربي، وقد وجدناها بعد العملية الإحصائية كما هو موضح في الجدول السابق حيث:

– بلغت قصائده ومقطوعاته الشعرية عشرين، غير متكافئة من حيث التوزيع، أما النتف الشعرية فبلغت ثلاثة وأربعين، بينما الأبيات وردت بنسبة ضئيلة (أربعة أبيات فقط)، وقد جاءت متوزعة على سبعة بحور شعرية، يتصدرها بحر الطويل الذي شمل أربعة عشر نتفة لكنه يقل من ناحية القصائد والأبيات بواقع اثنان لكل منهما، ويليه الكامل بسبعة قصائد ومقطوعات، وعشر نتف، ولم ينظم عليه أي بيت شعري، ويأتي بعده الوافر بست قصائد

ومقطوعات وثمانية نتف وبيت وحيد،أما البسيط فأربع قصائد ومقطوعات وخمس نتف فقط، ثم يأتي الرجز بثلاثِ نُتَفٍ،فالخفيف والمتقارب والسريع بنتفة لكل بحرٍ، وأخيرا المجتث ببيت واحد.

بناء على تقدم ذكره، يظهر لنا أن "ابن أبي حجلة التلمساني" نظم أغلب أشعاره على وزن بحر الطويل، وليس ذلك غريبا، فهذا البحر يُعَدُّ أكثر البحور الشعرية شيوعا في الشعر العربي القديم عامة، سواء قبل الإسلام أم حتى بعد مجيئه، وفي ذلك يقول "إبراهيم أنيس":"ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن"[1].

ويرجع سبب طغيان بحر الطويل على أشعار "ابن أبي حجلة" وأشعار غيره من الشعراء في الخصائص والسمات الشعرية والموسيقية التي يتميز بها، ويوافق بحرَ الكامل في كثرة الحروف والحركات المشكلة لهما مقارنة ببقية البحور الشعرية، وفي هذا الصدد يقول الخطيب التبريزي:"ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفا غيره"[2]، وأتبع قوله أيضا في الكامل:"ليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره"[3].

ويحتل الطويل والكامل الصدارة من حيث عدد المقطوعات الصوتية المشكلة لكل منها، وتشير الدراسة الإحصائية إلى أن:

ـ الكامل اشتمل على سبعة مقاطع منها ستة كاملة وواحدة مجزوءة.

ـ الطويل اشتمل على مقطعين طويلين.

هذا ويمكن أن يحدث تغيير على بعض التفعيلات من خلال ما يمسها من علل وزحافات، والتي تعتبر حسب وجهة نظر بعض الدارسين:" ملاذا للشعراء في تمييز الوحدات الزمنية داخل البيت الواحد من جهة، وفي تبديل أنماط النغم الكلي داخل القصيدة من جهة أخرى، وذلك

[1]ـ أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، 1952، ص 57.
[2]ـ التبريزي الخطيب، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1994، ص 22.
[3]ـ المرجع نفسه، ص 58.

منعًا للرتابة التي تحبس الجمال وتقفل الفن"[1].

والذي ينبغي ألا نغفل عنه، أن إحصاءنا للمقاطع الصوتية كمًّا لِبَحْرٍ شعريٍّ، يكون سببا للانسياق وراء توجه بعض الدارسين والباحثين الذين يجعلون بعض الأوزان الشعرية مقترنة وملازمة لمعانٍ وأحاسيس معينة، وهو ما نراه ضربًا من التعسف، حيث يمكن للشاعر أن ينظم على نفس الوزن لأغراض ومعانٍ مختلفة، "فالرباط الحقيقي هو بين الموضوع والإيقاع الذي يمثل حركة النفس وحالاتها، ومناسبة الإيقاع بقدر الشاعر التي تعتلج في شعور الشاعر لدى تصديه لبناء قصيدته، فالموضوع يختار إيقاعه ودرجة تدفق نغماته، ليستكمل بذلك تشكيله الذي تنهض به اللغة وحدها في التأثير على متلقيه. فتأثير الإيقاع الموسيقي للشعر إذن لا يُرَدُّ في النهاية إلى إدراكنا إلى نغمات خارجية تؤثر في أجسادنا تأثيرا ماديا، وإنما يُرَدُّ إلى نفوسنا هي التي يحدث فيها هذا التنغيم، فكل نغمة في تجربة فنية ما، تؤثر في إدراكنا، وترتفع معها نغمات عاطفية في قلوبنا، سالكة نفس الطريق الذي صدرت خلاله عن نفس الشاعر"[2].

كانت لدى ابن أبي حجلة حاجة دفعته لتنويع الإيقاع في شعره، فقد جمع بين البحور المركبة والبحور الصافية*، ويُعَدُّ هذا من التنويع الإيقاعي، وتماشيا مع مواقف وانفعالات الشاعر والمواضيع المطروقة في قصائده ومقطوعاته، ومع هذا التنويع فإننا نجده أكثر من استخدام البحور صاعدة الإيقاع مثل: الطويل والكامل والبسيط والوافر، وتجنب أخرى وهي: المديد، والهزج، والرمل، والسريع والمضارع.

تتباين موسيقى البحر الشعري من حالة شعورية نفسية ووجدانية إلى أخرى، ومن موقف وجداني إلى آخر، وبما أن وزن البحر الشعري ليس قالبا ثابتا، بالنظر لما يطرأ على التفعيلات من زحافات وعلل يجعلها الشاعر وسيلة لخرق النمطية التي يستوجبها البحر الشعري، ليحاكي النمط الذي يتردد ويعاد بنفس الصورة في جميع الحالات، فبَحْرَيْ "الطويل" و "الكامل" كما يمكن أن يصلُحَا لغرض الرثاء في موقف نفسي محدد وفي موقف شعوري خاص، فإنهما لا يصلحان لنفس الغرض في موقف آخر مختلف عن الذي قبله عند نفس الشاعر.

[1]ـ الرباعي عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 1999، ص 79.
[2]ـ كتانه معيل فتحي أحمد، دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني، مذكرة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، 1999-2000، ص 165.
*ـ البحور المركبة هي المكونة من تفعيلتين، والصافية المكونة من تفعيلة واحدة.

إن "ابن أبي حجلة" أثناء نظمه لأشعاره وقصائده، يخوض تجربة شعورية شعرية خاصة، فيغوص في أعماق وأغوار النفس معايشا أحاسيسه وانفعالاته بأدق تفاصيلها، ويحاول تصديرها والتعبير عنها وإخراجها في أبهى صورة تجعل المتلقي يستقبلها بكيانه ووجدانه فتقع في نفسه موقعها من نفس الشاعر.

وقد لجأ الشاعر إلى التنويع في الأوزان التي نظم عليها أشعاره، فاعتمد على أكثر من وزن، وأكثر من قافية، لتكوين محاكية للحالة النفسية المسيطرة عليه، والغاية من ذلك هو إعطاء صورة ايقاعية للحالة الشعورية، وجعلها ذات دلالة وأثر دون إلغاء الوزن والقافية من خلال الوحدة الموسيقية (التفعيلة) للبيت الشعري والتي تخضع للتنسيق الجزئي للسكنات والحركات، تلك الوحدة هي التي تقود النفس وتوجهها صوب مسلك محدد ليس في الغالب الحركة الأصيلة التي تموج النفس بها، فيتمايل الشاعر مع حركتها شعوريا وموسيقيا حسب صداها ومداها[1]، أو بتعبير آخر "لم تعد موسيقى الشعر مجرد أصوات رنانة تروع الأذن، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء ورفق"[2].

اعتمد "ابن أبي حجلة" على بحرَي الطويل والكامل كوزنين اصطبغت بهما أغلب أشعاره في "ديوان الصبابة". والتي جاءت في شكل نتف متناثرة على فصول الكتاب، باستثناء قصيدة التي أوردها في صدر مقدمة الكتاب، فجاءت مشتركة في صفة تسارع حركات الإيقاع، وتحقق الانسجام والطبيعة التكرارية للأصوات المتلاحقة، إلا أنها كانت في أغراض متباينة، وبالتالي فإننا لا نستطيع الربط بأي شكل من الأشكال بين الغرض والبحر الشعري، لأنه "شكل إيقاعي محايد قابل لاحتواء تجارب شعرية وشعورية مختلفة، والشاعر هو الذي يمنحه الامتياز انطلاقا من قيمه إبداعه الشعري وقدرته على توظيفه توظيفا موفقا وإيجابيا للتعبير عن أحاسيسه وأفكاره"[3]، فيمكن نسج قصائد في أغراض مختلفة على وزن بحر شعري واحد، مثلما نجده في القصيدة القديمة، التي رغم وحدة بنائها القائمة على وحدة القافية ووحدة الروي إلا أن أغراضها متعددة، وفيما يلي نعرض أمثلة تبين قدرة الشاعر على نظم قصائده على نفس البحر رغم اختلاف أغراضها:

---

[1]ـ ينظر: إسماعيل عز الدين، التفسير النفسي للأدب، ط4، مكتبة غريب، د.ت، ص 53-69.

[2]ـ المرجع نفسه، ص57.

[3]ـ طالب عمر محمد، عزف على وتر النص الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 151.

يقول ابن أبي حجلة مادحا السلطان الناصر (الطويل)[1]:

تَطَاْوَلَ غُصْنُ اَلْبَاْنِ يَحْكِيْ قِوَاْمَهُ فَقُلْتُ لَهُ وَاَلْلَّهِ قَدْ جِئْتَ فِيْ اَلْمَعْنَى

تَطَاْوَ	لَ غُصْنُ لْبَاْ	نِ يَحْكِيْ	قِوَامَهُوْ	فَقُلْتُ	لَهُوْ وَلْلَاْ	هِ قَدْ جِئْـ	ـتَ فِـلْمَعَنَىْ
//0//	// /0/ 0/0	0/0//	0//0//	/0//	0/0/ 0//	0/0//	0/0/0/ /
فَعُولُ	مَفَاْعِيْلُنْ	فَعُوْلُنْ	مَفَاْعِلُنْ	فَعُوْلُ	مَفَاْعِيْلُنْ	فَعُوْلُنْ	مَفَاْعِلُنْ

ويقول في هجو الرقيب (الطويل)[2]:

فَدَيْتُكَ قَدْ غَاْبَ اَلْرَّقِيْبُ فَغَنِّ لِيْ وَقُلْ فِيْ ثَقِيلٍ نَحْسُهُ مُتَغَيِّبُ

فَدَيْتُـ	ـكَ قَدْ غَاْبَ رْ	رَقِيْبُ	فَغَنْ لِيْ	وَقُلْ فِيْ	ثَقِيْلِنْ نَحْـ	ـسُهُوْ مُـ	ـتَغَيِّبُوْ
//0//	0/0/0//	//0//	0//0//	0/0//	0/0/0//	/0//	0//0//
فَعُوْلُ	مَفَاْعِيْلُنْ	فَعُوْلُ	مَفَاْعِلُنْ	فَعُوْلُنْ	مَفَاْعِيْلُنْ	فَعُوْلُ	مَفَاْعِلُنْ

ويقول في وصف العيون (الكامل)[3]:

يَرْنُوْ وَصَاْرِمُ لَحْظِهِ فِيْ جِفْنِهِ مَاْضِيْ اَلْعَزَاْرِ وَلَمْ يُمَسَّ بِإِثْمِدِ

يَرْنُوْ وَصَاْ	رِمُ لَحْظِهِي	فِيْ جِفْنِهِيْ	مَاْضِ لْغَزَاْ	رِ وَلَمْ يُمَسْـ	ـسَ بِإِثْمِدِيْ
0//0/0/	0//0/0/	0//0/0/	0//0/0/	0/// 0//	0///0///
مُتْفَاْعِلُنْ	مُتْفَاْعِلُنْ	مُتْفَاْعِلُنْ	مُتْفَاْعِلُنْ	مُتَفَاْعِلُنْ	مُتَفَاْعِلُنْ

[1]ـ ديوان الصبابة، ص 181.
[2]ـ المصدر نفسه، ص 189.
[3]ـ المصدر نفسه، ص 96.

ويقول أيضا في وصف العيون (البسيط)[1]:

غَزَتْ لَوَاْحِظُهُ فِيْ أَهْلِ مِصْرَ كَمَاْ غَزَاْ اَلْأَنَـاْمَ بِأَرْضِ اَلْشَّاْمِ غَاْزَاْنُ

غَزَتْ لَوَاْ	حِظَهُوْ	فِيْ أَهْلِ مِصْـ	ـرَ كَمَاْ
0//0//	0///	0//0/0/	0///
مُتَفْعِلُنْ	فَعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	فَعِلُنْ

غَزَ لْأَنَاْ	مَ بِأَرْ	ضِ شْشَاْمِ غَاْ	زَاْنُوْ
0//0//	0///	0//0/0/	0/0/
مُتَفْعِلُنْ	فَعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	فَعْلُنْ

يتضح لدينا من خلال هذه النماذج الشعرية أن الشاعر بإمكانه نظم عدة قصائد تتناول الغرض الشعري نفسه بأوزان مختلفة، فالوصف أو الغزل مثلا يمكن أن يُنظَم على "الكامل" كما يمكن أن ينظم على "البسيط" ويصلح له "الطويل"، ومن هذا المنطلق بإمكاننا القول إن الشعر انفعالاتٌ وجدانية متعلقة بالنفس، ويأتي مصوِّرًا للموقف الشعوري، ليس للوزن سيطرة عليه، وإنما هي أُطُرٌ تنتج وتضبط له الإيقاع، والذي لابد أن يأتي محاكيا للمعاني والدلالات، فالقدرة الإبداعية للشاعر بإمكانها إخضاع الوزن ليتوافق مع الشعور ويعبر عنه، وليس إخضاع الشعور تماشيا مع متطلبات البحر الشعري، ولبلوغ الشاعر هذه المآرب يقوم بالعزف على أنغام الزحافات والعلل التي تمس تفعيلات البحر، ذلك أن القصيدة الواحدة يمكن أن تشتمل على أغراض عديدة – كما هو الحال في قصيدته التي استهل بها الكتاب–، وتخضع جميع أبياتها إلى نفس الوزن والقافية والروي.

وبينما نسلط الضوء على طغيان بحرَيْ الطويل والكامل على شعر ابن أبي حجلة، فَبِما أن الموسيقى نغمة للمشاعر والأحاسيس، وبما أن الشاعر أغلبُ أشعاره في ذكر الانفعالات الوجدانية التي تتملكه ساعة وصل الحبيب أو الفراق أو الهجر، إلى غيرها من كثير من التجارب والمواقف التي عاشها لما اكتوى بنار الهوى والعشق، لا يمكن لأيٍّ من البحور الشعرية استيعاب واحتواء هذه المشاعر المتأججة غير الطويل والكامل والوافر، لما تمنحه هذه الأوزان من مساحات للشاعر تتمثل في مقاطعها الكثيرة.

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 96.

2- القافية ودلالتها الشعرية:

ربط النقاد العرب القدامى معنى ومفهوم الشعر بالخصائص الصوتية، حيث أشار ابن سلام الجمحي إلى خصائص الشعر حين وازن بين المتحدث العادي والشاعر، إلا أنه غفل عن ذلك أثناء حديثه عن الشعراء في طبقاته، فقال:"... والمنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر والشاعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي، والمتكلم المطلق يتخير الكلام"[1].

فيتبين أنَّ "الجمحي" يرى حسب رأيه أن إنتاج الكلام لدى المتكلم العادي سهل ولا يصعب عليه، ذلك أن غايته هي التبليغ، بينما الشاعر يجد صعوبة ويستعصي عليه إنتاج الكلام، والسبب أن ينشد الفنية والجمالية من كلامه، فيصبح كلامه وسيلة إبلاغ وتعبير محكومة ببناء القصيدة والوزن والقافية.

وتلك إضاءة مهمة تبين سمات الشعر باعتباره وسيلة تعبيرية قائمة بذاتها تتميز بخاصيتي الوزن والقافية. وبحسب رأي "ابن طباطبا" أنه إذا "أراد الشاعر بناء قصيدة مَخَّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه"[2]، ومنه فإن ابن طباطبا يعتبر المعنى جوهر النثر، واللفظ جوهر الشعر، وبالتالي يصبح – حسب رأي ابن طباطبا– الشعر مقيدا بالوزن والقافية، والنثر متحرر منهما.

وقد تطرق "حازم القرطاجني" إلى صناعة الشعر، ومن الأمور التي اعتنى بها هي الوزن والقافية، فيقول إن الشعر "كلام موزون مقفى..." [3]، ويذكر في موضع آخر في منهاجه، الشعر "كلام مُخَيَّل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقنية..."[4].

بينما "أبو القاسم السجلماسي"، فيرى أن الشعر "هو القول المخَيَّلُ المُؤَلَّفُ من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة ولنتأمل أجزاء هذا الحد، فنقول: إن معنى كونها موزونة هو أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها وبالجملة كل جزء

[1]ـ الجمحي محمد بن سلام، طبقات الشعراء، د. ط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2001، ص 42.
[2]ـ ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 11.
[3]ـ القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوخة، ط1، مطبعة تونس، 1966، ص 71.
[4]ـ المرجع نفسه، ص 89.

مُؤَلَّفًا من أقوال إيقاعية يكون عدد زمان أحدها مساويا لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول من تلك الأقاويل واحدة"[1].

ويظهر اهتمام النقاد العرب القدامى بالقافية لأنها" شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر"[2]، غير أنهم اختلفوا في تحديدها، فهناك من يراها تأتي على حرف واحد، ويمكن أن تأتي بعضا من الكلمة، وقد تكون كلمة واحدة أو كلمتين، وهناك من يرى أنها آخر كلمة في البيت، وقد جعلها بعضهم آخر جزء في البيت، بينما أورد فريق آخر قولا موجزا استحسنه ابن رشيق، فحددت بما يلتزم الشاعر تكراره في آخر كل بيت[3].

وحددها "الخليل" بأنها:" ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن"[4].

وعليه فالقافية نسيج صوتي يسبح في بحر القصيدة ويتمثل في الصوامت والصوائت الطويلة والقصيرة وفق حدود زمنية معينة، وسميت بالقافية لكونها في آخر البيت، تقول: قَفَوْتُ فُلَانًا إذا اتَّبَعْتُه، والقافية صورة صوتية ينهض عليها الإيقاع، وتَطَّرد بانتظام في نهايات الأنساق الإيقاعية وتتوارد ضمن حدود زمنية بَيِّنَة، وقد نصّ ابن طباطبا على أن قوافي الشعر تنقسم إلى سبعة أقسام: فَاعِلْ، فِعَالْ، مِفْعَلْ، و فُعَيْل، و فَعَلْ، و فَعْل، و فَعِيل[5].

ولم يخرج المحدثون عن نهج القدامى في تعريف القافية، فيعتبرها إبراهيم أنيس بأنها مجموعة من الأصوات تتكون في أواخر أبيات القصيدة وأشطرها، وتتكرر في فترات منتظمة، مما يجعلها بمثابة فواصل موسيقية يستمتع السامع بترددها[6].

فتكرار القافية في القصيدة يكسبها جمالا ورونقا يبثان البهجة والرضا في نفس المتلقي، لذلك اعتبرها بعضهم الركيزة الأساس التي تقوم عليها جمالية القصيدة، فالكلام بلا قافية يفقد

[1]ـ السجلماسي أبو محمد القاسم، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، ط1، مكتبه المعارف، الرباط، المغرب، 1980، ص 407.
[2]ـ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد يحيى الدين عبد الحميد، ج1، ط2، مطبعة السعادة، مصر، 1955، ص 151.
[3]ـ ينظر: المرجع نفسه، ص 151-154.
[4]ـ ابن جني أبو الفتح عثمان، مختصر القوافي، تح: حسن شاذلي فرهود، ط1، دار التراث، القاهرة، 1975، ص 19.
[5]ـ عبد الجليل عبد القادر، هندسة المقاطع الصوتية موسيقى الشعر العربي، ط1، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2010، ص 358.
[6]ـ ينظر: أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 244.

التكثيف الموسيقي الذي يبلغ فيه الإيقاع ذروته في آخر البيت، ليطلق العنان لمشاعر وأحاسيس وانفعالات الشاعر.

وقد ذكر "الفراهيدي" خمسة ألقاب للقافية وهي: المترادفة(/00)، والمتوافرة(/0/0)، والمتداركة(/0//0)، والمتراكبة(/0///0)، والمتكاوسة(/0////0)، فهذه هي الألقاب والمصطلحات التي جاء بها "الخليل" والمعمول بها في الشعر[1].

هذا وتتجلى أهمية القافية في أنها تحافظ على نغمة موحدة للقصيدة أو المقطوعة، كما تجعل نهايات الأبيات واحدة، بالإضافة إلى ضبط الموسيقى والإيقاع ضمن وحدة موسيقية كاملة ما يزيد التعبير قوة، وكما أنها تشكل المركز الصوتي للقصيدة[2].

وبما أن القافية في الشعر العربي- القديم والحديث- لا تخلو من حرف الروي، الذي هو الصوت الذي تبنى عليه القصيدة، وتشترك فيه جميع قوافيها، لا يقفى الشعر إلا به، وإذا ما تكرر وحده دون مشاركة أصوات أخرى، تكون حينها القافية في أصغر صورة ممكنة لها[3].

وفيما يلي دراسة لأنواع القافية، بالإضافة إلى الروي في شعر "ابن أبي حجلة" مع تحديد القافية إن كانت مقيدة أو مطلقة:

أ- القافية المترادفة:

وهي كل قافية اجتمع في آخرها ساكنان، وسميت بذلك لترادف الساكنين فيها؛ أي اتصالهما وتتابعهما، وقد يكون الساكن الأخير متصلا بأحد حروف اللين (الألف، أو الواو، أو الياء)[4].

يقول ابن أبي حجلة [الوافر][5]:

قَلِيلُ الحَظِّ بِالشَّامَاتِ أَمْسَى فَمَا حَسَنَاتُهُ إِلَّا ذنُوبُ

[1]- ينظر: تبرماسين عبد الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ط1، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص 104-105.
[2]- ينظر: أبو مغلي سميح، العروض والقوافي، ط1، دار البداية، عمان، الأردن، 2009، ص 53.
[3]- ينظر: أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 245.
[4]- الأسمر راجي، علم العروض والقافية، ط1، دار الجيل، بيروت، 1999، ص 170.
[5]- ديوان الصبابة، ص 56.

ويقول أيضا [الوافر][1]:

فَدَعْنِي مِنْ مَلَامِكَ يَا عَذُولِي فَحُبِّي لِلْخَطَا عَيْنُ الصَّوَابِ

في النموذجين الشعريين السابقين، اعتمد الشاعر القافية المترادفة بنفس الروي وهو حرف الباء (ذنوب، الصواب)، ونجده استعمل الردف في كلا البيتين والمتمثل في "الواو" في البيت الأول، و"الألف" في البيت الثاني، وهو ما أفسح المجال للشاعر وأعطاه مساحة صوتية تمكنه من التعبير عن مكنوناته دون قيود أو حدود.

والقافية بعد التقطيع هي (نُوْب، وَاب)، ورمزها(/00).

ب– القافية المتواترة:

"هذه التسمية مأخوذة من الوتر، وهو الفرد، أو من تواتر الحركة والسكون؛ وهو كل قافية يفصل بين ساكنَيْها حرف متحرك واحد"[2].

ومثالها قول ابن أبي حجلة [الكامل][3]:

وَاخَجْلَتَا لَكَ يَا جَرِيْ رُ فِي المحَافِلِ والمشَاهِدْ

طَرَقَتْكَ صَائِدَةُ القُلُوبِ فَكُنْتَ صَبًّا غَيْرَ صَائِدْ

فَرَدَدْتَ طَيْفَ خَيَالِهَا هَذَا خَيَالٌ مِنْكَ فَاسِدْ

الطَّيْفُ أَعْشَقُ مِنْكَ إِذْ وَافَى إِلَيْكَ وَأَنْتَ رَاقِدْ

لا عَادَ مِثْلُكَ مَا بَقَى فِي النَّاسِ للعُشَّاقِ عَائِدْ

في هذا النموذج الشعري جاءت القافية موحدة، وحرف الروي موحد (الدال) وقد أعطى تكراره ثباتا في تردد النغم والإيقاع الموسيقي يحاكي ثبات موقفه تجاه جرير وإنكاره عليه فعله، بالإضافة إلى التزام الشاعر بنفس القافية وهو ما يولد إيقاعا مضاعفا، وفي نفس الوقت جاءت

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 170.
[2]ـ الأسمر راجي، علم العروض والقافية، ص 170.
[3]ـ المصدر السابق نفسه، ص 147.

الكلمات الحاملة للقافية متوافقة ومتسقة مع التجربة الشعورية التي عاشها الشاعر. وقد جاءت القافية مقيدة في هذه الأبيات، (صَائِدْ، فَاسِدْ، رَاقِدْ) ورمزها(/0/0).

ج- القافية المتداركة:

"هي كل قافية وقع متحركان متتاليان بين ساكِنَيْهَا. وقد سميت بذلك لإدراك المتحرك الثاني المتحرك الأول"[1].

يقول ابن أبي حجلة [الكامل][2]:

وَحَيَاةِ وَجْهِكَ وَهُوَ بَدْرٌ مُشْرِقٌ قَلْبِي عَلَيْكَ كَمَا عَلِمْتَ وَأَشْفَقُ

يَا مَنْ إِذَا مَا لَاحَ آسُ عِذَارِهِ أُمْسِي وَلِي بِالْعَيْشِ غُصْنٌ مُورِقُ

مَا لَاحَ خَدُّكَ بِالعذَارِ مُكَاتِبًا إِلَّا ظَنَنْتُ بِأَنَّهُ لِي مُعْتِقُ

هذه الأبيات هي مقطوعة شعرية من قصيدة للشاعر اكتفى بذكرها دون كامل القصيدة، وجاءت فيها القافية موحدة (أَشْفَقُ، مُورِقُ، مُعْتِقُ)، حيث إن الساكن الثاني فيها هو السكون على الواو المحذوفة الناتجة عن إشباع حركة الضمة على "القاف" والذي يمثل حرف الروي، وهو حرف يتصف بالشدة والجهر والاستعلاء، وهو من حروف القلقلة، فجاءت صفات حرف الروي هذا متحدة مع مدلولات كلمات القافية فجعلت إيقاعها جليا متميزا في أذن المتلقي، ومعانيها أوقع في نفسه وأشد تأثيرا.

والقافية هنا مطلقة وتكون بعد التقطيع كالآتي: (أَشْفَقُ←أَشْفَقُوْ ←/0//0).

د- القافية المتراكبة:

"وهي القافية التي يفصل بين ساكِنَيْهَا ثلاث متحركات، وقد سميت بذلك لأن حركاتها تتوالى كأن بعضها يتركَّب فوق بعض"[3].

[1]ـالأسمر راجي، علم العروض والقافية، ص 171.
[2]ـ ديوان الصبابة، ص 81.
[3]ـ الأسمر راجي، علم العروض والقافية، ص 171.

ومثال ذلك قول الشاعر [البسيط][1]:

جِفْنِي القَرِيحُ عَلَى الخَدَّيْنِ قَدْ وَكَفَا فَحَسْبُهُ مَا جَرَى مِنْ أَدْمُعِيْ وَكَفَاْ

إِنْ عَزَّ نَظْمُ دُمُوعِي حِينَ أَنْثُرُهُ فَالدُّرهَا عَزَّ حَتَّى غَادَرَ الصَّدَفَا

لا تَعْجَبُوا مِنْ وَفَا دَمْعِي غَدَاةَ جَرَى مِنْ عَيْنِهِ مَا جَرَى فَالْبَحْرُ فِيهِ وَفَاْ

مَا زِلْتُ أَبْكِي عَلَى وَادِيْ الْعَقِيقِ إِلَى أَنْ قِيلَ هَذَاكَ مِنْ عَيْنَيْهِ قَدْ رَعَفَاْ

اعتمد الشاعر في هذه الأبيات الشعرية على القافية المتراكبة وبحرف روي واحد، وجاءت القافية منتهية بحرف مد (الألف) فهي قافية مطلقة، وقد جاء ذلك متوافقا مع آهاته وأناته التي أطلقها، وصرخات الألم والأسى والحزن التي يخرجها من أعماق قلبه فتترجمها دموعه الحارة التي تجري مدرارا على خده، فجاءت القافية والروي خادمة لهذا الموقف الشعوري، والأحاسيس والمشاعر والأشجان التي تواشجت في نفس الشاعر، فالألف في (كَفَا، صَّدَفَا، وَفَا، رَعَفَا) ألف إطلاق جاءت بإشباع فتحة حرف الفاء وهو الروي. وتكون القافية عند التقطيع:(قَدْ رَعَفَا) ورمزها هو(/0///0).

و- القافية المتكاوسة:

"وهي كل قافية يفصل بين ساكنيها أربع حركات. وهنا ضرب نادر الوقوع، لكثرة الحركات وتراكمها فيه"[2]. ولم نجد أي مثال على هذا النوع من القوافي في أشعار "ابن أبي حجلة" "بديوان الصبابة".

وتجدر بنا الإشارة في هذا المقام إلى أنه بالإضافة إلى أنواع القافية المذكورة سابقا، هناك نوعان لها أيضا هما: القافية المتتابعة والقافية المتناوبة.

وسنحاول التطرق لهما من خلال القصائد الشعرية لابن أبي حجلة في "ديوان الصبابة" والتي بلغت أربعة قصائد فقط.

[1]- ديوان الصبابة، ص 231.
[2]- الأسمر راجي، علم العروض والقافية، ص 172.

أولا– القافية المتتابعة:

"فيها يسيطر حرف روي واحد على كل أو معظم أبيات القصيدة، فهي قافية موحدة أو شبه موحدة"[1].

يقول ابن أبي حجلة في قصيدته الطويلة (45 بيتا) والتي أوردها في أول الكتاب [الطويل][2]:

تُبَادِرُهُ بِالبَدْرِ مِنْهُ بَوَادِرُه وَتَخْلُو لَهُ عِنْدَ المرُورِ نَوَادِرُهْ

فَفِيهِ لَهُ فِي كُلِّ يَومٍ وَلَيْلَةٍ حَبِيبُ مُلِمٌّ أَوْ نَدِيمٌ يُسَامِرُهْ

وَلِي فِيهِ نَظْمٌ إِنْ تَضَوَّعَ نَشْرُهُ فَفِي طَيِّهِ حُلْوُ الكَلَامِ وَنَادِرُهْ

ومنها [الطويل][3]:

وَلَوْ لَمْ يَكُنْ أَعْمَى البَصِيرَةِ عَاذِلِي لَمَا عَمِيَتْ عَمَّنْ هَوَيْتُ نَوَاظِرُهْ

يُشَبِّهُهَا بِالغُصْنِ وَالغُصْنُ عِنْدَمَا يُشَاهِدُهَا يُغْضِي وَيُطْرِقُ نَاظِرُهْ

أَ لِلْغُصْنِ خَدٌّ كَالشَّقِيقِ إِذَا بَدَا وَشَعْرٌ كَجُنَحِ اللَّيْلِ سُودٌ غَدَائِرُهْ

وفي آخر أبيات القصيدة [الطويل][4]:

يُضَوَّعُ بِهِ المَنْثُورُ كَالزَّهْرِ عِنْدَمَا تُرَاوِحُهُ رِيحُ الصَّبَا وَتُبَارِكُهْ

فَكَمْ فِيهِ لِي مِنْ مرْقِصِ القَوْلِ مُطْرِبٍ بِتَشْبِيبِهِ فِي الحَيِّ يُطْرِبُ زَامِرهْ

وَلَوْ لَمْ يَكُنْ كَالسُّكْرُدَانِ لَمَّا غَدَا بِحَضْرَتِهِ يَوْمًا تَطِيبُ حَوَاضِرُهْ

انطلاقا من أبيات القصيدة، نلاحظ أن الشاعر استخدم قافية متتالية من المطلع إلى آخر بيت في القصيدة، فجاءت القافية واحدة في جميع الأبيات وهي قافية متداركة، كما يظهر في توظيف الشاعر للتصريع في مطلع القصيدة (بوادره، نوادره) وهو ما أكسبها تنغيما موسيقيا

[1]ـ سالمان محمد علوان، الايقاع في شعر الحداثة، ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الاسكندرية، 2008، ص 267.
[2]ـ ديوان الصبابة، ص 16.
[3]ـ المصدر نفسه، ص17.
[4]ـالمصدر نفسه، ص18.

يشد ويجذب المتلقي من أول وهلة.

تتكون القصيدة كما ذكرنا من خمسة وأربعين بيتا، جاءت الأفعال المشكلة للقافية (يسامره، تجاوره، يحاصره...) ثمانية مرات متفرقة على الأبيات، وكلها وردت بصيغة المضارع لتعبر عن الحركة والانفعال العشوائي والمفاجئ للشاعر والذي يخرجه من سكونه وهدوئه من خلال المواقف التي تباغته. ووردت الأسماء على صيغة منتهى الجموع تسع عشرة مرة مثل (نوادره، سرائره، ضفائره، دوائره...)، وذلك لإضفاء صفة الكثرة والمبالغة على معاني الأبيات ودلالتها، إضافة إلى ورود القافية على صيغة اسم الفاعل سبع عشرة مرة (ناظره، ذاكره، زائره...) وذلك لإكسابها صفة الحضور والفاعلية والقدرة والسلطة في تسيير الأحداث والوقائع وتغيير مجرياتها.

إن غاية الدلالة هي التي تحقق للقافية أهميتها في البيت الشعري، بالإضافة إلى غاية الإيقاع، وهو ما أشار إليه القدماء، فيقول ابن جني:"ألا ترى أن العناية في الشعر، إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع، وهي السجع كمثل ذلك، نعم، وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها، والعناية أمس والحشد عليها أوفى وأهم، وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية يزداد عناية به ومحافظة على حكمه"[1].

وما نلمسه من خلال هذه القصيدة هو الدور الفعال الذي لعبته وحدة القافية في تقفي مشاعر الشاعر وإيصالها إلى المتلقي بأمانة، فصارت هذه القصيدة تشكل وحدة شعورية متكاملة تحمل لنا أحاسيس الشاعر وانفعالاته.

وقد سار الشاعر على هذا النهج، فاعتمد على وحدة القافية ووحدة الروي في باقي القصائد فيقول [الكامل][2]:

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكُم بِرَمْلٍ رَوْعُهُ فِي قَلْبِ كُلِّ مُشَرِّقٍ وَمُغَرِّبِ

وَبَنُو البَيَاضَةِ كَالدُّبَى مِنْ حَوْلِنَا بِسَوَادِهِمْ سَدُّوا فَسِيحَ السَّبْسَبِ

[1]ـ ابن جني، الخصائص، 1/84.

[2]ـ ديوان الصبابة، ص 265. الدَّبَى: الجراد الصغير قبل أن يطير، السَّبْسَب: أرض مستوية، وأيضا: أرض واسعة لا ماء فيها، الدجى: سواد وظلمه الليل.

وَأَسِنَّةُ الأَرْمَاحِ تَلْمَعُ فِي الدُّجَى كَوَمِيضِ بَرْقٍ فِي الدُّجَى مُتَلَهِّبِ

تتكون قافية هذه القصيدة من كلمات تنتمي إلى البنية اللفظية ذاتها، حيث تقوم على الصيغة الاسمية من أول القصيدة إلى آخرها، وتتشكل القصيدة من تسعة أبيات يحكمها روي واحد هو (الباء) المتبوع بإشباع حركة الكسرة فيه، وباعتبار الخصائص الصوتية لهذا الحرف، باعتباره حرفا شفهيا مجهورا فيصبح مركز ثقل بالنسبة لمعنى القصيدة، ولهذا دلالة نفسية في وجدان الشاعر. وتسيطر على الشاعر حالة شعورية واحدة لا تحركها ولا تغيرها الظروف المحيطة به، ولا الأماكن التي حل بها، فهو دائم الذكر للأحبة، فيقول وهو في طريق مصر إلى الشام في مطلع القصيدة [الكامل][1]:

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكُم بِرَمْلٍ رَوْعُهُ فِي قَلْبِ كُلِّ مُشَرِّقٍ وَمُغَرِّبِ

فالشاعر رغم وحشة الطريق والوحدة والبعد إلا أنه ذاكر لأحبته ثم يقول في آخر بيت من القصيدة [الكامل][2]:

وَأَقُولُ لَيْتَ أَحِبَّتِي يَدْرُونَ مَا أَنَا فِيهِ مِنْ لَهْوٍ وَعَيْشٍ طَيِّبِ

فيبين أنه حتى في الرخاء والأوقات الطيبة والعيش الرغيد لم يشغله ذلك عن ذكر أحبته ولم ينسهم وتمنى لو دروا ما هو فيه من نعيم وكانوا معه.

ويظهر هنا حرف الروي باعتباره جوهر القافية ومظهرها الرئيس، أو بتعبير أوضح أهم شيئا فيها، إلى درجة أن أصبح في الإيقاع صلب القافية وركيزتها، فهو كذلك في قصائد ابن أبي حجلة، ولتمثيل ذلك نأخذ قافية قصيدته مثلا.

يقول ابن أبي حجلة [الوافر][3]:

فَتَاةٌ حِينَ زَارَتْنِي عِشَاءً رَأَيْتُ الشَّمْسَ لَيْلًا وَسطَ دَارِي

اختار الشاعر حرف الراء رويا لقصيدته، فهو من حيث خصائصه الصوتية من الحروف الأقدر

[1]ـ ديوان الصبابة، ص 265
[2]ـ المصدر نفسه، ص 265.
[3]ـ المصدر نفسه، ص 274.

على التعبير عن الانفعالات والمشاعر المتسلطة على الشاعر والتي تراوحت بين انشراح وانقباض، وسعادة وحزن، حيث إن الشاعر في هذه القصيدة تنازعته حالتان:

الحالة الأولى: فهي السعادة الغامرة والفرح والسرور حين زارته الفتاة ليلا في داره، فيعبر عن إعجابه الشديد بها متغنيا بجمالها قائلا [الوافر][1]:

فَصِفْ لِي شَعْرَهَا لَيْلًا وَطَوِّلْ وَقُلْ فِي الخَصْرِ قَوْلًا بِاخْتِصَارِ

وأما الحالة الثانية: الحزن الشديد والأسى والألم الذي لا تطيق النفس احتماله عند هجرها له فيقول [الوافر][2]:

وَأَعْقَبَ وَصْلَهُ هَجْرًا فَقَلْبِي عَلَى جُرْفٍ مِنَ الهِجْرَانِ هَارِ

إِذَا مَا قَادَنِي يَوْمًا هَوَاهُ مَشَيْتُ وَقَطْرُ دَمْعِي كَالْقِطَارِ

إن هذه التقلبات العنيفة والشديدة في نفس الشاعر، وتحوله من السرور والسعادة إلى البؤس والحزن بسبب هجر الفتاة التي هواها له، كان له أثر عميق في نفس الشاعر حيث تحطمت كل أحلامه وأمانيه، وانقلبت آماله آلاما تعتصر قلبه، وهو ما توحي إليه حركة الكسرة على الراء بما تحمله من وقع ودلالة على الانكسار، كما أن أوزان التفعيلات المتراوحة ما بين الحركة والسكون ينسجم مع كتمان الشاعر لألمه تارة وإطلاق صرخات أوجاعه تارة أخرى ليتراوح ذلك بين المد والقبض.

ويظهر أن حرف الراء قد فرض حضوره من بداية القصيدة إلى آخرها، باعتباره أسهم في إبراز ونقل وترجمة الانفعالات والمشاعر والأحاسيس بدقة متماشيا مع تغيرات المواقف الشعورية التي مر بها الشاعر.

وجاءت بنية القافية في قصيدته على نمط واحد، حيث نلاحظ أن وحدة القافية ووحدة الروي لا تقتضي بالضرورة وفي مطلق الأحوال وحدة شعورية ووحدة في الدلالة، فحروف القوافي لا يمكن ربطها مطلقا بالموضوع "فالقول بأن القاف توجد في الشدة والحرب، والدال في

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 275.
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص 275.

الفخر والحماسة، والميم واللام في الوصف والخبر، والباء والراء في الغزل والنسيب، إنما هو قول إجمالي، إذا صح من باب التغليب فلا يصح من باب الإطلاق؛ لأن مناحي التحول من نغمة إلى أخرى في قافية الحرف الواحد أكثر من أن تحصى فنغمة الراء مضمومة تختلف عنها مفتوحة ومكسورة، وهي وما قبلها متحرك غيرها وما قبلها ساكن أو ممدود بحرف علة، ورنتها في بحر تختلف عنها في بحر آخر وهكذا"[1].

فالشاعر استطاع نقل مشاعر متباينة في مواقف مختلفة دون الحاجة إلى تغيير القافية ولا الروي، وبذلك تسير القافية في تجاه واحد يحاكي حركة المعاني والدلالات والصور الجزئية داخل القصيدة، حيث استطاع تطويع القافية خدمة للمعاني التي يريدها وليس العكس. وقد اختار الشاعر لقافيته كلمات جميعها تشكلها البنية الاسمية، حيث تتكون القصيدة من إحدى عشرة بيتا وردت جميع قوافيها أسماء دون أي حضور للأفعال، منها تسعة أسماء جامدة، واسم مصدر، واسم مفعول، وهو ما يوحي بالسكون والهدوء والثبات والاستقرار في تفاعل الشاعر مع المواقف الحاصلة معه، وعدم الإقدام على أي حركة أو فعل، فبقي ساكنا في مكانه مدهوشا بجمال الفتاة وإقدامها على زيارته في داره ليلا، وبقي ساكنا جامدا من شده انهياره وصدمته عندما هجرته وتركته.

وبناء عليه تصبح القافية صورة من صور الأسلوب، وإحدى مكوناته الرئيسية، وعليه يتوجب النظر في علاقة الترابط، مع الصور المختلفة التي لها دور في بناء القصيدة الشعرية، فلا تكون المزية في الصوت فقط الذي يولد إيقاعا، حيث إن "القافية لها وظيفتها الخاصة في التطريب كإعادة الأصوات لكن برغم أن هذا الجانب الصوتي قد يكون أساسيا، فمن الواضح أنه ليس إلا جانبا واحدا من جوانب القافية ويفوق ذلك أهمية أن للقافية معنى، وأنها بذلك عميقة التشابك مع السمة العامة للعمل الشعري، فالكلمات يقرن بعضها إلى البعض الآخر بالقافية فتتواصل أو تتقابل"[2].

[1]ـ هو ميروس، الإلياذة، تر: سليمان البستاني، د.ط، كلمات عربية للترجمة والنشر، نصر القاهرة، د. ت، ص 88.
[2]ـ يحيي المصري يسرية، بنية القصيدة الشعرية في شعر أبي تمام، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص 106.

بما أن قصائد "ابن أبي حجلة" عمودية يغلب عليها التماثل الصوتي، فلا ريب أن نلاحظ توافقا دلاليا يتسق مع ذلك التماثل الصوتي، ولبيان ذلك نتناول قصيدة له حيث يقول [الوافر][1]:

تَرَادَفَتِ التَّهَانِي وَالسُّرُورُ وَبَشَّرَنَا بِوَصْلِكُم بَشِيرُ

وَبَاتَ بِقَلْعَةِ الْجَبَلِ انْشِرَاحٌ وَأَفْرَاحٌ وَأَحْبَابٌ حُضُورُ

ومنها [الوافر]:

أَغَارُ مِنَ النَّسِيمِ بِهَا إِذَا مَا تُصَافِحُ كَفهُ فِيهَا السُّتُورَ

إِذَا نَشَرَتْ ذَوَائِبَهَا تَبَدَّى لِمَيِّتِ الحُبِّ فِي الدُّنْيَا نُشُورُ

نظم الشاعر هذه الأبيات على وزن واحد وهو الوافر، وأسهمت قافية القصيدة في تتابع الكلمات المتماثلة صوتيا في آخر كل بيت (بشير، حضور، بدور، الفتور، الستور، نشور، خفير، كبير)، وبالتالي جاءت القافية منسجمة بوحدتها من أول بيت إلى آخره، حيث إن آخر كلمة في أول بيت، فرضت نظاما صوتيا متماثلا تردد في كل القصيدة، إضافة إلى أن القافية فرضت توافقا حركيا في ذلك المقطع المنتظم، وأعني هنا حرف الروي، فحققت التماثل الصوتي في الإيقاع الشعري.

إن النظام الصوتي والصرفي والتركيبي والدلالي للنسيج الشعري يكسب القافية إمكانات متنوعة بتنوع الحركات من ناحية، وتنوع دلالات كل حركة من ناحية أخرى، إذا تعلق الأمر بالقافية المطلقة، والتي يكون حرف الروي فيها متحركا بضمة أو فتحة أو كسرة، ونحن أكثر ميلا إلى هذا النوع من القوافي في شعر ابن أبي حجلة، لأن الشاعر غالبا ما يكون أميل إلى القافية المطلقة، لأنه سار على نهج تقاليد القصيدة العربية القديمة التي يفضل شعراؤها النظم على القافية المطلقة لما كان "الشعر العربي (شعر البيت) أميل إلى القافية المطلقة منه إلى القافية المقيدة"[2].

[1]ـ ديوان الصبابة، ص 275.
[2]ـ يحيى المصري يسرية، في شعر أبي تمام، ص 109.

نلاحظ استخدام الشاعر في جميع قصائده المذكورة في الديوان للتفعيلة الواحدة المتتابعة. والتي تشكل وحدة موسيقية يرددها الشاعر بنظام معين يحاكي الإيقاع النفسي الذي تخلقه طبيعة التجربة أو الموقف، فلا ضابط يحكمها بنظام محدد ويصوغها في تنغيم منضبط، فالغاية أن يحاكي ويوافق الإيقاع العروضي الإيقاع النفسي المتردد في نفس الشاعر حين يأخذ في التعبير عن تجربته، وليس غريبا اختلاف الإيقاع النفسي عند الشاعر نفسه تبعا لتنوع تجاربه واختلافها، وبناء على ذلك يصبح لكل قصيدة من قصائده عالمها الموسيقي الخاص الذي تتميز به عن باقي القصائد.

ثانيا/ القافية المتناوبة:

"وفيها يتناوب حرفان أو أكثر مصدر الصدارة، لحرف الروي، فتكسر حدة الرتابة الإيقاعية"[1].

ولم نجد لهذا الضرب من القوافي حضورا في قصائد ابن أبي حجلة التلمساني بديوان الصبابة، حيث وردت كل قصائده بقافية متتابعة.

انطلاقا مما سبق بإمكاننا القول إن القافية في شعر "ابن أبي حجلة" قد ارتبطت إلى حد بعيد بالمعنى، وحتى أنها تفاعلت مع الدلالة عن طريق حرف رويها الذي يمثل أحد أهم مظاهرها الأساسية، إضافة إلى أن القافية ولدت إيقاعا خاصا في شعره، وذلك إنما يدل على براعة الشاعر في اختيار قوافيه لتتوافق صوتيا في كل قصيدة من بدايتها إلى نهايتها، وهذا التماثل جاء منسجما مع الدلالات الجزئية لكل بيت، ذلك أن القافية ترتبط به أفقيا، زيادة على اتساقها من خلال التماثل الصوتي العمودي مع الدلالة والمعنى العام للقصيدة.

خلاصة لما تطرقنا إليه في هذا الفصل حول "ظاهرة التكرار في شعر "ابن أبي حجلة""، فقد وجدنا أن التكرار كان له دور بارز في رفد المعنى الذي يصر الشاعر على نقله إلى المتلقي، سواء كان بتكرار الأصوات، أم الكلمات أو المعاني فهو الذي يحمل إلينا المشاعر والهواجس والأفكار المسيطرة على الشاعر، فيصبح طاقة لا شعورية، وسراجا ينير به الشعر أعماق الشاعر فنطَّلع على خبايا نفسه وتنكشف لنا مكنوناتها، والمتفحص لشعر "ابن أبي حجلة" عموما،

[1]ـ سالمان محمد علوان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص 271.

والتكرار في شعره على نحو خاص، يجد أجزل الألفاظ وأمتن التراكيب وأرقى المعاني، ولا يكاد يقع على ضعيف منه أو رديء، وعلى وجه العموم فإن التكرار ظاهرة أسلوبية بارزة في شعر ابن أبي حجلة التلمساني.

الفصل الثالث: التناص في شعر ابن أبي حجلة التلمساني.

- تمهيد.

أولا/ التناص: مفهومه ونشأته وتطوره:

1- مفهوم التناص : أ- لغة.

ب- اصطلاحا.

2 - التناص في الدرس اللساني الغربي.

3 - التناص في التراث العربي القديم.

4 - التناص في الدرس اللساني العربي الحديث.

ثانيا/ تجليات التناص في شعر ابن أبي حجلة التلمساني.

المبحث الأول: التناص الديني في شعر ابن أبي حجلة التلمساني:

1 - التناص مع القرآن الكريم.

2 - التناص مع الحديث النبوي الشريف.

المبحث الثاني: التناص الشعري في شعر ابن أبي حجلة التلمساني:

1 - التناص مع شعراء ماقبل الإسلام.

2 - التناص مع شعراء مابعد الإسلام.

3 - التناص الذاتي.

- خاتمة الفصل.

تمهيد:

لطالما سعى واجتهد النقاد والدارسون في الإتيان بنظريات ووضع مناهج جديدة تسهم في دراسة وتحليل النصوص الأدبية – شعرا ونثرا–، وتمد الباحث بالمفاتيح التي تمكنه من ولوج عالم النص واستكشاف أركانه ودهاليزه، والانفتاح على المعاني والدلالات المدفونة تحت طيات كلماته وجمله وتراكيبه، فتكون حينها هذه المناهج والنظريات إما مصباحا كشَّافا يضيء للباحث الزوايا المظلمة ودروب المعاني الملتوية والمتعرجة، فيساعده على بلوغ المقاصد والدلالات التي أراد له المبدع أن يبلغها، فتتحقق بذلك غايته من إنتاج النص، وإما تكون أداة مضللة تخرج بالباحث عن جوهر النص ولبِّ موضوعه وأفكاره، فتكون قاصرة عن تأويل النص فهي حينها بمثابة مفاتيح لغير أقفالها، أو قد تعمل على دراسة العمل الفني في جانب معين منه وتهمل في المقابل جوانب أخرى عديدة.

إن الدراسات والأبحاث النقدية قد أفرزت لنا من المصطلحات ما تكاد لا تعد ولا تحصى، تأتي كلها في سياق إيجاد آليات وإجراءات تساعد الباحثين على النفاذ إلى عوالم النص من أبواب مختلفة وعديدة، معتمدة في ذلك على وسائل وأدوات عدة، ترتدي بردة التراث العريق متعطرة بمسك أصالته أحيانا، وقد تتجرد من كل ما هو عتيق وترفع شعار التمرد والتجديد، وربما نجد منها ما يحاول ربط الماضي بالحاضر والقديم بالجديد، والتراث بالمعاصَرَةِ، فيخلق أكبر قدر من التمازج والتنوع والتعدد والشمولية، ولعل أبرز المصطلحات النقدية الحديثة التي شغلت مساحة شاسعة من الدرس النقدي والألسني– الغربي والعربي على حد سواء– هو مصطلح "التناص".

ويُعدُّ التناص إحدى أكثر الظواهر الأسلوبية والنقدية توظيفا واستعمالا في دراسة وتحليل الأعمال الأدبية، وجاءت آراء النقاد والدارسين متباينة بخصوصه، حيث إن بعضهم يرى أن المؤلف ليس له من الزاد اللفظي والمعنوي ما يكفيه، فيدفعه ذلك إلى التطفل على موائد نصوص وأعمال الآخرين، والبعض ينظر إليه على أنه سرقه واجتراء على نص الغير، في حين يرى آخرون أنه جائز وقد يكون في بعض الأحيان ضروريا، فالمعاني مطروحة في الطريق، ولا بد أن تتكرر في الأعمال الأدبية بشكل أو بآخر.

وقبل دراسة تجليات وتمظهرات التناص في شعر "ابن أبي حجلة التلمساني"، فلا بد أولا من تتبع الدلالات والمعاني التي تنضوي تحت هذا المصطلح ومفهومه في شقيه اللغوي والاصطلاحي، على الرغم من أن ضبط مفهوم التناص من الصعوبة بما كان لاتساعه وتعدد مصطلحاته وتداخلها، وعدم اتفاق النقاد والمنظرين على مصطلح واحد ومفهوم شامل وجامع يضبط دلالة هذه الظاهرة، لكننا سنحاول تسليط الضوء عليه بالقدر الذي يعطينا رؤية واضحة عنه وبما يلبي احتياجات هذه الدراسة دون الاستغراق في التنظير وتعداد مصطلحاته ومفاهيمها.

أولا/ التناص: مفهومه ونشأته وتطوره.

1_مفهوم التناص:

أ_لغة: ركزت أغلب الدراسات اهتمامها- في البداية- على مفهوم النص Text كأساس للتناص، وقد أمدتنا المعاجم والقواميس العربية بعدة معانٍ للنص أهمها:

_جاء في لسان العرب مادة (نَصص)[1]:"النَّصُّ: رفعُكَ الشَّيْءَ. نصَّ الحديثَ ينصُّهُ نَصًّا: رفَعَه. وكل ما أُظْهِرَ فقد نَصَّ... ونَصَّ المَتَاعَ نَصًّا: جَعَل بَعضَهُ على بَعْضٍ".

_وفي القاموس المحيط مادة (نصص)[2]:"نصَّ الحديثَ إليه رَفَعَهُ. والشَّيءَ: حَرَّكَهُ. والمتَاعَ: جَعَل بعضَه فوقَ بعضٍ. والشَّيءَ: أظهَرَه. ونَصْنَصَهُ: حَرَّكَهُ وَقَلْقَلَهُ".

_وذكر في تاج العروس مادة (نصص)[3]:"نصَّ الحديثَ ينصُّه نصًّا، وكذا نصَّ إليه، إذا رفعَهُ. ونصَّ الشيءَ ينُصُّه نَصًّا: حرَّكَهُ، وكذلك نصنصه. ونَصَّ المتَاعَ نَصًّا: جَعَل بعضَهُ فوقَ بعضٍ. ونَصَّ الشَّيءَ: أَظْهَرَه وكُلُّ مَا أُظْهِرَ فقد نُصَّ. قيل: ومنه مِنَصَّةُ العروس، لأنها تَظْهَرُ عليها. وأصل النَّصِّ: أَقصَى الشَّيء وغايته. وتناصَّ القوم: ازدحموا".

[1]_ ابن منظور، لسان العرب، المجلد 7، ص 97.
[2]_ الفيروزآبادي، القاموس المحيط، ص 1615-1616.
[3]_ الزبيدي محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس، تح: عبد الكريم عزباوي، ج18، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1979، ص 178-179، 180،182.

– **أما في الصّحاح مادة (نَصَأَ)**[1]:"نَصَأْتُ الشَّيءَ نَصْأً، رَفَعْتُهُ.".

– **وورد في المعجم الوسيط مادة (نصَّ)**[2]:"نصَّ الشَّيءَ: رفَعَهُ وأظهرَهُ. ويُقَالُ: نَصَّ الحديثَ: رفَعَه وأسنَدَهُ إلى المُحَدَّثِ عَنْهُ. والمَتَاعَ: جَعَلَ بعضه فوق بعضٍ. والشَّيء: حَرَّكَه. تَنَاصَّ القومُ: ازدحموا. النَّصُّ: صيغةُ الكلامِ الأصلية التي وردت من المؤلف".

يتضح لنا انطلاقا مما سبق، أن معاني كلمة (نص) في مجملها تدور حول الرفع والحركة والإظهار.

ب_اصطلاحا:

ظهر التناص كمصطلح بارز في الأبحاث والدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة دون أن يخرج عن معانيه اللغوية القديمة، إلا أنه جاء مركزا على تراكم وازدحام النصوص في مكان هندسي يغطي مساحة من بياض الورق، أين تتفاعل النصوص بعضها ببعض، وتتداخل لتولد من النص الأول نصا ثانيا تندسُّ شظاياه في تمفصلات نص آخر مشكِّلة إطار التناص عن طريق عملية اقتباس صور جزئية لتشكيل الصور الكلية.[3]

وقد وظف مصطلح التناص من قبل الدارسين المعاصرين كإجراء وآلية تستعمل في عملية نقد الأعمال الأدبية، والولوج إلى فضاءاتها الجمالية والثقافية والدلالية، حيث إن أغلب النصوص الشعرية– قديما وحديثا– هي "عملية استعادة لمجموعة من النصوص القديمة في شكل خفي أحيانا أخرى، بل إن قطاعا كبيرا من هذا الإنتاج الشعري يُعَدُّ تصويراتٍ لما سبقه، ذلك أن المبدع أساسا لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة"[4].

إن مصطلح التناص لَهُوَ نتاج الثقافات الإنسانية عموما، ومن أهم ما أفرزته البنيوية خصوصا، ويعتبر علم الإشارات والرموز (السيموطيقا) هو المكون الرئيس للتناص، باعتبار أن مادة علم الدلالة هو أي شيء أو كل شيء. فيؤدي دور الرمز أو العلامة، ذلك أن التناص

[1]– الجوهري، الصحاح، ص 1140.
[2]– مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص 926.
[3]– ينظر: مباركي جمال، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة للنشر، الجزائر، ص 118.
[4]– المرجع نفسه، ص 118-119.

يسبح في فلك علم الرموز والعلامات، غير أن الحاضن حقيقية لعلم اللغة باعتبار أن مفردات اللغة هي دوال تحيل إلى معانيها من خلال المدلولات، وبالتالي تخرج بنا السيميائية من المعنى المسند إلى العلامات لتفضي إلى الدلالة المسندة إلى النص.[1]

وإذا نظرنا في مفهوم التناص نجد "إن مصطلح التناص في النقد العربي الحديث هو ترجمة للمصطلح الفرنسي (Intertext) حيث تعني كلمة (Inter) في الفرنسية: التبادل، بينما تعني كلمة (Text) النص وأصلها مشتق من الفعل اللاتيني (Textere)، وهو متعد ويعني (نسج) أو(حبك)، وبذلك يصبح معنى (Intertexte): التبادل النصي، وقد ترجم إلى العربية: بالتناص الذي يعني تعالق النصوص بعضها ببعض"[2].

وعلى هذا الأساس نجد أن التناص قد جاء كَرَدٍّ على المفاهيم والنظريات البنيوية التي تقول بانغلاق النص على نفسه، وبأنه مكتفٍ بذاته، وقائم بنفسه، فجاء التناص ليدحض تلك الأقاويل ويؤكد على ارتباط وتداخل النصوص.

إن قصائد الشعراء – القدامى والمعاصرين– لا بد من أن تحمل في ثنايا أبياتها انعكاسا لمعانٍ وألفاظٍ وعباراتٍ في نصوص أخرى، ذلك أنه ليس في استطاعة الشاعر– مهما بلغت براعته وفحولته– أن يعزل ويمنع نفسه عن تجارب من سبقه من الشعراء الذين تمثل قصائدهم وعاء تجاربهم وخبراتهم في الحياة، فيكون التناص حينها النهر الجاري الذي يغترف منه الشعراء، فيصير بمنزلة الماء والهواء والمكان والزمان للإنسان، فلا تستقيم له حياة ولا يهنأ له عيش دونها[3]، وعلى هذا الأساس يصبح اتكاء الشاعر على روافد خارجية عديدة في بناء أشعاره أمرا بديهيا، فيقف على مشارب كثيرة يستقي منها أفكاره وثقافته ومواضيعه، فيغوص في أعماقها ليجعل منها مادة يطوعها خدمة لأغراضه الإبداعية، ويكون التناص خلال هذه العملية القناة التي يعبرها الشاعر وتنقله إلى بلورة وجمع معارفه وأفكاره أثناء عملية بناء خطابه الشعري، كون الإبداع عملية ذهنية واعية تقوم على تمازج بين البنيات اللغوية والفنية والتعبيرية والدلالية، يحدث من خلالها إحياء وتحيين الأعمال الأدبية قصائدَ ونصوصا نثرية، فيشتمل العمل الأدبي

[1]ـ ينظر: لوشن نور الهدى، التناص بين التراث والمعاصرة، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج15، ع26، جامعة الشارقة، 1424هـ، ص 1019.

[2]ـ ناهم أحمد، التناص في شعر الرواد، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2004، ص14.

[3]ـ ينظر: نجاتي عياش ثناء، التناص الديني في شعر طلائع بن رزيك، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 32، ع2، قسم اللغة العربية، كلية العلوم والآداب، الجامعة الهاشمية، 2005، ص247.

على عصارة التجربة الإبداعية للشاعر أو الأديب، ويعيد بثها في صورة مشاعر دافقة وأفكار وهواجس ترسم آماله وأحلامه بريشة ما يحضر لديه من العلامات والرموز والإيحاءات الخارجة من نص إلى نص آخر خلال فترات زمنية مختلفة وحقبات متباعدة، ويتجلى لنا من هذا الكلام الارتباط الوثيق بين مصطلحي (النص) و (التناص)، حيث "يقترن مصطلح النص في كتابات ما بعد البنيوية بمصطلح التناص (Intertextuality)، حيث يستفاد من المعنى الجذري ضمن مفاهيم تبين تلاحم الكلمات بعضها مع البعض الآخر في ترابطاتها المختلفة، فالنص لا يمكن أن يكون نقيا وبريئا لأنه في جوهرة مجموعة من النصوص المتداخلة"[1].

ويظهر لنا دور وأهمية التناص في "أنه يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص؛ لأن أي عمل يكتسب ما يحققه من معنى بفضل كل ما كتب قبله من نصوص. كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة يمكننا وجودها من فهم النص الذي نتعامل معه وفض مغاليق نظامه الإشاري، ازدواج البؤرة هنا هو الذي يجعل التناص نوعا من توصيف العلاقة المحددة التي يعقدها نص ما بالنصوص السابقة، ولكنه يتجاوز ذلك إلى الإسهام في البناء الاستطرادي والمنطقي لثقافة ما"[2].

وقد جاءت أغلب الأبحاث والدراسات متمحورة في بداية الأمر حول مفهوم النص (Text) أساسا للتناص، ولقد غلب عليها المدلول المعجمي اللاتيني الحامل معنى النسيج وعملية النسج على الأرجح، حيث "اشتق النص (Text) في اللغات الأجنبية من الاستخدام الاستعاري في اللاتينية للفعل (Texture) الذي يعني (يحوك): (weave) أو ينسج ويوحي بسلسلة من الجمل والملفوظات المنسوجة بنيويا ودلاليا"[3].

ونجد أن هذا المعنى الذي تم إسقاطه على (النص) يجعله قريبا نوعا ما من معنى (التناص) الذي تدور فكرته الرئيسة حول وجود علامات وإيحاءات لنص في نص آخر، وهو ما يسير بنا

[1] ـ ناهم أحمد، التناص في شعر الرواد، ص 13.
[2] ـ لعور موسى، البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد أدونيس، مراجعة: بلقاسم دفة، ط1، مطبعة مزوار، الوادي، جوان 2009، ص11.
[3] ـ ناهم أحمد، التناص في شعر الرواد، ص 10.

إلى مفهوم التناص، وجوهر الفكرة هنا أن النصوص ليست جامدة، بل هي في حركية مستمرة وهو ما يجعلها تتداخل وتتمازج وتأخذ من بعضها البعض.

"إن المصطلح الإنكليزي (Intertextuality) والمصطلح الفرنسي (Intertexualite)، ترجمك غيره من المصطلحات الوافدة إلى الثقافة العربية والإسلامية ترجمات عدة حرفية وسياقية، ولم يستقر على ترجمه معينة، بل تعدد ترجماته إلى العربية ما بين: تداخل النصوص والتناصية والخصوصية والبينصوص وتفاعل النصوص والنص الغائب والتناص"[1]، لذلك لا يخفى علينا واقع أن (التناص) هو مصطلح جدلي جاءت آراء ورأى الكثير من الدارسين والنقاد متناقضة ومختلفة فيه، أكثر المصطلحات في الدراسات النقدية رسالة للحبر وآثاره للنقاش والبحث في أواخر القرن العشرين.

التناص مصطلح حديث في الدراسات النقدية، وهو من المفاهيم السيميائية الجديدة التي تدعو إلى دراسة الأعمال الأدبية مع مراعاة السياقات الخارجية التي كان لها دور وتأثير في إنتاج النص، وتم اعتماد التناص كإحدى الآليات كتابه النصوص الأدبية وقراءتها على حد سواء في الخطاب النقدي المعاصر، وهذا الأمر حصل نتيجة التفاعل مع الثقافة الغربية، حيث سعى النقاد العربي إلى السير جنبا بجنب مع نظرائهم الغرب، مجاراتهم وعدم التأخر عن ركب الحداثة التي تسربت إلى ساحة النقد العربي خاصة خلال ستينيات وسبعينيات القرن الماضي. "من تعدد تعريفاته التي بلغت حسب مارك انجينو (M. Angenot) عام1983م أكثر من أربعة عشر مفهوما راسخا للتناص- والتي يصحبها تعدد في مستوياته وأشكاله بتعدد اتجاهات أصحابها واختلاف مشاربهم، وبحسب ما تقدمه كل فئة من مبررات ومسوغات، هذا من ناحية، وبحسب مفهومها للنص من ناحية ثانية- إلا أنه فرض حضوره في مجمل الدراسات الغربية والعربية التي تهتم بتحليل النص وتبحث في خصوصية الخلق الفني"[2].

استنادا إلى ما ذكرناه سابقا حول التناص، فإننا نجد أن مفهومه في أبسط صورة عملية تضمينا وإدخال نصوص أو أفكار سابقه إلى نص أدبي جديد بالاعتماد على المخزون الثقافي

[1]ـ عدنان حمدي أحمد، التناص وتداخل النصوص المفهزم والمنهج – دراسة في شعر المتنبي -، ط1، دار المأمون للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، 2012، ص 08.

[2]ـ بن سلامة إكرام، استراتيجية التناص في تحليل الخطاب الشعري في النقد العربي القديم من خلال كتاب الذخيرة لابن بسام – دراسة في الآليات والمستويات - ، شهادة دكتوراه في الأدب الحديث، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة 1، الجزائر، 2013 – 2014، ص 21.

والمعرفي المتوفر لدى الأديب وذلك عن طريق الإشارة أو الإيحاء أو التضمين أو الاقتباس، فتذوب هذه الأفكار والنصوص في النص الأصلي وتتداخل معه لتخلق نص جديد واحد متكاملاً.

2- التناص في الدرس اللساني الغربي:

نظرا لأهمية ومكانة التناص في الدراسات الأدبية والنقدية، وكونه أحد أبرز الآليات التي يعول عليها الباحثون في مجال دراسة وتحليل الخطابات الأدبية، وذلك باعتباره وسيلة إجرائية لقراءة وفهم الأعمال الأدبية، وهو ما يحتم علينا اقتفاء أثره وتتبع نشأته وتطوره من خلال الرجوع إلى مهده الأول والتعرف على رواده الأوائل ومُنَظِّرِيهِ.

إنَّ تتبع بدايات ونشأة التناص كمصطلح نقدي يقودنا إلى ظهور ومضاته الأولى في الدراسات اللسانية، وقد كان للشكلانيين الروس فضل السبق لمصطلح التناص، فجاء في قولهم أن "ليس النص المعارض إعادة وإبداع أو كتابة على كتابة مماثلة، فلكل نص خصائصه القارة فيه، فَكِلَا النَّصَّين بينهما مفارق لا تسمح أن يحل أحدهما محل الآخر فلكل خصوصيته وسماته ومن ثم فالمعارضة تناص، وعلى حسب (تودوروف): فإن النص المُعَارِضُ ليس استنساخًا أو محاذاة للنص المُعَارَضُ فثمة تخالُفٌ وتفارُقٌ وثمة إضافات وحدود"[1]. حيث أشار تودوروف إلى عدم إمكانية إنتاج النص الأدبي منغلقا على ذاته دون التأثر بعوامل خارجية أو دون أن يتداخل مع أعمال أدبية أو غير أدبية، وقد كتب شكلوفسكي يقول:"إن العمل الفني يُدْرَكُ في علاقته بالأعمال الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها، وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في توازٍ وتقَابُلٍ مع نموذجٍ معينٍ، بل إنَّ كلَّ عَمَلٍ فنِّي يُبْدَعُ على هذا النَّحْوِ"[2].

ويجمع الباحثون على أن أصل مفهوم التناص يرجع إلى (ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine)* الناقد الروسي الذي تعرض إلى التناص بالدراسة والتحليل دون إطلاق المصطلح ذاته عليه، ولا حتى تسمية روسية توازي هذه الظاهرة، وعمد إلى توظيف مصطلح

[1] ـ المبحوح حاتم عبد الحميد محمد، التناص في ديوان "لأجلك غزة"، شهادة ماجستير في الأدب والنقد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، 2010، ص 13.
[2] ـ عبد المطلب محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1995، ص 145.
* ـ فيلسوف ولغوي ومنظر أدبي روسي. 1895 ـ 1975.

آخر أقل شيوعا وانتشارا هو (إيديولوجيم) ومعناه (الحوارية) عام1928م وباسمه الحقيقي عام 1929م [1].

وقد رأى (مارك أنجينو) أن التناص كمفهوم لا كمصطلح شكَّلَ أبرز المفاهيم الرئيسية في كتاب باختين "الماركسية وفلسفة اللغة" وأيضا في ما كتبه عن (دوستويفسكي)، وهو نفس القول والرأي الذي توجه إليه (تزفيتان تودوروف)[2].

وبخصوص العلاقات التي تربط نصا أو عملا أدبيا بنصوص أوأعمال أدبية أخرى، فقد كان لباختين رؤية بهذا الصدد وهي:"أنه لكي يشقَّ خطابٌ ما طريقه إلى معناه وتعبيره فإنه يجتاز بيئة من التعبيرات والنبرات الأجنبية، ويكون على وئام مع بعض عناصرها، وعلى اختلاف مع البعض"[3].

وحتى يصير النص خطابا عند "باختين" فإنه يقتضي ويتطلب حدوث ظاهرة التصادم بين النص ونص سابق له، أو بين صوتين في الكلمة فيقول:"ولكي يكون النص خطابا لا بد أن يصطدم فيه صوتان: بل إن الكلمة ذاتها قد تكون خطابا إذا اصطدم فيها اصطداما حواريا"[4]، حيث جاء تحديد "باختين" لمفهوم التناص متصلاً مباشرة بالنمط الحواري في الرواية (تعدد الأصوات) والذي يعتبر مقدمة أساسية وجذرية لمفهوم التناص، حيث رأى أن الرواية تتسم بالحوارية وتعدد الأصوات بين مختلف عناصرها البنائية، وذلك مثل الجمع بين الألحان في عمل موسيقي، وقد كشف "باختين" في عدة مواضع من مُؤَلَّفِهِ "الخطاب الروائي" عن تقاطع وتمازج الأصوات ضمن العمل الروائي، فحسب رأيه أن الرواية تقبل احتواء جميع الأجناس التعبيرية، ويمكن أن تتمثل تلك الأنواع الأدبية في القصص، أوالشعر، أو غير أدبية:(دراسات عن السلوكات، نصوص بلاغية وعلمية، ودينية، وغيرها)[5].

توجد دلالات واضحة لدى "باختين" تؤكد على ضرورة وحتمية تداخل النصوص، وأنه أمر لا مفر منه ولا معزل عنه، وربما المُطَّلِعُ على ما أتى به يعي أنه أشار إلى أشكال من التداخل

[1] ـ عبشي نزار، التناص في شعر سليمان العيسى، شهادة ماجستير، تخصص النقد الأدبي الحديث، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة البعث، 2004 – 2005، ص 15.
[2] ـ المرجع نفسه، ص 15.
[3] ـ المرجع نفسه، ص 15.
[4] ـ المرجع نفسه، ص 15.
[5] ـ ينظر: باختين ميخائيل، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987، ص 88.

النصي وذلك بحسب خصائص النصوص الداخلة في الرواية من جهة، وحسب كيفية دخول وطريقة اندماج تلك النصوص من جهة أخرى، وعلى الرغم من أنه لم يأتِ بمصطلح التناص إلا أنه اهتم اهتماما بالغا بالتعددية داخل النص، إضافة إلى أنه اعتنى بالعنصر الحواري، وكانت له إشارات إلى التضمين باعتباره من المصطلحات التي لها علاقة بتداخل النصوص.

إن ما جاء به "باختين" يتجلى ظاهرا على أرض الواقع وفي حياتنا اليومية، فكلامنا وملفوظاتنا كثيرا ما تكون لغيرنا، فنضرب أمثالا في مواقف، أو نردد أشعارا، ونستشهد بالآيات القرآنية أو الأحاديث النبوية، وربما نُسقِط شخصية ما على أحد الأشخاص، ويصبح حينها كَلَامُ الغَيرِ رَهِين الأحداثِ والمواقف الكلامية، وبذلك تكون الرواية بناء لصورة من صور الواقع، وتجسيدا لموقف من المواقف أو الأحداث الحياتية.

وتُعدُّ الكاتبة الفرنسية ذات الأصل البلغاري "جوليا كريستيفا Julia Kristiva"* هي صاحبة التنظير المنهجي لنظرية التناص، حيث استخدمته في تلك المقالات والبحوث التي كتبتها بين سنتي 1966-1967 وصدرت في مجلتي "تيل كيل Tel quel" و "كريتيك critique"، ثم أعيد نشرها في كتابها (سيموتيك Sémiotique) و (نص الرواية Texte du roman)، معتمدة في تحديدها لمصطلح (التناص) على المقدمة التي تصدرت كتاب باختين (شعرية دوستويفسكي)[1].

وقد توجهت "كريستيفا" منذ البداية إلى تغيير العديد من المفاهيم التي جعلت النقاد منغلقين على أنفسهم داخل النص لقرابة نصف قرن، فسعت إلى تحرير النص من قيود البنيوية وإدماجه في المجتمع والتاريخ.

إن مفهوم التناص عند "كريستيفا" هو:"جملة المعارف التي تجعل من الممكن للنصوص أن تكون ذات معنى، وما أن نفكر في معنى النص باعتباره معتمدا على النصوص التي استوعبها وتمثلها فإننا نستبدل مفهوم تفاعل الذوات بمفهوم النص"[2].

* ـ ناقدة بلغارية وفيلسوفة من مواليد 1941، اهتمت بالتناص والسيمياء واللسانيات والأدب.
[1] ـ ينظر: عبد المطلب محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص 147.
[2] ـ لعور موسى، البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد أدونيس، ص 47. نقلا عن: سعيد سلام، التناص التراثي في الرواية الجزائرية، ص 127.

وتستطرد "جوليا" موضحة:"إن التناص يندرج في إشكالية الإنتاجية النصية التي تتبلور كعمل النص، وهو نص منتج"[1].

وقد أشارت "كريستيفا" إلى أن مصطلح (التناص) الذي جاءت به كانت قد أخذته من ديسوسير، وتقول في ذلك:"وقد استطعنا من خلال مصطلح التصحيفProgramme ، الذي استعمله سوسير بناء خاصية جوهرية، لاشتغال اللغة الشعرية، عَيَّنَّاهَا باسم التصحيفية Programmatisme"[2].

و"قد استفادت كريستيفا في ضبط مفهومها، من النظرية التحويلية التي تبلورت على يد" تشومسكي Naom chomsky "، لذلك نظرت إلى النصوص باعتبارها أداة تحويل للنصوص السابقة أو المعاصرة، فدخول هذه النصوص إلى نص جديد ينتج عنه بالضرورة أداة تحويل في دوالها ومدلولاتها، وكأن النص يعيد قراءة النصوص التي دخلت في تكوينه ويقوم بتحويلها وإعادة استثمارها لفائدته الخاصة"[3].

وتنفي "كريستيفا" وجود أي نص لا يتداخل ولا يأخذ من نصوص أخرى، وتقول في ذلك:"إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى "[4]، فيشكل التناص عند كريستيفا سمة أساسية في النص تفضي وتشير إلى نصوص أخرى سابقة أو معاصرة له، فلا يخلو أي عمل إبداعي من وجود إشارات أسلوبية أو دلالية تربط النص الحاضر بنص يسبقه.

إن ما جاءت به" كريستيفا " من أفكار ونظريات حول النص لا يخرج في جوهره ولا يبتعد كثيرا عما طرحه قبلها "باختين". فبينما "باختين" كان قد تطرق إلى تعدد الأصوات داخل النص الروائي، فإن "كريستيفا" قد تحدثت عن التعدد النصي في الشعر، والنصوص في حقيقتها ما هي إلا أصوات، كما أنها تناولت ظاهرة التقاطع النصي بأسلوب أوضح عند المتلقي. فقد قامت كريستيفا بأخذ أفكار من سبقها وأدخلت عليها تفاصيل جديدة، وجعلتها أكثر وضوحا، ومعانيها متجددة، فالنص، والتعددية، والتقاطع، والاقتطاع، والتداخل، والترحال،

[1] ـ المرجع السابق نفسه، ص 47. ينظر: أحمد المديني، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص 103.
[2] ـ المرجع السابق نفسه، ص 47. ينظر: جوليا كريستيفا، علم النص، ص 78.
[3] ـ بن سلامة إكرام، استراتيجية التنص في تحليل الخطاب الشعري في النقد العربي القديم من خلال كتاب الذخيرة لابن سلام، ص 22.
[4] ـ ناهم أحمد، التناص في شعر الرواد، ص 20.

فجميع هذه المصطلحات وَلَّدت عندها ما يسمى بالتناص، وتناولت كيفية تداخل النصوص عن طريق ما قامت بإضافته من اقتطاع، وهدم، وامتصاص. فجميع المصطلحات السابقة تحيل إلى طريقة اندماج نصوص سابقة وانصهارها في بوتقة نص جديد، وكان "باختين" قد سبقها إلى عرض أنواع النصوص التي تتداخل مع نص معين، وهو ما قد يحدد أنواع التناص إلى حد ما، غير أن" باختين "لم يكثر من وضع مصطلحات تبين طريقة تحليل ودراسة تلك النصوص داخل النص الجديد، إلا أننا نجد أن كلَّ واحد منهما قد تنبه إلى نفس الفكرة، رغم اختلافهما في كيفية نقلها وعرضها، وذلك بالنظر إلى المصطلحات المستعملة لتلك الغاية.[1]

والظاهر أن "كريستيفا" "عملت على إشاعة هذا المصطلح بين النقاد، مما جعله يصبح في مدة وجيزة من مصطلحات النقد الجديد عند طائفة منهم في كل مكان، وقد أُشير إلى هذا الأمر المهم في كتاب (دراسات في النص والتناصية). وسنرى أن كلمة "تناصية"، انطلاقا من كتب (كريستيفا) في عام 1966 و 1967، قد هاجرت إلى كل مكان تقريبا "[2].

إلا أنه بعد شيوع وانتشار فاق كل الحدود لمصطلح (التناص) الذي أكسب (كريستيفا) شهرة واسعة، رجعت وأسقطته وتخلت عنه في كتاباتها التناصية، وهو أمر كانت قد تأسفت عليه عام 1974 فتقول: "إن هذا المصطلح (التناصية) الذي فُهِمَ غالبا بالمعنى المتبذل "لنقد الينابيع" في نص ما، نفضل عليه مصطلح التنقلية transposition"[3].

نخلص إلى أن إنتاج أي نص أدبي بالنسبة لكريستيفا هو في الحقيقة عملية امتصاص لنصوص سابقة أو معاصرة له، ويمكن القول أيضا أنه عملية تحويل وإعادة صياغة لتلك النصوص، وقد نذهب إلى أبعد من ذلك فنعتبره عملية إحياء وإعادة بعث تقوم على مستوى وقدر جمالي وفكري ودلالي معين، يختلف فيه شاعر أو أديب عن آخر، ويأتي متباينًا من نص إلى آخر.

[1] ـ ينظر: موسى عبد الكريم أبو شرار ابتسام، التناص الديني والتاريخي في شعر "محمود درويش"، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، عمادة الدراسات العليا، جامعة الخليل، 2007، ص 5 – 6.
[2] ـ عبسي نزار، التناص في شعر سليمان العيسى، ص 22.
[3] ـ البقاعي محمد خير، دراسات في النص والتناصية، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1998، ص94.

يُعدُّ **رولان بارت Roland Barthes** *: أحد أبرز المنظرين الذين عملوا على تطوير مصطلح "التناص"، وتعمقوا وكثفوا أبحاثهم فيه، ولم يكن لهذا المصطلح حضور عنده إلا في كتابه" لذة النص "، أين قال:" هذا هو التناص، إذن استحالة العيش خارج النص اللانهائي، وسواء كان هذا النص بروست أو الصحيفة اليومية أو الشاشة التلفزيونية، فإن الكاتب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة "[1]، فندرك من خلال كلامه هنا أن المعاني تصنعها المواقف الحياتية فتترسخ في نفوسنا وعقولنا لتترجم بعدها إلى كلمات ونصوص، فتكون حينئذ هذه الأخيرة وعاء وقالبا لتلك المعاني والدلالات.

وقد انطلق "بارت" في أبحاثه من الحد الذي وصلت إليه" كريستيفا "مستفيدا من نظرياتها ومقالاتها عن النص وعلى وجه الخصوص ما يتعلق بالنص والتناص، فأسهم من بعدها في تفسير ماهية التناص عندما قام بتعريف النص بأنه نسيج من اقتباسات مأخوذة من ثقافات عديدة مختلفة، فليس في استطاعة الكاتب غير محاكاة ومماثلة الأفعال والأعمال المتقدمة عليه[2].

ربما كانت لفظة "نسيج" التي تبناها "بارت" بمدلولها العميق تتسع وتمتد لتشمل وتغطي معاني عديدة مختلفة، فكيف لا تكون كذلك والنسيج نفسه فيه ما فيه من تداخل وتقاطع، وبناء، وهدم، وتعدد، وامتداد للسابق، وتمهيد للاحق؟!، حيث "إن كلمة "نسيج" عند "بارت" منفصلة عن "اقتباسات" التي ألصقها بها تؤوّل إلى غير دلالة، بينما تأتي كلمة اقتباسات لتؤكد طبيعة النسيج، وما زاد مفهوم التداخل النصي عند تأكيده على صعوبة تحديد الجذور الأولى التي انحدرت منها النصوص اللاحقة، وربط هذا الأمر بمسألة السلالة والانحدار يقودنا إلى بعد تاريخي وجودي، يصعب حصر أبعاده؛ وبذا يكون قد عمل على تطوير المفهوم وفتحه على حقول وآفاق معرفية متعددة بهدف رفد النص وتعضيده"[3].

*ـ فيلسوف فرنسي، ناقد أدبي، دلالي، ومنظر اجتماعي 1915-1980.
[1]ـ ناهم أحمد، التناص في شعر الرواد، ص29.
[2]ـ ينظر: موسى عبد الكريم أبو شرار ابتسام، التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، ص6.
[3]ـ المرجع نفسه، ص 6.

وكان "بارت" قد تبنى بعض المصطلحات التي جاءت بها "كريستيفا" وتناولها بالمعالجة وشيء من التمحيص خلال تطرقه إلى نظرية النص وهي:"ممارسات دلالية، الإبداعية، التمغني، خِلْقَةُ النص، تَخَلُّقُ النص، التناص"[1].

واعتبر "بارت" أن:"كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية: فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة"[2].

وقد تشكلت لديه رؤيا خاصة وهي أن النص يقتبس الهالة الروحية المحيطة بالنصوص السابقة حين يتداخل معها، حيث إن أي النص:"يشاطر الأثر الأدبي هالته الروحية وهو مرتبط تشكيلا بالكتابة (النص المكتوب)"[3].

ويبين "بارت" دورا وظيفيا فاعلا في الأثر الأدبي "فهو الذي يوجد الضمان للشيء المكتوب جامعًا وظائف صيانته: الاستقرار، واستمرار التسجيل الرامي إلى تصحيح ضعف الذاكرة وعدم دقتها"[4].

وقد أشار "بارت" إلى أن مفهوم التناص شامل وعام وواسع، فمفهومه:"مرتبط تاريخيا بعالم بأكمله في النظم والقانون والدين والأدب، والتعليم"[5].

ويمدد "بارت" ويزيد في شمولية مفهوم التناص أكثر، حين يرى وجوب تداخل النص مع النتاجات الأدبية، وما ينشر في الصحف والجرائد، وما يعرض على الشاشات وغيرها كما أشرنا سابقا.

ولعل من الأمور التي ركز عليها "بارت" هو وجود تناص يستحضره القارئ أو المتلقي في ذهنه بالموازاة مع التناص الذي يستحضره أو يوظفه الكاتب. وهنا تتشابك المسألة وتتشعب وتزداد تعقيدا وغموضا، فالقارئ يستدعي نصوصا من ثقافته ومعارفه المكتسبة، وهو ما يختلف

[1]ـ البقاعي محمد خير، دراسات في النص والتناصية، ص 33.
[2]ـ المرجع نفسه، ص38.
[3]ـ المرجع نفسه، ص26.
[4]ـ المرجع نفسه، ص26.
[5]ـ المرجع نفسه، ص27.

ولا يماثل الذي عند الكاتب وقت كتابة نصه، وفي هذه الحالة يصير النص هنا في تناص وهكذا...

أو كما أطلق عليه بارت "جيولوجيا الكتابات". ويتصل ذلك في الغالب بأبحاث ونظريات "بارت" حول القارئ كمنتج آخر للنص، والكاتب الذي تسقط عنه أبوة النص وغيرها من عديد القضايا التي عالجها وتطرق إليها[1].

وقد ذهب "بارت" في طرحه حول عملية كتابة النص الأدبي إلى نفس التوجه الذي كان قد عرضه "باختين"، فالكاتب بالنسبة لـ"بارت":"في أصله قارئ ظل يمارس القراءة، ومنها كتب ليقدم نفسه لقراء آتين مثله. وهو عندما كتب اعتمد على الوعي الجمعي للغة، ذلك الوعي الذي تدرب فيه حينما كان يقرأ، وهو عندما كتب فإنه صاغ نصا جماعيا: جماعيا من حيث لغته فهي لغة الأمة ولغة ذلك الفن الأدبي المعين، وجماعيا من حيث طاقته الفنية. إذ إن كل كلمة في النص محملة بإيحاءات اكتسبتها الكلمة من تاريخ استخدامها الماضي ومن واقع استخدامها في الحاضر"[2].

وبالتالي يكون الكاتب عند "بارت" انبرى للكتابة بعد تخمة القراءة التي وصلت به إلى حالة الامتلاء والتشبع، فالمؤلف حسب وجهة نظره لا يقوم إلا بإعادة نصوص أخرى، حيث يقول:" مادام النص مجموعة من النصوص المتداخلة يتحول عبرها المؤلف إلى مجرد ناسخ ليس إلا "[3]، غير أننا لا نوافقه في هذا الرأي لما فيه من إجحاف في حق المؤلف وتقزيم لدوره في عملية إنتاج النص، لأن الكاتب في كتابته لنصه لا يأخذ نصوصا أخرى جاهزة ويكررها على صورتها، بل يحللها في ذهنه ويعمل على تفكيكها وتشريح أفكارها ليعيد بعدها جمعها وإعادة صياغتها بما يتوافق وإطار وحدود نصه الجديد بعد تحويل وتحوير وتعديل في شكلها ومضمونها.

يمثل التناص علامة التاريخ والإيديولوجيا، ذلك ما يقول "بارت":" إنه كل اللغة السابقة والمعاصرة، التي تقبل على النص ليس فقط عن طريق انتساب قابل للكشف"[4].

---

[1]ـ ينظر: الزعبي أحمد، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2000، ص13.
[2]ـ الغذامي عبد الله، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص144-145.
[3]ـ ناهم أحمد، التناص في شعر الرواد، ص25.
[4]ـ لعور موسى، البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد، ص50.

وربما من أشهر مقولاته "موت المؤلف" والتي كان قد وضحها وشرحها في كتابه "نقد وتوجيه"، حيث أصبحت ذات أهمية بالغة في الدرس اللساني والنقدي، وهي" لا تعني إلغاء المؤلف وحذفه من دائرة الثقافة، إنما تهدف إلى تحرير النص من سلطه الظرف "[1]، فنرى أن "بارت" سعى إلى تقديم القارئ وإثبات حضوره، وتقليد المتلقي المتمدرس والذواق سلطة وفاعلية تقييم ذلك النص بما يتناص لديه من نصوص في مخزونه الثقافي.

وبناء عليه باستطاعتنا القول إن للنص آباءً كُثُرًا يختصرون في صوره أب واحد هو مؤلف النص، وبالتالي لا يكون أي نص بريء من التناص.

وفي الأخير، ومن منطلق نظريات (بارت) وممارساته النقدية، نراه لم يقدم تعريفا واضحا لمصطلحات (كريستيفا)، فأحجم عند استخدامها حتى اليوم الذي "استطاع فيه أن يعطيها تعريفا متأخرا وظاهر الالتواء"[2].

ـ جيرار جينيت Gėrard Genette *:

كان لجينيت إسهامات كبيرة في تطوير مصطلح (التناصية)، وقد بدا ذلك التطور جليا كونه عمل على تتبع مسار المصطلح منذ نشأته وتطوره ليضيف عليه بعد ذلك، حيث "لعب جيرار دورا محوريا في صياغة وتطوير هذه النظرية بعد كريستيفا وبارت، حيث خصص مصطلح التناص للوجود المشترك بنصين أو لعدة نصوص، أي خصصه ببساطة لحضور النص أو عدة نصوص في نص آخر حضورا فعليا"[3].

ولم يهتم "جينيت" بالنص إلا من خلال "تعاليه النص" وهو:"معرفة كل ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص، ويعني به التناص حسب جوليا كريستيفا ويقصد به: التواجد اللغوي (سواء أكان نسبيا أم كاملا أو ناقصا) لنص آخر"[4].

---

[1]ـ المرجع السابق نفسه، ص50.
[2]ـ البقاعي محمد خير، دراسات في النص والتناص، ص66.
*ـ ناقد ومنظر أدبي فرنسي، صاحب منجز نقدي ضخم في النقد والخطاب السردي وأنساقه وجماليات الحكاية والمتخيل وشعرية النصوص واللغة الأدبية (1930-2018).
[3]ـ المساعيد عواد صياح حسن، التناص في شعر علي بن الجهم، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة آل البيت، 2012، ص10.
[4]ـ ناهم أحمد، التناص في شعر الرواد، ص36.

ويقدم "جينيت" تعريفا للتناص الفعلي وهو:"الوجود الفعلي لنص في نص آخر، ويرد مصطلح ما فوق النصية عنده: وهو علاقة الوصف النصي الذي تقرن التحليل بالنص المحلل"[1].

ويجعل "جينيت" من التناص نوعا من أنواع التعالي النصي، وقد قام بتحديد خمسة أنماط من المتعاليات النصية وهي كما حددها أحمد ناهم[2]:

1- البينصوصية أو (التناص):(**Intertextualite**) وهو وجود وحضور نص في نص آخر، أو هو إحساس القارئ عند قراءته لأحد النصوص بارتباط هذا النص بنص أو عدة نصوص أخرى.

2- النصوصية المرادفة: (**Paratextualit**): وهو علاقة وصلة النص الأدبي بالأشياء والأمور المحيطة به وبإنتاجه (عنوان، مقدمة، ملاحق، تصدير،... إلخ).

3- ما وراء النصوصية: (**Metatextualite**): ويقصد به علاقة نص بنص آخر يتحدث عنه، دون وجود حاجة أو ضرورة للاستشهاد منه أو حتى تسمية واضحة وجلية وظاهرة.

4- النصوصية الشمولية: (**Arehitextualite**): وتمثل العلاقة الأكثر تجريدية وضمنية والتي تقوم على السمات التي تميز النص وطبيعته من نحو الإشارة إلى نوعه (أدبي، شعري، قصة، مسرح،...).وهو ما اصطلح على مجموعه بـ "جامع النص" و "الجامع النصي" و "جامع النسيج".

5- النصوصية الشاملة: (**Hypertextualite**): أي علاقة الربط بين النص الأول بالنص الثاني الذي هو سابق له، ويكون هذا الأخير مرجعا ونموذجا له.

فقد سعى "جينيت" من خلال هذه الأنواع الخمسة الإلمام بجميع العلاقات التي يمكن أن تربط نصا بنصوص أخرى من غير أن يغفل عن أي علاقة أو تفصيل التي تدخل في صميم بناء النصوص المتعدية باعتبار النص ينفتح ويمتد إلى عدة نصوص، وجاء "جينيت" خلال إتيانه

[1]- المرجع السابق نفسه، ص36.
[2]- المرجع السابق نفسه، ص36-37.

بهذه الأنواع الخمسة بمفاهيم رصينة ودقيقة تنم عن إدراك عميق بما يسميه (التغذية النصية) حتى وإن كانت في نهاية المطاف مدلولا لمفهوم التناصية.

واستنادا إلى ما جاء به "جينيت" في تعريفه، يتضح لنا أن النص غير منغلق على نفسه، وإنما هو منفتح على نصوص أخرى يتفاعل معها، وأن عملية استدعاء النصوص السابقة تجعل النص يتداخل ويتعالق ويتمازج معها، ولا يمكن بأي حال أن يكون نص أدبي مهما كان جنسه لا يستحضر أعمالا أخرى ولا يدخل في تكوينه نصوص أخرى، حيث تعمل هذه الأخيرة على إخراج النص الجديد من بوتقته الضيقة وتسهم في اتساعه وامتداد أفكاره وشموليته، ويكون حضور تلك الأعمال والنصوص إما بصورة واضحة جلية مباشرة، أو في صورة خفية ضمنية تفهم من السياق والمعنى.

والتعدية النصية تتمثل لديه في قوله:"إنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى"[1].

إضافة إلى أنها عنده:"تتجاوز جامع النص وتتضمنه مع أنماط أخرى من علاقات التعدية النصية"[2].

ورغم اتفاقه مع (كريستيفا) التي مهدت وأرست قواعد الخوض في العلاقات بين النصوص، وطرحت مصطلحها الشهير حول التناصية، فإن "جينيت" يبين وجه الاختلاف معها في أن العلاقة تربط بين نصين أو أكثر، ويقول في هذا الصدد:"إنها علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية"[3]، ثم يتدارك كلامه ليرجع ويقول:"وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر"[4].

ويبين "جيرار جنيت" أن أوضح صور التعدية النصية وأكثرها حرفية هي "الممارسة العادية للاقتباس بين قوسين مع الإحالة وعدم الإحالة إلى مرجع محدد، وأن أقل أشكالها وضوحا وشرعية هي السرقة، وهي اقتراض غير معلن، ولكنه حرفي وأن أقل أشكالها وضوحا وحرفية هو

[1]ـ البقاعي محمد خير، دراسات في النص والتناصية، ص 125.
[2]ـ المرجع نفسه، ص 125.
[3]ـ المرجع نفسه، ص 125
[4]ـ المرجع نفسه، ص125.

الإلماع، ومعناه أن يقتضي الفهم العميق لمؤدَّى ما ملاحظة العلاقة بينه وبين مؤدَّى آخر، تحيل إليه بالضرورة هذه أو تلك من تبدلاته، وهو بغير ذلك لا يمكن فهمه"[1].

لقد حاولنا هنا التطرق إلى نشأة وتطور مصطلح التناص، مختزلين مفهومه إلى الحد الكافي دون التوسع والاستفاضة المبالغ فيها، فمحاولة الإلمام بالموضوع كليا والخوض في تفاصيله والتدقيق فيها، ستجعلنا نغوص في بحر لا قرار له، وربما تخصص أطروحة كاملة لهكذا موضوع وقضية، لذلك فقد اعتمدنا الطريقة الانتقائية لصعوبة تناول الظاهرة عند جميع النقاد والمنظرين، فاكتفينا بأبرزهم حسب رأينا وهم: ميخائيل باختين، وجوليا كريستيفا، ورولان بارت، وجيرار جينيت.

3- التناص في التراث العربي القديم:

إن الباحث والدارس للتراث- النقدي والبلاغي- العربي القديم في أمهات الكتب والمصادر الأصلية، تعترضه قضية تداخل وتراكم النصوص بعضها فوق بعض، ذلك أن النقاد والبلاغيين والشعراء القدامى قد فطنوا وتنبهوا لهذا الأمر، وأولوه عناية واهتماما كبيرا، وكان له نصيب وافر من دراساتهم وأبحاثهم النقدية، وكانت أهم غاية نقدية يصبون إليها من ذلك "الوقوف على مدى أصالة الأعمال الأدبية المنسوبة إلى أصحابها ومقدار ما حوت من الجدة والابتكار، أو مبلغ ما يدين به أصحابها لسابقيهم من المبرزين من الأدباء من التقليد والاتباع"[2].

وعلى هذا المستوى من الوعي والتفكير النقدي المتقدم حينها، فقد علم العرب القدامى- نقادا وبلاغيين وشعراء- منذ الجاهلية الأولى أنه لا مناص للشاعر من الرجوع إلى الموروث الشعري والنهل منه، حتى إن استشعارهم لهذه الظاهرة الفنية جعلهم يقِرُّون بحقيقتها صراحة، فتجلت كلمات صريحة ومباشرة تقول بحقيقة التداخل النصي والاقتباس، ويعتبر زهير بن أبي سلمى أول من تعرض إلى هذه القضية وأشار لها عندما يقول [الخفيف][3]:

مَا أَرَانَا نَقُولُ إِلَّا رَجِيعَا أَوْ مُعَادًا مِنْ قَوْلِنَا مَكْرُورَا

[1]- المرجع السابق نفسه، 125-126.
[2]- طبانة بدوي، السرقات الأدبية، ط2، دار الثقافة، بيروت، 1986، ص3.
[3]- السكري أبو سعيد، شرح ديوان كعب بن زهير، دار الكتب المصرية، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1950، ص 154.

وهو نفس المعنى الذي ذهب إليه عنترة بن شداد حين قال [الكامل][1]:

هَلْ غَادَرَ الشَّعَرَاء مِنْ مُتَرَدِّمِ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ

ويظهر لنا من البيتين السابقين أن الشعراء القدامى قد أدركوا وجود تكرار المواضيع والأفكار والمعاني في الشعر وخاصة في المقدمات الطللية، حيث أشار علي بن أبي طالب- رضي الله عنه- أنه لولا وجود التداخل النصي والأخذ من الغير لنفد الكلام وتلاشى فقال رضي الله عنه:"لولا أن الكلام يُعَادُ لَنَفِدَ"[2]، ونفهم من ذكره للإعادة تلميح بعلاقة التداخل والترابط بين الكلام السابق والكلام اللاحق، وهو ما يعتبر أساس استمرارية ووجود كلامنا إلى يومنا هذا، ولولا ذلك لكان مصيره النفاد والزوال والاندثار.

وقد بقيت هذه القضية تشغل الشعراء حتى ما بعد الإسلام، فنجد أبا تمام يقول [السريع][3]:

يَقُولُ مَنْ تَقرعُ أَسْمَاعهُ كَمْ تَرَكَ الأَوَّلُ لِلآخِرِ

وكان عمرو بن العلاء قد سئل: أرأيت الشاعرين يتفقان في المعنى، ويتواردان في اللفظ، لم يلقَ وَاحِدٌ منهُمَا صَاحبَهُ، ولم يسمع شِعرَه؟، فقال: تلك عقولُ رجالٍ توافَتْ على ألسِنَتِهَا[4].

"وسُئِلَ أبو الطيب المتنبي عن مثل ذلك، فقال: الشعرُ جَادَّةٌ، وربما وقَعَ الحافِرُ على مَوضِعِ الحافِرِ"[5].

ومع هذه الآراء التي عرضناها والتي تقول بالتداخل وتبين ضرورة وحتمية أخذ المتأخر من كلام المتقدمين، إلا أننا نجد في المقابل رأيا مخالفا لذلك، ويستقبح مثل ذلك الأمر، وهو ما يتجلى في قول طرفة بن العبد [البسيط][6]:

وَلَا أُغِيرُ عَلَى الأَشْعَارِ أَسْرِقُهَا عَنْهَا غنِيتُ، وَشَرُّ النَّاسِ مَنْ سَرِقَا

وَإِنَّ أَحْسَنَ بَيْتٍ أَنْتَ قَائِلُهُ بَيْتٌ يُقَالُ، إِذَا أَنْشَدْتَهُ، صَدَقَا

[1]- الشنيقيطي أحمد الأمين، شرح المعلقات العشر، شرح: محمد عبد القادر الفاضلي، د.ط، المكتبة العصرية، بيروت، 2005، ص 14.
[2]- طبانه بدوي، السرقات الأدبية، ص 42.
[3]- حاوي إيليا، شرح ديوان أبي تمام، ط1، دار الكتاب اللبناني، 1981، ص 270.
[4]- المرجع نفسه، ص 42.
[5]- المرجع نفسه، ص 42.
[6]- ديوان طرفة بن العبد، شرح: مهدي محمد ناصر الدين، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2002، ص57.

ويظهر لنا أنه في الموقف الأول استعملوا كلمات الإعادة والتكرار، أما الثاني فقد اعتبرها سرقة وإغارة، وبالتالي فقد كان من الجاهليين من آمن بترابط وتداخل النصوص، وآخرون رأوا في ذلك سرقة واستيلاء على ما أنتجه الغير.

لقد شاع موضوع السرقات الأدبية في النقد العربي القديم منذ بداياته الأولى، وقد كان لذلك دور كبير في إغناء النقاشات والمحاورات بين النقاد، وإذكاء قرائح الشعراء فتنافسوا للإتيان بالأفضل، ولعل شيوع مصطلح "السرقات الشعرية" راجع لانتشار هذه الظاهرة في الشعر أكثر من النثر.

وتناول أغلب البلاغيين والنقاد قضية "السرقات الشعرية" وأوغلوا في دراستها وتحليلها ومن أبرزهم ابن قتيبة في كتابه "الشعر والشعراء"، وابن رشيق في "العمدة"، والآمدي في "الموازنة"، وأبو هلال العسكري في "الصناعتين"، و"أسرار البلاغة" للجرجاني، "الأغاني" للأصفهاني و"الحيوان" للجاحظ، وآخرون، فجمعوا القصائد والأبيات الشعرية من دواوين الشعراء، وعمدوا إلى الموازنة بينها ليعرفوا مدى تجديد الشاعر في معانيه والفاظة أو اتباعه وتقليده.

إن تتبعنا لمفهوم ونشأة التناص في النقد العربي، ينتهي بنا إلى أنه مصطلح جديد لظاهرة قديمة في تراثنا الأدبي والنقدي القديم، فبالرجوع إلى المصنفات الشعرية والكتب النقدية القديمة، يكشف لنا بوضوح تعرضهم لفكرة التناص ولكن بتسميات أخرى مثل: الموازنة والمفاضلة، والوساطة، والتضمين، والاقتباس، والاستشهاد، والسرقات،... إلخ[1].

وبالتالي نجد "أن كلمة تناص بهذا المستوى اللفظي لم ترد عند النقاد العرب إلا أن فضاءاتها وجدت بطريقة أو بأخرى، فعندما نتحدث عن السرقات، أو الانتحال، أو المحاكاة، والاقتباس، والتضمين، والمعارضات، هي أيضا تداخل لكن من نوع خاص، وليس بالمفهوم الذي طرحه أصحاب مصطلح التناص"[2]. وقد أعطانا ابن فارس لمحة مختصرة عن هذا الموضوع لدى الشعراء القدامى فيقول:"والشعراء أمراء الكلام، يقصرون الممدود، ولا يمدون المقصور، ويقدمون ويؤخرون، ويومِئون، ويشيرون، ويختلسون ويعبرون ويستعيرون"[3]. وإن كانت عملية الإبداع

[1]ـ ينظر: عزام محمد، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، د.ط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 10.
[2]ـ المساعيد عواد صياح حسن، التناص في شعر علي بن الجهم، ص15.
[3]ـ ابن فارس أحمد أبو الحسن، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، ص 267.

والنظم والتأليف قد التبس بعضها على بعض، فإنه "ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم، والصبُّ على قوالب من سبقهم"[1]. وربما هذا ما جعل النقاد العرب يحثون ويؤكدون على أهمية وضرورة الحفظ والرواية، والتشبع بأساليب الفحول في تكوين الشعراء المجيدين حتى تتسع حافظتهم وتترسخ النصوص في ملكاتهم بحيث يسهل النظم على منوالها بعد نسيانها، حيث جعلها ابن طباطبا من أدوات الشعر التي يجب إعدادها قبل عملية النظم، فذكر منها:"التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية، والفنون والآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، والتصرف في معانيه، في كل فن قالته العرب..."[2]. وتعتبر قضية صناعة الشعر، وعملية النظم والإبداع الفني للنص من الإرهاصات الأولى لمفهوم التناص عند العرب، يقول ابن رشيق:"والشاعر مأخوذٌ بكل علم مصوب بكل مكرمة، لاتساع الشعر واحتماله كلما حمّل من نحو ولغة وفقه وخبر وحساب... "[3]، ويستطرد قائلا:" وليأخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر ومعرفة النسب وأيام العرب ليستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذكر الآثار وضرب الأمثال، وليعلق بنفسه بعض أنفاسهم، ويقوى طبعه بقوة طباعهم، فقد وجدنا الشاعر من المطبوعين المتقدمين يفضل أصحابه برواية الشعر ومعرفة الأخبار والتلمذة بمن فوقه من الشعراء، فيقولون: فلان شاعر راوية، يريدون أنه إذا كان راوية عرف المقاصد، وسهل عليه مأخذ الكلام، ولم يضق به المذهب وإذا كان مطبوعا لاعلم له ولا رواية ضل واهتدى من حيث لا يعلم... لضعف آلته كالمُقْعَد يجد في نفسه القوة على النهوض فلا تعينه الآلة "[4].

وهو نفس ما ذهب إليه "ابن خلدون" حين اعتبر أن الشاعر لا يكون حاملا لهذه الصفة إلا إذا اغترف من نتاج غيره فيقول:" واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ، ثم الامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسج على المنوال، يقبل على النظم، وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ، وربما يقال: إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها، وقد تكيفت النفس بها، انتقش الأسلوب فيها، كأنه

[1]ـ العسكري أبو هلال، الصناعتين، ص 164.
[2]ـ ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 10.
[3]ـ القيرواني ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: عبد الحميد هنداوي، ج1، المكتبة العصرية، بيروت، 2004، ص 177.
[4]ـ ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 177-178.

منوال يؤخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة"[1]. فقد اشترط النسيان حتى تذوب النصوص الغائبة في النص الحاضر وذهب ابن رشيق في"العمدة" باب السرقات ومشاكلها إلى أن:" اتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز، وتركه كل معنى سُبِقَ إليه جهل، ولكن المختار له عندي أوسط الحالات "[2].

وذكر عن بعض المتأخرين قولهم:" من أخذ معنى بلفظه كما هو كان سارقا، فإن غيَّر بعض اللفظ كان سالخا، فإن غيَّر بعض المعنى ليخفيه أو قلبه على وجهه كان ذلك دليل حذقه"[3].

إن المقصود بالسرقة هو:" أن يعمد شاعر لاحق فيأخذ من شعر السابق بيتا شعريا، أو شطر بيت، أو صوره فنية أو حتى معنى ما... فهي نقل أو محاكاة أو اقتراض "[4].

وتكون السرقة إما في اللفظ، أو في المعنى، أو في كليهما، إلا أن البعض ربطها بالمعنى فقط،" ولذلك راح القاضي الجرجاني يقسم المعاني إلى معانٍ عامة مشتركة كما يجوز تداولها، وخاصة وهي التي يمكن أن يدعى فيها السرقة "[5].

وقد تنبه حازم القرطاجني لقضية تداخل النصوص (التناص) حين رأى اتسام النتاج الشعري لمعاصريه بالضعف فيقول:"فلم يوجد فيهم على طول هذه المدة من نحا نحو الفحول ولا مَنْ ذَهَبَ مذهبهم في تأصيل مبادئ الكلام وإحكام وضعه وانتقاء مواده التي يجب نحته منها، فخرجوا بذلك إلى مهيع الشعر ودخلوا في محض التكلم هذا على كثرة المبدعين المتقدمين في الرعيل الأول من قدمائهم"[6]. ويدل هذا الكلام عن وعي متقدم بظاهرة تلاقح النصوص وتفاعلها فيما بينها، وضرورة إلمام الشاعر واطلاعه واستيعابه لنتاجات من سبقه، وأن يكون لديه من المهارة والحذق والفنية ما يمكنه من تضمينها في شعره وإلا كان ضعيفا لا يرقى إلى الجودة المطلوبة.

---

[1]ـ ابن خلدون عبد الرحمن، مقدمة ابن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، تح: درويش الجويدي، ط2، المكتبة العصرية، بيروت، 1986، ص573.

[2]ـ ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص 281.

[3]ـ المرجع نفسه، ص281.

[4]ـ عزام محمد، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، ص 105.

[5]ـ لعور موسى، البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد أدونيس، ص 15.

[6]ـ القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1989، ص 10. 10.

أما "الجاحظ" فقد خصص لهذه القضية بابا بعنوان:"أخذ الشعراء بعضهم من معاني بعض"، ويقول فيه: "ولا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام وفي معنى غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في بديع مخترع، إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده أو معه، إن هو لم يَعْدُ على لفظهِ فيسرق بعضَه أو يدعيه بأسره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكا فيه؛ كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم، وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه"[1].

فالجاحظ يؤكد على شيوع المعاني المشتركة بين الشعراء وتداولها مباح، وأنها لا تقتصر على أحد دون الآخر، ولا تحق لشاعر دون صاحبه، وهذا لا يدخل في باب السرقة، بل من باب توافق المعاني وتلاقي الألفاظ، ووقوع الحافر على الحافر.

ويميز "الجاحظ" بين نوعين من السرقة هما: الاشتراك في المعاني، والاشتراك في الألفاظ والتراكيب، وهو ما عبر عنه في قوله:"والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجوده السبك"[2].

لقد تعرض "الجاحظ" في قضية السرقات لكن دون تفصيل، وإنما في شكل آراء ومقولات أشار من خلالها إلى هذه الظاهرة، وعلى الرغم من أن ذلك فقد كانت له بصمة بخصوص هذا الموضوع، ومثل ذلك ما جاء في "رسالة التربيع والتدوير" وهو يخاطب أحمد بن عبد الوهاب مستهزئا به بخصوص معنى كان قد تحدث عنه فيقول:"فإن ذلك معنى مسروق مني في وصفك، ومأخوذ من كتبي في مدحك"[3].

إضافة إلى تطرقه للسرقة في بعض الموضوعات، كموضوع العصا وورود أبيات شعرية كثيرة متناثرة ومتفرقة فيها مستشهدا بنماذج شعرية تجري في باب أخذ بعضها من بعض[4].

[1]ـ الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ج3، ط2، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1965، ص 311.
[2]ـ المرجع نفسه، ص 131-132.
[3]ـ الجاحظ، كتاب التربيع والتدوير، تح: شارل بلات، د. ط، دمشق، 1955، ص58.
[4]ـ مرتاض عبد المالك، نظرية النص الأدبي، ط2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص222.

وعلى الرغم من ذلك إلا أن "الجاحظ" أنكر ثبوت هذه المسالة لدى العرب- حسب ما ذكره عبد المالك مرتاض-، في حين يثبتها- أي مسألة التناص- للأمم الأعجمية مثل الفرس والروم والهند، مقابل رفض وجود التناص في كلام فصحاء العرب، وخطبائهم البلغاء، وما إثباته للتأثر والمحاكاة في كلام الأعاجم، ورفضه وإنكاره عند العرب إلا لظنه أن ذلك مذمة في لغة كلامهم، ومنقصة في بلاغتهم، كما أنه اعتبر أن كلام العرب إلهام، وألفاظهم تأتي متدفقة جارية على ألسنتهم مرسلة، إضافة إلى إيمانه بأن المعاني مطروحة في الطريق[1].

ويرى "مرتاض" أن "الجاحظ" قد أثبت التناص عند العرب وأخذهم من السابقين- دون أن يشعر- حين سعى إلى نفيه عنهم حين قال:"لم يحفظوا إلا ما علق بقلوبهم والتحم بصدورهم، واتصل بعقولهم، من غير تكلف ولا قصد، ولا تحفظ ولا طلب".

وهذا هو جوهر وصميم التناص، فالشاعر يتناص مع شعراء سابقين أو معاصرين له وهو ما يعني استبدال نصوص بنص بحسب تعبير كريستيفا، ولو لم يكن له قصد إلى ذلك[2].

وكانت ظاهرة التناص عند النقاد القدامى مرتبطة أكثر شيء بالسرقات الشعرية، فمهما بلغ الشاعر من النبوغ والإبداع والإجادة، فهو لا محالة آخذ من نصوص غيره، سواء أكان ذلك الأخذ مكشوفا وواضحا جليا، أو كان خفيا وهو ما يستلزم نباهة وبراعة الناقد لتمييزه، ومن ناحية أخرى فالشاعر هو الآخر مطالب أن يكون على قدر عالٍ من الثقافة والدراية بالأخبار، حافظا للشعر ومُلِمًّا بعلوم اللغة وفنونها، وفي هذا يقول ابن عبد ربه: "من أراد أن يكون عالما فليطلب علما واحدا، ومن أراد أن يكون أديبًا فَلْيَتَّسِعْ في العلوم"[3].

فلا يكون الشاعر شاعرا إلا حين يروي أشعار العرب، ويَعلق كلامهم وألفاظهم في مسامعه، فيقتبس من أشعار سابقيه بأسلوب فني سلس يمكنه من الاستعارة منها، وبالتالي يصبح من أهم شروط الإنتاج الشعري والإبداع الفني "الاطلاع على كلام المتقدمين من المنظوم والمنثور"[4].

[1]ـ ينظر: المرجع السابق نفسه، ص222- 223.
[2]ـ ينظر: المرجع السابق نفسه، ص225.
[3]ـ ابن عبد ربه أحمد، العقد الفريد، ج2، المطبعة الشرقية، القاهرة، 1916، ص99.
[4]ـ ابن خلدون، مقدمه ابن خلدون، ص571.

ويعتبر "ابن طباطبا" من الأوائل الذين تناولوا ظاهرة "السرقات الشعرية" بتوسع في مفهومها، فلا تنحصر في الشعر والشعراء فقط، بل حتى من الشعراء إلى الأدباء، ومن الشعر إلى النثر، حيث يرى أنه لا يجوز للشاعر الإغارة على المعاني وتضمينها في شعره، لأن في ذلك نقصه، ودليل على عجزه عن توليد المعاني والأفكار، إضافة إلى أنه يرى أن من دلائل مقدرة الشاعر الاتصال بالفنون النثرية للاطلاع على المعاني الجديدة وإعادة إلباسها صياغة جديدة وبطريقة فنية تبرز ذلك المعنى بطريقة وكأنها الأولى، فتصبح دليلا على مهارة الشاعر ومقدرته، فيقول:"وإن وُجِدَ المعنى اللطيف في المنثور من الكلام، أو في الخطب أو الرسائل فتناوله وجعله شعرًا كان أخفى وأحسن. ويكون ذلك كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتها بأحسن مما كانا عليه، وكالصباغ الذي يصبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة. فإذا أبرز الصائغ ما صاغه في غير الهيئة التي عهد عليها، وأظهر الصباغ ما صبغه على غير اللون الذي عهد قبل، التبس الأمر في المصوغ وفي المصبوغ وعلى رائيهما، فكذلك المعاني وأخذها و استعمالها في الأشعار على اختلاف فنون القول فيها"[1].

فندرك من خلال كلامه هذا أن عملية الأخذ وتداخل النصوص في عملية مقصودة وواعية وتتم بإدراك ومهارة وحذق من قبل الشاعر.

وكما كانت هناك فئة تعتبر السرقة مذمة وقبحا، واستنقصت من قيمة الأخذ فوضعوا لها تسميات مشينة مثل:(السرقة، الإغارة، السلب، الإسهاب...)، فإننا نجد نقادا كانت لهم آراء نقدية معتدلة تصوغ نظرتهم وتصورهم للعلاقات التي تربط بين النصوص، وأخرجوها من ذلك المفهوم السلبي المنفر، فجاؤوا بمصطلحات أخرى بديله مثل: توارد الخواطر والاحتذاء والاقتباس.

ومن هؤلاء النقاد "القاضي الجرجاني"، فهو يعتبر أن المعاني العامة المشتركة بين الناس لا تندرج ضمن باب "السرقات الشعرية" فيقول:" ومتى أنصفت علمت أن أهل عصرنا، ثم العصر الذي بعدنا أقرب فيه إلى المعذرة، وأبعدُ من المذمة؛ لأن من تقدَّمَنَا قد استغرقَ المعاني وسبقَ إليها، وأتى على مُعظَمِها... ومتى أجهدَ نفسه، وأعمل فكره، وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل

[1]ـ ابن طباطبا، عيار الشعر، ص81.

معنى يظنه غريبا مبتدعا، ونظم بيت يحسبه فردا مخترعا، ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه، أو يجد له مثلا يغض من حسنه، ولهذا السبب أحظرُ على نفسي، ولا أرى لغيري بثَّ الحكمِ على الشاعر بالسرقة"[1].

إن "الجرجاني" في قوله هذا ينفي عن الشاعر سرقة المعاني من نصوص سابقيه، ويذهب أيضا إلى أنه مهما أعمل الشاعر فكره، وجمح بخياله، فإنه لن يأتي إلا بمعان قد سبقه إليها غيره بعدما ظن أنه قد أتى بما لم يستطعه الأوائل، فيصبح حينها التناص مصير كل نص جديد، فهي ظاهرة حاضرة على جميع الأصعدة، وفي جميع مستويات الحياة، متجذرة في روح الإنسان ولا سبيل لتفاديها أو تجنبها، وقد خص السرقة بالمعاني فقط دون اللفظ، "ولذلك راح القاضي الجرجاني يقسم المعاني إلى معاني عامة مشتركة يجوز تداولها، وخاصة وهي التي يمكن أن يدعى فيها السرقة"[2].

ولا يفوتنا في هذا المقام ونحن نسلط الضوء على هذه القضية المهمة أن نعرض رأي وموقف "عبد القاهر الجرجاني" هذا الناقد الألمعي صاحب نظرية النظم، والذي خرج عن رأي الكثير من النقاد، وكانت له نظرة خاصة ذهب فيها إلى الانتصار للمعنى الخاص؛ وهو ذلك المعنى الذي يتفرد به الشاعر وجدانيا وفكريا فيكون خاصا به لا يشاركه فيه أحد، وهذه العملية في مجملها تصب في صميم نظرية النظم، على أن هذا لا يعني بأن "عبد القاهر" ينكر المعنى العام المشترك الذي يجوز ولا حرج تداوله في الأشعار والقصائد "فسبيل المعاني أن ترى الواحد منها غفلاً ساذجًا عاميًا موجودا في كلام الناس كلهم ثم تراه نفسه وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة، وإحداث الصور في المعاني، فيصنع منه ما يصنع الصَّنَعُ الحاذِقُ حتى يغربَ في الصيغة، ويدُقُّ في العملِ، ويبدعُ في الصياغة"[3]، وقد ضرب مثلا في هذا عن قول الناس:" الطبع لا يتغير، ولست تستطيع أن تخرج الإنسان عما جُبِلَ عليه: فترى معنى غفلا عاميا معروفا في كل جيل وأمة، ثم تنظر إليه في قول المتنبي:

يُرَادُ مِنَ القَلْبِ نِسْيَانُكُمْ وَتَأْبَى الطِّبَاعُ عَلَى النَّاقِلِ

[1]ـ الجرجاني القاضي، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، لبنان، ص 214- 215.
[2]ـ لعور موسى، البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد أدونيس دراسة سيميائية، ص 15.
[3]ـ الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تعليق: محمد رشيد رضا، ط3، دار المنار، مصر، 1366هـ، ص 324.

فتجده قد خرج في أحسن صورة، وتراه قد تحول إلى جوهره، بعد أن كان خرزة وصار أعجب شيء، بعد أن لم يكن شيئا"[1].

ويظهر من خلال المثال السابق كيف أن المتنبي التقط معنى شائعا مطبوعا في ذهن عامة الناس لكنهم غافلون عنه، فبقي مقدورًا في أذهانهم ونفوسهم حتى جاء المتنبي بقوله هذا- الذي أجاد وأحسن فيه-، فأعاد إحياءه ونشره وبعثه بأسلوب متميز خلاَّقٍ.

وقد أطلق صاحبنا على امتصاص النصوص مصطلح "الاحتذاء" فيقول:"واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض: أسلوبا ... فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديمه نَعْلًا على مثال نعلٍ قد قطعها صاحبها فيُقال احتذى على مثاله"[2]، ولعل هذا المثال البسيط هو صورة من صور وأشكال الاحتذاء والاشتراك التي تتكرر يوميا بين الناس في حياتهم، فإذا وقع احتذاء في أفعالهم وتصرفاتهم، فهذا سينسحب بالضرورة على أقوالهم والمعاني والمشاعر، إلا أن الحديث عن الشعراء والأدباء ينقلنا إلى مستوى معين من الإدراك والجمالية الفنية والتي تصبح مثل بصمته الخاصة التي يتركها على ذلك المعنى الذي يشترك فيه مع غيره من الشعراء، وعليه فإن اشتراك المعنى في العمل الشعري أو الأدبي لا يعني بالضرورة خُلُوُّهُ من الإبداع، أي " ليس معنى الاحتذاء هنا فقدان الشخصية أو القصد الفردي في العملية الإبداعية؛ بل إن عبد القاهر يؤكد على عملية الوعي في تركيب الأسلوب عندما يتحدث عن الاستعارة"[3]، ولا يحصل ذلك إلا من خلال الصورة البيانية من استعارة وتشبيه وكناية، والتي تكشف عن تقدم وفضل شاعر على آخر.

ولا يخرج مفهوم تداخل النصوص عند الجرجاني عن مفهومه للنظم وهو:" توخي معاني النحو في معنى الكَلِمِ، وأنَّ تَوخيهَا في مُتُونِ الألفاظ محالٌ"[4]، ذلك أن تداخل وتمازج النصوص لابد من أن تصحبها عملية إعادة خلق المعنى وتحيينه وإخراجه في حلة جديدة لم يلبسها ذلك المعنى من قبل، وهذا هو المضمار الذي يتنافس فيه المبدعون، فيكون في هذا انتصار لمعنى المعنى

[1]ـ المرجع السابق نفسه، ص 324.
[2]ـ المرجع السابق نفسه، ص 361.
[3]ـ عبد المطلب محمد، البلاغة والأسلوبية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1994، ص 23.
[4]ـ الجرجاني عبد القاهر دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص 276.

الذي يكشف عن دور المبدع في إكساب الدلالات الجديدة، والمقصود هنا "أن تعقِلَ من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"[1]، ويكون مدار هذا الارتباط والتعالق على مستويين: المستوى السطحي والمستوى العميق. ويحدث في المستوى السطحي أن الشاعر يكون قد اقتدى بمن تقدم وسبق ولا يخلو من أن يكون في المعنى صريحا أو في صيغة تتعلق بالعبارة "[2].

أما على المستوى العميق، فهو المجال الذي يفجر فيه الشاعر طاقته الإبداعية لتوليد معان جديدة.

ناقد آخر لا يقل شأنا عن سابقه وهو "أبو هلال العسكري"، والذي رفض هو الآخر مصطلح"السرقة" وجاء مكانه بمصطلح" الأخذ "، وقد بين في كتابه" الصناعتين "ووضع شروطا للأخذ، وأفرد بابين كاملين أحدهما "في حسن الأخذ" وآخر "في قبح الأخذ"، وقد انتصر للألفاظ- شأن الجاحظ-، ورأى أن التفاضل يكون فيها، وأن المعاني مشتركة، وبالتالي يتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها وتأليفهم ونظمها، ويؤكد بالنسبة للمعاني بأنه "ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تداول المعاني ممن تقدمهم، والصب على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم- إذا أخذوها- أن يكسبوها ألفاظا من عندهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحقُّ بها ممن سبق إليها... وقال أمير المؤمنين علي: لولا أن الكلام يُعادُ لنفدَ"[3]، ويدل استشهاده هنا بكلام على- رضي الله عنه- على فهم واسع ووعي عميق بظاهرة "تداخل النصوص" أو كما يسميها "الأخذ".

وربما يُحسَبُ له أيضا، رأي مهم جاء به، وهو نفي التفاضل بين المبدعين على حسب تقدمهم أو تأخرهم، وقد اعتبر أن له فضل السبق إلى هذا الأمر، حيث ذكر في آخر باب "الأخذ":" وقد أتيتُ في هذا الباب على الكفاية، ولا أعلم أحدا ممن صنَّفَ في سرق الشعر

[1]- المرجع السابق نفسه، ص203.
[2]- الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تح: محمد رشيد رضا، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1988، ص 228.
[3]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، ص202.

فَمَثَّلَ بين قولِ المبتدئ وقول التالي؛ وبين فضل الأولِ على الآخِر، والآخرِ على الأولِ، غيري؛ وإنما كانت العلماء قبلي ينبهون على مواضع السَّرق فقط"[1].

وقد ذكر "أبو هلال العسكري" أقسام حسن الأخذ وهي[2]:

1- **سرقة**: وهي أخذ المعنى بلفظه.

2- **السلخ**: وهي أخذ المعنى ببعض لفظه.

3- **حسن الأخذ**: وهي أخذ المعنى وكسوته بألفاظ جديدة من لدن الشاعر تكون أجود من ألفاظ سابقيه.

ولا يفوتنا أن نشير إلى أن "أبا هلال العسكري" قد تعرض إلى السرقة في الشعر، فيضمن الشاعر أو الكاتب شيئا من معاني النظم في النثر، أو يأخذ معنى من النثر فيجعله في نظم... وقد يعمد إلى نقل معنى استعمل في وصف خمر فيوظفه في غرض المديح أو العكس، يقوم بنقل معنى في المديح إلى الوصف[3]، أي الخروج بمعنى من غرض ونقله إلى غرض آخر.

وكما تناول النقد العربي قديما ظاهرة "السرقات الأدبية" في الشعر، فقد تعرض أيضا لِمَا يسمى بالتضمين وهو أخذ أبيات شعرية أو أشطرها من نظم شاعر آخر وجعلها ضمن أبيات القصيدة، وقد اعتبر ذلك من المحسنات البديعية، ومثال ذلك قول أحد الشعراء[الطويل][4]:

إِذَا دَلَّهُ عَزْمٌ عَلَى العَزْمِ لَمْ يَقُلْ غَدًا عُودُها إِنْ لم تُعِقْهَا العَوَائِقُ

وَلَكِنَّهُ مَاضٍ عَلَى عَزْمِ يَوْمِهِ فَيَفْعَل مَا يَرْضَاهُ خَلْقٌ وخَالِقُ

فقد أُخِذَ البيت الأول من شعر غيره من الشعراء القدامى، وما تم تضمينه يعتبر كأحد أشكال الأخذ، ويدخل فيه الأخذ من أشعارٍ وأمثالٍ وأقوال العرب...، بينما الأخذ أو الانتحال من القرآن الكريم أو الحديث الشريف فقد أطلق عليه مصطلح الاقتباس، "وقد فرّق

[1]- المرجع السابق نفسه:، ص 243.
[2]- ينظر: المرجع السابق نفسه، ص 203.
[3]- ينظر: المرجع السابق نفسه، ص 204.
[4]- ينظر: عيواج لعريبي، جماليات التناص في شعر الأخضر فلوس، مذكرة ماجستير، تخصص أدب عربي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، الجزائر، 2006-2007، ص15.

البلاغيون بين الاقتباس والتضمين، إذ إن الاقتباس يكون من القرآن والحديث، بينما التضمين يكون من كلام آخر كالنثر والشعر بخاصة، أما التضمين فيختلف عن الاقتباس بأنه لا يكون من القرآن ولا الحديث، بل يكون من كلام آخر غيرها، كما أنه لا يكون في النثر بل في الشعر خاصة"[1].

4- التناص في الدرس اللساني العربي الحديث:

كما حظي التناص كمصطلح أسلوبي وألسني باهتمام كبير لدى النقاد الغرب الذين قاموا بمعالجته انطلاقا من توجهاتهم وانتماءاتهم الفكرية والإيديولوجية والأدبية النقدية، فإننا نجد أن النقاد العرب المحدثين هم أيضا اعتنوا بهذا المصطلح وأولوه اهتماما كبيرا منطلقين من دراستهم للتراث النقدي والبلاغي العربي القديم، إضافة إلى انفتاحهم على أعمال الغرب وما جاؤوا به من نظريات وآراء في الحقول الدلالية والأسلوبية، والتي كان من بينها مصطلح "التناص" الذي عرفوه بهذه التسمية من عندهم، بعدما كان يعرف لديهم من قبل بمصطلحات أخرى مثل: الأخذ، السرقة، التضمين، الاتباع وغيرها، وقد فتح هذا الأمر المجال لبروز عدة أسماء نقدية على الساحة الأدبية والنقدية أهمها: محمد مفتاح، محمد بنيس، سعيد يقطين، عبد الله الغذامي، عبد المالك مرتاض، عز الدين مناصرة وغيرهم.

حاول "محمد مفتاح" في كتابه "تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص" تقديم مفهوم لهذه الظاهرة الأسلوبية بناء على نظريات وأطروحات "جوليا كريستيفا وبارت وجينيت"، حيث تطرق إلى تعريفات هؤلاء النقاد وآخرين للتناص، وقدم بعدها تعريفا شاملا للتناص بأنه:"تعالق (الدخول في علاقة) مع نص حَدَثٍ بكيفيات مختلفة"[2].

وينظر "محمد مفتاح" إلى التناص على أنه ظاهرة لغوية يصعب ضبطها وتقنينها، ذلك أن اكتشافها وتمييزها في العمل الأدبي يقوم بالأساس على ثقافة المتلقي، وقد عمد مفتاح إلى الربط بين التناص كمصطلح ومجموعة من المفاهيم البلاغية القديمة التي شاعت في الثقافتين الغربية والعربية وهي: المعارضة والمعارضة الساخرة، والمثاقفة، وجعل التناص عنده نوعين: المحاكاة

[1]- الطيبي، شرف الدين الحسين، البنيان في البيان، بيروت، دار الكتب العلمية، 2004م، ص200-202.
[2]- ينظر: ناهم أحمد، التناص في شعر الرواد، ص 38.

الساخرة (النقيضة) والمحاكاة المقتدية؛ ويكون التناص في نظره على شكلين وذلك بحسب المرجع أو الإحالة وهما: التناص الداخلي والتناص الخارجي، كما حاول إعطاء آليات أسلوبية للتناص وقسمها إلى نوعين: آليات الإيجاز وآليات التخطيط. هذا وقد اعتبر أن التناص يقع على مستوى الشكل والمضمون على حد سواء[1].

غير أننا نجد "محمد مفتاح" في مؤلفه "دينامية النص" يتراجع عن مصطلح التناص ويأتي مكانه بمصطلح جديد هو "الحوارية"، وسعى إلى توظيف هذا المفهوم بأسلوب منهجي يأخذ أغلب مفاهيمه ومصطلحاته من البايولوجيا[2].

وقد تناول علاقة التناص بالسرقات الأدبية، إذ غفل كثير من المؤولين عن شروط إمكان انبثاقه فاعتقدوا أنه هو الحديث عن المصادر، أو أنه هو السرقات، وقد صَيَّرَ كثير من المبدعين كتاباتهم كشكولات من الاقتباسات والتضمينات والإشارات... واهية الصلة فيما بينها، ومن لغات مختلفة: لغة فصيحة مقعرة، ولغة عامية مبتذلة من أقوال صوفية في أغنية شعبية...، وهكذا صارت المؤلفات المعاصرة على شاكلة مؤلفات الأدب القديمة "[3].

وحسب رأي مفتاح، فإن المؤولين عجزوا عن معرفة أسباب حصول التناص، وحسبوا أنه يدخل في باب الحديث عن المصادر، أو السرقات، وبالتالي أصبح الإبداع لا يتعدى كونه أخذًا وضعف تضمين، بعيدًا كل البعد عن الإبداع الحقيقي، ولا يعكس مطلقا ولا بأي حال من الأحوال صميم وجوهر المعاني المتناولة فيكون حينها إبداعا قديما مكررا. وفي جميع الحالات فإن الباحث ينكر ولا يعترف بأن التناص هو في الحقيقة سرقات[4].

بينما نجد "سعيد يقطين" قد تبنى مصطلح "التفاعل النصي" في كتابه (انفتاح النص الروائي) كمرادف لمصطلح التناص، والتناص في رأيه ليس إلا واحدا من أنواع التفاعل النصي[5]، وعليه يكون التفاعل النصي أشمل وأعمَّ من التناص، حيث إن يتم إنتاجه بناء على نصوص سابقة وهو ما يجعله مرتبطا ومتعلقا بها، فيخلق ذلك تمازجا وتفاعلا معها إما تحويلا أو تضمينا أو

[1]ـ ينظر: المرجع السابق نفسه، ص 38.
[2]ـ ينظر: المرجع السابق نفسه، ص 39.
[3]ـ مفتاح محمد، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2010، ص40-41.
[4]ـ ينظر: لعور موسى، البنيات التناصية، في شعر علي أحمد سعيد أدونيس، دراسة سيميائية، ص 30.
[5]ـ ينظر: يقطين سعيد، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص92.

خرقا وغيرها من صور التداخل والتفاعل الحاصلة بين نص ونصوص سابقة، وهذا ما جعل يقطين يقسم النص "إلى: بنيات نصية: منها "بنية النص" وهو الذي يتصل بـ"عالم النص" لغة وشخصيات وأحداثا... وقسم آخر نسميه "بنية المتفاعل النصي". فالمتفاعلات النصية هي البنيات النصية أيًّا كان نوعها التي تستوعبها "بنية النص" وتصبح جزءًا منها ضمن "عملية التفاعل النصي""[1].

وقد ربط "يقطين" التناص بنصية النص، ذلك أن جانبا من نصية النص يظهر كإجراء وممارسة انطلاقا من "التناص"، وتتجلى من خلالها قدرة المؤلف على التجاوب والتفاعل مع ما أنتجه غيره من نصوص من جهة، ومن جهة أخرى قدرته على إنتاج نص جديد[2].

ولا تحصل هذه القدرة للكاتب إلا بعد تشبع ثقافته النصية بما تكدس في ذهنه وعقله من نصوص، والقدرة على إعادة تشكيلها وصياغتها ضمن قالب جديد يحمل تجربة شعورية جديدة.

وقد ميز "سعيد يقطين" بين أشكال ثلاثة من التفاعل النصي[3]:

1- **التفاعل النصي الذاتي**: عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها.

2- **التفاعل النصي الداخلي**: حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كتاب عصره.

3- **التفاعل النصي الخارجي**: حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة.

ويقسم التفاعل النصي إلى مستويين: التفاعل النصي العام، والتفاعل النصي الخاص. ويهدف يقطين من خلال ما جاء به، إلى القول بأن إنتاج النص يكون "ضمن بنية نصية منتجة"[4].

---

[1]ـ المرجع السابق نفسه، ص98-99.
[2]ـ ينظر: يقطين سعيد، الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992، ص10.
[3]ـ يقطين سعيد، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ص 100.
[4]ـ المرجع نفسه، ص101.

ويتضح لنا أن عملية "التفاعل النصي" الحاصلة بين نص ونصوص معاصرة أو سابقة له هي أمر أساسي في الإنتاج النصي، "فوجود التفاعل النصي من أصول النص وثوابته، لكن طريقة توظيفه خاصية إبداعية فرعية ومتحولة لأنها تتغير بتغير العصور و"قدرات" المبدعين على الخلق والإبداع والتجاوز ضمن بنيات نصية سابقة، لذلك فالنص السابق بقدر ما يكون عائقا أمام "القدرة الضعيفة" عند المبدع الذي يعيد إنتاج المقول، يكون مدعاة للإبداع والتجاوز عند المبدع ذي "القدرة الهائلة" على قول أبدع مما قيل"[1].

ويعتبر "محمد بنيس" من النقاد الأوائل الذين عالجوا ظاهرة (التناص) تعريفا وتطبيقا وتنظيرا، حيث تعرض الناقد المغربي لقضية (التناص) في رسالته (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب)، وأيضا في أطروحته (الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها) وطبيعتها الرؤيوية نفسها، إلا أن تحقق الفائدة المعرفية كانت أوسع في الأخيرة منها في الأولى، وقد احتفى في الجانب النظري للبحثين كليهما بمنجزات الغربيين في هذا المضمار[2].

وقد أخذ "بنيس" في دراسته وبحثه "ثلاثة معايير من (كريستيفا) و (هودبين) يعتبرها بمثابة "قوانين" يقيس بها مدى (الوعي) الذي يتحكم في قراءة الشعراء للنصوص الغائبة، وهذه القوانين هي: الاجترار، والامتصاص، والحوار. أ- فالاجترار في نظره كان سائدا في عصور الانحطاط... حيث تعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني. ب- والامتصاص مرحلة أعلى من المرحلة الأولى، يقر بأهمية النص الغائب وقداسته، ويعيد صوغه وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها. ج- وأما الحوار فأعلى في تعامل النصوص مع النص الغائب إذ يعتمد النقد المؤسس علي أرضية عملية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب مهما كان نوعه وشكله وحجمه"[3].

وقد جاء "بنيس" في كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب- مقاربة بنيوية تكوينية-) والذي حمل أحد فصوله عنوان "النص الغائب"، وقد جعل هذا المصطلح مرادفا لمفهوم التناص. ويقوم تصوره ومفهومه للتناص على أبحاث (كريستيفا، وتودوروف) فاعتبر النص "شبكة تلتقي

[1]- يقطين سعيد، الرواية والتراث السردي، ص16.
[2]- ينظر: حسن المختار، التناص في الإنجاز النقدي، مجلة علامات، م 13، ج 49، سبتمبر 2003، ص560.
[3]- المرجع نفسه، ص561.

فيها عدة نصوص، ومن ناحية ثانية، فالنص هو إعادة كتابة وقراءة لنصوص أخرى لا محدودة يمكن أن تحول النص إلى صدى أو تغيير أو اجترار"[1]، وقد أشار إلى أن فكرة التعالق النصي وترابط النصوص السابقة أو المعاصرة مع النص المنتج قد انتبه لها واعتنى بها الشعراء والنقاد القدامى، إلا أن عملية قراءة وتحليل النصوص الحديثة أضحت مختلفة ومغايرة عن أساليب وطرق القراءة القديمة والتقليدية لهذه الظاهرة.

وختم "محمد بنيس" كلامه حول إشكالية النص الغائب، بأن تاريخ وضع النصوص ومصادرها متضاربة، ومن غير الممكن بالنسبة للمتلقي تحديد كل النصوص الغائبة، وتصنيف دواعي وأسباب وجودها على نحو دقيق، والسبب في ذلك هو مرور النصوص الغائبة بعمليات معقدة ليس في مقدرة الإرادة الواعية التحكم فيها[2].

وقد تميز "عبد الله الغذامي" في ميدان الدراسات النصية بمفهوم "الخصوصية"، كما تفرد بمصطلح "تداخل النصوص"، وينهض هذا الأخير بمهمة التناص أوالتناصية، ويعتبره مما أفرزته السيمياء، ومن التشريحية (Dèconstruction)، وفي معرض تعريفه للتناص، نقل الغذامي من (كريستيفا وبارت) مشيرا إلى مجموعة من التعريفات التي ترتبط بالتداخل والنص المتداخل، فالنص المتداخل هو "نص يتسرب إلى داخل نص آخر ليجسد المدلولات سواء وعى الكاتب ذلك أم لم يَعِ"[3].

وقد حاول "الغذامي" في كتابه (الخطيئة والتفكير) ربط التناص بمفاهيم وطروحات نقدية في التراث الأدبي والنقدي القديم، وخاصة نظريات عبد القاهر الجرجاني في البلاغة النقدية لاسيما ما يرتبط بمفهوم (الأخذ) واقترابه الكبير من المفهوم الحديث للتناص، حيث أحجم الجرجاني عن استخدام مصطلح (السرقة) الذي كان شائعا قبله وبعده، فيطلق الغذامي على التناص عده تسميات، فيسميه تارة تداخل النصوص، ثم يسميه النصوص المتداخلة، وأحيانا يطلق عليه

[1]ـ ينظر: علي يوسف إسماعيل نداء، التناص في شعر محمود القيسي، مذكرة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2012، ص28/ عن: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ص252.
[2]ـ ينظر: علي يوسف إسماعيل نداء، التناص في شعر محمود القيسي، ص 29.
[3]ـ ينظر: لعور موسى، البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد أدونيس، دراسة سيميائية، ص 39.

النصوصية، واستند في أبحاثه على آراء كريستيفا وبارت – كما ذكرنا–، إضافة إلى ريفاتير ولوران جيني[1].

إلا أنه استقر على مصطلح (النصوصية) في كتابه الأخير (تشريح النص)، وذلك أثناء قيامه بتحليل نص شعري متناص، وتتلخص نظرته ومفهومه للتناص بأنه: عبارة عن مصطلح سيميولوجي تشريحي[2].

أما "عبد الملك مرتاض"، فقد حاول استنطاق التراث العربي القديم، وذلك بالتنقيب عن جذور النظريات الغربية اللسانية الحديثة ورصد صورها وأشكال حضورها في التراث العربي، وهو ما يتضح جليا في كتابه (في نظرية النقد) تحت مبحث موسوم بعنوان "شكلانية ابن قتيبة"، حيث وضح فيه كيف أن ابن قتيبة كان له السبق والفضل على الشكلانيين الروس، وهذا عندما أسقط عامل الزمن أو مبدأ السبق التاريخي لتطور الأدب[3].

وينظر "مرتاض" إلى التناص على أنه:"ليس إلا حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر ونص لاحق، وهو ليس إلا تضمين بغير تنصيص"[4]. والحقيقة أن هذا الرأي يكشف عن نظرة عميقة لصاحبه فيما يتعلق بتداخل النصوص وعلاقتها فيما بينها، حيث يمكن اعتبار النص المنتج عقدا أو سلسلة صنع من حلقات ترتبط فيها الواحدة بالأخرى هي النصوص التي تداخل وتمازج معها وتضمنها. أو كما شبه الناقد نفسه بالأكسجين الذي بانعدامه يكون الاختناق والموت الحتمي.

وقد وضع "مرتاض" التناص والسرقة الشعرية في كفة واحدة، فيقول:"والتناصية إن شئت اقتباس، وهذا المصطلح بلاغي صرف، ولكنه الآن مسطو عليه من السيميائية التي بادرت إلى إلحاقه بالتناصيات واستراحت، بل إنها ألحقت الأدب المقارن نفسه بنظرية التناص، وبكل جرأة"[5].

---

[1]– ينظر: ناهم أحمد، التناص في شعر الرواد، ص 39.
[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 39.
[3]– ينظر: لعور موسى، البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد أدونيس، ص 36/ عن: عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص43.
[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص36/ عن: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص278.
[5]– المرجع نفسه، ص37.

لا يمكننا أن نختلف مع "مرتاض" في هذا الرأي أو ننكره، فالتناص يحمل جينات اكتسبها من التراث العربي والثقافة الغربية على حد سواء، ولا يمكن نسبة الفضل لإحداهما دون الأخرى، غير أنه ربما ما يؤخذ عليه في كلامه السابق هو حصر كل نظرية التناص في الاقتباس أو السرقة، ذلك أنه من غير المعقول مقابلة مصطلح نقدي أو بلاغي أمام نظرية كاملة بما تحمله من مصطلحات وتصنيفات وأشكال وفروع.

انطلاقا من العينات السابقة التي عرضنا من خلالها آراء بعض النقاد العرب المحدثين، وجدنا أن أغلبهم قد عاد في وضعه لتعريف التناص إلى أبحاث وطروحات المنظرين والنقاد الغرب مثل: كريستيفا، وبارت، وريفاتير...، وأفادوا من دراساتهم ونظرياتهم في تشكيل رؤاهم وآرائهم حول التناص. وقد كانت لهم جهود ملموسة بغية تطويره ونقله من مجرد كونه ظاهرة ليصير منهجا إجرائيا قائما له من الآليات والوسائل التحليلية التي تعين القارئ على الكشف على النصوص الغائبة.

ثانيا/ تجليات التناص في شعر ابن أبي حجلة التلمساني:

وسنسعى من خلال هذا القسم التطبيقي من هذا الفصل إلى الكشف عن مظاهر وتجليات ظاهرة التناص في شعر "ابن أبي حجلة" انطلاقا من مؤلفه "ديوان الصبابة"، مركزين على أبرز المشارب والمناهل التي يستقي منها الأديب- سواء الشاعر أو الكاتب - أفكاره ومعانيه وحتى ألفاظه: الدين، الأدب، والتاريخ.

المبحث الأول: التناص الديني:

1- التناص مع القرآن الكريم:

مما لا شك فيه أن القرآن الكريم هو أعظم وأجلُّ كتاب على وجه البسيطة، وسيبقى كذلك إلى أن يرث الله الأرض وما عليها، فهو كلام الله- عز وجل- المنزل على خير خلقه- صلى الله عليه وسلم-، وهو دستور صالح لكل زمان ومكان، وبه يستقيم حال الأفراد والأمم في حياتهم الدنيا والآخرة، لذا لا ريب أن يقبل عليه الشعراء واللغويون والبلاغيون لينهلوا منه ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا، ذلك أنه كتاب معجز في لغته وبلاغته، خاصة وأنه نزل في قوم هم

أهل لغة وفصاحة وبلاغة، لذلك فمنذ نزول القرآن الكريم وعلى مر العصور والأزمنة إلى يومنا هذا، نجد الكثير من الشعراء قد اقتبسوا منه وضمنوا أشعارهم وقصائدهم شيئا من معانيه أو ألفاظه والتي يكون حضورها متفاوتا من شاعر إلى إلى آخر. وشاعرنا- هو الآخر- قد استمد الكثير من معاني وألفاظ القرآن الكريم - خاصة وأنه من رواد الشعر الصوفي-، وبالتالي فإن النزعة الدينية تكون حاضرة بقوة في أشعاره، ويظهر ذلك جليا في قدرته الفائقة على توظيف النص الديني، وخصوصا النص القرآني حيث إن "توظيف النصوص الدينية يعد من أنجح الوسائل، وذلك لخاصية جوهرية في هذه النصوص تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه، وهي أنها مما ينزع الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينيا "[1]، وإن قلنا بأن الشعر الصوفي ديني في مضمونه، فذلك إن دلَّ على شيء إنما يدل على تداخله وتأثره الدائم بنصوص دينية أخرى منبثقة من جوهر وروح الإسلام، ومتشبعة بقيم حضارية وإنسانية ضاربة في أعماق التاريخ البشري، ولا يخفى على أحد أن"أكثر الصوفية معروفون بسعة الاطلاع وكثرة الحفظ والهيام بالثقافة الأدبية"[2]، إلا أن أهم مصادر ثقافتهم ومعارفهم يبقى" القرآن والحديث الشريف وآثار السلف الصالح "[3].

والحقيقة أن المتصوفة لم تقتصر جهودهم على نقل تفسير القرآن الكريم، بل تعدوا ذلك إلى تدبره وتقديره وإخراج معانيه الخفية، وتأويل مقاصده البعيدة، وحثوا على كشف خفاياه وأسراره، فكان لذلك أثر كبير في فتح آفاق جديدة للتفكير الإبداعي، وتحرير العقل من القيود التي كانت تلجم إبداعه، وهو الأمر الذي لم يكن ممكنا من قبل، ودليلهم على ذلك أن " النص ثابت أما المتغير فهو الفهم الذي يستجيب لمقتضى الحال "[4].

أقول إنه ومن هذا المنظور يحسب للمتصوفة سبقهم إلى خرق حدود المعنى وتجاوزه، والخروج به إلى فضاء الدلالة الواسع، وذلك ما نلمسه بوضوح في كيفية دراستهم وتفاعلهم مع النص القرآني، فنجدهم لا يغفلون عن وجه من أوجه المعاني، ولا علاقة من العلاقات التركيبية أو

[1]- فضل صلاح، إنتاج الدلالة الأدبية، قراءة في الشعر والقص والمسرح، هيئة قصور الثقافة، القاهرة، 1993، ص41.
[2]- خفاجي محمد عبد المنعم، الأدب في التراث الصوفي، دار غريب للطباعة، القاهرة، 1980، ص197.
[3]- صبح علي علي، الأدب الإسلامي الصوفي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، ط2، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، 1997، ص270.
[4]- بلعلى آمنة، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ط1، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، 2002، ص274.

اللغوية أو الدلالية أو الصوتية في آية من الآيات القرآنية إلا وأشاروا إليها ودرسوها واستفادوا منها أيما استفادة.

وعلى هذا المبدأ يتسع مجال حضور تجربة الشاعر الذاتية مقابل انحسار مساحة المرجعية الصوفية، إلا أنه وبأي حال فإن" التفسير الصوفي لا ينفي غيره، ولا يقدم نفسه بديلا ولا كافيا في حد ذاته، إنه طريقة في أخذ الآية من حيث وقعها في النفس، ومن حيث إيحاءاتها الروحانية في تجربة الإيمان العميق "[1]، ومن تتأتى له عملية التأويل الفريدة هذه فهو" يلجأ إلى الحدس والخيال أكثر مما يتقيد بأن يقدم التفسير المقبول لهذا الإنسان العلمي أو ذاك"[2]، وعليه فإنه لا يتحقق إدراك واستيعاب وفهم مثل هذا الأسلوب في التفكير إلا من كانوا مهتمين بالبحث ودراسة "مناهج التأويل التي تجمع تحت اسم علم حديث النشأة وهو علم التأويل"Herméneutique" "[3].

ويُعدُّ التفسير والتأويل لدى المتصوفة منهجا قائما بذاته يستند بشكل كبير على صنوف وأشكال من الازياحات الدلالية، كما يمثل التطبيق العميق للتناص على النصوص الدينية أبرز سماته الأسلوبية. وعلى أساس هذه الممارسة الدينامية استطاع الشعر الصوفي الوجداني أن يحظى بتجربة شعرية شعورية خاصة أسلوبيا وموضوعاتيا، وهو ما جعلها مادة خصبة وثرية للأبحاث والدراسات الأدبية والبلاغية والنقدية.

حتى إن أبرز أعلام الأدب والشعر قد اغترفوا من فيضها على غرار: صلاح عبد الصبور، وعبد الوهاب البياتي، وأدونيس، فاستلهموا منها تجاربهم الشعرية، كون النتاج الأدبي والشعري الصوفي ما زال أرضا خصبة تتطلب وتستدعي مزيدا من الدراسة والتنقيب والبحث.

"وللتناص القرآني ثراؤه واتساعه، إذ يجد الشاعر فيه كل ما قد يحتاجه من رموز تعبر عما يريد من قضايا من غير حاجة إلى الشرح والتفصيل، فهو مادة راسخة في الذاكرة الجمعية لعامة

[1]ـ جريوي عبد الحميد، تجليات التناص في شعر عفيف الدين التلمساني، مذكرة ماجستير، تخصص: الأدب العربي ونقده، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر، 2003- 2004، ص75./ عن: علي زيغور، التفسير الصوفي للقرآن عند الصادق، ص67.

[2]ـ المرجع نفسه، ص75/ عن: المرجع نفسه، ص74.

[3]ـ المرجع نفسه، ص75/ عن: المرجع نفسه، ص 72.

المسلمين بكل ما يحويه من قصص وعبر، ناهيك عن الاقتصاد اللفظي والغنى الأسلوبي الذي يتميز بهما الخطاب القرآني"[1].

وفيما يلي نعرض نماذج من صور التناص مع القرآن الكريم ونبين كيف استثمره "ابن أبي حجلة" وأفاد منه في شعره:

كان هناك اختلاف وتباين في كيفية وطريقة تعامل العلماء مع كتاب الله عز وجل، وقد تميز المتصوفة في هذا الجانب، ومما ورد عن جعفر الصادق قوله:"كتاب الله على أربعة أشياء العبارة والإشارة واللطائف والحقائق: فالعبارة للعوام، والإشارة للخواص واللطائف للأولياء والحقائق للأنبياء"[2].

وبما أن "ابن أبي حجلة" نشأ في زاوية صوفية، وتشبع من مشاربها،وصار من مشايخها وعلمائها، فإننا نفترض أنه من أصحاب اللطائف، وسنحاول مشاركته تجاربه الوجدانية بالاعتماد– كما أشرنا آنفا– على تقنية التناص بوصفه وسيلة مهمة تساعدنا على وضع أيدينا على مواطن تعالق وتداخل شعره مع النصوص القرآنية، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر [الطويل][3]:

وَلِي فِيهِ نَظْمٌ إِنْ تَضَوَّعَ نَشْرُهُ فَفِي طَيِّهِ حُلْوُ الكَلَامِ وَنَادِرُه

وَلِي فِيهِ مَنْثُورٌ غَدَا فِي مَقَامِهِ وَعَرفَ شَذَاهُ مُشْرِقُ الرَّوْضِ عَاطِرُه

وَلِي فِيهِ مِنْ سِحْرِ البَيَانِ رَسَائِلُ إِذَا مَا جَفَانِي أَحْوَرُ الطَّرْفِ سَاحِرُه

وَلِي فِيهِ أَسْرَارُ الحُرُوفِ لِأَنَّهُ يُنَقِّطهُ دَمْعِي فَتَبْدُو سَرَائِرُه

من خلال قراءتنا الفاحصة والمتمعنة لهذه الأبيات، فإننا نجد حضورا لنصوص غائبة تحيلنا عليها كلمات مبثوثة في ثنايا هذه الأبيات، وقد جاء بها الشاعر لإثراء معانيه، وتدعيم أفكاره،

[1]ـ البادي حصة، التناص في الشعر العربي الحديث- البرغوثي نموذجا-، ط1، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، 2009، ص41.

[2]ـ المرجع نفسه، ص 76./ عن: علي زيغور، التفسير الصوفي للقرآن الكريم، ص123.

[3]ـ ابن أبي حجلة التلمساني، ديوان الصبابة، ص 16.

وتحفيز ذهن المتلقي واستفزازه لإعمال فكره من أجل الوصول ومعرفة تلك النصوص المتناص معها، فنجد من تلك النصوص: قوله تعالى: "يَوْمَ نَطْوِي السَّمَاءَ كَطَيِّ السِّجِلِّ"[1].

وقوله تعالى: "فَأَمَّا الذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالحَاتِ فَهُمْ فِي رَوْضَةٍ يُحْبرُونَ"[2].

وقوله تعالى: "وَلَوْ نَزَّلْنَا عَلَيْكَ كِتَابًا فِي قِرْطَاسٍ فَلَمسُوهُ بِأَيدِيهِم لَقَالَ الذِينَ كَفَرُوا إِن هَذَا إِلَّا سِحْرٌ مُبِينٌ"[3]. وفي قوله: "يَوْمَ تبْلَى السَّرَائِرُ"[4].

تتعدد طرق توظيف "ابن أبي حجلة" للنصوص القرآنية وأشكال التناص وما يصاحب الدلالات النصية واللفظية التي استفاد منها ابن أبي حجلة وهو يتفيأ ظلال آيات وسور القرآن الكريم، فنجده تارة يستلهم مضمون آية، وتارة أخرى يقبس من وحي فكرة آية أخرى، إضافة إلى ما يتبناه من مفردات وتراكيب فيصبها في قالب نص شعري، كما أنه قد يستشهد بقصص أو أعلام وردت في القرآن الكريم.

إذا أمعنَّا النظر في الأبيات السابقة، وتلقيناها ببصيرتنا قبل بصرنا، فإنها تتكشف لنا عن ألفاظ ذات مدلولات خاصة تخلق تشابكا دلاليا بين هذه الأبيات والنصوص الأخرى التي تناصت معها، فهي بالتالي كلمات مفتاحية وإشارات نستدل من خلالها على تلك النصوص الغائبة، ويتجلى لنا إسقاط عجيب وتواز دقيق بين معاني الأبيات ومدلولات الآيات القرآنية التي جاءت معانيها متسلسلة ومتدرجة وفق ترتيب محكم، فالشاعر قد انزاح وخرج دلاليا عن المعنى القريب والظاهر لتلك الكلمات المفتاحية:(طيه، الروض، سحر البيان، سرائره)، ليغوص إلى المعاني العميقة التي تلامس أعماق النفس البشرية، والتفكر في أحوالها، والإبحار في ملكوت وفضاء الله الواسع، وإطلاق العنان للعقل من أجل التدبر والتفكر والانفتاح على عوالم وفضاءات لا محدودة تكسر حواجز الماديات والمحسوسات المحدودة والضيقة، ففي طيِّ منظوم الشاعر حلوُ الكلام ونادره، فأما "حلاوة الكلام" فتولد البهجة والسرور والراحة والطمأنينة، وهي المشاعر التي تتملك الإنسان بمجرد تقليب ناظريه في "السماء" فلا يلبث أن يشعر بالراحة والسكينة، وأما "نادره" فهو ما يقتضي التعجب والغرابة لندرة حصوله أو صعوبة واستحالة

[1]ـ سورة الأنبياء، آية 104.
[2]ـ سورة الروم، آية 15.
[3]ـ سورة الأنعام، آية 07.
[4]ـ سورة الطارق، آية 09.

تكراره أو وجود نظيره، فيكون سببا في الحيرة والدهشة، وكيف لا تتملكنا هذه المشاعر كلما نظرنا إلى عظمة خلق السماء، فرفع سبع سماوات بغير عمد، لا عيب فيها ولا خلل، قال تعالى: "الذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ طِبَاقًا مَا تَرَى فِي خَلْقِ الرَّحْمَنِ مِنْ تَفَاوُت فَارْجِعِ البَصَرَ هَلْ تَرَى مِنْ فُطُور، ثُمَّ ارْجِعِ البَصَرَ كَرَّتَيْنِ يَنْقَلِب إِلَيْكَ البَصَرُ خَاسِئًا وَهُوَ حَسِيرٌ"[1]، فإذا جاء وعد الله- عز وجل- طواها كطي السجل وهو التوجه نفسه الذي يسير فيه الشاعر في "منثوره وبيانه وحروفه" فيصبح طابعا وسمة غالبة عليه.

وما يلفت الانتباه أن النصوص القرآنية التي تناصت مع هذه الأبيات جاءت مترابطة من حيث الدلالات، ومعانيها مكملة لبعضها البعض، وتدور كلها حول يوم البعث والنشور، فذكر في الأولى أول مظاهر اليوم الآخر وهو انشقاق السماء وطيها، ثم يبين في الثانية أن جزاء ومصير من أحسن عملا فسيكرم ويدخل جنات الفردوس، ويؤكد في الثالثة أن الذين كفروا ماكانوا ليؤمنوا مهما جئتهم بالبينات والآيات فسيكذبون، بينما تخبر الرابعة بأن هذا اليوم عظيم وشديد تختبر وتكشف فيه النفوس والسرائر.

يقول الشاعر [الطويل][2]:

وَلَسْتُ أَرَى يَوْمًا بِدَارَةَ جلْجلٍ سِوَى شَاعِرٍ دَارَتْ عَلَيْهِ دَوَائِرُهْ

وهنا نجد أن الشعر يتناص مع الآية الكريمة: "وَمِنَ الأَعْرَابِ مَنْ يَتَّخِذُ مَا يُنْفِقُ مُغْرَمًا وَيَتَرَبَّصُ بِكُمُ الدَّوَائِرَ عَلَيْهِمْ دَائِرَةُ السُّوءِ واللهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ"[3]، فالله يتحدث عن بعض الأعراب الذين يحتسبون ما أنفقوا في سبيل الله غرامة وخسارة لا يرجو من ورائه ثوابا، ويبقى ينتظر أن تحل بكم النوائب ومن النوازل والمحن، لكن السوء يدور عليهم ويلحق بهم لا بالمسلمين. فكذلك هذا الشاعر (امرؤ القيس) فقد تغيرت أحواله، وتبدلت أوضاعه، فبعدما كان في عيش رغيد معوق فيه النعم، انقلب به الحال ودار عليه الزمان، وحلت به المصائب فصار في أيأس حال، فجاء اقتباس الشاعر في عجز البيت من الآية الكريمة ليعبر عن غدر الزمان، وتبدل الأحوال، وأن دوام النعم من المحال، وكل سيجزى بما كسبت يداه.

---

[1]ـ سورة الملك/ آية 3- 4.
[2]ـ ديوان الصبابة، ص 17. الدوائر: جمع دائرة، انقلاب النعمة إلي بلية
[3]ـ سورة التوبة، آية 98. الأعراب: ولد إسماعيل عليه السلام، وهو اسم لسكان البادية، مغرما: غرامة وخسارة، يتربص: ينتظر. الدوائر: تقلبات الزمان، دائرة السوء: العذاب والهلاك.

ويقول "ابن أبي حجلة" في القصيدة نفسها [الطويل][1]:

تَمُدُّ مِدَادَ الدَّمْعِ أَقْلَامُ هُدْبِهِ فَدَمْعِي حِبْرِي والسَّوَادُ مَحَابِرُه

وقد تناص الشاعر في هذا البيت مع قوله تعالى:" قُلْ لَوْ كَانَ البَحْرُ مِدَادًا لِكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ البَحْرُ قَبْلَ أَنْ تَنْفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنا بِمِثْلِهِ مَدَدًا "[2]، فوجه التناص هنا بين البيت الشعري والآية الكريمة موجود على مستويين: مستوى اللفظة التي يشتركان فيها وهي" المداد "والتي استعملت مجازا وتحديدا ضمن صورة تشبيهية، وعلى مستوى المعنى وهو كثرة الكلام والكلمات التي لن تنفد حتى بعد نفاد المداد ولو كان في سعة البحر، وقد استعمل الشاعر هذا المعنى وأسقطه على قوله في البيت الشعري مضمنا إياه فكرته، فبمجرد قراءة البيت فإننا نستحضر دلالة ومعنى الآية، ويتبادر إلى أذهاننا إسقاط لا شعوري للفظة "البحر" مكان لفظة " الدمع " وهو ما يجعل المعنى أكثر بلاغة ووقعا في النفس.

ونلاحظ أن الشاعر في النموذج الشعري السابق اختار اللون" الأسود " الذي يحمل دلالات إيحائية سلبية، فهو يرمز إلى الحزن والإحباط والتشاؤم واليأس، وهذا يتوافق والحالة الشعورية التي تملكته في هذا الموقف، ولعب دورا مهما في تبليغ المعنى بطريقه غير مباشرة.

وفي بيت آخر من القصيدة ذاتها، يتحدث الشاعر عن القوافي مبينا ما يمكن أن تجر وراءها من معان مثقلة بالهموم والعذاب الذي يترك الشخص مكبّلا مصفَّدًا عاجزًا، وقد شُدَّ وثاقه بقيود عذاب معاني تلك القوافي، فيقول [الطويل][3]:

تَجُرُّ قَوَافِيهِ مَعَانٍ عَذَابَهَا جَرِيرٌ كَعَبْدٍ أَوْثَقَتْهُ جَرَائِرُه

الشاعر في هذا البيت يتناقص مع الآية الكريمة: "وَمَا أَصَابَكُمْ مِنْ مُصِيبَةٍ فَبِمَا كَسَبَتْ أَيْدِيكُمْ"[4]، فالآية الكريمة تبين أنه ما نزل بلاء ولا عذاب على عبد أو جماعة أو أمة إلا بذنب اقترفوه، ومظالم وبدع ومعاص أحدثوها فظلموا أنفسهم وغيرهم، لذلك حق عليهم ما لحق بهم ونالهم من عذاب ومصائب جزاء وفاقا بما كسبت أيديهم، فيكون الجزاء من جنس العمل، وهو

[1]ـ ابن أبي حجلة، ديوان الصبابة، ص17.
[2]ـ سورة الكهف، آية 109.
[3]ـ ابن أبي حجلة، ديوان الصبابة، ص17.
[4]ـ سورة الشورى، آية 30.

المعنى عينه الذي ذهب إليه الشاعر في قوله: "كَعَبدٍ أَوْثَقَتْهُ جَرَائِرُه"، فلا يُعاقب إلا مجرم، ولا يُصَفَّدُ بالسلاسل والأغلال ويُلقى في غياهب السجن إلا معتد أثيم، فيكون العقاب على قدر الخطيئة كما قال تعالى: "ثُمَّ قِيلَ لِلَّذِينَ ظَلَمُوا ذُوقُوا عَذَابَ الخُلْدِ هَلْ تُجْزَونَ إلاَّ بما كُنْتُمْ تَكْسِبُونَ"[1].

ولعل معنى قول الشاعر:"كَعَبدٍ أَوْثَقَتْهُ جَرَائِرُه" والمتناص مع الآيتين السابقتين ينسحب على ما ذكر قبله بما أن الشاعر في البيت قام بالموازنة بين صورتين، فالعذاب الجرير للمعاني ما كان لينزل به لولا نظم القوافي، فهذه الأخيرة سبب أدى إلى وقوع العذاب الجرير والألم والمعاناة، وذلك مثل العبد الذي يُشَدُّ وثاقه ويُصَفَّدُ بالسلاسل والأغلال بفعل جرائره وذنبه وجنايته.

ثم يكمل في البيت الموالي قائلا [الطويل][2]:

يَشِيبُ بها فُودُ الوَلِيدِ لأَنَّهُ يَسِيرُ وَجُنَحُ اللَّيْلِ سُودٌ ضَفَائِرُهْ

ويتضح لنا أن الشاعر وتحديدا في صدر البيت قد تناص مع الآية الكريمة:"فَكَيْفَ تَتَّقُونَ إنْ كَفَرْتُم يَوْمًا يَجْعَلُ الوِلْدَانَ شِيبًا"[3]، وقد استعمل الله تعالى هذا المعنى ليبين لنا عظمة وأهوال يوم القيامة التي تجعل الطفل يشيب من شدة الضغوط والأهوال وعظم الموقف في ذلك اليوم، وعلى الرغم من أن علماء التفسير ذكروا أن القرآن استعمل هذا التعبير في الآية على سبيل التشبيه فقط وذلك لتصوير هول وشدة يوم القيامة، وقد ثبت حديثا أن الضغط النفسي والتوتر الشديد يسبب شيب الشعر، وبالتالي يكون علامة ومؤشرا على الضغوط النفسية، فإن كان هذا الحال مع ضغوط الدنيا، فكيف يكون الأمر مع ضغوط يوم البعث والحساب.

وقد اقتبس الشاعر هذا المعنى وضمنه في بيته ليعبر عما تولده معاني قوافيه من ضغوط نفسية هائلة تثقل كاهله، ومن مشاعر متأججة في نفسه ومستعرة لا طاقة لأحد على احتمالها.

[1]ـ سورة يونس، آية 52.
[2]ـ ديوان الصبابة، ص 17.
[3]ـ سورة المزمل، آية 17.

ويذهب الشاعر في أحد أبيات القصيدة إلى الحديث عن عمى بصر وبصيرة عاذله فيمن هوى (أي الشاعر)، فيقول [الطويل][1]:

وَلَوْ لـمْ يَكُنْ أَعْمَى البَصِيرَةِ عَاذِلِي لـمَا عَـمِيَتْ عَمَّنْ هَوِيْتُ نَواظِرُه

يتحدث الشاعر في هذا البيت عن عاذله الذي لامه وعاتبه في من هوى وأحب، ويخبرنا أنه لو حَكَّمَ قلبه، ونظر ببصيرته وبإدراك واعتقاد روحه لاهتدى إلى الحكم الصواب والصادق، ولما عميت نواظره عن رؤية الجمال الحقيقي الذي يراه هو في من عشق، ويتناص الشاعر هنا مع قوله تعالى: "أَفَلَمْ يَسِيرُوا فِي الأَرْضِ فَتَكُونُ لَهُمْ قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ بِهَا أَوْ آذَانٌ يَسْمَعُونَ بِها فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى الأَبْصَارُ وَلَكِنْ تَعْمَى القُلُوبُ التي فِي الصُّدُورِ"[2]، فعمى القلوب التي في الصدور هو نتيجة انطماس بصائرهم، وقسوة قلوبهم وتحجر مشاعرهم، وبالتالي فقد أضحى العمى الذي يعتدُّ به هو عمى القلوب والبصيرة لا عمى الأبصار والنظر، وهو حال المشركين والكافرين الذين أصابهم أقبح عمى وأشنعه فأضلهم عن الاهتداء إلى الحق والصواب، فلهم قلوب ولكن ليس لهم بصائر، فالآفة إذا ببصائر قلوبهم لا بأبصار أعينهم، وهي الآفة التي دونها كل آفة، وهو المعنى ذاته الذي يرمي إليه الشاعر في هذا البيت لما تحدث عن عاذله.

ويقول الشاعر في مدح السلطان الملك الناصر [الكامل][3]:

وَحَيَاةِ وَجْهِكَ وَهُوَ بَدْرٌ مُشْرِق قَلْبِي عَلَيْكَ كَمَا عَلِمْتَ وَأَشْفَقُ

فالشاعر في هذا البيت، يتناص في شطره الثاني مع قوله تعالى:"وَأَصْبَحَ فُؤَادُ أُمِّ مُوسَى فَارِغًا إِنْ كَادَتْ لِتُبْدِي لَوْلَا أَنْ رَبَطْنَا عَلَى قَلْبِهَا لِتَكُونَ مِنَ المُؤْمِنِينَ"[4].

فمضمون الآية ومضمون البيت الشعري يصبان في معنى واحد وهو خوف الشخص وإشفاقه على أقرب الناس وأعزهم إلى نفسه، والرق له والحنو عليه، فينشغل القلب والفكر به مهملا كل من وما هو سواه، وهو ما يكون عند التعلق الشديد بعزيز عليك، أو الخوف الشديد عليه من سوء وخطر يحيق به، وهو الشعور ذاته الذي تملك الشاعر تجاه السلطان الناصر، فيخبر بخوفه

[1]ـ ديوان الصبابة، ص17.
[2]ـ سورة الحج، الآية 46.
[3]ـ ديوان الصبابة، ص81.
[4]ـ سورة القصص، آية 10.

وقلقه عليه من أن يناله مكروه أو أذى من كيد الكائدين له والمتربصين به، كما شعرت أم موسى حين علمت أن جنود فرعون قادمون لأخذ رضيعها وقتله كما فعلوا بأطفال ورضَّع المدينة بأوامر من فرعون، فأصبح قلبها فارغا من ذكر كل شيء إلا من ذكر موسى وكيف تحمي فلذة كبدها.

وقد وظف الشاعر عناصر التشويش التي تغذي "فكرة الغموض في الشعرية الصوفية والحقيقة أن هذا الغموض سيتحول إلى متعة فنية إذا ما تمكنّا من فهم آليات التحويل الأسلوبي والموضوعاتي الذي يمارسه الشاعر في تغيير العلاقات الدلالية بين النصوص الغائبة والنص الحاضر"[1].

وفي مقطوعة شعرية يتحدث فيها الشاعر عن نصحه للعاشقين والمتيمين، فهو أعلم وأدرى بالصبابة وما يكون منها فيقول [الكامل][2]:

وَلَقَدْ نَصَحْتُ بَنِي الصَّبَابَةِ فِي الهوَى لَكِنَّهُمْ لَا يَقْبَلُونَ نَصِيحَا

يؤكد الشاعر ويعلمنا بأنه قد توجه إلى بني الصبابة ومن وقعوا في شباك الهوى، وتسلل الحب متغلغلا في نياط قلوبهم، فأراد أن يوجههم ويرشدهم وهو الناصح الأمين، العليم بحلاوة الهوى ولوعته، الخبير به والمجرب له، ولم يدفعه إلى التقدم لنصحهم إلا خوفه عليهم من أن يلقوا حتفهم فيه، فيستوطن قلوبهم الأسى والحزن والألم فيصبحون على ما أقدموا عليه نادمين، لكنهم ومع ذلك تجاهلوه وأعرضوا عن نصحه وجعلوا أصابعهم في آذانهم ضاربين كلامه عرض الحائط، فتناص الشاعر في هذا البيت الشعري مع الآية الكريمة:"فَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا قَوْمِ لَقَدْ أَبْلَغْتُكُمْ رِسَالَةَ رَبِّي وَنَصَحْتُ لَكُمْ وَلَكِنْ لَا تُحِبُّونَ النَّاصِحِينَ"[3]، حيث تتحدث الآية عن نصح سيدنا صالح- عليه السلام- لقومه وإبلاغه لهم أوامر ربه ونواهيه، باذلا كل ما في وسعه في الترغيب والترهيب والنصح، لكنهم لا يحبون الناصحين، فردوا قوله واتبعوا هواهم وماوسوس لهم الشيطان فلحقهم عذاب أليم.

[1]- جريوي عبد الحميد، تجليات التناص في شعر عفيف الدين التلمساني، ص79.
[2]- ديوان الصبابة، ص 171.
[3]- الأعراف/ 79.

وكأن الشاعر من خلال هذا البيت أراد أن يرجع ويعيد السامع ويحيله إلى الآية الكريمة السابقة التي تبين عاقبة ومصير من يعرض عن النصح ولا يرتدع أو ينتهي عما هو فيه من غيٍّ وعناد واستكبار، فبعدها أي مصير يلحق به فإنه يستحقه، ولا يستحق شفقة على حاله أو تعاطفا لأنه تم نصحه وتحذيره مرارا وتكرارا ولكنه أصر على عدم الامتناع أو الارتداع، وهذا ما يظهر في قول الشاعر: " وَلَقَدْ نَصَحْتُ بَنِي الصَّبَابَةِ "، وفي الآية:"لَقَدْ أَبْلَغْتُكُمْ رِسَالَةَ رَبِّي وَنَصَحْتُ لَكُمْ"، إضافة إلى تناصه هنا مع آية أخرى هي قوله تعالى:"وَأَنَا لَكُمْ نَاصِحٌ أَمِينٌ"[1]، وبالتالي فلا عزاء لهم بعدها.

وفي قصيدة قالها يذكر فيها أحبابه [البسيط][2]:

مَا ضَرَّنِي ضِيقُ عَيْشِي حِينَ وَاصَلَنِي سَمُّ الخِيَاطِ مَعَ الأَحْبَابِ مَيْدَانُ

لا شك أنه بمجرد قراءتنا للبيت الشعري، فإن أول ما يتبادر إلى أذهاننا هو قوله تعالى: "إِنَّ الذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا واسْتَكْبَرُوا عَنْهَا لَا تُفَتَّحُ لَهُم أَبْوَابُ السَّمَاءِ ولَا يَدْخُلُونَ الجَنَّةَ حَتَّى يَلِجَ الجَمَلُ فِي سَمِّ الخِيَاطِ وكَذَلِكَ نَجزي المُجْرِمينَ" [3]، فقد أخذ الشاعر "سَمّ الخِياط" من الآية الكريمة وضمنها في شعره، على الرغم من أن توظيفها والدلالة التي أدتها في النص الشعري تختلف عن دلالتها وغاية توظيفها في النص القرآني، فاقتصر التناص على اللفظ فقط دون المعنى.

حيث إن الله- عز وجل- علَّقَ دخول المجرمين إلى الجنة بولوج الجمل سَمَّ الخياط، وذلك على سبيل الاستحالة والنفي على التأبيد، فكما أنه من المحال دخول الجمل في ثقب إبرة، فكذلك المكذبون بآيات الله يستحيل أن يدخلوا الجنة.

بينما وظف الشاعر لفظة "سم الخياط" في معنى معاكس حين يذكر أهله وأحبابه وأصحابه، فعلى الرغم من ضيق العيش وقلة الزاد والطعام وصعوبة الحياة وقسوتها، فإنه حين يصل أصحابه ويجتمع مع أحبابه، فإنه حتى "سم الخياط" الشديد الضيق الذي ربما تصعب حتى رؤيته بالعين يصبح كالميدان الفسيح والواسع، فهو بذلك يخبرنا بأن صعوبة الحياة ورغدها،

[1]- الأعراف/ 68.
[2]- ديوان الصبابة، ص178. سم الخياط: ثقب الإبرة.
[3]- الأعراف/ 40.

وضيق البيوت واتساعها، وسعادة الإنسان وتعاسته إنما هي متعلقة بحضور وغياب الأهل والصحب والأحباب.

يقول الشاعر في معرض خطابه للرقيب المتربص الذي وَكَّلَ نفسَهُ لمراقبة المحبين ومحاسبتهم [الخفيف][1]:

رَاقِبِ اللهَ في مُحِبٍّ حَبِيبٍ مِنْ نُجُومِ السَّمَا لَهُ رُقَبَاءُ

يتناص الشاعر في البيت الشعري مع الآية الكريمة:" قُلْ أَنْزَلَهُ الذِي يَعْلَمُ السِّرَّ في السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ إِنَّهُ كَانَ غَفُورًا رَحِيمًا"[2]، فالمعنيان كلاهما يسيران في تجاه واحد، فالآية الكريمة تتحدث عن أمر الله- عز وجل- لرسوله الكريم أن يخبر الكفار بأن الذي أنزل القرآن هو الله الذي وسع علمه كل شيء بما في السماوات والأرض، وأنه كان غفورا لمن يتوب من الذنوب والمعاصي، رحيما بهم حيث لم يعالجهم بالعقاب. والشاعر يتحدث في البيت الشعري عن ذلك الذي يفوض نفسه لمراقبة أفعال وأقوال الآخرين وإصدار الأحكام في حقهم ومحاسبتهم، ناسيا- أو متناسيا- أن الله- عز وجل- مطلع على أحوال جميع العباد من فوق سبع سماوات، على حركاتهم وسكناتهم، لا يخفى عليه شيء في الأرض ولا في السماء، يعلم ما يعلن عباده وما يسرون في نفوسهم، وهو وحده من يقضي في مصائر خلقه وفق إرادته-جل في علاه-، فيغفر لمن يشاء ويعاقب من يشاء بمشيئته وعدله.

وقال في قصيدة حجازية [الطويل][3]:

يُهَدِّدُنِي بِالْهَجْرِ في كُلِّ لَيْلَةٍ أُصَدِّقُ فِيهَا وَصْلَهُ وَأُكَذِّبُ

وَلَمَّا وَرَدْنَا مَاءَ مَدْيَنَ قَالَ لِي وَحَقِّ شُعَيْبٍ أَنْتَ في الحُبِّ أَشْعَبُ

وسرعان ما يتبادر إلى أذهاننا النص القرآني الغائب في قوله تعالى:" وَلَمَّا وَرَدَ مَاءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةً مِّنَ ٱلنَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِن دُونِهِمُ ٱمْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لَا نَسْقِي حَتَّىٰ يُصْدِرَ ٱلرِّعَاءُ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ"[4]، والمقصود في الآية الكريمة بـ"الشيخ الكبير" هو سيدنا

[1]- ديوان الصبابة، ص189.
[2]- الفرقان/ آية 06.
[3]- ديوان الصبابة، ص236.
[4]- القصص، ص23.

شعيب عليه السلام، والتناص هنا لم يكن اعتباطيا، بل جاء تماشيا مع الموقف والتجربة الشعورية، والتي جاء التناص قناعا لإخفاء حقيقتها، وقد استحضر الشاعر "ورود ماء مدين" كرمز للمكان والوجهة التي يقصدها طلبا للأمان والنجاة، وهو ما كان يأمله ويتمناه سيدنا موسى عليه السلام في نفسه حين فَرَّ إلى مدين من مصر هربا من فرعون وجنوده خوفا من قتله، فكان تارة يعتقد أنه نجا وسلم منهم، وتارة يضطرب ويتملكه الخوف من أن يعرفوا دربه ومسلكه ويجدونه، فبقي متقلبا بين هاته المشاعر محتارا من أمره، وهو نفس ما عاشه الشاعر حين هددته من أحب بالهجر، فيصدقها حينا في تنفيذ تهديدها، ويكذبها حينا آخر متأمل أن يكون تهديدها مجرد قول وأنها لا طاقة لها ولا تجرؤ على تنفيذه فيأمن ما تدبره، فيبقى على هذه الحال بين تصديق وتكذيب لا يعرف له سكونا أو استقرارَ رأيٍ أو شعورٍ.

وجاء في قصيدة أخرى قالها الشاعر وهو في طريق مصر إلى الشام، قوله [الكامل][1]:

وَأَقُولُ لَيْتَ أَحِبَّتِي يَدْرُونَ مَا أَنَا فِيهِ مِنْ لَهْوٍ وَعَيْشٍ طَيِّبِ

في هذا البيت الشعري أعاد الشاعر صياغة النص القرآني الغائب وتوظيفه من خلال التناص الامتصاصي، حيث استلهم الشاعر مضمون وفكرة البيت وتحديدا شطره الأول، من الآية الكريمة: "قَالَ يَا لَيْتَ قَوْمِي يَعْلَمُونَ بِمَا غَفَرَ لِي رَبِّي وَجَعَلَنِي مِنَ الْمُكْرَمِينَ"[2]، فقد أخذ الشاعر مضمونها وأعاد صياغتها إشاريا ودلاليا وبثها في نصه، فالآية الكريمة تتحدث عن الجزاء الذي لقيه الصحابي "حبيب النجار" بعد استشهاده وبذل نفسه في سبيل نصرة دين الله- عز وجل- ودعوة قومه لاتباعه، لذلك استحق هذا المؤمن البسيط الصادق إيمانه "دخول الجنة" التي وجبت له فور استشهاده، فكانت له أمنية واحدة بعد أن رأى المصير الذي آلَ إليه وهي "لو يعلم قومه بما أكرمه الله به"، وهو تقريبا ما ذهب إلى معناه شاعرنا، فبعد أن ضرب سائرا في الرمال مشرقا ومغربا، وصارع الخطوب والأهوال والأخطار، في ميادين وساحات المعارك والحروب التي لا مهرب منها لمن يرجو النجاة، فما أن كادت تضع أوزارها إلا وأصبح الشاعر في "لَهْوٍ وعَيْشٍ طَيِّبٍ"، حيث إن جوهر ومضمون الآية والبيت الشعري الذي يلتقيان فيه هو "الفَرَجُ بَعْدَ الشِّدَّةِ".

[1]- ديوان الصبابة، ص265.
[2]- سورة يس/ 26-27.

ومن الصور التي احتضنتها ذاكرة الشاعر صورة "الجرفُ الهاري" للتعبير عن الحزن والأسى وانكسار القلب ساعة الهجر، فيقول [الوافر][1]:

وَأَعْقَبَ وَصْلَهُ هَجْرًا فَقَلْبِي عَلَى جُرْفٍ مِنَ الهُجْرَانِ هَارِ

فالشاعر في هذا البيت الشعري يتناص مع قوله تعالى:"أَفَمَنْ أَسَّسَ بُنْيَٰنَهُ عَلَىٰ تَقْوَىٰ مِنَ ٱللَّهِ وَرِضْوَٰنٍ خَيْرٌ أَم مَّنْ أَسَّسَ بُنْيَٰنَهُ عَلَىٰ شَفَا جُرُفٍ هَارٍ فَٱنْهَارَ بِهِۦ فِى نَارِ جَهَنَّمَ وَٱللَّهُ لَا يَهْدِى ٱلْقَوْمَ ٱلظَّٰلِمِينَ"[2]، فجعلها جزءًا من نصه الشعري بما يتوافق ويتماشى مع الموقف والحالة والشعورية التي هو فيها، فالشاعر بعد أن أتبعت محبوبته وصلها له بالهجر، أحس بالانهيار وكأن كل ما حوله قد تهدم في لحظة، وهذا ربما ما جعله في صدم وحالة من الذهول والجمود الذي يخالطه حزن وأسى ومرارة، فالعلاقة التي ظنها قوية ومتينة، اتضح له أنها متصدعة تمكنت منها الشقوق فأضعفت صلابتها وقوتها وأصبحت موشكة على السقوط والانهيار.

ومن نماذج التناص القرآني لدى "ابن أبي حجلة" أيضا، قوله [الطويل][3]:

فَخُذْ عَنْ مَقَالٍ أَنْتَ فِيهِ مُذَبْذَبٌ فَذَلِكَ مَا قَدْ كُنْتَ مِنْهُ تَحِيدُ

يتحدث الشاعر في هذا البيت عن بعض مكارم وأحاسن الصفات التي يمكن أن يتصف بها الإنسان، فهو يحث على الإمساك عن القول والكلام والخوض فيما لست متيقنا منه، وكنت في شكٍّ وريَبَةٍ منه وأنت تعلم ذلك في نفسك إلا أنك تنكره وتميل عنه، فالأفضل الإحجام والامتناع عن الحديث أو إبداء الرأي فيه؛ لأن حكمك فيما أنت متردد فيه غير متيقن، يجعلك تخطئ تقدير الأمور على حقيقتها وتخرج عن جادة الصواب والموضوعية، لذا فالسكوت عما أنت مُذَبذَبٌ فيه حكمة.

ويتجلى بوضوح أن الشاعر قد تناص في هذا البيت تناصا مباشرا مع قوله تعالى: "وَجَاءَتْ سَكْرَةُ المَوْتِ بِالحَقِّ ذَٰلِكَ مَا كُنْتَ مِنْهُ تَحِيدُ"[4]، فكل إنسان له سكرة موت هو ملاقيها ولا مفرَّ منها مهما طال أجله أو قصُرَ، وهي حق لا شك فيه ولا باطل معه فهو نهاية كل حي،

[1]ـ ديوان الصبابة، ص275.
[2]ـ التوبة/ 109. هار: متصدع دون أن يسقط.
[3]ـ ديوان الصبابة ، ص303. مذبذب: متحير، متردد، تحيد: تعدل وتميل.
[4]ـ سورة ق، آية 19.

وعلى الرغم من أن كل إنسان يعلم هذه الحقيقة ومتيقن منها ولا يمكن له نكرانها، إلا أنه يحيد عنها ويمتري ويهرب منها ولا يتوانى في طردها من تفكيره كلما تبادرت إلى ذهنه.

ويقول في البيت الموالي [الطويل][1]:

سِيَاقُ الذِي يَرْوِيهِ رَكْبُ ذَوِي الهوَى بِهِ كُلَّ يَوْمٍ سَائِقٌ وَشَهِيدُ

وفي هذا النموذج الشعري نجده يحمل في طياته علاقة تداخل واقتراب من النص القرآني من خلال الاقتباس الحرفي من الآية الكريمة: "وَجَاءَتْ كُلُّ نَفْسٍ مَعَهَا سَائِقٌ وَشَهِيدٌ"[2]، حيث يتخذ الشاعر الامتصاص طريقة له لتوليد دلالة النص الحاضر، فمضمون الآية ومما جاء في تفسيرها أن كل نفس تأتي يوم القيامة معها ملكان: ملك يسوقها إلى المحشر إلى الله تعالى، ومعه ملك يشهد عليها بما عملت وقالت، وهذا الاقتباس التضميني الذي وظفه الشاعر في نصه، فكل ما ينطق به ويقول ويسرده هؤلاء الذين تَمَطَّوا الهوى، وركبوا الصبابة، لهم عليه كل يوم سائق وشهيد يحصون عليهم قولهم وعملهم.

ونجده أيضا يتناص مع القرآن الكريم في البيت الموالي لسابقه فيقول [الطويل][3]:

يَطُوفُونَ بِالأَحْبَابِ خَلْفَ بُيُوتِهِمْ فَمِنْهُمْ قِيَامٌ حَوْلَهَا وَقُعُودُ

ويبدو أن الشاعر قد وُفِّقَ في تعامله مع النص القرآني الغائب، وأحسن الاقتباس متجاوزا الأخذ اللفظي فقط، إلى التناص الضمني والمعنوي والدلالي العميق، وقد تناص الشاعر هنا مع قوله تعالى:" الَّذِينَ يَذْكُرُونَ اللَّهَ قِيَامًا وَقُعُودًا وَعَلَىٰ جُنُوبِهِمْ وَيَتَفَكَّرُونَ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ رَبَّنَا مَا خَلَقْتَ هَٰذَا بَاطِلًا سُبْحَانَكَ فَقِنَا عَذَابَ النَّارِ"[4]، وأيضا مع قوله تعالى:" فَإِذَا قَضَيْتُمُ الصَّلَاةَ فَاذْكُرُوا اللَّهَ قِيَامًا وَقُعُودًا وَعَلَى جُنُوبِكُمْ فَإِذَا اطْمَأْنَنْتُمْ فَأَقِيمُوا الصَّلَاةَ إِنَّ الصَّلَاةَ كَانَتْ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ كِتَابًا مَوْقُوتًا"[5]، فقد جعل الشاعر لبيوت الأحباب حرمة وقدسية في نفس المحبين والعاشقين وكأنها البيت الحرام الذي يتشوقون لزيارته والطواف به، فيحلون به لا يبرحونه ولا

[1]ـ ديوان الصبابة، ص303. سياق الذين الذي يرويه: سرده وقوله. رَكْب: الراكبون، العشرة فما فوق.
[2]ـ سورة ق، آية 21. سائق وشهيد: ملاك كاتب يسوق للحشر، وملاك يشهد عليه.
[3]ـ ديوان الصبابة، ص303.
[4]ـ آل عمران، آية 196.
[5]ـ النساء، آية 103.

يزحزحون عنه، فترى منهم من هو قائم ومنهم من هو قاعد، كالحجيج والمعتمرين الذين يعتكفون بالبيت الحرام يصلون نهارا ويقومون ليلا، والظاهر اشتراك النص الشعري بالنصين القرآنيين في لفظتي "قيام وقعود"، لكننا إذا تأملنا وربطنا دلالة الأول بالثانيين، فإنه تتكشف لنا معانٍ خفية تزيد وتقوي التعالق والتداخل بين هاته النصوص، فـ"القيام والقعود" في الآية الأولى اقترن بالتفكر والتدبر في عظمة وقدرة الله تعالى في خلق السماوات والأرض، وفي الثانية اقترن بالاطمئنان والسكينة وهدوء النفس وراحة البال، فعلق الشاعر المعنيين الواردين في الآيتين بنصه الشعري، حيث إن هؤلاء العاشقين تجدهم يطوفون حول بيوت أحبابهم لا يكادون ينصرفون عنها أبدا، وهو ما يدل عليه استعمال الشاعر للفعل بصيغة المضارع، للدلالة على الاستمرار في الزمن، فترى منهم قياما ومنهم قعود، ذلك أنهم لا يجدون سكينتهم ولا راحتهم ولا هدوء نفوسهم وسكونها إلا في ذلك المكان، ثم إنهم طوال قعودهم وقيامهم وطوافهم ببيوت من عشقوا، لاينفكون يتفكرون في شيء غير هذا المحبوب الذي هو خلف جدران ذلك البيت، منقطعين عن كل ما حولهم، فلا يصرفهم ولا يشغلهم عن ذلك شاغل.

ويواصل الشاعر تناصه مع القرآن قائلا [الطويل][1]:

يَعُومُونَ في بَحْرِ المَدَامِعِ عِنْدَمَا تَمِيلُ بِهِم سُفُنُ الهَوى وَتَمِيدُ

وجاء تناص الشاعر هنا مع الآية الكريمة: "وَأَلْقَى فِي الأَرْضِ رَوَاسِيَ أَنْ تَمِيدَ بِكُمْ وَأَنْهَارًا وَسُبُلًا لَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ"[2]، ومع قوله تعالى:"وَجَعَلْنَا فِي الأَرْضِ رَوَاسِيَ أَنْ تَمِيدَ بِهِم وَجَعَلْنَا فِيهَا فِجَاجًا سُبُلاً لَعَلَّهُمْ يَهْتَدُونَ"[3]، وأيضا مع قوله تعالى:"خَلَقَ السَّمَاوَاتِ بِغَيْرِ عَمَدٍ تَرَوْنَهَا وَأَلْقَىٰ فِي الْأَرْضِ رَوَاسِيَ أَن تَمِيدَ بِكُمْ وَبَثَّ فِيهَا مِن كُلِّ دَابَّةٍ وَأَنزَلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَنبَتْنَا فِيهَا مِن كُلِّ زَوْجٍ كَرِيمٍ"[4].

ويبدو لنا للوهلة الأولى أن تناص الشاعر في بيته هذا مع النصوص القرآنية جاء في لفظه (تميد)، إلا أن تناصه يذهب إلى أعمق من ذلك بكثير، فهو يشبه الهوى بالسفن التي يركبها العاشقون وبنو الصبابة، ويبحرون بها في بحر المدامع فهي لا تنفك تضطرب بهم وتهتز بشدة

[1]ـ ديوان الصبابة، ص 303. تميد: تتحرك بعنف وتضطرب، وتتعلق واشتهرت بالأشياء الضخمة.-
[2]ـ النحل/ 15.
[3]ـ الأنبياء/ 31. فجاجا: طرقا واسعة مسلوكة. أو: الطريق الواسع بين الجبلين.
[4]ـ سورة لقمان/ 10.

وعنف يمنة ويسرة تتلاطمها أمواج المشاعر المضطربة والقلقة، فلا تسكن ولا ترسو أبدا، فسبلها في البحر واسعة لا يعلمون لهم وجهة ولا قبلة يهتدون بها أو يتوجهون إليها.

وعلى الرغم من أن الشاعر في بيته يشترك مع الآية الأولى في اشتمالها على: "الأنهار والسُّبُل"، ومع الآية الثانية في السبل والطرق والواسعة حتى وإن لم يذكر ذلك لفظا إلا أنه يُفْهَمُ ويُدْرَكُ من المعنى والسياق، فالبحر كله مسالك واسعة ومفتوحة لمن يبحر فيه، وتناص مع الآية الثالثة في حضور لفظة: "الماء" التي تقابلها لفظة: "بحر" في بيته الشعري، إلا أنه اختلف عنهم في أمر اشتركت فيه النصوص القرآنية الثلاثة وهو وجود: "الرواسي" التي جعلها الله- عز وجل- سببا لثبات واستقرار الأرض وسكونها، والتي لولاها لما عرفت الأرض مستقرا، ولكان اضطرابها وزلزلتها دون توقف، فلا يستقيم لمن على ظهرها عيش ولا راحة ولا أمان وسكون، وهو ما يفتقر إليه من ركبوا سفن الهوى، فليس لهم رواسٍ تثبت سفينتهم وتمنع اضطرابها العنيف، فهم باقون على تلك الحال، شاخصة أبصارهم، قلوبهم وجلة، مترقبين المصير الذي سيؤولون إليه في أي لحظة.

وانطلاقا من مجمل ما تناولناه من نماذج شعرية، يمكننا القول إن "ابن أبي حجلة" قد تفاعل مع النصوص القرآنية واقتبس منها وضمّنها في أشعاره ونصوصه بعد أن أعاد صياغتها وفق درجات تناصية متباينة من أجل تكثيف وإثراء الدلالة والمضمون، وإضفاء نوع من القدسية للنص.

2- التناص مع الحديث النبوي الشريف:

الحديث النبوي الشريف هو ثاني مصدر من مصادر التشريع في ديننا الإسلامي الحنيف بعد القرآن الكريم، وكما كان واضحا وجليا تأثر المسلمين بالنص القرآني فأخذوا منه وضمنوه في أقوالهم وأشعارهم، فإنهم أيضا تأثروا بالحديث النبوي الشريف الذي يمثل كل ما ثبت صدوره عن الرسول- صلى الله عليه وسلم- من قول أو فعل أو تقرير، أو بعض صفاته الخَلْقِيةِ أو الخُلُقِيةِ.

هذا ونجد أنه على مستوى الحضور الديني في شعر "ابن أبي حجلة التلمساني"، فإن رؤيته الشعرية انبثقت في المقام الأول من القرآن الكريم، وكان تناصه وتداخله مع الحديث الشريف بصورة أقل حيث لم يتوسع فيه. وإذا كان لنص الحديث الشريف أو بعضه تعالق مع نص شعري لابن أبي حجلة، فإنه يصبح منبعا تنبثق منه دلالات ومعان عديدة، إضافة إلى بنية فنية تتسع وتمتد لتغطي مستويات التركيب والبناء.

ولعل عدم وجود تمظهر بارز للتناص مع الحديث النبوي مقابل التداخل والتعالي القرآني في شعر "ابن أبي حجلة" هو غلبة وطغيان الكل على تبعية الجزء، حيث إن القرآن الكريم إجمالٌ وعمُومٌ والسنة النبوية تفصيلٌ وخصوصٌ.

وسنسعى في هذا المقام إلى استجلاء تمظهرات حضور التناص مع الحديث الشريف عند ابن أبي حجلة، وكيف تأثر بالسنة، واستقى منها ما يتوافق ومعانيه ويخدم أفكاره.

يقول "ابن أبي حجلة" [الطويل][1]:

فَفِيهِ لَهُ فِي كُلِّ يَوْمٍ وَلَيْلَةٍ حَبِيبٌ مُلِمٌّ أَوْ نَدِيمٌ يُسَامِرُهْ

جاء التناص مباشرا في هذا البيت الشعري ومتطابقا ومتوافقا في لفظه ومعناه مع حديث الرسول صلى الله عليه وسلم- الذي رواه عبد الله بن عمر رضي الله عنهما أن النبي قال: "مَا مِنْ أَحَدٍ مِنَ النَّاسِ يُصَابُ بِبَلَاءٍ فِي جَسَدِهِ؛ إِلَّا أَمَرَ اللهُ- عَزَّ وَجَلَّ- الملائِكَةَ الذِينَ يَحْفَظُونَهُ؛ قَالَ: اكْتُبُوا لِعَبْدِي فِي كُلِّ يَوْمٍ وَلَيْلَةٍ مَا كَانَ يَعْمَلُ مِنْ خَيْرٍ مَا كَانَ فِي وَثَاقِي"[2]، فالشاعر في هذا البيت يتحدث عن الحبيب العارف والعالم والمحيط بأخبار الشاعر وجميع تفاصيله، وما يراوده من أفكار وهواجس ومشاعر وأحاسيس، فإن غاب هذا الحبيب كان معه نديم يجالسه يسهر معه ويسامره فيخوضان في حديث طويل يسدل عليه الليل أستاره، فهو على هذا الأمر يتجدد معه دون انقطاع مستمر في كل يوم وليلة، كاستمرار الملائكة في كتابة ما كان العبد يعمله من خير قبل أن يصيبه ابتلاء من الله تعالى فيقعده ويعجزه عن القيام وفعل ما اعتاده، وهذا من فضله تعالى أن لا ينقطع كتابة الأجر له في كل يوم وليلة جزاء وفاقا بما كان يعمل

[1]- ديوان الصبابة، ص16.
[2]- الألباني محمد ناصر الدين، ضعيف الترغيب والترهيب، ط1، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، 2000، ص 336.

قبل أن يبتلى، وهو مضمون وجوهر فكرة التناص والتعالق الموجود بين النص الشعري ونص الحديث، فالبيت في شطره الأول اقتباس جزئي من الحديث في لفظه ومعناه.

وفي القصيدة نفسها التي افتتح بها الشاعر كتابه، يقول [الطويل][1]:

وَلِي فِيهِ مِنْ سِحْرِ البَيَانِ رَسَائِلُ إِذَا مَا جَفَانِي أَحْوَرُ الطَّرْفِ سَاحِرُه

ويظهر لنا في هذا البيت تناصه مع حديث الرسول صلى الله عليه وسلم:"إِنَّ مِنَ البَيَانِ لَسِحْرًا، أَوْ إِنَّ بَعْضَ البَيَانِ لَسِحْرٌ"[2]، فالرسول يتحدث عن بيان الكلام الذي يقصد به اجتماع الفصاحة والبلاغة وذكاء القلب مع اللسان، فشبهه بالسحر الذي يغلب النفوس ويفتنها ويؤثر فيها، فيحل من العقول والقلوب في التمويه محل السحر وذلك لحدة عمله في سامعه، وسرعة قبول القلب له، فيقرب البعيد، ويبعد القريب، ويزين القبيح، ويعظم الحقير، فيكون كالسحر.

وقد اخْتُلِفَ في الحديث، هل جاء على سبيل المدح أو الذم؟ والغالب أنه ليس ذمًّا للبيان كله، ولا مدحا، لقوله عليه الصلاة والسلام:"من البيان"، حيث تفيد "من" هنا التبعيض.

وهو ما ذهب إليه الشاعر حين يخبر بأن "له فِيهِ مِنْ سِحْرِ البَيَانِ رَسَائِلُ"، مُقِرا باشتمال رسائله على ما يفتن العقل والقلب، ويحدث تأثيرا عظيما في نفس المتلقي يجعله يغير قناعاته وأفكاره، وتتبدل مشاعره وأحاسيسه، فيتحكم الشاعر في انفعالاته ويسيطر عليها ويوجهها بالطريقة التي أراد لها أن تكون من خلال طريقة نظم كلماته والمعاني المتولدة عنها.

وقال الشاعر في تقريظ كتاب ورد عليه من بعض الأحباب من رسالة افتتحها بقصيدة منها هذا البيت [الوافر][3]:

وَكَمْ شَاهَدْتُ مِنْ خَطٍّ وَلَكِن مِثَالكَ مَا رَأَيْتُ لَهُ مِثَالَا

يذكر الشاعر هنا أن الخط الذي شاهده، والذي كتبت به حروف وكلمات ذلك الكتاب الذي أرسل إليه ووافاه من بعض صحبه، والذي لم ير له مثالا من قبل، كما لم يرَ أو يلْقَ مَنْ هو

[1]ـ ديوان الصبابة، ص16.
[2]ـ سنن أبي داود، تح: محمد عبد العزيز الخالدي، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996، ص306/ رقم الحديث 5007.
[3]ـ ديوان الصبابة، ص66.

مثل هذا الصاحب والصديق، فهو ليس له نظير أو شبيه أو مثيل عند الشاعر، فهو حالة خاصة ونادرة ومتفردة تحظى بمكانه عظيمة في نفس الشاعر.

فتناص الشاعر تناصا غير مباشر مع حديث الرسول- صلى الله عليه وسلم- القائل:"أَلَمْ تَرَ آيَاتٍ أُنْزِلَتْ اللَّيْلَةَ لَمْ يُرَ مِثْلُهُنَّ قَطُّ؟ قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الفَلَقِ وَقُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ"[1].

من خلال هذه الإحالة الواضحة للحديث السابق، تمكن الشاعر من تكثيف وتقوية المعنى في نصه الشعري مع الإيجاز والاختصار في القول دون إن يؤدِّ ذلك إلى إضعاف الفكرة أو المعنى الذي يريده ويحرص على نقله للمتلقي، والذي يتحدث عن سحر وجمال ما خُطَّ في الكتاب المُرْسَلِ إليه والذي لم يسبق أن رأى مثيله ليربط ذلك الخط بصاحبه، فجمال وتفرّد الخط من جمال وتفرّد صاحبه ليس لهما نظير أو مضاهٍ، وهو ما ينسحب على ما جاء في الحديث حول آيات سورتي الفلق والناس اللتين ليس لهما مثيل ولم يُرَ مثلُهُنَّ قطُّ في جميع سور القرآن الكريم وآياته.

وقال في قصيدة مدح فيها السلطان الملك الناصر [الكامل][2]:

مَا لَاحَ خَدُّكَ بِالعِذَارِ مُكَاتِبًا إِلَّا ظَنَنْتُ بِأَنَّهُ لي مُعْتِقُ

فالشاعر يتغنى في هذا البيت ويصف السلطان الناصر مبينا أفضاله عليه، وذاكرا سبب إعجابه وتعلقه الشديد به، ملمحا إلى ولائه وإخلاصه له من خلال تناصه غير المباشر مع حديث الرسول عليه الصلاة والسلام:"لَا يَمْنَعُكَ ذَلِكَ فَإِنَّ الوَلَاءَ لِمَنْ أَعْتَقَ"[3]، وهذا حين سألته عائشة- رضي الله عنها-، عن جارية أرادت عتقها فقال أهلها:"نَبِيعُكِهَا عَلَى أَنَّ وَلَاءَهَا لَنَا"، ويتفق معنى هذا الحديث مع آخر قال فيه الرسول الكريم:"الوَلَاءُ لِمَنْ أَعْطَى الثَّمَنَ وَوَلِيَ النِّعْمَةَ"[4]. فالرسول يبين أن الولاء والإخلاص والوفاء يكون لمن يكون مخلِّصًا ومُعتِقًا، ولمن بذل وأنفق وأعطى المال والثمن، وكان صاحب فضل ونعمة وإحسان، وقد استحضر الشاعر واستلهم من لفظ الحديث ووظفها في نصه الشعري، حيث يتجلى تعالق وتداخل معنى

[1]- صحيح مسلم، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1991، ص559. رقم الحديث 814.
[2]- ديوان الصبابة، ص81. معتِقُ: مُحَرِّر.
[3]- سنن ابن داود، ص335. باب في الولاء: رقم 2915.
[4]- المرجع نفسه، ص335. باب في الولاء: رقم 2916.

الحديثين بصورة أوضح عند قراءتنا للبيت الشعري في سياقه مع بقية أبيات القصيدة، فتتكشف لنا عن مدى الولاء والحب والإعجاب والامتنان الذي يكنه الشاعر للملك السلطان الناصر.

ومن صور التناص المعنوي مع الحديث الشريف في شعر "ابن أبي حجلة" [الكامل][1]:

يَا عَاذِلِي لَا تَلُمْنِي فِي حُبِّهَا نَفَذَ القَضَاءُ وَهَكذَا حُكْمُ الهَوَى

من يتأمل ويتمعن في النص الشعري يدرك وجود توافق في قول الشاعر:"نَفَذَ القَضَاءُ" مع مضمون الحديث النبوي الشريف: "... وَاعْلَمْ أَنَّ مَا أَخْطَأَكَ لم يَكُنْ لِيُصِيبَكَ، وَمَا أَصَابَكَ لم يَكُنْ لِيُخْطِئَكَ..."[2]، فجاء توظيفه للجملة المذكورة متوافقا ومتداخلا مع جزء الحديث وموازيا لمعناه، فكلاهما يصبان في الدلالة والمضمون عينه رغم اختلاف اللفظ وطريقة التعبير عن المعنى المقصود، وهو أن كل ما يصيب الإنسان من خير أو شر فقد كتبه الله وقدَّرَه له أو عليه، وأن كل ما أخطأه، ولم ينله من خير، أو يقع عليه من شر فإنه ما كان ليصيبه بمشيئة الله إرادته.

ومن أبرز تداخلاته التناصية مع حديث الرسول الكريم، ما جاء في حثه العاذل على عدم الانشغال بشؤون الآخرين وتتبع أمورهم [الوافر][3]:

فيَا مَنْ جَاءَ يَعْذِلُ مُسْتَهَامًا عَلَى حُسْنِ الشَّمَائِلِ مَا أَمرك

والشاعر في هذا البيت يقفو أثر معنى حديث الرسول- صلى الله عليه وسلم-، فقد روى أبو هريرة- رضي الله عنه- أن النبي صلى الله عليه وسلم قال:"مِنْ حُسْنِ إِسْلامِ المَرْءِ تَرْكُهُ مَا لَا يَعْنِيهِ"[4]، فتظهر لنا "المحاكاة l'imation" جلية من خلال تشارك النصين الشعري والديني في الفكرة عينها والدلالة، وهي عدم الانشغال بأمور الناس وترك الإنسان ما لا يتعلق به ضرورة حياته في معاشه وشؤون نفسه، فذلك أَرْيَحُ له ولنفسه وللآخرين، وأَسْلَمُ له من كل شر وآفة، وهذا من محاسن ومكارم أخلاق المرء، وقد عدَّهُ الرسول عليه الصلاة والسلام من الصفات التي يحسن بها إسلام المرء.

[1]- ديوان الصبابة، ص170.
[2]- الأنصاري إسماعيل بن محمد، التحفة الربانية في شرح الأربعين النووية، ط2، مطبعة المدني، مصر، 1380، ص51.
[3]- ديوان الصبابة، ص171.
[4]- الحنبلي عبد القادر بن بدران الدومي، كتاب الشهاب في الحكم والمواعظ والآداب، تح: نور الدين طالب، د. ط، د. ت، ص 292.

ويعبر الشاعر عما يكون من حاله حين يجتمع بأهله وصحبه وخلانه، فيقول [البسيط][1]:

مَا صَرَّنِي ضِيقُ عَيْشِي حِينَ وَاصَلَنِي سَمُّ الخِيَاطِ مَعَ الأَحْبَابِ مَيْدَانُ

وهنا يتناص الشاعر مع قول الرسول صلى الله عليه وسلم:"مَنْ سَرَّهُ أَنْ يُبْسَطَ لَهُ رِزْقُهُ أَوْ يُنْسَأَ فِي أَثَرِهِ فَلْيَصِلْ رَحِمَهُ"[2]، ويتحدث الحديث عن حصول البسط في الرزق وكثرته ونمائه وسعته وبركته وزيادته زيادة حقيقية بوصل الرحم والأقارب والأهل، إضافة إلى حصول القوة في الجسد، والبركة في العمر وطوله وزيادته، وبالتالي تصبح صلة الرحم وزيارة الأقارب والاجتماع بالأحباب سببا شرعيا لبسط الرزق وسعته، وطول العمر وزيادته، والتي لولاها لما كان هذا رزقه، ولا كان هذا عمره- بفضل الله تعالى-، فمعنى البيت الشعري يشير إلى مضمون الحديث الشريف من خلال ذكر الشاعر ضيق عيشه وقلة زاده وشرابه وماله، والتي بمجرد حضور الأحباب حتى يستحيل ذلك المكان الضيق إلى ميدان فسيح، ويعم الخير والبركة ويزول عنه ما كان فيه من ضيق، فهذا المعنى يرجع ذاكرة المتلقي إلى هذا الحديث الشريف عن طريق التناص.

وتحدث الشاعر عن قضية عقائدية مهمة وهي استشعار العبد مراقبة الله- عز وجل- لأعماله في السر والعلانية، واطلاعه وملائكته من السماوات العُلَى على حاله وعلمه بجميع أموره، فلا تخفى عليه خافية، فيقول [الخفيف][3]:

رَاقِبِ اللهَ فِي مُحِبٍّ حَبِيبٍ مِنْ نُجُومِ السَّمَا لَهُ رُقَبَاءُ

يخاطب الشاعر في البيت العاذل والرقيب الذي لا ينقطع عن مراقبته وتتبع خطواته وحركاته وسكناته، وكلامه وسكوته، متحينا وقوع زلة أو خطأ منه، فيستعطفه مخاطبا إياه بلين القول راجيا منه مراعاة الله والإشفاق على هذا المحب العاشق، وأن كل ما يقوله أو يفعله فهناك رقباء مطلعون عليه من السماء، وأنه مدرك بأن أعماله مكتوبة وسيُسْأَلُ عليها غدًا ويُجَازى بما صنع، فتناص الشاعر هنا مع قول الرسول صلى الله عليه وسلم:"قَالَتِ المَلائِكَةُ: يَا رَبُّ ذَاكَ

[1]- ديوان الصبابة، ص178.
[2]- البخاري محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري، المجلد1، د. ط، جمعية البشرى الخيرية، باكستان، 2016، ص1006.
[3]- ديوان الصبابة، ص189.

عَبْدُكَ يُرِيدُ أنْ يَعْمَلَ بِسَيِّئَةٍ وَهُوَ أَبْصَرُ بِهِ، فَقَالَ رَاقِبُوهُ فَإِنْ عَمِلَهَا فَاكْتُبُوهَا لَهُ بِمِثْلِهَا، وَإِنْ تَرَكَهَا فَاكْتُبُوهَا لَهُ حَسَنَةً، إِنَّمَا تَرَكَهَا مِنْ جَرَّايَ"[1].

ويذكر الحديث أن الملائكة تُعْلِمُ الله- عز وجل- بإقدامِ العبدِ على ارتكاب ذنبٍ أو معصيةٍ، لكنه يأمرها بالتمهل، فإذا ما وقعت المعصية منه تكتبها سيئة واحدة، وإذا ما رجع العبد عنها وأحجم على ارتكابها، جازاه الله بأن يكتبها له حسنة، فما رجوعه عنها إلا لاستشعار عظم الذنب، وخجل من ارتكابه وهو يعلم اطلاع الله والملائكة على حاله ولو في السر، فهذا من فضل الله على عبده، وما جزاء الإحسان إلا الإحسان.

فنلاحظ أن الشاعر هنا يتطرق إلى أمر مهم جدا، به يستقيم ويصلح حال الناس في دنياهم وأخراهم، وهو ترك مراقبة وتتبع أعمال الآخرين ومحاسبتهم على أخطائهم، والأفضل أن ينشغل كل إنسان بأموره وأن يصلح من عيوبه ونفسه، فلا يحاسَبُ إلا عليها وهو ليس مكلفا إلا بذلك، والأمر الثاني هو استشعار رقابة الله- عز وجل- والملائكة التي تحصي على العبد عمله وتكتب كل صغيرة وكبيرة تبدر عنه، وان الجزاء والحكم أولا وأخيرا هو بيد الله تعالى، فهو الوحيد الذي يفصل في مصائر العباد كيفما شاء ووفق إرادته جل في علاه.

وقال الشاعر داعيا على الحبيب بأن يسلط عليه عشق من يذيقه شتى صنوف الجفاء والهجر، فكان دعاؤه عليه، وجرى عليه ما تمناه لمن أحب [الوافر][2]:

دَعَوْتُ عَلَى الحَبِيبِ بِعِشْقِ ظَبْيٍ يُقَاسِي مِنْهُ أَنْوَاعَ الجَفَاءِ

فَوَاصَلَهُ وَبَالَغَ فِي صُدُودِي فَكَانَ إِذًا عَلَى نَفْسِي دُعَائِي

فالشاعر أراد أن يدعو على من أحبَّ لغيضٍ في نفسه منها، انتقاما وانتصارا لنفسه، حتى تعاني وتقاسي ما يقاسيه، فإذا به يدعو على نفسه وهو لا يدري، فهو يحبها ويبغضها، ويرغبها وينفر منها، فلا يستقر ولا يثبت على حال، فأراد الحبيبَ أن يعاني بالتعلق والوَلَهِ بمن يجافيه ويصدّ عنه ولا يلقي له بالاً، لعله حينها يحس به ويرجع إليه، لكن دعاءه ذلك انقلب عليه، فواصل

[1]ـ الألباني محمد ناصر الدين، صحيح الجامع الصغير وزيادته (الفتح الكبير)، المجلد1، ط3، المكتب الإسلامي، بيروت، 1988، ص803.

[2]ـ ديوان الصبابة، ص223.

حبيبُهُ حبيبَهُ، وزاد صده وامتناعه وإعراضه عن الشاعر الذي تضاعفت حسرته وآلامه وخيبته، فبات هو الخاسر المنكسر القلب والنفس والخاطر، فجنى على نفسه بدعائه عليها، وكان كيده في نحره، فتناص الشاعر هنا مع الحديث الشريف: "عَنِ النَّبِي- صَلَّى اللهُ عَلَيه وسَلَّم- أَنَّه قَالَ:" مَنْ ضَارَّ أَضَرَّ اللهُ بِهِ، وَمَنْ شَاقَّ شَاق اللهُ عَلَيهِ "[1]، فمن يُدخلُ على مسلم مضرة في ماله أو نفسه أو عرضه ويُرِدْ به شرًّا وسوءا بغير حق، وسعى في منازعته، أنزل الله عليه المشقة، ونالَه ما كادَهُ ودبَّرَه وتمناه من شر وضر لغيره، وهو حال الشاعر الذي عبر عنه في البيتين.

أحال الشاعر المتلقي إلى الحديث الشريف السابق ليجعله يعايش التجربة الشعورية التي عاشها، وحتى يكون أيضا شاهدا على المصير الذي آلَ إليه جراء كيده ورغبته في الانتقام، وحتى يدفعه إلى التفكر والتدبر والاعتبار من حاله ومما لحق به إذا ما حدثته نفسه يوما بالسير على نفس النهج والخطى فستكون نهايته الخيبة والحسرة والخذلان والندم.

وفي نفس السياق، يذكر الشاعر في باب عقده في من انسكبت دموعه مدرارا، وتواصل هجره مرارا وتكرارا، فيقول [الرجز][2]:

اِرْحَمْ رُحِمْتَ لَوْعَتِي وَابْعَثْ خَيَالًا في الكَرَى

وَدَمْعَ عَيْنِي لَا تَسَلْ عَنْ حَالِهِ يَا مَا جَرَى

نلتمس ونستشعر حاله الضعف والانكسار واليأس التي هو فيها الشاعر، وهو ما دفعه إلى الاستجداء والاستعطاف من الحبيب الذي فارقه وغاب عنه، فهو يسترحمه ويترجاه أن يرفق بحاله، وأن يطفئ لوعة نفسه بإرسال خيال يزوره ساعة إغماضه جفنيه، لعل روحه تركن، ونفسه تسكن، وباله يهدأ ويطمئن، ويتناص الشاعر في البيت الأول مع حديث الرسول صلى الله عليه وسلم:"الرَّاحِمُونَ يَرْحَمُهُم الرَّحْمَنُ ارْحَمُوا أَهْلَ الأَرْضِ يَرْحَمُكُمْ مَنْ في السَّمَاءِ"[3].

فتناص الشاعر مع الحديث وتضمين بيته معناه واضح، وهو أن من يرأف بحال الضعيف، أو يكن رحيما بمن هو دونه، وكان أمره بيده- بعد الله تعالى- وله سلطة وقدرة عليه ولكنه يلين

[1]ـ أبو داود سليمان بن الأشعث السجستاني، سنن أبي داود، تح: محمد عبد العزيز الخالدي، ط1، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1996، ص521.
[2]ـ ديوان الصبابة، ص232.
[3]ـ أبو داود، سنن أبي داود، ج3، ص291./ رقم الحديث: 4941.

له ويشفق عليه ويرحمه، فستغشاه- رحمة الله- عز وجل، ويشمله عفوه جزاءً وفاقا، وما جزاء الإحسان إلا الإحسان، ولا يظلم عند الله أحدا.

المبحث الثاني: التناص الشعري في شعر ابن أبي حجلة التلمساني:

الشعر هو خليج العرب، وتذهب العبارة إلى القول المأثور أن من يبحث عن الثقافة العربية القديمة يجدها في الشعر، وهذا ما جعل الشعراء ينهلون الشعر على أساس ما يراه العقل. فالحديث عن الشعر هو رؤية وحفظ نتاج الآخرين، إذ كان الشعر موردًا غنيا يحاول الشعراء المبتدئون ومن يتلونهم أن يستمدوا منه، لأنه يقطر المواهب وينميها، ويذكي القرائح ويصقل الألسن.

لذلك عندما يتكلم الشاعر وينظم الشعر عليه أن يفكر فيما تلاه أو سمعه من الشعر العربي من غيره، وهو ما قد يكون شيئا يستخدمه ويوظفه في الشعر، بوعي أو بغير وعي، مما يجعله يستفيد من خبره وتجارب الآخرين.

وقد اعتبر النقاد القدامى ذلك في بعض الأحيان نقيصة وعيبا ومأخذًا على الشاعر، لكن هذه النظرة السلبية تصبح إيجابية عندما نفهم هذا المصطلح الحديث "التناص"، الذي يظهر في ثقافة الشاعر وآرائه حول أعمال الشعراء الآخرين.

ولم يفت شاعرنا "ابن أبي حجلة التلمساني" الالتفات إلى النتاج الشعري الثري الذي نظمه شعراء قبله، وإنما رجع إليه ونهل من ألفاظه ومعانيه، وقد انعكس هذا بصورة واضحة في أشعاره، وذلك بتناص أشعاره الواردة في ديوانه مع أشعار سابقيه.

ونسعى في الصفحات الآتية إلى تقديم أمثلة على تناص الشاعر- سواء كان مقصودا أو غير مقصود- مع اقتباسات شعراء آخرين تظهر في ديوانه.

1- التناص مع شعراء ما قبل الإسلام:

إنَّ تراثنا العربي القديم مادة ثرية وزاخرة بالمعاني والدلالات التي تغذي التجربة الشعورية وتسير بالشاعر نحو الارتقاء بعمله الإبداعي والفني، وبما أن ميلاد الشعر العربي كان في العصر

الجاهلي الذي نشأ وشَبَّ في بيئته التي احتضنته وكانت من أهم روافده، فقد كان لزاما على الشاعر العربي في العصور الموالية أن يكون له رجوع وعودة إلى ذلك النموذج البكر، وإلى تلك البدايات الأولى، "وليس الشاعر مرتبطا بمادة التراث المكتوبة قدر ارتباطه بما وراءها، أي بالأعماق والنُّسوغ الأولى التي احتضنت تلك المادة، وأدت إلى وجودها"[1].

ولعل امرأ القيس من الشعراء الأوائل الذي بدأ قول الشعر معه، وأسهم بقسط وافر في تطوره وانتشاره، فخلّد التراث العربي عموما والشعري خصوصا اسمه بحروف من ذهب بالنظر لتأثير شعره الكبير في الشعراء الذين عاصروه ومن جاؤوا بعده، فحاول كل منهم أن يستفيد منه ومن تجربته الشعرية المهمة والمتميزة. وكان شاعرنا ابن أبي حجلة التلمساني هو الآخر قد نهل من تجربة امرئ القيس الشعرية ومستلهما منها، كونها تمثل تجربة غنية، ومعينا لا ينضب ينهل منه الشعراء، فقام ابن أبي حجلة باستثمارها للتعبير عن تجربته المتمثلة في الغربة والوحدة والبعد عن الأرض والأحباب والأهل، فأسقط النص الشعري بما يتماشى مع حالته الشعورية، حيث يقول [الطويل][2]:

إِذَا مَانَسَى ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ فَإِنِّي لِمَنْ أَهْوَاهُ مَا عِشْتُ ذَاكِرُه

فالشاعر في هذا البيت يتناقص تناصا واضحا مع مطلع معلقة امرئ القيس المشهورة[3]:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

يستهل امرؤ القيس معلقته بمقدمة طللية يبكي في مطلعها على الديار المتهدمة، وآثارها التي درست، فاستذكر الأيام الخوالي التي كانت فيها عامرة آهلة بأهلها نابضة بالحياة، وكيف أصبحت مكانا قفرا متهدم الأركان والبنيان، وهو ما أحزنه وأثار الأسى والألم في نفسه، لتغير الأحوال وتبدلها بالديار وأهلها، وقد استعار ابن أبي حجلة التركيب (ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ) حين يخاطب الحبيب، ليؤكد على وفائه لذكراه وعدم نسيانه مهما طال الفراق وباعدت بينهما

[1]ـ زايد علي عشرى، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. ط، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص59.
[2]ـ ديوان الصبابة، ص17.
[3]ـ امرؤ القيس، شرح المعلقات العشر المذهبات، ابن الخطيب التبريزي، ضبط: عمر فاروق الطباع، ط1، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، د. ت، ص 25.

المسافات، فإنه سيبقى يذكره ما بقي حيًّا حتى وإن كان هذا الحبيب قد نسي الشاعر ونسي ما كان بينهما، والديار التي جمعتهما.

كما نجد تشابها بين قصة امرئ القيس وقصة ابن أبي حجلة، فكلاهما من بيت عز وشرف وجاه وسلطة، فامرؤ القيس ورث ملك أبيه، و"ابن أبي حجلة" ورث مشيخة الصوفية، وقد سعى امرؤ القيس لاسترجاع ملك أبيه، أما "ابن أبي حجلة" فكان حامل لواء الصوفية بعد أبيه ومطالب بالحفاظ عليها ونشرها وترسيخها، كما أن أمرأ القيس خرج عن دياره وارتحل في رحلة استعادة الملك الضائع وهو ما جعله يتذكر الديار والأحباب بعد طول غياب ويحن إليهم، وكذلك الحال بالنسبة لابن أبي حجلة فهو الآخر هجر دياره وأحبابه وسار عنهم دهرا من الزمن، الأمر الذي جعله يحن ويشتاق إلى ذلك الحبيب وذلك المنزل، ويعبر عن هواه لهما وأنه ليس بناسيهما ما حَيَا، فكان التقاء تجربة ابن أبي حجلة مع تجربة امرئ القيس في الغربة والضياع والافتراق عن الحبيب.

ونجد لشاعرنا تناصا آخر مع امرئ القيس في معلقته، ويظهر ذلك في قوله [الطويل][1]:

وَلَسْتُ أَرَى يَوْمًا بِدَارَةَ جُلْجُلٍ سِوَى شَاعِرٍ دَارَتْ عَلَيْهِ دَوَائِرُه

حيث استدعى الشاعر في هذا البيت نصين غائبين، وتناص معهما تناصا مباشرا، فنجده يتناص في صدر البيت مع قول امرئ القيس في معلقته [الطويل][2]:

أَلَا رُبَّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٍ وَلَا سِيمَا يَوْمَ بِدَارَةِ جُلْجُلِ

و(دارة جلجل) هو موضع يقال له الحمى، ويذكر هنا امرؤ القيس الحادثة المعروفة التي وقعت له مع ابنة عمه عنيزة يوم الغدير وما صنع معها والنساء اللاتي كُنَّ معها، وأن عقره لناقته وإطعام لحمها لتلك النسوة والعبيد ثم حمل رحلها على أخرى لم يجلب له إلا الخزي والعار، وكأنه سفَّهَ نفسه لذلك وجنى على نفسه بذلك الفعل الدنيء، فكان جزاؤه أن نزلت به

[1]ـ ديوان الصبابة، ص17.
[2]ـ امرؤ القيس، الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط5، دار المعارف، القاهرة، ص10.

الدواهي وحلت عليه الهزيمة ودارت عليه دائرة السوء، وهو المعنى الذي أشار له ابن أبي حجلة في عجز البيت، والذي يتناص فيه مع الشاعر عبيد بن قرعص التغلبي في قوله [الكامل][1]:

فَتَلَافَيْتُهُ وَقَدْ سَطَعَ النَّقْـــ ـــع وَدَارَتْ دَوَائِرُ البُرَحَاءِ

فنجد أن ابن أبي حجلة قد اقتبس وأخذ المعنى بلفظه من البيت السابق وجعله مضمنا في شعره موظفا إياه للتعبير عن أفكاره، فيذوب ذلك الاقتباس المأخوذ من غيره ويتغلغل في ثنايا نصه وكلامه ومعانيه ويلتحم بها فتصير كيانا واحدا.

وإذا ما تحدثنا عن النسيب والغزل وذكرناهما باعتبارهما كانا ركنين أصيلين في الشعر العربي القديم، فإننا نجد أن حضور الطيف لم يكن حالة عشواء يأتي بها الشاعر من باب التقليد فحسب، بل كان لها دلالات توحي شيئا من نفس الشاعر يعبر عنها في قصيدته، مثلما نجد عند ابن أبي حجلة في قوله [الطويل][2]:

فَيَا طَيْفَ مَنْ أَهْوَاهُ طَرْفِي إِنْ غَفَا أَ تَهْجُرُهُ بِاللهِ أَمْ أَنْتَ زَائِرُهْ

وَحَقِّكَ لَوْ سَايَرْتَهُ بَعْضَ لَيْلَةٍ لَسَايَرْتَ صَبًّا مَاتَ فِي الحُبِّ سَائِرُهْ

يمتلكُ الشَّوْقَ الشَّدِيد لِطَرْفِهِ فَتَجْرِي بِهِ كَالحَاجِرِيِّ مَحَاجِرُهْ

بقراءتنا للأبيات الشعرية السابقة نجد الشاعر المشتاق المغرم يعبر عن ألمه عن طريق شكواه واستعطافه لطيف المعشوق، وعلى الرغم من أنه مدرك بأن هذا الخيال والطيف غير واقعي إلا أنه يستشعر لذة ومتعة في لقائه مثلما يكون اللقاء الحقيقي، فهو يرى حبيبته ماثلة أمامه بين يديه حتى وإن لم يكن ذلك واقعا، فيعيش هذه التجربة وهو في حالة بين اليقظة والنوم، فتتملكه حالة برزخية بين عالم اليقين والحقيقة، وعالم الرؤيا والخيال، فترتسم في ذهن الشاعر صورة غير حقيقية فيصور لنا الشاعر ذلك اللقاء الخيالي بحبيبته بأجمل صورة.

[1]ـ الشمشاطي أبو الحسن علي بن محمد العدوي، الأنوار ومحاسن الأشعار، تح: صالح مهدي العزاوي، د. ط، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، د. ت، ص104.
[2]ـ ديوان الصبابة، ص17.

ونجد الصورة الفنية للطيف والخيال في الشعر الجاهلي حاضرة، وقد استعمل الشعراء المتأخرون تلك الصور في أشعارهم بعدما سبقها إليهم الأقدمون، فنجد "ابن أبي حجلة" قد تناص في هذه الصورة تناصا واضحا مع عنترة بن شداد حين قال [الطويل][1]:

سَأُضْمِرُ وَجْدِي فِي فُؤَادِي وَأَكْتُمُ وَأَسْهَرُ لَيْلِي والعَوَاذِلُ نُوَّمُ

وَأَطْمَعُ مِنْ دَهْرِي بِمَا لَا أَنَالُهُ وَأَلْزَمُ مِنْهُ ذُلَّ مَنْ لَيْسَ يَرْحَمُ

وَأَرْجُو التَّدَانِي مِنْك يَا ابْنَةَ مَالِكٍ وَدُونَ التَّدَانِي نَارُ حَرْبٍ تُضْرَمُ

فَمُنِّي بِطَيْفٍ مِنْ خَيَالِكِ وَاسْأَلِي إِذَا عَادَ عَنِّي كَيْفَ بَاتَ المُتَيَّمُ

تلتبس صورة الطيف والخيال في هذه الأبيات بالهم والتعب والسقم والأرق في الليل والحزن، فهي تعكس حركه تخترق حاجز الزمان والمكان، سعيا ورغبة في لقاء المحبوبة الغائبة، فيبيت الشاعر ليله ساهرا يترقب ويتحيَّن حضور طيف الحبيب وخياله علَّه يطفئ حرارة شوقه، فلا يلبث إلا أن يخاطب ويناجي ذلك الطيف لزيارته والحضور إليه، بل وقد يتذلل في طلبه، وهي المعاني والصور التي تناص فيها "ابن أبي حجلة" مع "عنترة"، فجاءت تلك النصوص الشعرية لتؤكد تشاركهما التجربة الشعورية ذاتها بالرغم من أنهما من عصرين مختلفين، فما نلبث نتلقى كلام الشاعر المتأخر حتى يحضر في أذهاننا كلام الشاعر المتقدم.

ولعل من أبرز الصور التي نجد لها حضورا قويا في شعرنا العربي هي صورة "الليل"، حيث تفنن الشعراء في وصفه، والحديث عن طوله الزمني والمعنوي، وما يرتبط به من دلالات ومعان، فتحتشد فيه الهموم والابتلاءات، وتتزاحم فيه الأفكار والهواجس، فيهيمن هذا الليل على العالم النفسي والوجداني الخاص، وبيئة ومحيط الشاعر، فتكون نجوم هذا الليل ثريات ساكنة لا تتحرك، فيصير ليلا موحشا بائسا يتصف بكل معاني السوداوية والبؤس، ليجسد صور الحزن والأسى، فيستعين به الشاعر للتعبير عن عواطف داخلية تعكس آثار الصدمة النفسية التي

[1]ـ ديوان عنترة بن شداد، شرح حمدو طماس، ط2، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 2004، ص165.

يعاني منها بسبب فقده لأقرب وأعز الناس لديه، ومثال ذلك في شعر "ابن أبي حجلة" قوله [البسيط][1]:

مُذْ غِبْتَ عَنِّي شَمْسَ الدِّينِ مَا اكْتَحَلَتْ عَيْنِي بِغَيرِ ذرُورِ السُّهْدِ والسَّهَرِ

كَمْ بِتُّ أَرْعَى نُجُومَ اللَّيْلِ مِنْ أَرَقِي يَا أَشْبَهَ النَّاسِ كُلَّ النَّاسِ بِالقَمَرِ

ابتدأ الشاعر مطلعه بذكر ما يدل على الزمان (مُذْ) أتبعه بفعل ماض يمثل حدثا مهما وبارزا كان له أثر بالغ على نفس الشاعر، وقلب كيانه ووجدانه وهو "غياب شمس الدين" فصار هذا الحدث الجلل مستغرقا ومستمرا في الزمن، وترتب عن ذلك آثار وعواقب شديدة ما زال الشاعر يتجرع مرارتها ويقاسيها يوما بعد يوم وهو أن النوم قد جافاه فيبيت ليله ساهرا ولا يغمض له جفن، وكأن بها ذرور تؤرقه وتمنعه من إغماضها للنوم والراحة.

ويتناص الشاعر في البيت الأول تناصا واضحا مع الخنساء في قولها [البسيط][2]:

إِنِّي أَرِقْتُ فَبِتُّ اللَّيْلَ سَاهِرَةً كَأَنَّمَا كُحِلَتْ عَيْنِي بِعُوَارِ

أَرْعَى النُّجُومَ ومَا كُلِّفْتُ رَعِيَّتَهَا وَتَارَةً تَغْشَى فَضْلَ أَطْمَارِي

فالشاعرة قد غزا الأرق عينيها، وهجرها النوم فباتت ليلتها ساهرة تنسكب الدموع من مقلتيها مدرارا دون توقف أو انقطاع، وكأن بها عوارًا وقذى أو رمدًا يوجع العين ويتسبب في بكائها، والحقيقة أن هذه الدموع المنسكبة وهذا الأرق وسهر الليل إنما كان بسبب فقد صخر وموت أعز الناس إلى قلبها، فلا تجد بُدًّا من أن تقضي ليلها ترعى نجوم السماء وترقبها وتتأملها ليس تكلُّفا وإنما أُنْسٌ بها في تلك الظلمة والوحدة الموحشة.

وفي السياق ذاته، فإننا نجد من أكثر الثيمات التي تم توظيفها في الشعر العربي قديما وحديثا هو "القمر" الذي يُعدُّ من أكثر الرموز جمالا وحضورا عبر جميع الأزمنة والأوقات، فجاء توظيفه باعتباره ذا قيمة جمالية، فزخرت أبيات الغزل والمديح به، فجاء كوصف واستعارة

[1]ـ ديوان الصبابة، ص156.
[2]ـ الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ط2، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2004، ص54.

تارة، وفي تشكيل الصورة الفنية تارة أخرى، وهو ما نجد له حضورا في قول "ابن أبي حجلة" [البسيط] [1]:

كَمْ بِتُّ أَرْعَى نُجُومَ اللَّيْلِ مِنْ أَرَقِي يَا أَشْبَهَ النَّاسِ كُلَّ النَّاسِ بِالقَمَرِ

فالشاعر هنا يشبه (شمس الدين) هذا الشخص العزيز الغائب عنه بـ"القمر" وقد استخدم هذا الإسقاط والتشبيه للتعبير عن معان ودلالات مجازية يتوصل لها المتلقي من خلال تحليله لهذه الصورة التشبيهية ومحاولة التوصل إلى غاية ومقصد الشاعر من توظيفه لرمز (القمر) وعلاقة هذا الأخير بمن يصفه ويمدحه (شمس الدين)، فينظر لنا أن هذا التوظيف جاء تعبيرا مجازيا عن السيادة والرفعة والتميز والتفرد.

ونجد مثل هذا الإسقاط والتشبيه والاستخدام الشعري للقمر عند الخنساء، حيث قد تناص معها "ابن أبي حجلة" في التوظيف والدلالة والمعنى، وذلك في قولها [البسيط][2]:

كُنَّا كَأَنْجُمِ لَيْلٍ، وَسْطَهَا قَمَرُ يَجْلُو الدُّجَى، فَهَوَى مِنْ بَيْنِنَا قَمَرُ

يَا صَخْرُ! مَا كُنْتُ فِي قَوْمٍ أُسَرُّ بِهِمْ إِلَّا وَإِنَّكَ بَيْنَ القَوْمِ مُشْتَهَرُ

شكلت الخنساء صورة شعرية بديعة تنمُّ عن مقدرة فنية عالية، وذوق جمالي وفني عالٍ، فتصور لنا عائلة من النجوم يتوسطها القمر، هذا القمر الذي هوى وسقط وأفل ضياؤه حين انجلاء الدجى، فجاءت الصورة الشعرية انسيابية سلسة ثرية المعنى والدلالة، ومتشبعة بالتصوير الفني الجمالي، فتنقل المتلقي من العالم المادي المحسوس إلى العالم الوجداني والشعوري، وهو ما يولد في نفسه لذة شعورية ومتعة وراحة.

ونجد القمر في الشعر العربي تجاوز مجرد كونه ظاهرة كونية طبيعية قد يراها غير الشاعر أمرا عاديا، بينما يراه الشاعر من منظور آخر، فيكون فضاء واسعا يستلهم منه إبداعاته لينقلها إلى المتلقي في قالب فني عذب، فصار القمر والهلال والبدر صورة للجمال الكامل الذي لا يشوبه

[1]ـ ديوان الصبابة، ص156.
[2]ـ الخنساء، الديوان، ص63.

نقص أو عيب، فكان رفيقا ومؤنسا للعاشق والحزين والوحيد والمسافر، لذا يحضر البدر في تراثنا العربي كتجسيد للجمال التام.

ومن ذلك في شعر "ابن أبي حجلة" قوله [الوافر][1]:

أَقُولُ لِمُوعِدِي زُورا بِلَيْلٍ بَدَا كَالْبَدْرِ فِيهِ ثُمَّ غَابَا

يتحدث الشاعر في هذا البيت مبينا ما طلبه ممن هو على موعد ولقاء معه، ألا وهو الزيارة واللقاء ليلا، فيجتمعان بعيدا عن أعين الرقباء والمتربصين، وحتى تكون جنح الليل سترا وغطاء وأمانا عليهما، فحين حلّ موعد اجتماعهما ولقائهما، بانَ وظهرَ مَنْ كان اللقاء معه كالبدر في تمامه وكماله بنوره وضيائه الذي يسطع وسط عتمة الليل وسواده، فلبث مليا ثم غاب هذا البدر وتوارى واختفى.

ويتبين لنا أن "ابن أبي حجلة" قد تناص في هذا البيت مع قول الشاعر "عنترة بن شداد" عندما قال [الكامل][2]:

وَبَدَتْ فَقُلْتُ البَدْرُ لَيْلَةَ تَمِّهِ قَدْ قَلَّدَتْهُ نُجُومُهَا الجَوْزَاءُ

جاء هذا البيت في قصيدة لعنترة قالها في صباه واصفا ابنة عمه عبلة بنت مالك ابن قراد العبسي، والتي كان مغرما بها مشغوفا بحبها، فيصورها لحظة ما بدت وظهرت أمامه كأنها بدر طلع وتصدر السماء في ليلة تمامه وكماله، فيضيئها بنوره الساطع، وما زاده جمالا ورونقا وبهاء تلك النجوم المتلألئة المتناثرة حوله كأنها درر وأحجار كريمة تزيد من وضاءة وألق ونور وجمال وجه المرأة الحسناء التي ترتديها.

فيتجلى لنا أن كلا الشاعرين قد استعمل التصوير نفسه والتعبير عينه، ووظَّفَا الرمز ذاته للتعبير عن الفكرة نفسها، ومن الطبيعي أن الشاعر المتأخر هو الذي أخذ واقتبس من الشاعر المتأخر وتناص معه في اللفظ والمعنى ويبدو أن ابن أبي حجلة مولع ومعجب بامرئ القيس إلى

[1]ـ ديوان الصبابة، ص74.
[2]ـ عنترة بن شداد، ديوان عنتر، ط4، مطبعة الآداب، بيروت، 1893، ص09.

حد كبير، ويظهر افتتانه بشعره وتصويراته الفنية في اقتباسه منها والنهل من مشاربها، فحين يقول "ابن أبي حجلة" في وصف العيون [البسيط][1]:

يَرْنُو إِلَيَّ بِعَيْنٍ نُونُ حَاجِبِهَا كَالْقَوْسِ تُصْمِي الرَّمَايَا وَهِيَ مِرْنَانُ

فالبيت الذي كنا قد شرحناه وبينَّا معناه سابقا، نجد صداه يتردد في نص شعري آخر، وبالتحديد في معلقة امرئ القيس، وذلك في قوله [الطويل][2]:

وَمَا ذَرَفَتْ عَيْنَاكِ إِلَّا لِتَقْدَحِي بِسَهْمَيْكِ فِي أَعْشَارِ قَلْبٍ مُقَتَّلِ

يشبه الشاعر العينين بسهمين، تذرفان وتسيل منهما دموع ليس لألم أو شعور بالأسى والحزن أو ظلم لحق بصاحبة هاتين العينين، وإنما جريان تلك الدموع جاء لتصيب وتخترق وتجرح قلبًا مُعَشَّرا أي مكسورا، فالقدح هنا بمعنى اختراق الشيء والتأثير فيه، ويقصد بالأعشار الإناء ومن ذلك قولهم: بُرْمَةٌ أَعْشَار، بمعنى: متقطعة.

ومن خلال قراءتنا للبيتين والتمعن في معناهما، يتبين لنا أنهما يصبان في معنى واحد، ولا يختلفان عن بعضهما من حيث الفكرة والوصف والتصوير بالرغم من عدم تشابههما ظاهريا من ناحية اللفظ، إلا أن المضمون وجوهرهما واحد، وعليه فإن "ابن أبي حجلة" قد تناص مع "امرئ القيس" في النموذج الشعري السابق في المعنى والمضمون، فبمجرد قراءتنا لبيت "ابن أبي حجلة" يتبادر إلى أذهاننا حضور المعنى ذاته في نص سابق وموضع آخر هو البيت الشعري لامرئ القيس.

وما جاء في "ديوان الصبابة" ذكر "ابن أبي حجلة" لمراسلة الأحباب، وبث شكوى الجوى وما في القلب من أشواق للمحبوب الغائب البعيد، فيستعمل الريح والنسيم لمراسلة الحبيب، ومما أورده ابن أبي حجلة في هذا المعنى قوله [الكامل][3]:

إِنَّ ابْنَ أَيْبَكَ لَمْ تَزَلْ سَرِقَاتُهُ تَأْتِي بِكُلِّ قَبِيحَةٍ وَقَبِيح

نَسَبَ المعَانِي فِي النَّسِيمِ لِنَفْسِهِ جَهْلًا فَرَاحَ كَلَامُهُ فِي الرِّيحِ

[1]ـ ديوان الصبابة، ص65.
[2]ـ امرؤ القيس، الديوان، ص13.
[3]ـ ديوان الصبابة، ص138.

في هذا النموذج الشعري يبين "ابن أبي حجلة" أن النسيم كان وسيلة لبث المشتاق أشواقه، وقنوات تنقل مشاعر الحب والعشق في هذا الفضاء الواسع، إذا ما تقطعت السبل بين الحبيبين، وفرقت بينهما المسافات الطوال، ولم يجدا سبيلا للتواصل واللقاء، فتصير هذه النسائم اللطيفة رسائل حاملة وناقلة لتلك المعاني والمشاعر، فتكون لغة خاصة متشبعة ومثقلة بالمشاعر الجياشة التي يتراسلها العاشقان أو المحبان.

ويتناص الشاعر هنا في صدر البيت تناصا واضحا ومباشرا مع قول عنترة بن شداد [المنسرح][1]:

بَرْدُ نَسِيمِ الحِجَازِ في السَّحَرِ إِذَا أَتَانِي بِرِيحِهِ العَطِرِ

قال عنترة هذا البيت الشعري في قصيدة يذكر فيها شدة شوقه لعبلة وهو يومئذ في العراق عند المنذر بن ماء السماء، فيعبر عن أشواقه لمحبوبته التي هو بعيد عنها، فلا يسكن تلك الأشواق ولا يسليه في بعده وفراقه عنها إلا تلك النسائم التي تحمل إليه رائحتها العطرة، فيجد في ذلك سلوى يصبر نفسه بها إلى حين لقياها، ومنه فقد تولدت علاقة متينة وقوية بين النسيم والرياح، وتصرفات البشر وانفعالاتهم النفسية، فنجد في تقلب الرياح تبدلا لمشاعر وأحاسيس الإنسان من حزن وفرح وقلق وغضب وسكينة وغيرها، لذا كان الشعراء منذ القدم مرتبطين ومهتمين بنفحات ونسمات السَّحَرِ.

ونجد أن "ابن أبي حجلة" يتناص في الشطر الثاني من البيت السابق أيضا مع عنترة بن شداد وذلك في قوله [المتقارب][2]:

لِمَنْ طَلَلٌ بِوَادِي الرَّمْلِ بَالٍ مَحَتْ اثَارَهُ رِيحُ الشَّمَالِ

في هذا البيت الشعري صورة أخرى من صور الرياح التي استعملها ووظفها عنترة بن شداد ليعبر عن حالته النفسية وشعوره حينما يحط رحاله ويحل بديار حبيبته، فيجد تغير حالها وتبدل معالمها التي درست وطمست آثارها بفعل الرياح فصارت طللا متهدم الأركان والبنيان.

[1]ـ عنترة بن شداد، ديوان عنترة، ص37.
[2]ـ عنترة بن شداد، ديوان عنترة، ص62.

ويتبين جليا أن "ابن أبي حجلة" قد تناص تناصا مباشرا مع النص الشعري السابق لعنترة بن شداد، وذلك باقتباسه عنه توظيف الريح على أنها سبب في الطمس ومحو الأثر والإخفاء، وربما التوسع إلى معان أشمل فتحيل إلى الضياع والتشتت، فنلاحظ أن الشاعرين تنطبق على نموذجيهما الشعريين السابقين جميع المعاني السابقة والتي تحيلنا إليها لفظه (الريح) في سياقها المستعملة فيه.

2- التناص مع شعراء ما بعد الإسلام:

من خلال استقرائنا لأشعار "ابن أبي حجلة" في "ديوان الصبابة" بغرض أن نقف عليها، ونقوم بدراستها وتحليلها، وتبيان المواضع التي عمد فيها الشاعر إلى توظيف نصوص شعرية لشعراء آخرين، ونقف على مدى استفادة الشاعر من تجارب نظرائه، وكيف وظفها للتعبير عن تجاربه الخاصة ونقلها للمتلقي، فالتوظيف كما يعرفه علي عشري زايد "بمعنى استخدام معطياته استخداما فنيا إيحائيا، وتوظيفها رمزيا لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية للشاعر، بحيث يسقط الشاعر على معطيات التراث ملامح معاناته الخاصة، فتصبح هذه المعطيات معطيات تراثية معاصرة، وبهذا تغدو عناصر التراث خيوطا أصيلة من نسيج الرؤية الشعرية المعاصرة، وليست شيئا مقحما عليها أو مفروضا عليها من الخارج"[1].

وقد وجد شاعرنا في النتاج الشعري للشعراء الذين عاصرهم أو الذين عاشوا في ظروف قريبة من الظروف التي عاش فيها اجتماعيا، وسياسيا، واقتصاديا، ودينيا، ونقصد هنا العصرين الأموي والعباسي، فبالرغم من أن لكل فترة خصوصياتها، إلا أن الملمح والجو العام يتيح لنا تبين سمات وخصائص تشترك فيها، فجاءت الموروثات الشعرية في هذه الحقب الزمنية متشبعة بطاقات إبداعية هائلة، تعبر عن تجارب الشعراء الخاصة والجماعية، فجاءت غنية في ألفاظها ومعانيها وموضوعاتها التي تنافس الشعراء فيها من خلال الإتيان بما لم يسبقهم إليه أحد من الشعراء السابقين، وبالتالي كان لزاما على الشاعر المتأخر الرجوع إلى ما جاء به سابقوه والنهل منه، والانسجام معه ودلالاته ليحاكي لسان حالهم، بيد أن الصعوبة تتجلى في "مدى قدرة الشاعر وهو يضمن أشعار سواه على أن يجعل ذلك البيت المُضَمَّن جزءا من بنية قصيدته،

[1]- منصور حمدي ورحاجلة أحمد، توظيف النص الجاهلي في جوانب من الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة النجاح، المجلد 22 (01)، 2008، ص97.

ومدى تمكنه كذلك من إيصال الدلالة إلى المتلقي الذي يفترض فيه الشاعر إحاطته بما ضمَّنَه من أبيات سواه"[1].

ونجد اقتباسات الشعراء من شعر غيرهم متباينة في الحجم والكيفية، فهناك من يكتفي بتوظيف ألفاظ أو شطر أو بيت فقط، ومنهم من يوظف النص المقتبس جزئيا، وآخرون يعمدون إلى اقتطاع أبيات كاملة من قصيدة لشاعر آخر ويضمنها في قصيدته بما يلبي حاجات نصه، وهو من أكثر أشكال الاقتباس والأخذ وأبسطها، "ويبرز هذا الشكل الوظيفي عندما يدرك الشاعر أن قوة النص الشعري تفوق نصه منفردا، فيلجأ إلى هذا الأسلوب تحقيقا للقوة في نصه"[2].

وقد استقى "ابن أبي حجلة" بعض ثقافته من دواوين الشعراء الأمويين والعباسيين، ويظهر ذلك في شعره إشارة وتلميحا وتضمينا، وتارة تصريحا، فأخذ من إبداعاتهم ما يغذي تجاربه الشعرية ويزيدها ثراء وخصوبة.

ومن أبرز الشعراء الذين تناص معهم في العصر العباسي "المتنبي"، الذي كان فلتة من فلتات زمانه وأعجوبة عصره، فوجد في أشعاره منهلا عذبا جاريا لم يتوان في استثماره في أشعاره. يقول "ابن أبي حجلة" [الطويل][3]:

فَيَا طَيْفَ مَنْ أَهْوَاهُ طَرْفِي إِنْ غَفَا أَ تَهْجُرُهُ بِاللهِ أَمْ أَنْتَ زَائِرُهْ

يتبين لنا من البيت السابق كيف قام ابن أبي حجلة بامتصاص البيت الشعري، وذلك في قوله: "أ تهجره بالله أم أنت زائره"، حيث يتناص مع قول المتنبي [البسيط][4]:

وَحَائِنٍ لَعِبَتْ شُمُّ الرِّمَاحِ بِهِ فَالْعَيْشُ هَاجِرُهُ والنَّسْرُ زَائِرُهْ

فعلى الرغم من اختلاف مضمون البيتين، إلا أننا نلاحظ أن "ابن أبي حجلة" قد اقتبس من هذا البيت للمتنبي ثنائية "الهجر والزيارة" وقام بتوظيفها بما يخدم الموقف الخاص به والتجربة الشعورية التي عاشها.

[1]ـ عيد رجاء، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأه المعارف، الإسكندرية، د. ت، ص94.
[2]ـ منصور حمدي ورحاحله أحمد، توظيف النص الجاهلي في جوانب من الشعر الفلسطيني المعاصر، ص 99.
[3]ـ ديوان الصبابة، ص 17.
[4]ـ ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1983، ص43/ الحائن: الهالك، الشم: الطوال.

والحقيقة قد لفت انتباهنا في قصيدة "ابن أبي حجلة" المشتملة على البيت المدروس أنها منظومة على روي قصيدة المتنبي نفسه التي وجدنا فيها البيت المتناص معه، ورويها هو "الهاء"، زيادة على ذلك أن قوافي كثير من أبيات قصيدة "ابن أبي حجلة" هي نفسها القوافي الموجودة في أبيات قصيدة المتنبي وهي: (سرائرُه، جآذرُه، غدائرُه، منابرُه، مقابرُه، حاضرُه، باهرُه، دوائرُه، طائرُه، ناصرُه، وبواترُه، زائرُه، أحاذرُه)، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على قدرة الشاعر الكبيرة وفنيته العالية وبراعته في توظيف روي قصيدة لشاعر آخر، وتطويع قوافي أبياته للتعبير عن حالاته الشعورية ونقل تجاربه الخاصة إلى المتلقي، والذي بمجرد سماعها فإنه يتبادر إلى ذهنه ذلك النص الخفي ولكن في ثوب معان جديدة، وهو ما يحقق في نفسه الرضا والمتعة الشعورية.

ويظهر تأثر "ابن أبي حجلة" بالمتنبي من خلال اقتباساته العديدة عنه، وتضمين شعره شيئا مما قاله، حيث نجده في موضع آخر يستحضر نصا غائبا للمتنبي ويوظفه للتعبير عن مكنونات نفسه، وحالته الشعورية، يقول [الكامل][1]:

إِنْ تَسْأَلُوا عَمَّا لَقِيتُ مِنَ الهَوَى فَأَنَا الذِي مَارَسْتُهُ وَعَرِفْتُهُ

خَالَفْتُ فِي رَشْفِ الرِّضَابِ وَطَعْمِهِ وَعَذَلْتُ أَهْلَ العِشْقِ حَتَّى ذُقْتُهُ

إن المتأمل في النموذج الشعري السابق سرعان ما يستحضر قول المتنبي [الكامل][2]:

وَعَذَلْتُ أَهْلَ العِشْقِ حَتَّى ذُقْتُهُ فَعَجِبْتُ كَيْفَ يَمُوتُ مَنْ لا يَعْشَقُ

والملاحظ أن "ابن أبي حجلة" قد تناص مع البيت الشعري السابق، واقتبس منه شطره مع زيادة التورية، فنقل لنا تجربته مع العشق وهو الذي مارسه وعرفه، ويبين موقفه منه ومن العاشقين قبل أن يذوق العشق وبعد أن عاشه وخاض غمراته.

ويستلهم "ابن أبي حجلة" من الشاعر "ابن نقاده"* حين يصف جمال العين فيشبه الحاجب بحرف النون مسقطا عليها صورة القوس المرنان الذي لا يخطئ رماياه أبدا،

[1]ـ ديوان الصبابة، ص42.
[2]ـ المصدر نفسه ص42.
*ـ ابن نقاده أو ابن نفاذه هو الرئيس الأمير شمس الدين أو بدر الدين نشو الدولة أحمد بن عبد الرحمن بن علي بن مبارك بن نفاذه السلمي الدمشقي. شاعر شامي ولد سنه 541ه وتوفي سنه 601ه.

فيقول [البسيط][1]:

يَرْنُو إِلَيَّ بِعَيْنٍ نُونُ حَاجِبِهَا كَالْقَوْسِ تُصْمِي الرَّمَايَا وَهِيَ مِرْنَانُ

فتشبيه حاجب العين بحرف النون يحيلنا إلى البيت الشعري "لابن نقاده" الشاعر الشامي الذي جاء من جملة تشبيهاته لمحاسن إحداهن بالحروف، فشبه حاجب العين بالنون، فيقول [الكامل][2]:

صَنَم الجَمَالِ فَصَادَهُ مِنْ عَيْنِهَا وَالنُّونُ حَاجِبُهَا بِخَالٍ يُنَقَّطُ

وَالميمُ فُوهَا، فَالحُرُوفُ تَآلَفَتْ مَكْتُوبَةٌ وَالصَّبْرُ عَنْهَا يكشطُ

ومن شعراء العصر العباسي أيضا الذين اقتبس "ابن أبي حجلة" من شعرهم، "أبو فراس الحمداني"، ويظهر ذلك في قصيدة قالها يمدح فيها السلطان الناصر حسن، فكان في مدحه أن شبه طوله الرشيق وقَدَّه الممشوق بحرف الألف، فيقول [الوافر][3]:

فَكَمْ أَلِفٌ بها أَمْسَى رَشِيقُ القَامَةِ النَّضِرَه

ويحضرنا المعنى نفسه، والصورة التشبيهية ذاتها عند أبي فراس الحمداني، حيث ترتسم القامة المستوية، والقوام المعتدل في شكل حرف الألف الذي يجسِّدُ في رسمه معاني الاستواء والاعتدال والانتصاب والشموخ، فيقول "أبو فراس" [الوافر][4]:

غُلَامٌ فَوقَ مَا أَصِفُ كَأَنَّ قِوَامَهُ أَلِفُ

ويتضح أن مضمون البيتين واحد والمعنى واحد، والصورة التشبيه ذاتها، من حيث اعتماد طرفي التشبيه نفسهما، فقط نجد أن "ابن أبي حجلة" قد قام بالتحوير في اللفظ، فاستعمل لفظة (القامة) بدل كلمة (قوام).

[1]ـ المصدر السابق نفسه ص65.
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص65.
[3]ـ المصدر السابق نفسه، ص65.
[4]ـ ديوان أبي فراس الحمداني، تعليق: سامي الدهان، ج1، د. ط، مكتبة الدكتور مروان عطية، بيروت، 1944. ص259.

ومن المعاني التي نظم فيها "ابن أبي حجلة"، أن أحاديث الليل بين الحبيبين وما يكون بينهما يسدل عليها الستار فتذهب مع ذهاب سترة عتمة الليل الذي ولدت فيه، فمع أول إشراقة شمس تصبح كأنها لم تكن، فيقول في هذا "ابن أبي حجلة" [الوافر][1]:

أَقُولُ لِمُوعِدِي زُورًا بِلَيْلٍ بَدَا كَالْبَدْرِ ثُم غَابَا

كَلَامُ اللَّيْلِ يَا ابْنَ نَهَار زَبَدٌ إِذَا طَلَعَتْ عَلَيْهِ الشَّمْسُ غَابَا

إن التمعن في معنى البيت الثاني، يحيلنا ويجعلنا نستحضر ما نظمه الشعراء: مصعب الزبيري، والرقاشي، وأبو نواس، حين كانوا في مجلس أمير المؤمنين محمد بن زبيدة * فطلب منهم نظم شعر يكون آخره: "كلام الليل يمحوه النهار"، فقال كل واحد أبياتا، نذكر آخرها لكل شاعر، قال الرقاشي [الوافر][2]:

إِذَا اسْتَنْجَزْتَ مِنْهَا الوَعْدَ قَالَتْ كَلَامُ اللَّيْلِ يَمْحُوهُ النَّهَارُ

وقال مصعب [الوافر][3]:

فَلَمَّا جِئْتُ مُقْتَضِيًا أَجَابَتْ كَلَامُ اللَّيْلِ يَمْحُوهُ النَّهَارُ

أما أبو نواس فقال [الوافر][4]:

وَقُلْتُ الوَعْدَ سَيدَتِي فَقَالَتْ كَلَامُ اللَّيْلِ يَمْحُوهُ النَّهَارُ

ويظهر التقاء مضمون بيت ابن أبي حجلة بمضمون أبيات الشعراء الثلاثة وتحديدا عجزها، حيث إنها جميعها تدور في فلك الفكرة نفسها، غير أن ابن أبي حجلة في بيته اقتبس المضمون دون اللفظ، وعبر عنه بصياغة جديدة تحمل تجديدا في التصوير، وافتنانا في الصورة الشعرية، وتنم عن براعة عالية وذوق وفنية وخيال خصب.

[1]ـ ديوان الصبابة، ص 74.

*ـ هو عبد الله محمد بن هارون الرشيد، سادس الخلفاء العباسيين، ولد 170ه وتوفي 198ه، دام حكمه خمس سنوات.

[2]ـ ديوان الصبابة، ص73.

[3]ـ المصدر نفسه، ص73.

[4]ـ المصدر نفسه ، ص74.

تشكل اللغة لدى "ابن أبي حجلة" أحد العناصر الأساسية والمهمة في الإبداع الشعري، وتشكل علامة مميزة وفارقة ذات أثر بالغ وجلي من خلال عملية التناص، فهو باستحضاره للنص الغائب فإنه يرتقي بالدلالة، ويزيد عمقها على مستوى اللفظ والمعنى، يقول مادحا السلطان الناصر [الكامل][1]:

وَحَيَاةِ وَجْهِكَ وَهُوَ بَدْرٌ مُشْرِقٌ قَلْبِي عَلَيْكَ كَمَا عَلِمْتَ وَأَشْفَقُ

حيث يتناص مع قول الخنساء في أخيها صخر [البسيط][2]:

أَغَرُّ، أَزْهَرُ، مِثْلُ البَدْرِ صُورَتُهُ، صَافٍ، عَتِيقٌ، فَمَا فِي وَجْهِهِ نَدَبُ

يُنْظَرُ إلى "البدر" دائما بأنه أكثر الصور بهاء واكتمالا للقمر، ولطالما كان ذلك النور الإلهي رمزا للجمال والضياع والصفاء والنقاء في اللغة الشعرية والتشبيهات والخيال، وفي البيتين السابقين وظف الشاعران هذه الصورة التشبيهية في أبهى وأجمل تصوير حين يصف كلٌّ منهما من كانت له المكانة العظيمة في نفسيهما، فأسقط ابن أبي حجلة بهاء وحسن وجه "السلطان الناصر" على "البدر المشرق"، وكذلك فعلت الخنساء وهي تصف أخاها "صخرا"، الذي لا تشوب صفاء صورة وجهة شائبة فهو صاف كالبدر ليلة اكتماله وتمامه. وبالتالي فالشاعران اتفقا لفظا ومعنى.

يعبر "ابن أبي حجلة" عما يكون من حاله، والسعادة الغامرة التي تغمر نفسه حين سماعه ذكر السلطان الناصر، ويكون الحديث في المجلس عنه، فيقول [الكامل][3]:

كَمْ ذَا رَقَصْتُ عَلَى السَّمَاعِ بِذِكْرِهِ وَالأُذُنُ قَبْلَ العَيْنِ قَالُوا تَعْشَقُ

وقد استحضر ذلك من أبيات للشاعر المخضرم "بشار بن برد" كان قد قالها في حبيبته (عبدة) حين سمع صوتها في الحي، فأنشد يقول[4]:

يَا قَوْمِ أُذُنِي لِبَعْضِ الحَيِّ عَاشِقَةٌ وَالأُذُنُ تَعْشَقُ قَبْلَ العَيْنِ أَحْيَانَا

---

[1]ـ المصدر السابق نفسه ، ص81.

[2]ـ ديوان الخنساء، شرح: حمدو طماس، ط2، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2004، ص17./ الأغر: الأبيض من كل شيء، والسيد الشريف، الأزهر: المشرق الوجه، عتيق: قديم، الندب: أثر الجرح.

[3]ـ ديوان الصبابة، ص81.

[4]ـ ديوان بشار بن برد، تح: مهدي محمد ناصر الدين، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993، ص613.

إن جمال التصوير الفني في البيت هو الجمع بين شتات كثير، وهو ما يظهر عند "بشار بن برد" رائد التجديد بقوة في شعره، حيث كان كثيرا ما يركن إلى الصوت ويعتمد عليه كنافذة مطلة على الحياة، فيصور جميع ما يتلقفه سمعه من أصوات، ويصوغه بكلماته فيبرزه في أبهى صورة فنية، فالصورة السمعية التي كان يعتمد عليها بشار، واقتبسها عنه ابن أبي حجلة جعلت من الكلام المنظوم:"صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الأنغام وتفترق، محدثة نوعا من الإيقاع الكلي الذي يترك في نفس المتلقي أثره، إنها صورة من صور الإيقاع الذي يساعده على تنسيق مشاعره وأحاسيسه المشتتة"[1].

ويكثر في الشعر وصف عيون المرأة التي تعتبر من أبرز معالم جمال المرأة العربية، فكان لها نصيب وافر من أشعارهم وغزلهم، وقد تفنن الشعراء في وصف العيون والأجفان على مختلف أشكالها، فاختلفت تشبيهاتهم وتصويرهم لها كل بحسب ذوقه الشعري ونظرته لمواطن الجمال والسحر في تلك العيون، وقد كان "لابن أبي حجلة" نصيب وقول في هذا، فشاعر عاشق بلغ به الهوى أن أفرد له ديوانا كاملا، لم يكن ليغفل أو يفُتْهُ أو يتجاوز الحديث عن سحر الجفون ونبل العيون، ومن ذلك وصفه العيون الضيقة فيقول [الوافر][2]:

حَبِيبٌ نَازِلٌ فِي كُلِّ قَلْبٍ وَسَيْفُ لِحَاظِه يَهْوَى النِّزَالَا

وحين نتأمل ونتمعن في النص الشعري السابق سرعان ما نستحضر قول "محمد بن العفيف التلمساني" [الطويل][3]:

لِحَاظُكَ أَسْيَافٌ ذُكُورٌ فَمَالَهَا كَمَا زَعَمُوا مِثْلُ الأَرَامِلِ تغزلُ

ويظهر للقارئ أن الشاعر قد تناص مع البيت الشعري السابق، واقتبس منه الصورة نفسها وهي تشبيه "اللحاظ" بـ"السيف"، إلا أنه يمكن أن نقول إن محمد بن العفيف التلمساني قد تفوق عليه في ذلك الوصف، فشبه "اللحاظ" بـ"الأسياف" فاستعمل جمع كثرة، في حين شبه ابن أبي "اللحاظ" بـ"سيف" واحد، فشتان بين المعنى الأول والثاني.

[1]ـ إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ط3، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1981، ص63.
[2]ـ ديوان الصبابة، ص95.
[3]ـ المصدر نفسه، ص95.

ومن الصور الجمالية أيضا للمرأة العربية في الشعر، تناسق حسمها ونحافة قَدِّها الممشوق والأكتاف الضيقة، ولعل من أبرز التصويرات التي جرت على ألسنة الشعراء في من كانت على هذه الصفة والصورة هو تشبيههم لها بغصن البان، ومن ذلك قول "ابن أبي حجلة" [الوافر][1]:

تَغَارُ الشَّمْسُ مِنْهَا حِينَ تَبْدُو كَغُصْنِ الْبَانِ فِي خُضْرِ الْبُرُودِ

يستحضر "ابن أبي حجلة" في نصه الشعري معنى بيت "المتنبي" الذي يتراوح بين مضمون بيت المتنبي ومقصد ابن أبي حجلة، يقول المتنبي [البسيط][2]:

خَرِيدَةٌ لَوْ رَأَتْهَا الشَّمْسُ مَا طَلَعَتْ وَلَوْ رَآهَا غُصْنُ الْبَانِ لم يَمِسِ

يتناص الشاعر في بيته مع البيت السابق للمتنبي فيصف هذه المرأة ذات القوام الرشيق والممشوق الذي يشبه غصن البان في اتساقه واعتداله وطوله، وهو ما جعل هذه المرأة ذات جمال فتان يسلب اللب والعقل، وذات صورة جذابة محببة للنظر لدرجة أن الشمس بضيائها ونورها وبهائها تغار منها وتستحي من الطلوع، حيث إن هذه المرأة فاقت بجمالها وبهاء طلتها جمال الشمس وضيائها فتناص "ابن أبي حجلة" مع "المتنبي" في بيته السابق حين استحضر عنصري "الشمس وغصن البان" في معرض وصفه للمرأة، مع اختلاف بسيط في توظيفهما بين الشاعرين.

وفي المعنى السابق نفسه، يصف "ابن أبي حجلة" اللواحظ بالسيوف، والجفون بالأغماد، فيقول [الطويل][3]:

تَسِلُّ سُيُوفًا مِنْ لَوَاحِظِ طَرْفِهَا وَلَكِنْ لهَا مِنْ عَادَةِ الجَفْنِ غَامِدُ

حيث يتناص مع قول سبط ابن التعاويذي [البسيط][4]*:

بَيْنَ السُّيُوفِ وَعَيْنَيْهِ مُشَارَكَة مِنْ أَجْلِهَا قِيلَ لِلْأَغْمَادِ أَجْفَانُ

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص95.
[2]ـ ديوان المتنبي، ص24/ الخَريدة: المرأة الحَيِيَّة.
[3]ـ ديوان الصبابة، ص96.
*ـ هو محمد بن عبيد الله أبو الفتح، المعروف بابن التعاويذي، أو سبط ابن التعاويذي، ولد ببغداد سنة 1125م، وتوفي سنة 1187م/ 583ه وقيل 584ه.
[4]ـ المصدر نفسه، ص94.

فالشاعران كلاهما يتفقان في المعنى، مع تحوير في اللفظ عند "ابن أبي حجلة" فاستبدل كلمة (عينيه) بـ(لواحظ طرفها)، وأيضا في التقديم والتأخير في قوله (الجفن غامد) مع استعماله لصيغه المفرد، بينما استعمل ابن التعاويذي جمع القلة على وزن (أفعال) مع اختلاف في الترتيب (للأغماد أجفان)، عدا ذلك نجد أن "ابن أبي حجلة" استحضر مضمون البيت المتناص معه بما يلائم ويوافق صورته الحسية والشعورية، ويخلق من هذا التضمين دلالات متجددة من خلال التصوير الفني والإبداعي الذي ينقل المعاني من صورتها المجردة البسيطة إلى صورة جمالية خلّاقة تجذب المتلقي وتؤثر فيه.

تعتمد اللغة الشعرية في التصوير على وسائل رسم معينة، أهمها "التشبيه" و "الاستعارة" و "الكناية"، وهي آليات لها وظائفها التي ترجع كلها إلى "التوضيح والتبانة"، ومن ذلك تشبيه الأعضاء بالحروف الذي عرف حضور قوي في الشعر العباسي، يقول "ابن أبي حجلة" [البسيط][1]:

يَرْنُو إِلَيَّ بِعَيْنٍ نُونُ حَاجِبِهَا كَالْقَوْسِ تُصْمِي الرَّمَايَا وَهِيَ مِرْنَانُ

والشاعر في هذا البيت الشعري، يتناص تناصا واضحا في شطره الأول مع قول الشاعر المخضرم "عمرو بن أحمر الباهلي" مستعيرا تشبيه الحاجب بحرف النون في رسمه حيث يقول[الرجز][2]:

وَحَاجِبٍ كَالنُّونِ فِيهِ بَسْطَةٌ أَحَادَهُ الكَاتِبُ خَطًّا بِالْقَلَمِ

حيث اعتمد الوصف والتشبيه على الارتباط الشكلي بين المشبه (الحاجب) والحرف الهجائي (النون).

أما في الشطر الثاني من بيت ابن أبي حجلة، فقد تناص واقتبس التصوير الذي استعمله الشاعر العباسي الخبز أرزي* في تشبيه شكل الحاجب بالقوس حيث قال [الكامل][3]:

وَكَأَنَّ قَوْسَ الحَاجِبَيْنِ مُقَوَّسًا سَهَمٌ فَوَيْلٌ لِلَّذِي يُسْتَهْدَفُ

---

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص96.

[2]ـ شعر عمرو بن أحمر الباهلي، جمع وتحقيق: حسين عطوان، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، د. ت، ص 141.

*ـ الخبز أرزي أو الخبزرزي هو نصر بن أحمد بن نصر بن مأمون البصري أبو القاسم، شاعر غزل عباسي مشهور، توفي 317ه/ 939م.

[3]ـ ديوان الخبز أرزي، تح: مصطفى حسين عناية، دار عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، د. ت، ص 232.

ويظهر بوضوح تضمين ابن أبي حجلة بيته قول الخبز أرزي السابق، فكلا الشاعرين يشبه الحاجب بالقوس التي لا تحيد سهامها عن الهدف أبدا، فجاء التناص مباشرا في الألفاظ والمعاني، وجاء إسقاطهما وتصويرهما للعين والحاجب واحدا، فاتفقت الرؤية في الشكل والمضمون من حيث العلاقة بين الدال والمدلول، وحسن اختيار المشبه به الذي يتناسب مع قدر المشبه.

وجاء في شعر "ابن أبي حجلة التلمساني" ما يكون من صدٍّ وجفاء وتَمَنُّعٍ من طرف الحبيب حين يزوره فيقول [الوافر][1]:

أَتَاني زَائِرًا فَحَكَى الهِلَالَا وَأَتْبَعَهُ صُدُودًا وَاسْتَطَالَا

فَقُلْتُ لَهُ: تَعُودُ، فَقَالَ: لَا لَا دَوَامُ الْوَصْلِ يُورِثُكَ المَلَالَا

وهنا تناص واضح مع قول "العباس بن الأحنف"* [الكامل][2]:

عَبِثَ الْحَبِيبُ وَكَانَ مِنْهُ صُدُودٌ وَنَأَى وَلم أَكُ ذَاكَ مِنْهُ أُرِيدُ

يُمْسِي وَيُصْبِحُ مُعْرِضًا مُتَغَضِّبًا وَإِذَا قَصَدْتُ إِلَيْهِ فَهُوَ يَحِيدُ

وَيَضِنُّ عَنِّي بِالكَلامِ مُصَارِمًا وَبِمُهْجَتِي وِبما يَزِيدُ أَجُودُ

تتشابه قصة "ابن أبي حجلة" مع قصة "العباس بن الأحنف"، وقد تناص شاعرنا تناصا جليا في المعنى مع الأبيات السابقة للعباس بن الأحنف، فكلا الشاعرين عاشا الموقف ذاته، ومرّا بالتجربة نفسها مع الحبيب، فالشاعران كلٌّ منهما يطلب محبوبته ويرغب في وصلها والتقرب منها، ولا يطيق كلاهما الابتعاد عمّن هوى وعشق، ولكن لم ينالا ما يرغبان ويمنيان النفس به ويرجوانه، حيث كان الصد والجفاء والإعراض من المحبوبتين كلتيهما، وهو ما جعل الشاعرين يعيشان حالة نفسية صعبة، بعد انكسار الخاطر وشعور الشاعرين بالمرارة والحسرة وقلة الحيلة أمام تعنّت وتمسك هذه الحبيبة بموقفها في الهجر والصد والابتعاد.

---

[1]ـ ديوان الصبابة، ص109.

*ـ أبو الفضل العباس بن الأحنف الحنفي اليمامي النجدي، شاعر عربي عباسي ولد في اليمامة بنجد سنة 103ه وتوفي 192ه.

[2]ـ ديوان العباس بن الأحنف، شرح وتحقيق: عاتكة الخزرجي، ط1، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1954، ص104./
نأى: بَعُدَ عنه، يضنّ: يبخل، مصارما: مقاطع، مهجتي: دم القلب أو الروح.

يقول "ابن أبي حجلة" [الكامل][1]:

وَاخَجْلَتَا لَكَ يَا جَرِيْـــــ ـــرُ فِي المحَافِلِ والمشَاهِدْ

طَرَقَتْكَ صَائِدَةُ القُلُوبِ فَكُنْتَ صَبًّا غَيْرَ صَائِدْ

فَرَدَدْتَ طَيْفَ خَيَالِهَا هَذَا خَيَالٌ مِنْكَ فَاسِدْ

الطَّيْفُ أَعْشَقُ مِنْكَ إِذْ وَافَى إِلَيْكَ وَأَنْتَ رَاقِدْ

لا عَادَ مِثْلُكَ مَا بَقَى فِي النَّاسِ للعُشَّاقِ عَائِدْ

نجد الشاعر يبدأ أبياته بالنداء بـ"واو الندبة" للتعبير عن عظم الخطب وفظاعة الموقف، والخزي والفضيحة والعار الذي لحق جريرا، فصار ذمُّه والعَتَبُ عليه في كل مجلس ومحفل، ذلك أنه لما زاره طيف وخيال تلك العاشقة وأقبل عليه مناجيا إياه طالبا وصله، فما كان من جرير إلا أن رده وطرده غير مبال به ولا مهتم ولا مراعٍ تلك المشاعر التي قادت ذلك الطيف العاشق ليأتيه ويزوره في عتمة الليل وتحت ستر جُنَحِه، فما كان من "ابن أبي حجلة" إلا أن عبر عن سخطه على "جرير" والدعاء عليه وتَبَرُّئِه منه ومن كل أمثاله، فلو يكون مِنْ كُلِّ مَنْ جَاءَهُ خيالٌ عاشقٌ مثلما كان من "جرير"، لما بقي في الورى عاشق يعود إليه الطيف كلما شعر بالوجد والشوق والحنين.

ونلاحظ أن الشاعر في النص الشعري السابق قد تناص تناصا مباشرا في الألفاظ والمعاني مع بيت "جرير" الذي يقول فيه [الكامل][2]:

طَرَقَتْكَ صَائِدَةُ القُلُوبِ وَلَيْسَ ذَا وَقْتَ الزِّيَارَةِ فَارْجِعِي بِسَلَامِ

ويظهر هنا جليا اقتباس "ابن أبي حجلة" من قول "جرير" للرد عليه وهجائه.

[1]ـ ديوان الصبابة، ص147.
[2]ـ المصدر نفسه، ص146.

يتحدث "ابن أبي حجلة" عن غياب أعز الناس على قلبه فيقول [البسيط][1]:

مُذْ غِبْتَ عَنِّي شَمْسَ الدِّينِ مَا اكْتَحَلَتْ عَيْنِي بِغَيْرِ ذُرُورِ السُّهْدِ وَالسَّهَرِ

كَمْ بِتُّ أَرْعَى نُجُومَ اللَّيْلِ مِنْ أَرَقِي يَا أَشْبَهَ النَّاسِ كُلَّ النَّاسِ بِالْقَمَرِ

يتحدث الشاعر في البيت الأول عن الحال الذي آل إليها مذ أن غاب عنه "شمس الدين"، فغادره النوم وهجرته راحة البال والطمأنينة، فاكتحلت عيناه بذرور السهد والسهر التي صارت على تفارقهما كلما ألقى الليل بستاره، وخيَّمتْ على عَتْمَتُهُ على الكون، فيبيت ليلَه ساهرا يذكر هذا الغائب الذي وإن لم يحضر بجسده أمامه، فهو مستحضر إياه بقلبه وفكره وروحه، لا يشغله عنه شاغل، ولا ينساه أبدا، وقد تناص هنا تناصا واضحا مع ابن زمرك * عندما قال[2]:

وَأَعْيُنُ الزَّهْرِ لَا تَنَامُ تَسْتَعْذِبُ السُّهْدَ والسَّهَر

يَنْفُثُ مِنْ تَحتِهَا الغَمَامُ يُرْقِيكَ مِنْ أَعْيُنِ الزَّهْر

يرى "ابن زمرك" أن الأرق فيه لذة ومتعة، وشعور بالراحة في النفس بالرغم من إعياء وتعب البدن والجسد، وأن العيون تحتضن ذلك السهد والسهر جاعلة من الجفون مستقرا وموطنا لهما، فهي تستعذبهما وترغب فيهما بل وتتحيّنُ هبوط الليل لأجلهما، في حين يكون السهر والأرق وذهاب النوم سببا في الشعور بالهم والغم والتعب لدى الكثيرين، لكن ابن زمرك شذَّ عنهم وكان له منطق آخر استفرد به.

ويخبرنا "ابن أبي حجلة" في البيت الثاني كيف يبيت ليلته إذا ما ناله السُّهد والأرق، فيقضيها متأملا مقلبا ناظرَيه في السماء، يُنَقِّل بصره بين النجوم مستأنسا بلمعانها وبريقها، فيكون القمر في تمامه ونوره وجماله صورة تعكس وضاءة وبهاء وجه "شمس الدين" الذي كان أقرب الناس حسنا إلى القمر، ولقد استدعى الشاعر هنا نصا غائبا وتناص معه تناصا واضحا

[1] ـ المصدر السابق نفسه، ص156.

* ـ أبو عبد الله محمد بن يوسف بن محمد بن أحمد الصريحي المعروف بابن زمرك، من كبار الشعراء والكتاب في الأندلس، وكان وزيرا لبني الأحمر، ولد بروض البيازين بغرناطة سنه 733ه، وتتلمذ على يد لسان الدين بن الخطيب، توفي 793ه

[2] ـ لسان الدين بن الخطيب، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج4، د. ط، د. ت، ص745.

وهو نص الشاعر المتنبي حين قال [الكامل][1]:

نَشَرَتْ ثَلَاثَ ذَوَائِبَ مِنْ شَعْرِهَا فِي لَيْلَةٍ فَأَرَتْ لَيَالِيَ أَرْبَعَا

وَاسْتَقْبَلَتْ قَمَرَ السَّمَاءِ بِوَجْهِهَا فَأَرَتْنِي الْقَمَرَيْنِ فِي آنٍ مَعَا

فنلاحظ أن كلا الشاعرين قد تحدث عن أقرب وأعز إنسان على قلبه من خلال الطريقة والصورة التي يراه عليها وهي صورة القمر، ففي النصين الشعريين السابقين هناك إسقاط ومقارنة بين الإنسان الحبيب والقمر، وأيضا فالشاعران كلاهما يرى أن ذلك الحبيب والعزيز الذي يذكره هو أقرب الناس وأكثرهم شبها بالقمر، وبالتالي جاءت الرؤية عند الشاعرين واحدة، والتوجه نفسه.

ويخبر "ابن أبي حجلة" عن اللوم الذي يلقاه من العذول في هواه وحبه، فيقول [الكامل][2]:

رَامُوا فِطَامِي عَنْ هَوى غُذِّيتُهُ طِفْلًا وَكَهْلًا

فَوَضَعْتُ فِي جَيْبِي يَدِي وَقُلْتُ خَلُّونِي وَإِلَّا

وقد اقتبس الشاعر قوله هذا من "محمد بن كُناسة"*عندما قال [الطويل][3]:

إِذَا اعْتَادَت النَّفْسُ الرِّضَاعَ مِنَ الْهَوى فَإِنَّ فِطَامَ النَّفْسِ عَنْهُ شَدِيد

ويتناص "ابن أبي حجلة" مع البيت الشعري السابق، في جعل الهوى والحب والعشق مثل الحليب الذي يغذى به الرضيع، وبه يقوى جسمه وينمو ويكبر، وأن فطام الطفل شاقٌّ عليه لا يطيق أن يُمنع عنه، فهو سبب في استمراره وترياق حياته، وهي الحال نفسها إذا ما رُمت فَطْمَ العاشق عن الهوى، وانقطاعه عن حبيبه وفراقه وابتعاده عنه، فهو الهلاك بعينه بالنسبة له، إذ كأنك تنتزع قلبه من جوفه، حيث حرمته مما كان يعيش ويحيا به ولأجله.

[1]ـ ديوان المتنبي، ص117.
[2]ـ ديوان الصبابة، ص165.
*ـ هو محمد بن كناسة، وكناسة لقب أبيه، ولد سنة 123ه، ونشأ بالكوفة، وكان شاعرا زاهدا من شعراء الدولة العباسية، ومحدثا ونحويا وراويا، توفي سنة 207 ه وقيل 209ه.
[3]ـ ضيف شوقي، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، ط8، دار المعارف، القاهرة، د. ت، ص 406.

ويقول "ابن أبي حجلة" ناصحا من يشتكي الأسى وفتك به الهوى، فبات حزينا مهموما متألما [الطويل][1]:

أَقُولُ لِظَبِي قَلْبُهُ يَشْتَكِي الأَسَى هُوَ الْحُبُّ فَاسْلَمْ بِالْحَشَا مَا الهَوَى سَهْلُ

نَصَحْتُكَ عِلْمًا بِالهوى وَالذي أَرَى مُخَالَفَتِي فَاخْتَرَ لِنَفْسِكَ مَا يحلُو

نلاحظ أن الشاعر هنا بدأ أبياته بالإشارة إلى المخاطَب الذي يوجه له الكلام، وهو هذا العاشق المحب الذي غزا قلبه الأسى والحزن، واتقدت في نياط قلبه نار الهوى وحرارة الشوق، فما كان منه إلا أن يشكو عِلَّته عَلَّهُ يجد لها مداويا، أو دواء يُسْتَطَبُّ به، فكان ابن أبي حجلة كالطبيب الذي شخَّصَ عِلَّته وداءه، وأن الذي ناله هو الحب والعشق، ونصحه بما تتحقق به سلامته، ويكون فيه بُرْؤُهُ وشفاؤه من علته وهو ترك الهوى وهجره وصدّ كل باب أمامه فلا يتسلل إلى داخله فيفتك به، ذلك أن ابن أبي حجلة أدرى وأعلم بالهوى وهو الذي عرفه هو خبره، تاركا له الخيار في الأخير بتقرير مصيره في الأخذ بنصيحته من عدمها.

ويتبين لنا هنا تناص "ابن أبي حجلة" تناصا مباشرا مع الشاعر"ابن الفارض"*حين قال [الطويل][2]:

هُوَ الحُبُّ فَاسْلَمْ بِالْحَشَا مَا الْهَوى سَهْلُ فَمَا اخْتَارَهُ مَضْنًى بِهِ، وَلَهُ عَقْلُ

وَعِشْ خَالِيًا، فَالحبُّ رَاحَتُهُ عَنَا، وَأَوَّلُهُ سُقْمٌ، وآخِرُه قَتْلُ

وَلَكِنْ لَدَيَّ الموتُ فِيهِ، صَبَابَةٌ، حَيَاةٌ لمنْ أَهْوَى، عَلَيَّ بِهِ الفَضْلُ

نَصَحْتُكَ عِلْمًا بِالهوى وَالَّذي أَرَى مُخالَفَتي فَاخْتَرَ لِنَفْسِكَ مَا يَحلُو

فابن أبي حجلة من خلال نصه الشعري أحال المتلقي مباشرة إلى النصوص الشعرية السابقة التي جاءت في نصح بني الصبابة والعاشقين، وخاصة أبيات ابن الفارض السابقة والتي جاءت محاكية لها، لتعبر وتدل على أن الشاعرين قد مرَّا بالموقف نفسه وعاشا التجربة نفسها، وصادفا

[1]ـ ديوان الصبابة، ص170.

*ـ هو أبو حفص شرف الدين عمر بن علي بن مرشد الحموي، أحد أشهر الشعراء المتصوفين، وكانت أغلب أشعاره في العشق إلالهي حتى لقب ب "سلطان العاشقين"، ولد سنة 576ه بمصر، وتوفي بها سنة 632ه.

[2]ـ ديوان ابن الفارض، د. ط، دار صادر، بيروت، د. ت، ص 134.

الحالة عينها على الرغم من أنهما في زمنين مختلفين، وإن دل هذا على شيء، فإنما يدل على أن الشاعر المتأخر لا يحاكي ولا يتناص مع شاعر متقدم إلا وقد عاش ما عاشه سابقه، وشاركه التجربة الشعورية نفسها، فيتشاركان اللحظة والشعور والموقف على الرغم من أنهما لم يتلقيا أبدا.

وقد تردد ذكر العاذل في مواضع كثيرة في شعر "ابن أبي حجلة"، وربما ذلك راجع لما للعاذل من دور كبير في الإفساد على المحبين، والتنغيص على العاشقين، فالعاذل هو ذلك اللائم المعاتب الذي يشكو المحبون رقابته لهم، فيذكر الشاعر العاذل بشكل متكرر في أشعاره بسبب دوره في التضييق والتنغيص عليه برقابته الدائمة له، ولكن الشاعر لم يضعف ولم يستسلم له ولمكائده، فهو يتحداه ويتملَّص من مكره في كل مرة بحيلته وذكائه ودهائه، كما جاء في قوله [الكامل][1]:

لَكَ مِنْ حَبِيبِكَ مَا تُحِبُّ وَتَشْتَهِي فَاجْعَلْ مُدَامَكَ مِنْ مُقَبَّلِهِ الشَّهِيِّ

وإِذَا بَدَا لَكَ ثَغْرُهُ مُتَبَسِّمًا فَاضْحَكْ عَلى ذِقْنِ العَذُولِ وقَهْقَهِ

ويتناص الشاعر في هذا المعنى والموقف تجاه العاذل مع الشاعر "بهاء الدين زهير"* إذ يقول [الرمل][2]:

أَنَا فِيمَا أَنَا فِيهِ وَعَذُولي يَتَعَتَّبْ

أَنَا لَا أُصْغِي لِمَا قَا لَ فَيَرْضَى أَو فَيَغْضَبْ

وَلَقَدْ أُصْغِي وَلَكِنْ أَسْمَعُ العَذْلَ فَأَطْرَبْ

جَهِلَ العَاذِلُ أَمْرِي أَنَا بِالْعَاذِلِ أَلْعَبْ

يَا حَبِيبِي ونديمي واللَّيَالي تَتَقَلَّبْ

[1]ـ ديوان الصبابة، ص171.

*ـ هو زهير بن محمد بن علي المهلبي العتكي بهاء الدين، شاعر من العصر الأيوبي، ولد بوادي نخلة قرب مكة سنة 58ه، ومات بوباء في مصر سنة 656ه.

[2]ـ ديوان بهاء الدين، شرح وضبط وتقديم: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، لبنان، بيروت، د. ت، ص 29.

هَاتِ فِيمَا نَحنُ فِيهِ وَدَعِ العَاذِلَ يَتْعَبْ

فالشاعران كلاهما يلتقيان في موقفهما من العاذل و رَدِّ فعلهما تجاهه، وهو عدم الاهتمام به أو الاكتراث لأمره، والاستخفاف به والحطّ من شأنه واستصغار أمره، فابن أبي حجلة "يضحك على ذقن العذول ويقهقه"، والبهاء زهير "يلهو به ويلعب"، فيطرب لعذله بدل أن يغتمَّ ويحزن، ويترك العاذل وقوله المعيب أو المسفِّه والمستخف دون أن يؤثر ذلك في حبه لمن يحب، غير آبهٍ أو مكترث لما سيقال عنه، فما يهمه حقا هو قربه ممن يحب.

وكانت أسماء الشهور عند العرب غير الأسماء المستعملة اليوم، فكان رجب يسمى عندهم الأصم، وشعبان كان اسمه العاذل، وقد وظف الشعراء هذا المعنى في أشعارهم قديما وحديثا[1].

ومن الشعراء الذين استعملوا هذه المعاني في أشعارهم، "ابن أبي حجلة التلمساني" وهو مايتجلى في قوله [البسيط][2]:

بَرْهَنْتُ حُسْنَ الَّذي أَهْوَى وَقُلْتُ له مَا لِلْعَذُولِ علَى مَا قَالَ بُرهَانُ

مَا لامَني مُذْ رآني في الهوى رَجَبًا بِمَرْجِ شَعْبَانَ فيمَا رُمْتُ شَعْبَانُ

ولقد استدعى الشاعر نصا غائبا وتناص معه تناصا بَيِّنا وهو نص الشاعر"مجير الدين بن تميم"* عندما قال [الرجز][3]:

وَشَادِنٍ مُتَبَسِّمٍ عَنْ حَبَبٍ مُوَرَّدِ الخدِّ مَلِيحَ الشَّنَبِ

يَلُومُني العَاذِلُ في حُبِّهِ وَمَا دَرَى شَعْبَانُ أني رَجَبُ

فابن أبي حجلة تناص مع الشاعر مجير الدين في استعمال اسمي الشهرين (رجب وشعبان) للتعبير عن مقصده ملغِّزًا دون التصريح والإفصاح المباشر، فكنّى كلٌّ من الشاعرين عن نفسه باسم شهر (رجب) والذي كان يسمى عند العرب ب (الأصم)، وكنَّيَا باسم (شعبان) العاذل

[1]ـ ينظر: ديوان الصبابة، ص171.
[2]ـ المصدر نفسه، ص171.
*ـ هو محمد بن يعقوب بن علي مجير الدين بن تميم، شاعر دمشقي من أمراء الجند، استوطن حماة وخدم صاحبها الملك المنصور، وكان من العقلاء الفضلاء الكرماء وشعره في غاية الجودة.
[3]ـ المصدر نفسه ، ص172.

واللائم وهو اسم الشهر عند العرب قديما، فكلاهما قد صَمَّ أذنيه وسمعه عن لوم وعتاب العاذل لهما في محبوبهما.

وما جاء في "ديوان الصبابة"، يقول "ابن أبي حجلة" [الوافر][1]:

شَكَوْتُ إلى الحبِيبَةِ سُوءَ حَظِّي وَمَا قَاسَيْتُ مِنْ أَلَمَ البعَادِ

فَقَالَتْ إِنَّ حَظَّكَ مِثْلُ عَيني فَقُلْتُ نَعَمْ وَلَكِنْ في السَّوادِ

يلاحظ من خلال القراءة الأولية للبيتين الشعريين إبداء الشاعر امتعاضه وسخطه من الحظ السيء الذي لازمه، فينقل شكواه تلك إلى حبيبته معبرا عن تلك المعاناة التي يعيشها وقد طال أمدها ألا وهي البعد والفراق، وهو ما بعث الألم في نفسه وقلبه وكل كيانه، فحين ردت عليه بأن حظه السيء ذلك هو مثل عينها التي مَدَاها وامتداد رؤيتها إلى البعيد لكنها في الحقيقة ملازمة لها فهي جزء وبعض منها، فكان رده أنه وإن كان قرة عين لها مثلما قالت فإنه لن يكون إلا سوادها لِحَظِّه العاثر، فيظهر لنا بعد هذه الوقفة وهذا الحوار أن ابن أبي حجلة استسلم إلى الحزن والألم والحسرة، ويسيطر على تفكيره التشاؤم والانكسار، كما هو حال الأرجاني، فنرى أن الشاعر تناص هنا تناصا بائنا مع أبيات من قصيدة الأرجاني يقول فيها [الرمل][2]:

غَالَطَتْنِي إِذْ كَسَتْ جِسْمِي الضَّنِيِّ كُسْوَةً أَعْرَتْ مِنَ اللَّحْمِ العِظَامَا

ثُم قَالَتْ أَنْتَ عِنْدِي في الهوى مِثْلُ عَيْنِي، صَدَقَتْ وَلَكِنْ سِقَامَا

"فابن أبي حجلة" من خلال نصه الشعري المتقدم ذكره أحال المتلقي إلى النصوص الشعرية السابقة عليه التي تناولت نفس المعنى، وخاصة النص الشعري للأرجاني، فالشاعران كلاهما يريان نفسيهما كعلة ونقص حينما شبهت كل حبيبة حبيبها الشاعر متوددة إليه بالعين، فستشعر ذلك الإقبال والتقرب والتلطف من كلتا الحبيبتين، والنفور والشكوى والتذمر من كلا الشاعرين.

[1]ـ المصدر السابق نفسه ، ص183.

[2]ـ أبو الثناء محمود بن سليمان الحلبي الحنفي شهاب الدين، حسن التوسل إلى صناعة الترسل، د. ط، المطبعة الوهبية، مصر، 1881م، ص76.

ويلجأ الشاعر إلى تضمين أشعاره أسماء لشخصيات تاريخية اشتهرت بين عامة الناس بصفات، ومنهم من صار مضربا للمثل في تلك الصفة، فقيل "أوفى من السموأل" و "أعزُّ من وائل بن ربيعة" و "أخلفُ من عرقوب"، ومثلهم "أشعب" هذا الرجل الطريف الذي اشتهر بطمعه وجشعه وحبه للأكل في الولائم فلا يشبع أبدا، ودائما يطلب المزيد، وقد جاء في قول "ابن أبي حجلة" [الطويل][1]:

يُهَدِّدُني بِالهجْرِ في كُلِّ لَيْلَةٍ أُصَدِّقُ فِيها وَصْلَهُ وَأُكَذِّبُ

وَلما وَرَدْنَا مَاءَ مَدْيَنَ قَالَ لي وحَقِّ شُعَيْبٍ أَنْتَ في الحبِّ أَشْعَبُ

يتحدث الشاعر عن تهديد الحبيب الدائم له بهجره وتركه، ففي كل ليلة يخبره بأنه قرر وعزم على فراقه والتخلي عنه، فيكون رد فعل الشاعر متقلبا بين تصديق لتنفيذ الحبيب لتلك التهديدات وبين تكذيب لعلمه وشعوره أنه لن يقدم على ذلك الفعل، والحقيقة سبب سخط الحبيب الدائم وإبدائه عدم الرضى والامتعاض والعزم على هجر الشاعر هو ضنُّ الأخير بحبه عليه وفي المقابل هو يطالب دائما بالمزيد من الحب والاهتمام وهو ما لم يطقه الحبيب، فأسقط صورة "أشعب" عليه لمشاركته إياه في صفة الطمع والمطالبة بالمزيد وعدم القناعة، ويتناص الشاعر في هذا المعنى مع قول الشاعر ابن حجاج [السريع][2]:

فَدَيْتُ مَنْ لَقِيَني مِثْلَمَا لَقيتُهُ والحَقُّ لا يُصْعَبُ

فَقُلْتُ يا عُرْقُوبُ أَطْعَمْتَني فَقَالَ: لُمْ نَفْسَكَ يَا أَشْعَبُ

فقد وظف الشاعران الرمز نفسه والمتمثل في شخصية تاريخية من التراث العربي هي شخصية "أشعب" لنقل الفكرة ذاتها والدلالة والمعنى إلى المتلقي، فبمجرد ذكر اسم "أشعب" فإنه يستحضر صفته المشهورة عنه ضمن سياق ومعنى النص الشعري.

وجاء في استعطاف الحبيب ومغالطته في نفسه من أجل البقاء وعدم الرحيل، ولتلافي وتجنب غضبه وغيظه وانحرافه قول "ابن أبي حجلة" [البسيط][3]:

[1]ـ ديوان الصبابة، ص236.
[2]ـ المصدر نفسه، ص236.
[3]ـ المصدر نفسه، ص130.

لم أَطْلُبِ الوَصْلَ مِنْ أَجْلِي فَدَيْتُكَ يَا مَنْ زَادَ حَظِّي سَوادًا مِنءهُ شَامَاتُ

لَكِنْ خَشيتُ أضنْ تَبْلَى بِعِشْقِ رَشَا يَقْتَصُّ لي مِنْكَ وَالدُّنْيَا مَكَافَأَة

يخاطب الشاعر في هذا النموذج الشعري الحبيب مستعطفا إياه راجيا عدم قطع الوصل الذي بينهما، متمنيا بقاء قربه منه وعدم هجره وتركه والرحيل عنه، معربا عن استعداده لتقديم كل التضحيات والتنازلات ليفتدي هذا الحب والوصل حتى لا ينقطع، مبينا لهذا الحبيب أن ذلك كله ليس من أجله، بل من أجل هذا الحبيب الذي يسوء حظه معه ويزداد سوادا يوما بعد يوم، ولم يوفق في أن يصل إلى توافق وتناغم معه، لكن تمسك الشاعر به لخوفه وخشيته عليه من أن يبتلى بعشق من يشقيه ويجلب عليه التعاسة والبؤس والأسى، فيقتص للشاعر منه بأن يصنع معه مثلما صنع هو مع الشاعر، فالأيام دُوَلٌ، وكما تدين تدان.

ويتناص "ابن أبي حجلة" هنا مع نص شعري آخر يتحدث أيضا عن استرحام الحبيب واستعطافه ومغالطته كي يبقى، فيقول آخر [الطويل]*[1]:

نُسِبْتُ إلى ذَنْبٍ وَلَمَ أَكُ مُذْنِبًا وَحَمَّلَتْني في الحبِّ مَا لا أُطِيقُهُ

وَمَا طَلَبِي لِلْوصْلِ حِرْصًا علَى البَقَا وَلَكِنَّهُ أَجْرٌ إليكَ أَسُوقُهُ

يبين الشاعر في البيت الثاني للحبيب هو يخاطبه، أن طلبه منه أن يبقى ورجاؤه عدم مغادرته، وألا يقطع حبل الوصل الذي بينهما ليس من أجل بقائه ولا تمسكا به ومنعا له من الرحيل، ولكنه في الحقيقة يسدي إليه معروفا، ويحسن إليه بصنعه هذا حتى لا يناله شر أو مكروه، أو يناله سوء يكون فيه هلاكه، فحرصه هذا إنما كان لخوفه عليه من المصير المجهول الذي ينتظره بعد رحيله.

ويظهر جليا أن الشاعر "ابن أبي حجلة" قد استدعى واستحضر نصا غائبا متوافقا معه في الغرض وتناص معه تناصا مباشرا، فنلاحظ أن الشاعرين كليهما قد أخذ يستعطف الحبيب ويترجاه للبقاء وعدم الرحيل، وعلى الرغم من أن كلا الشاعرين مرتبط ومتعلق أشد التعلق بهذا

*ـ البيت للحسين محمد أبو علي الآمدي، لغوي وشاعر وأديب، ولد بآمد ونشأ بها، توفي بأصبهان سنة 499ه.
[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص129.

الحبيب ولا يطيق بعده ولا فراقه، إلا أنه ينكر ذلك ولا يعترف به ولا يبديه، ويعلل كل منهما طلبه من الحبيب بعدم الرحيل بالإشفاق عليه والرأفة به وبحاله، والخوف عليه حتى يثني رأيه ويقعد، فهو نوع من التحايل النفسي على ذلك الحبيب لتثبيط عزيمته وتخويفه وتشكيكه في قراره فيرجع عن السير والمضي فيه.

3- التناص الذاتي:

بعد تطرقنا إلى تناص الشاعر مع من سبقه من شعراء وأدباء واقتباسه من نصوصهم، نأتي الآن إلى تسليط الضوء على تناص الشاعر مع نفسه وهو ما يعرف بـ"التناص الذاتي" والذي هو في الحقيقة يمثل "العلاقات التي تعقدها نصوص الكاتب بعضها مع البعض الآخر، والتي تكشف بدورها عن الخلفية النصية التي يتعامل معها الكاتب"[1].

وتكون هذه العلاقات في الغالب إما على نطاق اللغة والأسلوب أو على نطاق تلاقي وتوافق المواضيع وأفكار المبدع ورؤاه والتي تتجلى فيها هواجس الكاتب ومواقفه تجاه بيئته وما حوله.

ونجد حضورا لهذا النوع من التناص في النقد والتراث العربي القديم، فيقول ابن طباطبا العلوي:"وربما أحسن الشاعر في معنى يبدعه، فيكرره في شعره على عبارات مختلفة، وإذا انقلبت الحالة التي يصف فيها ما يصف. قلب ذلك المعنى ولم يخرج عن حد الإصابة فيه"[2].

ويمكن أن يكون لجوء الشاعر إلى التناص الذاتي راجعا لأسباب وعوامل داخلية وذاتية منها:

- **الذاكرة:** فهي التي يختزن فيها الشاعر معارفه وثقافته وأفكاره، حيث يستحضر منها الدلالات والمعاني العميقة.

- **الخيال:** وهو كل ما يتصل بالذاكرة ويتعالق معها ويعلق بها من صور ومعلومات وأفكار، فيقوم باستدعائها واسترجاعها من خلال عملية التذكر التي هي بمثابة تنقيب والمرتبط بعملية الانتقاء والتصور والتناسق أين يلعب التخيل دورا مهما في هذه العملية، وهو ما يجعل التصور

[1]- حماد حسن محمد، تداخل النصوص الرواية العربية، د. ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص45.
[2]- العلوي ابن طباطبا، عيار الشعر، ص83.

التخيلي أو المتخيل لدى المبدع متفردة عن غيرها، في حين تكون الصورة المتخيلة متشابهة ومتقاربة لدى المبدع.

- **العاطفة:** تكون النصوص المنتجة في العموم صادرة من المنبع العاطفي والشعور في ذاته، والذي يتمثل في مشاعر وعواطف المبدع فيصبح لهذا المنبع الشعوري دور بارز في جعل نصوص المبدع مشتركة في عاطفة مميزة وخاصة كالحزن أو الفرح أو الحب أو الكره... إلخ[1].

ويرى "محمد مفتاح" فيما يخص عملية التكرار التي يصطبغ بها هذا الضرب من التناص أنه صار مبتذلا "أن يقال إن الشاعر قد يمتص آثاره السابقة، أو يحاورها أو يتجاوزها"[2].

ثم يستطرد كلامه فيقول: "فنصوصه يفسر بعضها بعضا، وتضمن الانسجام فيما بينها، أو تعكس تناقضا لديه إذا ما غيَّرَ رأيه"[3].

ويمثل التكرار سمة أسلوبية بارزة في الشعر العربي بكل ما يحمله من خصائص وما ينضوي تحته من إيحاءات وتصوير وأثر في المعنى، وهو يدل على التوكيد وجذب الانتباه والتحسر والتلذذ والتشويق والتهديد والوعيد والتقرير والتوبيخ.

ويلعب التكرار دورا هاما في بناء القصيدة ونسج معانيها ورسم صورها، وهو ما يترك أثرا في نفس المتلقي فيترجم ذلك مدى براعة الشاعر وتمكنه من تطويع وتوظيف هذه الظاهرة، فالتكرار بمختلف أشكاله يجعل بنية النص محكمة ومتماسكة، بالإضافة إلى أنه يثري الدلالة ويغذي المشاعر والانفعالات ضمن سياق وحدود القصيدة الشعرية.

ويقول "عبد الملك مرتاض":"فقد ألفينا التكرار سمة الأعمال الأدبية الخالدة، ذلك لأن المرء إذ يطول حديثه عن شيء أو قصه لحكاية يضطر إلى تكرار بعض الألفاظ أو بعض الأفكار أو بعض العبارات"[4].

---

[1]ـ ينظر: الورافي نجيب عبده محسن، التناص في الشعر اليمني الحديث للمدة من الثورة إلى الوحدة 1962-1990، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، 1422ه، 2001م، ص38.

[2]ـ مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992، ص 125.

[3]ـ المرجع نفسه، ص125.

[4]ـ مرتاض عبد الملك، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية زقاق المدق، د. ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص54.

وقد وظف "ابن أبي حجلة" هذا النوع من التناص في شعره، وهو ما رصدناه في مؤلفه (ديوان الصبابة)، حيث توجد أبيات كثيرة متناثرة في ثنايا ديوانه تصب في المعنى نفسه والمضمون أو الفكرة أو تعالج قضية معينة، كحديثه عما لقيه من هواه لمحبوبته وما ناله ووجده من ذلك الحب والعشق، فيقول [الطويل][1]:

لَأنْ طَابَ ذُلِّي في هَوَاهَا فَإِنَّني وَحَقِّكَ مِمَّنْ عَزَّ في مِصْرَ نَاصِرُهْ

ويتناص الشاعر في معنى البيت الشعري السابق مع بيت آخر يعبر فيه عن التجربة الشعورية ذاتها حيث يقول [الكامل][2]:

إِنْ تَسْأَلُوا عَمَّا لَقيتُ مِنَ الهوى فَأَنَا الذي مَارَسْتُهُ وَعَرِفْتُهُ

فبِغَضِّ النظر عن أي البيتين قد قال أولا، إلا أننا نستشعر أنهما يصبان في المعنى عينه، وأنهما صادران من الموقف الشعوري نفسه الذي عاشه الشاعر، فكلاهما يعبران عن مصيره وما لقيه من الهوى والحب، فكل بيت يحيل إلى الآخر، فهما يكملان معنى بعضهما، وبغض النظر عن الأسبقية الزمنية لهما، فالأكيد هو وجود التناص الذاتي.

ويعتمد "ابن أبي حجلة"على هذه الآلية لترسيخ صورة ومعنى معين في ذهنه فيقول [الوافر][3]:

فَكَمْ أَلِفٌ بها أَمْسَى رَشِيقُ القَامَةِ النَّضِرَه

وهنا تناص واضح ومباشر مع قوله [الوافر][4]:

وَوَافَاني كِتَابٌ مِنْكَ عَالٍ حَكَتْ أَلِفَاتُهُ السُّمْرَ الطِّوَالَا

وَكَمْ شَاهَدْتُ مِنْ خَطٍّ وَلكِنْ مِثَالَكَ مَا رَأَيْتُ لَهُ مِثَالا

لَئِنْ أَمْسَتْ بِهِ أَلِفَاتُ قَطْعٍ فَكَمْ وَصْلٍ بِه ضَمِنَ الوِصَالَا

[1]ـ ديوان الصبابة، ص17.
[2]ـ المصدر نفسه، ص42.
[3]ـ المصدر نفسه، ص 65.
[4]ـ المصدر نفسه، ص66.

نجد أن الشاعر قد عمد في النموذجين الشعريين إلى التصوير نفسه وذلك بالتشبيه بحرف الألف، للتعبير عن الرشاقة والطول الممشوق وهي صفات موجودة في المشبه به، فعبر عنها برسم حرف الألف، وبالتالي فإن الشاعر قد استعمل الدال عينه و المدلول ذاته في نموذجين شعريين مختلفين، وهو ما يعتبر تكرارا لنفس الصورة الذهنية التي سبق له التعبير عنها.

ويلجأ الشاعر في وصف رشاقة محبوبته وقدها الممشوق وطولها إلى تشبيهها بالغصن، وذلك كثير في الشعر، ومن ذلك قول شاعرنا في قصيدة [الطويل][1]:

وَبِي مَنْ يحجُّ الغصنُ رُمح قِوامِها إذَا بَاتَ في الرَّوضِ النَّضِير يُناظِرُه

ثم يقول في نفس القصيدة [الطويل][2]:

يُشَبِّهُهَا بِالغُصْنِ والغُصْنُ عندَما يُشَاهِدُها بغضِى ويطرق ناظره

أ لِلْغُصْنِ خَدٌّ كَالشَّقِيقِ إذا بَدَا وَشَعرٌ كَجُنَحِ اللَّيْلِ سُودٌ غَدَائِرُه

إن التأمل في كلمات الأبيات السابقة ومعانيها يحيلنا إلى أبيات أخرى للشاعر نفسه تتلاقى معها لفظيا ودلاليا، فتتناص تناصا ذاتيا مع قوله [الوافر][3]:

وَكَمْ أَلِفٍ بِهِ لِلْوَصْلِ لَاحَتْ كَغُصْنِ الْبَانِ لِينًا واعْتِدَالا

ثم قوله في القصيدة عينها [الوافر][4]:

وَأَمْسَى طَالِعُ الطَّاءَاتِ فِيهِ يُعَلِّمُ لِينُهُ الْغُصْنَ الكَمَالَا

من خلال الموازنة بين النموذجين الشعريين في قصيدتين مختلفتين، يتضح جليا أن الشاعر يوظف التصوير نفسه من خلال إسقاط صورة الغصن على اعتدال القوام والطول والرشاقة لدى هذه المحبوبة، ثم نجده بعد ذلك في النموذجين الشعريين كليهما ينتفي ذلك التصوير ويسقطه، ليخبر بأن حتى الغصن مهما بلغ اعتداله ولينه ونضارته فإنه لن يضاهي هاته المحبوبة

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص17.
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص17. الصواب: يغضي: أغضى عنه طرفه: حوَّله عنه.
[3]ـ المصدر السابق نفسه، ص66.
[4]ـ المصدر السابق نفسه، ص66.

في شيء من صفاته التي تبقى ناقصة إذا ما قورنت بتلك المحبوبة، فيرى أنه من الظلم لها والإجحاف بحقها وصفها بما هو دونها، وعليه يتبين لنا اقتباس الشاعر من نفسه من خلال هذا التكرار.

يمدح الشاعر السلطان الناصر في قصيدة فيقول [الطويل][1]:

مَلِيكٌ إِذَا مَا صَارَ كَالْبَدْرِ فِي الدُّجَى فَأَوْلادُهُ مِثْلُ النُّجُومِ تُسَايِرُه

يرسم الشاعر لنا صورة جميلة من خلال تشبيهه للسلطان الناصر بالبدر في الليل شديد السواد، للتعبير عن نور وجهه ووضاءته، في إضافة للدلالة على السمو والرفعة والتفرد، فلا نظير ولا مثيل للبدر في السماء، كما أنه لا يوجد نظير ولا مساوٍ للملك في الأرض قاطبة.

ويتناص الشاعر في هذا البيت الشعري تناصا ذاتيا واضحا في قوله [الكامل][2]:

وَحَياةِ وَجْهِكَ وَهُوَ بَدْرٌ مُشْرِقٌ قَلْبِي عَلَيْكَ كَمَا عَلِمْتَ وَأَشْفَقُ

فنلاحظ أن الشاعر قد كرر الصورة التشبيهية نفسها في موضعين مختلفين، ويمكن إيعاز هذا التكرار إلى رغبة الشاعر في تقرير المعاني التي أرادها من خلال هذا التصوير، والتأكيد على مكانة السلطان في نفسه ونظرته له ورأيه فيه.

ولما كان للعيون سلطة وسحر خاص باعتبارها وسيلة لنقل المشاعر والأحاسيس دون حاجة للكلام، كما أنها النافذة التي يطل من خلالها الرائي على أعماق وجوف صاحبها، فهما مرآة الروح، ووسيلة للتعبير عما عجز اللسان والكلمات عن قوله، فاستفاض الشعراء في وصفها وأبدعوا في تصويرها، ومن ذلك قول "ابن أبي حجلة" [الوافر][3]:

تَغَارُ الشَّمْسُ مِنْهَا حِينَ تَبْدُو كَغُصْنِ الْبَانِ فِي خُضْرِ الْبُرُودِ

بِأَطْرافٍ منَ الحِنَّاءِ حُمرٍ وألْحاظٍ كَبيضِ الهِنْدِ سُودُ

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص18

[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص81.

[3]ـ المصدر السابق نفسه، ص95.

يستحضر "ابن أبي حجلة" في النص الشعري السابق إسقاطات يبرز من خلالها مواطن الجمال في محبوبته رسم من خلالها صورة بديعة تُظْهِرُ صِفاتِها بشكل قوي لايخلو من الجمالية والفنية والابتداع في الصورة الشعرية، فيستحوذ على تفكير وشعور المتلقي فلا يلبث هذا الأخير أن يجد نفسه يبحر في عوالم الخيال وفضاءاته الواسعة اللامحدودة مستشعرا لذة خاصة لاينفكُّ يطلبها بعد ذلك ويستزيد منها، ولعل هذا مرَدُّه أسلوب الشاعر ومدى افتنانه في الصورة الشعرية، من خلال الربط بين عنصرين أو دالَّين متباعدين أو أكثر، لم يسبقه إلى ذلك أحد، فيخلق صلة ونظاما علائقيا يجمعها لينقل معانيَ ودلالاتٍ في نفسه، وهو مانجده عند شاعرنا في النموذج الشعري السابق حين يشبه ألحاظ محبوبته ببيضِ الهندِ، ولعل هذه الصورة التشبيهية تدل على خيالٍ خصبٍ وذوق فني وجمالي عالٍ، حيث أوجز الشاعر القول وكثَّف المعنى والدلالة محققا غايته ومقصده في تبليغ ونقل المعاني التي يريدها إلى المتلقي في أبلغ وأجمل صورة.

ويحيلنا نصه السابق إلى نصوص أخرى كرر فيها التصوير نفسه والمعنى والدلالة ذاتها، فيقول [الكامل][1]:

آلَتْ لَوَاحِظُهُ على أَهلِ الهَوى أَنْ لاترى قتْلاً بغَيرِ مُهَنَّدِ

يرنُو وصَارِمُ لَحْظِهِ في جفنِهِ ماضي الغرَارِ ولَم يُمسَّ بإثمِدِ

فإذا تَجَرَّدَ للْمُحِبِّ فلا تَسَلْ عَنْ سَيفِ جفنٍ كَالحُسامِ مُجَرَّدِ

وهو نفس المعنى الذي يتخلل ويتغلغل بين ثنايا قوله [الطويل][2]:

تُكَلِّمُني ألْحَاظُهُ بِسُيُوفِهَا وَلم تَرَ قَبْلِي مَيِّتًا يَتَكَلَّمُ

وأيضا في قوله [الطويل][3]:

تَسلُّ سُيُوفًا مِنْ لَوَاحِظِ طَرْفِهَا وَلَكِنْ لَهَا مِنْ عَادَةِ الجفْنِ غَامِدُ

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص96.
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص96.
[3]ـ المصدر السابق نفسه، ص96.

وفي موضع آخر من الديوان يرتقي الشاعر بتصويره الفني والجمالي وهو يصف تلك اللواحظ والعيون، فيزيد المعنى عمقًا وقوة، فيقول [الطويل][1]:

غَزَالٌ غَزَانِي بِاللِّحَاظِ لأَنَّهُ إِذَا مَا بَدَا فِي حومَةِ الحَرْبِ ضَيْغَمُ

ورد في هذا النص الشعري تصوير جمالي راقٍ يجمع بين فصاحة اللفظ وبلاغة المعنى وهو ماينم عن خيال وتفكير خصب نقل الصورة الشعرية إلى مستوى إبداعي سواء من ناحية اللفظ أو المعنى أو العاطفة، فيشبه الشاعر هذه اللحاظ بالجيش الجرار الذي يغزو المدينة فيقتحمها ويحكم سيطرته مستوليا عليها وعلى من فيها فلا يكون لأهلها قدرة على صده ومنعه من دخولها، ولا لهم قوة لمجابهته ومقاومته، وبالتالي ليس لهم خيار إلا الخضوع والاستسلام، وهو نفس حال الشاعر حين رؤيته لتلك اللحاظ التي نفذت إلى أعماق قلبه فسيطرت على كيانه ووجدانه وتملكته، فلا سبيل لمنع تأثيرها عليه أو مقاومة نظراتها، فيكون حاله كحال تلك المدينة المستباحة التي هُدَّت حصونها وسقطت أسوارها وخضعت لحكم القوي ودانت له.

ونجد صدى هذا التصوير الفني يتردد ويتكرر في نص شعري آخر، وتحديدا في قول الشاعر [البسيط][2]:

غَزَتْ لَوَاحِظُهُ أَهْلَ مِصْرَ كَمَا غَزَا الأَنَامَ بِأَرْضِ الشَّامِ غَازَانُ

يتبين جليا وجود تناص ذاتي في هذا النموذج الشعري، حيث كرر الشاعر الصورة الاستعارية السابقة نفسها، فبمجرد قراءتنا لهذا النص الشعري حتى يحضر في أذهاننا المعنى الذي قد صادفنا في موضع آخر من الديوان، ولعل غاية هذا التكرار يعكس أهم سمات النص الشعري وهو أنه لاينغلق على القراءة النقدية الأولى، بل يبقى مفتوحا أمام قراءات وتأويلات أخرى جديدة تعيد تحيين معاني النص الشعري وإعادة بعثها في ثوب جديد، وهنا تكمن وظيفة التناص التعبيرية والفكرية والجمالية.

ومما جاء في "ديوان الصبابة" ذكر الشاعر ماقيل في قلة عقل العذول وماعنده من كثرة

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص96.
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص96.

الفضول، وفي هذا الباب يقول [السريع][1]:

وَعَاذِل بَالَغَ فِي عَذْلِهِ وَقَالَ لما هَاجَ بَلْبَالي

بِعَارِضِ المحبُوبِ مَاتَنْتَهِي قُلْتُ: وَلَا بِالشَّيْبِ وَالوَالي

يعبِّر الشاعر عن حال ذلك العاذل له ومانالاه من هم وغم، ووساوس تؤرقه لشدة فضوله ومداومة تتبعه ومراقبته للشاعر، فأعياه ذلك وأتعبه وهو ماجعله يطالب الشاعر بالكف والانتهاء عن لقاء ذلك المحبوب والافتراق عنه، وهو مارفضه الشاعر رفضا قاطعا مبينا أنه مستمر على هذا ولن يرجع عنه ولو اشتعل رأسه شيبا وبلغ من العمر عتيا، فهو ماضٍ في قراره متمسك به غير آبهٍ لأحد.

وثمة تشابه واضح في المعنى السابق حيث يتناص الشاعر مع ذاته في الفكرة والمضمون، يقول الشاعر[الوافر] [2]:

مَلِيحُ التُّرْكِ لاسِيمَا الخطابي عَلَيْهِ يُعْذَرُ الشَّيْخُ لِلتَّصَابي

فَدَعْنِي منْ ملَامِكَ يَاعذُولي فَحُبِّي للخَطَا عَينُ الصَّوابِ

ويتمظهر التناص بين النموذجين الشعريين معيدا الشاعر نفسه من خلال الإلحاح على بعض المعاني والأفكار، وبإسقاط البيت الأخير على البيت السابق نجد نقاط تلاقٍ مشتركة بينهما ترسم التشكيل الفني والمعنى الكلي الذي يقوم الشاعر بإعادة إنتاجه، فيذكر في النص الشعري الأول:(عاذل، المحبوب، الشيب)، ويقابل هذه المعاني في النص الشعري الثاني: (عذولي، مليح الترك، الشيخ)، وبالتالي فالنصان الشعريَّان قد نتجا عن تجربة شعورية وعاطفية واحدة، عبر عنها الشاعر مرتين فأعاد إنتاج الأفكار بشكل مناسب وأكثر فنية ليعبر عن موقف استثار موقفا مشابها مر به وعبّر عنه في نصوص سابقة.

والحقيقة تكرار حديث الشاعر عن العذول، وإبداء موقفه منه جاء في مواضع عديدة غير

[1]ــ المصدر السابق نفسه، ص170. بلبالي: البلبالُ، والبلبالة: شدة الهم والوسواس.
[2]ــ المصدر السابق نفسه، ص170.

النموذجين الشعريين السابقين، ومن ذلك قول [الكامل][1]:

عَذَلُوا عَلَى مَنْ رامَ قَتْلِي في الهَوى فَكَلامُهُم ضَرْبٌ مِنَ الهذَيَانِ

جَهَلُوا وَمَاعَلِمُوا بِأَنَّ الطَّعْنَ في الــ مَحبُوبِ غَيْرُ الطَّعْنِ في الميْدَانِ

ويقول أيضا [المجتث][2]:

يَا عَاذِلِي لاتَلُمْني في حُبِّ هَذَا القِبْطِيِّ

وَأَقْطِعَ بِوَصْلٍ بَينَا بِاللهِ رَأْسَ القِطِّ

وفي قوله أيضا [الكامل][3]:

حُكْمُ الهوَى صَدَّتْ فَبِتُّ لِأَجْلِ ذَا وَلهانَ مِنْ فَرْطِ الصَّبَابَةِ والهوَى

يَاعَاذِلِي لاتلُمْني في حُبِّهَا نَفَدَ القَضَاءُ وهَكَذَا حُكْمُ الهوَى

وقوله [البسيط][4]:

يَاسَاكِنِي السَّفح لي في حَيِّكُمُ سَكَنٌ وَأَنْتُم في سُوَيْدَا القَلْبِ سُكَّانُ

دَمْعِي يَزِيدُ كبَانَاس لِعبْدِكُمُ والعَاذِلُونَ عَلَى ثَوْرَاءِ ثيرانُ

ويقول أيضا [البسيط][5]:

بَرْهَنْتُ حُسْنَ الذِي أَهْوَى وَقُلْتُ لَهُ مَالِلعذُولِ عَلَى مَاقَالَ بُرْهَانُ

مَالامَني مُذْ رآني في الهوى رَجَبًا بمرجِ شَعْبَان فِيمَا رُمْتُ شَعْبَانُ

فكل هذه النماذج الشعرية تدور وتصب في فلك الموضوع عينه.

[1]ــ المصدر السابق نفسه، ص170.
[2]ــ المصدر السابق نفسه، ص170.
[3]ـ المصدر السابق نفسه، ص170.
[4]ـ المصدر السابق نفسه، ص171.
[5]ـ المصدر السابق نفسه، ص171.

ولما كان العاذل اسم شهر "شعبان"، والأصم اسم شهر "رجب" عند العرب، فقد وظف الشعراء هذين الاسمين في أشعارهم للتعبير عن معنياهما ودلالتهما، ومن ذلك قول "ابن أبي حجلة" [البسيط][1]:

مَالامَني مُذْ رآني في الهوى رَجَبًا بمرجِ شَعْبَان فِيمَا رُمْتُ شَعْبَانُ

ويتناص الشاعر في نصه السابق مع بيت آخر له وهو [الكامل][2]:

إِنِّي وَحَقِّكَ في هَوَاهُ مُتَيَّمٌ صَبٌّ غَدَا رَجَبًا عَلَى شَعْبَانِهِ

يصدح الشاعر بحبه معلنا هيامه ووجده بمن يحبُّ ويعشق، مؤكدا في الوقت عينه أنه لايهتم بقول العاذل، فقد صمَّ أذنيه عن كلامه ولومه وعتبه، فلا يهتم ولايلقي لها بالاً، ولاريب أن المعنى ذاته قد تكرر في البيتين الشعريين، فما نكاد نسمع البيت الأخير إلا ويحيلنا إلى الذي قبله.

ولما كان الشاعر ذا تجربة طويلة في الحب والهوى جعلته صاحب خبرة ودراية ومعرفة بما يكون من ذلك الوجد والعشق، فلم يتوانَ الشاعر في تقديم النصح للمحبين والعاشقين حتى لاينالهم مانالاه ولحقه من عذاب الهوى وألمه، يقول الشاعر [الطويل][3]:

أَقُولُ لِظَبي قَلْبُهُ يَشْتَكِي الأَسَى هُوَ الحُبُّ فَاسْلَمْ بِالْحَشَا مَاالهَوى سَهْلُ

نَصَحْتُكَ عِلْمًا بِالْهَوى والَّذِي أَرَى مُخَالَفَتي فَاخْتَرَ لِنَفْسِكَ مَايحلُو

يحيلنا النص الشعري السابق إلى نصٍّ آخر يتناصُّ معه الشاعر تناصًّا ذاتيا وذلك في قوله [الكامل][4]:

وَلَقَدْ نَصَحْتُ بَني الصَّبَابَةِ في الهوى لَكِنَّهُم لايَقْبَلُونَ نَصِيحَا

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص171.
[2]ـ المصدر السابق نفسه، ص172.
[3]ـ المصدر السابق نفسه، ص170.
[4]ـ المصدر السابق نفسه، ص171.

يتوجه الشاعر بالنصح للمحبين والعاشقين خوفا عليهم من الهلاك والبؤس والألم والحسرة التي قد يجلبها عليهم ذلك الحب والهوى فيصبحوا في أبأس وأتعس حال، ولكن على مايبدو أن كل محبٍّ وصبٍّ يتوجه له الشاعر بالنصح والتحذير إلا ويجعل أصابعه في أذنيه معرضا وممتنعا عن السماع له أو الأخذ بنصحه، ويتجلى تناص الشاعر مع نفسه بوضوح في النموذجين الشعريين السابقين، باعتبارهما يصبان في فكرة واحدة أعاد الشاعر صياغتها مرتين.

سعينا في هذا الفصل إلى دراسة "ظاهرة التناص في شعر "ابن أبي حجلة التلمساني"" في مؤلَّفه "ديوان الصبابة"، وقد جاء تعاملنا مع هذه الظاهرة الأسلوبية بدراستنا لمدى حضور هذه الظاهرة في أشعار "ابن أبي حجلة" محاولين قدر الإمكان أن تكون دراستنا دقيقة غير مترهلة ولاحشو فيها، فلاحظنا حضورا بارزا لأنواع من التناص مثل: التناص الديني، والتناص الشعري خاصة مع شعراء مابعد الإسلام أكثر مما كان مع شعراء ماقبل الإسلام، ولعل ذلك يرجع إلى وحدة الجو النفسي والبيئة الزمانية والمكانية وظروف الحياة في عصر الشاعر فكان أقرب إلى هؤلاء من أولئك، كما لانغفل تناص الشاعر مع ذاته، بينما وجدنا شُحًّا وغيابا لأنواع أخرى من التناص كالتناص التاريخي، والتناص التراثي، والتناص الأسطوري، فوجدنا أن الشاعر قد عرف من أين يستقي مادة التناص ليخرج إلى جمالية لايشوبها الإغراق في التكرار الممل، وعليه نستطيع القول إنه تمكن من تسيير المعاني بطريقة فنية جعلته متحكما فارضا نفسه على التناص وليس العكس، فاستعمل التناص بالطريقة المثلى التي جعلته يقوي الصورة الشعرية ولايقوى عليها.

الفصل الرابع: أسلوبية المفارقة وتمظهراتها في شعر ابن أبي حجلة التلمساني

- تمهيد.

- المبحث الأول: في مفهوم المفارقة: أ- لغة. ب - اصطلاحا.

- المبحث الثاني: المفارقة في النقد الغربي.

- المبحث الثالث: المفارقة في النقد العربي:

1 - المفارقة في التراث العربي القديم.

2-المفارقة في النقد العربي الحديث.

- المبحث الرابع: عناصر المفارقة.

- المبحث الخامس: وظيفة المفارقة.

- المبحث السادس: تمظهرات المفارقة في شعر ابن أبي حجلة التلمساني (أنواعها)

1- المفارقة اللفظية:

1 - 1 - التضاد.

1 - 2 -المدح بما يشبه الذم ، و الذم بما يشبه المدح.

1 - 3 - السخرية والتهكم.

2 - مفارقة الموقف (السياق):

2 - 1 - المفارقة الرومانسية.

2 - 2 - المفارقة الدرامية.

2 - 3 - المفارقة التصويرية.

- خاتمة الفصل.

تمهيد:

إن من أكثر المصطلحات شيوعا وتردُّدا في الدراسات والأبحاث النقدية والأدبية هو مصطح "المفارقة"، والذي يمثل إحدى المقاربات اللفظية التي تتنازعها حقول وميادين ومجالات كثيرة ومتعددة باعتبار أن الحياة مليئة بمختلف مظاهر التناقض والتضاد، وهو مايسمح للإنسان بأن ينتبه لتلك الاختلافات، فنجد هذا المصطلح ممتدًّا إلى حقول معرفية مختلفة، حيث نكاد أن نراه مرتكزًا مهمًّا في كل عمل إبداعي أو فنيٍّ يأتي به الإنسان، وبالتالي فهي متأصِّلة في مختلف النشاطات المرتبطة بالإنسان والمجتمع والبيئة التي يعيش فيها، وعلى هذا الأساس نجد لها حضورا لافتا وبارزا في الأدب بمختلف فنونه وأجناسه، متجلية في المتناقضات والأضداد التي يوظفها المبدع لتبليغ ونقل رسالته للمتلقي، ولعل أبرز ماتنبني عليه "المفارقة" هو عدم قبول المسلَّمات التي تطبَّع ذهن المتلقي عليها، وتسعى لكسر هذه الرتابة والنمطية في التفكير البسيط والسطحي من خلال التناقض والتنافر والاختلاف والتضاد في أمور ومواقف كان الأصل فيها التوافق والتماثل والتشابه.

إن اللغة أداة يعتمد عليها الإنسان في تواصله مع من هم حوله، إضافة إلى ذلك فإنها وسيلة للإبداع والتعبير عن الأفكار والمعاني والأحاسيس، فهي نابضة بالحياة تتدفق من خلالها مكنونات النفس البشرية من خواطر وهواجس وأفكار ومشاعر في قالب لغوي؛ ليفصح عن واقع الأمور وحقيقة الأشياء، فيصورها بتفاصيلها الدقيقة والعميقة، ومنه فاللغة تعمل على تقريب ما تباعد، والتأليف بين ما تنافر، وتوضيح ماكان مبهما وغامضا، وهذا عن طريق آليات وإجراءات لغوية وبلاغية يستند عليها المتكلم؛ حتى ينتج نصًّا قد يكون مُبتَدَعًا أو رتيبًا مُقَلَّدًا، يُظهِرُ حدَّ تحكم المتحدث في لغته، ومدى سيطرته عليها وتطويعه لعناصرها، زيادة على استغلاله المثالي لسمات اللغة وخصوصياتها، مع الاستثمار في التراكيب اللغوية والعلاقات الإسنادية المولِّدة للمعاني؛ لتشكل النسيج اللغوي الذي يشكل الإطار العام للنص المنتَج، حينها يمكن الحكم عليه إما بالتميز والتفرُّد والإبداع، أو بالبساطة والتقليد والرتابة.

إن الإبداع في الشعر يتطلب حِسًّا مرهفًا، وقلبًا ذكيًّا، وعقلاً نيِّرًا، ولسانًا مبينًا، وعلى هذا المبدأ يكون لزاما على الشاعر شحذ قريحته، والتجديد في لغته، وتحيين ألفاظه، فيكسيها حلة

جديدة تجعلها تتجرد من ثوب النمطية المعتادة في أذهان العامة، وذلك من خلال الاستثمار في مختلف ألوان البديع، والصور البلاغية من تشبيهات واستعارات وكنايات، ضاربا في أعماق المجازات، بالإضافة إلى مختلف التقنيات اللغوية والأسلوبية، ولعل الغاية من ذلك كله إكساب نصه صفة التميز والجِدَّة والتفرُّد.

ومما لاشك فيه أن "المفارقة" من أهم الأساليب البلاغية التي شغلت الكثير من الباحثين والدارسين، فحاولوا تتبع أصلها ونشأتها وصورها في الأدب – شعرا ونثرا –، فأثارت فيضاً من التساؤلات، وتزايد الجدل والخلاف حولها، حيث لايغفل الباحث عن حقيقة أن "المفارقة" مصطلح نقدي بارز في الدراسات الأسلوبية والنقدية الحديثة، لكن التساؤل الذي يفرض نفسه هنا: هل كان للمفارقة حضور في التراث العربي القديم؟ وهل وظف الشاعر هذه الظاهرة البلاغية في قصائده بوعيٍ وكإجراء سعى من خلاله إلى بث روح التجديد في قصائده؟ وإن كانت موجودة فعلا في تراثنا القديم – شعرا ونثرا– فما المصطلحات التي انظوت تحتها قبل أن يطلق عليها مصطلح "المفارقة" في النقد الحديث؟

ـ المبحث الأول: في مفهوم المفارقة:

إن مفهوم "المفارقة" واسع ومتشعِّب، ودلالة هذا المصطلح ليست ثابتة ولامستقرة، فقد جاءت تعريفات النقاد والدارسين الأسلوبيين وأهل اللغة مختلفة باختلاف رؤاهم، ونظرتهم لفكرة المصطلح وجوهره، وباختلاف بيئتهم والعصر الذي عاشوا فيه؛ فوعي الناقد أو الشاعر أو الأديب للمفارقة في عصر ماقبل الإسلام تختلف عن نظرة من هم مثلهم في عصر مابعد الإسلام، و الأمر نفسه لمن عاشوا في العصر الحديث أو المعاصر، وذلك راجع إلى أن جذور "المفارقة" ضاربة في القِدم، نشأت مع نشأة العلوم والفنون والآداب الإنسانية، ليتطور مفهوم هذا المصطلح مع تطورها على مرِّ الزمن والعصور، وبالتالي يمكن القول إن "المفارقة" مرافقة لحياة البشر قائمة بالأساس على التناقض بين الظاهر والباطن.

أ– المفارقة لغة: بادئ ذي بدء سنقوم بتسليط الضوء على معنى "المفارقة" في المعاجم العربية القديمة والحديثة، حيث جاء في معانيها:

ـ ورد في لسان العرب مادة (فَرَقَ):" الفَرْقُ: خِلافُ الجَمْعِ، فَرَقَه يَفْرُقُهُ فَرْقًا، وفَرَّقَهُ.

وقيل: فَرَقَ للصلاح، فَرْقًا، وفَرَّقَ للإفسادِ تَفْريقًا، وانفَرَقَ الشيء وتَفَرَّقَ وافتَرَقَ

وفَارَقَ الشَّيءَ مُفارَقَةً وفِراقًا: بايَنَه، والاسم الفُرْقَةُ. وتَفَارَقَ القومُ: فَارَقَ بعضُهم بعضا.

وفَارَقَ فلانٌ امراَتَهُ مُفارَقَةً وفِراقًا: بايَنَها. والمفْرَقُ: وسط الرأس وهو الذي يُفرَقُ فيه الشَّعر، وكذلك مفرق الطريق، وفَرَقَ له عن الشيء: بَيَّنَهُ له"[1].

ـ أما في معجم العين للفراهيدي مادة (فرق):" فَرَقَ ويفترِقُ وتَفَارَقَ القَومُ وافتَرَقوا أي فَارَقَ بعضُهُم بَعضا، والفُرقانُ كلُّ كتاب أنزلفرقَ الله به بين الحق والباطل"[2].

ـ ويقول "الزمخشري" في أساس البلاغة:" فَرَقَ، بدا المشيبُ في مَفْرَقِهِ ومَفْرِقِهِ وفَرَقِهِ، ورأيتُ وبيصَ الطِّيب في مَفَارِقِهم. وفَرَقَتْ الماشطة رأسها كذا فَرْقًا. وفَرَّق لي الطريق فُروقا وانْفَرقَ انفِراقًا، إذا اتجه لك طريقان فاستبان مايجب سلوكه منهما"[3].

ـ أما في مختار الصحاح لأبي بكر الرازي:"فَرقَ الشيءَ تفريقا وتفرِقَة فانفرقَ وافترقَ وتَفَرَّقَ: أَخَذَ حَقَّهُ منه بالتفريق، والفرقة السم من القول: فَارَقَهُ مُفَارَقَةً، والفُرقَانُ، القرآنُ وكلَّما فُرِّقَ به بين الحق والباطل والفاروق اسم سُمِّيَ به عمر بن الخطاب رضي الله عنه".[4]

ـ وجاء في المعجم الوسيط:"فَرَقَ بينَ الشيئين، فَرْقًا، وفرقانا: فَصَلَ وميَّزَ أحدهما عن الآخر، وبين الخصوم، حَكَمَ وفَصَلَ"[5]، ومما يدلُّ على هذا المعنى قوله تعالى:" فَافْرُقْ بَيْنَنَا وَبَينَ القَومِ الفَاسِقِينَ"[6].

ـ وقال "ابن دريد" في "مقاييس اللغة":"الفاء والراء والقاف أصيل صحيح يدل على تمييزٍ وتزييلٍ بين شيئين. من ذلك الفَرْق: فرق الشعر. يقال: فَرَقْتُه فَرَقًا. والفِرْقُ:القطيع من الغنم. والفِرْق: الفِلْقُ من الشيء إذا انفلق، قال تعالى:(فَانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّودِ العَظِيم).

---

[1]ـ ابن منظور جمال الدين بن محمد مكرم، لسان العرب، مج 10، د.ط، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ت، ص300.
[2]ـ الفراهيدي الخليل بن أحمد، كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، مج3، ط1، منشورات دار الكتب العلمية، 2003، ص317.
[3]ـ الزمخشري أبي القاسم جار الله محمود، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، ج2، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1998، ص 20./ مادة (فَرَقَ).
[4]ـ الرازي أبو بكر، مختار الصحاح، د.ط، دار الرسالة، الكويت، 1983، ص238.
[5]ـ إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ج2، ص685./ مادة (فَرَق).
[6]ـ سورة المائدة، الآية 25.

والفرقان: كتاب الله تعالى فَرَقَ به بين الحق والباطل. والفرقان: الصبح، سُمِّيَ بذلك لأنه به يُفرَقُ بين الليل والنهار، ويُقالُ لأن الظلمة تتفَرَّقُ به.

والفارِقُ من الناس: الذي يفرِق بين الأمور، يفصلها. وفَرَقُ الصبحِ وفَلَقُهُ واحد"[1] .

ـ ونجد في "القاموس المحيط" للفيروزآبادي مادة (فَرَقَ):" فَرَقَ بينهما فَرْقًا وفُرْقانًا بالضم: فَصَلَ. و(فِيهَا يُفْرَقُ كُلُّ أَمْرٍ حَكِيمٍ) [الدخان:4]، أي: يُقضى.(وَقُرْآنًا فَرَقْنَاهُ) [الإسراء:106]: فَصَّلناه وأحْكَمْناهُ. (وَإِذْ فَرَقْنَا بِكُمُ البَحْرَ) [البقرة:50]: فَلَقْنَاه. (فَالفَارِقَاتُ فَرْقًا) [المرسلات:4] ، الملائكة تنزل بالفرق بين الحق والباطل. والفَرْقُ: الطَّريق في شعر الرأس"[2].

ب . المفارقة اصطلاحا:

إن ضبط تعريف اصطلاحي قارٍّ وثابتٍ "للمفارقة" التي هي ترجمة للمصطلح الفرنسي (Paradoxe أو Ironie) وفي اللغة الإنجليزية (Irony) أمرٌ غير ممكن، ومحاولة الباحث تقفي دلالات هذا المصطلح لهو أمر مُضنٍ ومجهِدٌ يجعله يدور في حلقة لايستقر على مركزها، ويغوص في بحر لاقرار له؛ لأن هذا المصطلح يكتنفه الغموض ويلفه اللَّبس، لتداخله مع علوم وفنون كثيرة؛ فقد نجد لدى الأديب والفيلسوف وعالم الاجتماع وغيرهم، مفهومًا خاصًّا للمفارقة عند كلٍّ واحد منهم، ويكون مفهومه الخاص بحسب مجاله وفكره ونظرته، وبما أن تخصصنا هنا في مجال الأدب والبلاغة والنقد، فسيكون مانعرضه من تعريفات وآراء لمن هم في هذا المجال والاختصاص.

المفارقة وسيلة أسلوبية لها خصوصية توليد توتر دلالي في العمل الأدبي، وذلك لحدوث تصادم والتقاء غير متوقع، ولا منتَظَر بين أضداد ومتناقضات تستثير المتلقي وتضعه أمام نص منفتح غامض الدلالة، وللمفارقة تعريفات كثيرة تتباين في تفصيلها لهذه الظاهرة، منها تعريف "نبيلة إبراهيم" للمفارقة بأنها:" لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفض المعنى الحرفي، وذلك

[1]ـ ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج4، ص 493-494 -495./ مادة (فَرَق).
[2]ـ القاموس المحيط، ص 1240.

لصالح المعنى الخفي الذي غالبا مايكون المعنى الضد وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة ترتطم بعضها ببعض بحيث لايهدأ للقارئ بال بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقر عنده"[1].

والمفهوم من هذا الكلام أن "المفارقة" عبارة عن لغز لغوي يتشكل من ازدواجية في المعنى، حيث هناك معنى ظاهر وجلي وسطحي، وفي المقابل يوجد معنى آخر بعيد وخفي وأعمق، ويبقى المعنى متأرجحا بين هذين المستويين متنقلا بينهما، ويكون بالأساس مرتبطا بقصد المبدع أو المؤلف، وتفسير وتأويل المتلقي لذلك الكلام.

وقد أوردت "نبيلة إبراهيم" تعريفا آخر قائلة إن:" المفارقة بادئ ذي بدء تعبير بلاغي، يرتكز أساسا على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو التشكيلية"[2]، ومنه فإن "المفارقة" مبنية على العلاقة بين الألفاظ ومدلولاتها في الأذهان مع الدوال الموجودة في كل مايحيط بنا، فإذا هي تُعنَى بالدلالة والمعنى على المستويين السطحي والعميق أكثر من عنايتها بالجمالية الفنية.

ويعترف "ميويك" بأن المفارقة من الصعب ضبط مفهومها وتقديم تعريف دقيق لها، فذلك كمن يلهث وراء سراب حيث يقول:" لو اكتشف امرؤ في نفسه دافعا لإيقاع امرئ آخر في اضطراب فكري ولغوي، فلن يجد خيرا من أن يطلب إليه أن يدوِّن في الحال تعريفا للمفارقة"[3]، فأشكال المفارقة عديدة ومتنوعة لايمكن حصرها، وهي مختلفة في الأذهان تتباين صورتها بين المبدعين، كلٌّ بحسب مجال إبداعه وأيضا لدى عامة الناس (المتلقين). والمفارقة في نظر "ميويك":" قول شيء بطريقة تستثير لاتفسيرا واحدا بل سلسلة لاتنتهي من التفسيرات المغايرة"[4]، وعليه يكون الكلام منفتحا على معانٍ واسعة وعديدة، ويحتمل من التأويلات بالقدر الذي يملكه المتلقي من قدرة وبراعة في التحليل والتفسير، تجعله يتجاوز البنية السطحية للوصول إلى البنية العميقة للنص.

[1]ـ إبراهيم نبيلة، المفارقة، مجلة فصول، مج7، ع 3-4، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة مصر،1987، ص132.
[2]ـ إبراهيم نبيلة، فن القص (في النظرية والتطبيق)، د.ط، دار قباء للطباعة والنشر، مصر، ص196.
[3]ـ دي. سي. ميويك، المفارقة وصفاتها، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1993، ص18.
[4]ـ المرجع نفسه، ص26.

ونجد "سيزا القاسم" تعرف "المفارقة" بأنها:"استراتيجية قول نقدي ساخر، وهي في الواقع تعبير عن موقف عدواني، ولكنه تعبير غير مباشر يقوم على التورية، والمفارقة طريقة لخداع الرقابة، حيث إنها شكل من الأشكال البلاغية التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة، فالمفارقة في كثير من الأحيان تراوغ الرقابة بينما تستخدم على السطح قول النظام السائد نفسه، بيد أنها تحمل في طياتها قولا مغايِرًا له"[1].

ولها تعريف آخر للمفارقة بأنها:" شكل من الأشكال البلاغية التي يفترض التعامل معها تعرف مستويين دلاليين متلازمين لايلغي أحدهما الآخر"[2].

وبناء على التعريفين السابقين فإن للمفارقة وظيفة مهمة تتمثل في توجيه النقد والسخرية والتهكم بأسلوب غير بائن وغير مباشر، حيث يعتمد على المراوغة والتلاعب في الكلام، فيأتي مطموسا في ثنايا الكلام لايتم الإفصاح به، فاللفظ مأخوذ مما هو سارٍ على لسان العامة، أما المعنى فمُغاير له.

ومن الذين قدموا تعريفا للمفارقة "نعمان عبد السميع متولي" فيقول:"المفارقة أسلوب بلاغي يقوم على التضاد، يبرز فيه المعنى الخفي في تضادٍّ ملموس مع المعنى الظاهري معتمدا على المفارقة اللفظية، أو مفارقة الموقف، أو السياق، وهذا أمر يحتاج إلى مجهود لغوي، وكَدٍّ ذهني، وتأمل عميق للوصول إلى التعارض، وكشف دلالاته بين المعنى الظاهر والمعنى الخفي الذي يتضمنه النص وفضاءاته البعيدة"[3].

ونفهم من هذا الكلام أن التضاد والاختلاف بين ظاهر الكلام وباطنه هو ماتقوم عليه المفارقة، وأن التنقيب عن المعنى الخفي المقصود عملية مجهدة للفكر والذهن لما يتطلبه الأمر من استقراء وفك للرموز والشفرات في الكلام تستدعي من المتلقي استحضار كل قدراته وإمكاناته ومهاراته خلال عملية التأويل.

[1]ـ القاسم سيزا، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، ع2، مصر، 1982، ص143.
[2]ـ المرجع نفسه، ص144.
[3]ـ متولي نعمان عبد السميع، المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم، ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، 2014، ص14.

ومن زاوية نظر أخرى فإن "علي العشري زايد" يرى أن:" المفارقة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل، أو بتعبير مقابل تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق في واقعة الاختلاف"[1] .

وفي السياق نفسه والتوجه يورد "محمد العبد" تعريفا للمفارقة فيقول:" المفارقة irony صيغة من التعبير، تفترض من المخاطب ازدواجية الاستماع double audience بمعنى أن المخاطب يدرك في التعبير المنطوق معنى عرفيا يكمن فيه من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإنه يدرك أن هذا المنطوق utterance ـ في هذا السياق بالذات ـ لايصلح معه أن يؤخذ على قيمته السطحية. ويعني ذلك، أن هذا المنطوق، يرمي إلى معنى آخر، يحدده الموقف التبليغي، وهو معنى مناقض عادة لهذا المعنى العرفي الحرفي"[2]. ولعل من الأمور المهمة التي تمت الإشارة لها هنا هو دور الموقف أي الزمان والمكان الذي يقال فيه الكلام في توجيه بوصلة الدلالة لدى المتلقي الذي يدرك في ذلك المقام أن ماسمعه لاينحصر معناه في المعنى الواضح والقريب المتعارف عليه، بل يتعداه إلى معنى خفي بعيد.

وقد قدَّم "حسني عبد الجليل يوسف" مفهوما شاملا للمفارقة حين قال:" المفارقة هي جوهر الحياة، وتقوم على إدراك حقيقة أن العالم من جوهره ينطوي على تضاد، وانتهى إلى أن المفارقة نظرة إلى الحياة تدرك أن الخبرة عرضة إلى تفسيرات شتى لايكون واحدا منها هو الصحيح، وتدرك أن وجود التنافرات معا، جزء من بنية الوجود"[3]، وفي هذا الكلام إشارة إلى أن المنتج للنص أو الكلام والقارئ أو السامع يتفقان كلاهما ضمنيا على أن الحياة وكل الموجودات متمحورة حول التضاد والتناقض، وأن هذا المبدأ هو من المسلَّمات التي لايمكن لأحد إنكارها، والمعاني بأضدادها تُدْرَك، وهنا تكمن قيمة التضاد، "فإذا كانت الدراما تعني الصراع فإنها في الوقت نفسه تعني الحركة؛ الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة. فإذا كانت طبيعة بناء الحياة في مجملها قائمة على هذا الأساس الدرامي فلا غروَّ أن تتمثل الخاصية الدرامية في كل جزئية من جزئيات هذا البناء، أعني مفردات الحياة ذاتها. فكل واقعة جزئية من وقائعنا اليومية،

[1]ـ زايد علي العشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط5، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2008، ص89.
[2]ـ العبد محمد، المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، ط1، دار الفكر العربي، جزيرة بدران، 1994، ص15.
[3]ـ عبد الجليل يوسف حسني، المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي، د.ط، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2005، ص4.

بل كل نظرة وكل كلمة، هي بنية درامية مهما ضؤُل حجمها، وسواء التفتنا إلى هذه الخاصية أم لم نلتفت"[1]، فيصير للتضاد دور بارز في خلق اضطراب وتوتر لدى المتلقي للنص المسموع أوالمكتوب، فيحدث انفعالا نفسيا وقلقا ذهنيا، وبالتالي تتولد لحظتها علاقة جدلية بين المتلقي والنص.

وقد بنى معجم "أكسفورد" تصوره للمفارقة حول فكرة رئيسة هي أن تقول كلاما وتريد عكسه، ويحصل هذا:" إما أن يعبر المرء عن معناه بلغة توحي بما يناقض هذا المعنى أو يخالفه، ولاسيما بأن يتظاهر المرء بتبني وجهة نظر الآخر، إذ يستخدم لهجة تدل على المدح ولكن يقصد بها السخرية أو التهكم، وإما هي حدث أو ظرف مرغوب فيه، ولكن في وقت غير مناسب البتة، كما لو كان حدوثه في ذلك الوقت سخرية من فكرة ملاءمة الأشياء؛ وإما هي استعمال اللغة بطريقة تحمل معنى باطنا موجها لجمهور خاص مميز، ومعنى آخر ظاهرا موجها للأشخاص المخاطبين أو المعنيين بالقول"[2].

وخلاصة ما أوردناه من تعريفات للمفارقة، يمكن القول إنها أسلوب بلاغي يقوم على التناقض والتضاد بين الكلام والمعنى المقصود المتأرجح في ذهن المتلقي، حيث يجتهد هذا الأخير ويُعمل فكره للاستقرار على المعنى الصحيح المراد، وهي عملية يقوم بها باستمرار . سواء بوعي أو دون وعي .كون هذا التناقض والتضاد يشمل جميع مناحي الحياة.

المبحث الثاني: المفارقة في النقد الغربي

إن المتتبع لنشأة مصطلح "المفارقة" والبدايات الأولى لظهوره، يجد أن أصوله غربية، وقد شكَّل أحد أهم مخرجات الفلسفة اليونانية، وفي ذلك تقول "نبيلة إبراهيم":" وقد وردت كلمة "إيرونيئيا" (Eironeia) في جمهورية أفلاطون؛ وهي مصطلح (Iirony) نفسه في اللغة الإنجليزية، وقد ورد المصطلح في جمهورية أفلاطون على لسان أحد الأشخاص الذين وقعوا فريسة محاورات سقراط؛ وهي طريقة معينة في المحاورة لاستدراج شخص ما حتى يصل إلى الاعتراف بجهله"[3].

[1]ـ إسماعيل عزالدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر العربي، د.ت، ص279.
[2]ـ قري عالية، آليات المفارقة الأسلوبية في ديوان دائما أنت بقلبي لفاروق جويدة، مجلة التراث، ع4، 2017، ص219.
[3]ـ إبراهيم نبيلة، المفارقة، ص 121.

ويظهر من هذا القول أن "سقراط" كان يتقصَّدُ في مناظراته ومحاوراته الظهور بمظهر الجاهل الغبي من خلاله سذاجة كلامه وتفاهة أسئلته وسطحية مناقشته لإسقاط مناظريه في فخ الاستهزاء به، على الرغم من إحاطته وإلمامه بتفاصيل وجوانب جميع القضايا المطروحة، وهو أسلوب مخادع ماكر يستعمله "سقراط" لدفع مناظريه إلى الإفصاح عما في نفوسهم وأذهانهم، ويستمر في مراوغاته تلك حتى يجعل من أمامه يقرُّ بجهله، وقد عُرِفَ هذا الأسلوب في بلاغتنا "بتجاهل العارف".

وقد ذهب أغلب الباحثين إلى هذا الرأي نفسه، وهو أن ميلاد مصطلح "المفارقة" كان بين أحضان كتاب (الجمهورية) لأفلاطون، يقول "ميويك":" ترد كلمة (Eironeia) أول مرة في جمهورية أفلاطون. يطلق الكلمة سقراط على أحد الذين يهاجمهم من ضحاياه"[1].

ونجد أن مصطلح "المفارقة" ينطوي تحت تسميات أخرى عديدة مثل:(Paradox ، Irony، Sarcasm)، وهو ما أدى إلى عدم القدرة على ضبط الترجمة الدقيقة المقابلة لمصطلح (Irony) الذي تعددت معانيه حين ترجم للعربية، فنجد منها: التهكم، والسخرية وغيرها، وهذا ماأشار له "ميويك" مبينا صعوبة تحديد تعريف "المفارقة"، ومَرَدُّ ذلك أن التعريف القديم لها . قول شيء والإيحاء بقول نقيضه . تم تجاوزه بظهور مفاهيم أخرى[2]، وبالتالي هي:" نمط من السلوك تنطبق على استعمال اللغة بشكل مخادع، وأصبحت آيرونيئيا الآن صيغة بيانية: الذم مايشبه المدح، والمدح مايشبه الذم"[3].

ونرى جليا أن "المفارقة" خرجت من بوتقة الفلسفة الإغريقية إلى فضاء الأدب الواسع، وبهذا الخصوص يقول "ميويك":" لاتظهر كلمة المفارقة في الإنجليزية حتى عام 1502م. ولم يجرِ استعمالها بشكل عام حتى بواكير القرن الثامن عشر ... لكن اللغة الإنجليزية، كانت غنية بمفردات تجري على الاستعمال اللفظي بما يمكن احتسابها مفارقة: يسخر، يهزأ، يعيِّر، يغمز، يتهكم، يزدري، يحتقر، يهين"[4].

[1]ـ ميويك دي سي، المفارقة وصفاتها (موسوعة المصطلح النقدي 4)، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1993، ص 26.
[2]ـ المرجع نفسه، ص43.
[3]ـ المرجع نفسه، ص26.
[4]ـ المرجع نفسه، ص26.

ندرك من خلال الكلام السابق أن تشكل مفهوم "المفارقة" كان بوتيرة بطيئة في إنجلترا وبقية الدول الأروبية، بالنظر إلى المدة الزمنية التي استغرقها (مايقارب القرنين)، إلا أنها بقيت تدور في مجال السخرية، حيث تكثر فيها المصطلحات التي فيها إهانة واستنقاص من قدر الآخر، وصارت أداة للإحكام على الخصم في النزاعات، ووسيلة كلامية في المواقف الجدلية عامة،. وبقي معنى "المفارقة" بهذا المبدأ والتصور ولم يتوسع إلى غاية النصف الأول من القرن الثامن عشر ليغطي بعض الأعمال الأدبية مثل "أوراق بيكرساف"، "جوناثان سويفت 1708"، وأيضا حكاية "الدكتور روبرت توريس"[1].

وعلى الرغم من أن بوادر تشكل مصطلح ومفهوم "المفارقة" كانت في الأدب الإنجليزي، وذلك بتوظيف كلمات تعبر عن جوهر "المفارقة"، ليشهد بعدها المصطلح تطورا بارزا، عن طريق ماجاء به الفلاسفة الألمان حتى استقرت كإحدى المصطلحات الراسخة والثابتة في البلاغة والنقد.

لم يعرف مصطلح "المفارقة" وجودا وحضورا فعليا على الساحة النقدية، إلا مع ظهور (مدرسة النقد الجديد) في ثلاثينيات وأربعينيات القرن الحالي (القرن العشرين)، مع "كلينث بروكس Clenth Brooks"، حيث يرى أن المفارقة سمة بارزة وجوهرية في العمل الأدبي.[2]

ويقدم لنا "معجم "أكسفورد" المختصر" توضيحا لماهية "المفارقة" بأنها:" إما أن يعبِّر المرء عن معناه بلغة توحي بما يناقض هذا المعنى أو يخالفه، ولاسيما بأن يتظاهر المرء بتبني وجهة نظر الآخر، إذ يستخدم لهجة تدل على المدح، ولكن هذا بقصد السخرية أو التهكم؛ وإما هي حدث أو ظرف مرغوب فيه، ولكن في وقت غير مناسب البتة، كما لو كان في حدوثه في ذلك الوقت سخرية من فكرة ملاءمة الأشياء؛ وإما هي استعمال اللغة بطريقة تحمل معنى باطنا موجها لجمهور خاص مميز، ومعنى آخر ظاهرًا موجَّهًا للأشخاص المخاطَبين أو المعنيين بالقول"[3] .

[1]ـ ينظر: المرجع السابق نفسه، ص35.
[2]ـ ينظر: عاصم محمد أمين، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، ط1، دار الصفاء للنشر، عمان، 2005، ص48.
[3]ـ معجم أكسفورد، نقلا عن: سليمان خالد، المفارقة في الأدب، دراسات بين النظرية والتطبيق، ط1، عمّان، دار الشروق، 1999، ص14.

بينما يعرف "صموئيل هاينز Samuel Hynes" المفارقة من منظور آخر بأنها:" نظرة في الحياة تجد الخبرة عرضة لتفسيرات متنوعة ليس فيها واحدة صحيحة دون غيرها، وأن تجاور المتنافرات جزء من بنية الوجود"[1]. فنفهم من هذا التعريف أن الحياة تعمُّها المتناقضات ولايخلو منها أي جانب، فتتولد عنها تفسيرات كثيرة متتابعة تحيل إلى تأويلات أخرى ثم إلى أخرى غيرها وهكذا دواليك، فتصير المعاني كالأمواج المتلاطمة في بحر هائج لاتسكن ولا تستقر.

أما المفارقة لدى "ماكس بير بوم Max Beer Boom" فهي من أساليب "إنتاج أبلغ الأثر بأقلِّ الوسائل إسرافا"[2]. فالمتلقي في هذه الحالة يبدي ردّةً وتفاعلا تجاه النص المسموع أو المقروء فرفضه ظاهره ويأخذ في التنقيب عن معانيه الدفينة ودلالاته العميقة.

ويقول "بروكس Brooks" إن المفارقة:" اصطلاح واسع الدلالة يعني عنده إدراك التنافر والغموض والتوفيق بين المتناقضات، تلك الخصائص التي تكون في الشعر الجيد. فعلى الشعر أن يتصف بالمفارقة من أجل أن يصمد أمام النظرة المفارقة"[3]. فالتطور الذي عرفه هيكل القصيدة الشعرية كان للمفارقة دور كبير في بنائه، فتغلغلت في ثنايا الشعر والنثر باختلاف أجناسه الأدبية، فارتبطت المفارقة والسخرية وتعانقتا كالظفيرة الواحدة، فصارت "المفارقة" مجرى الهواء الذي تتنفس من خلاله السخرية ليبث الحياة في جسد القصيدة الشعرية وتبقى استمراريتها به.

ولعل تصور "بوث Booth" لمفهوم المقاربة كان أوضح حين اعتبر "أنها لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالبا مايكون المعنى الضد، وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض، بحيث لايهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقر عنده"[4]. وعليه تكون المفارقة تدل على إظهار معنى

[1]ـ المرجع السابق نفسه، ص 36.
[2]ـ المرجع السابق نفسه، ص 66.
[3]ـ ويليك رينيه، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، د.ط، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير، 1974، ص 397.
[4]ـ إبراهيم نبيلة، فن القص (في النظرية والتطبيق)، د.ط، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت، ص 198.

يتناقض مع معنى ثانٍ مطموس في ذهن وعقل قارئ النص، الذي يتوجب عليه إعادة تدوير وتقليب المعاني والدلالات على عدة أوجه لبلوغ المعنى المراد والمقصود.

من النقاد الذين قدموا تعريفا للمفارقة أيضا، نجد "انكفست Enkvist" الذي يرت بأنها "تعتمد على قوة التوتر "Temsion" بين المعنى السطحي والمعنى المضاد له"[1].

بينما بالنسبة لـ"ريتشاردز Richars" فهي عبارة عن "توازن الأضداد"[2].

ويسلط "آبرامز Abrams" الضوء في تعريفه للمفارقة على قدرات ومهارات القارئ في تأويل معاني النص للوصول إلى الدلالات التي يريدها الكاتب، فيصبح بذلك مشاركا له في عملية بناء وإنتاج النص، فهي عنده كما قال:" اختبار لمهارة القرَّاء في قراءة ما بين السطور"[3].

ويعدُّ "نورثرب فراي Northrop Frye" المفارقة:" وسيلة لقول أقل مما يمكن وتحميل ذلك القول أكبر مايمكن من المعنى"[4]. أي تحميل أقل قدر ممكن من الكلام أكبر قدر ممكن من المعاني والدلالات.

لاتحصل المفارقة حسب "تومبسون Thompson" في الأعمال الأدبية:"إلا عندما يكون الأثر الناتج عنها مزيجا من الألم والتسلية"[5]، فتجمع "المفارقة" بين الكوميديا والتراجيديا في الموقف نفسه المعبَّر عنه في النص أو العمل الأدبي، وتجعل القارئ يبتسم والدمع يملأ مُقلَتَيه.

إن كانت الفلسفة اليونانية هي مهد "المفارقة" التي ارتسمت ملامحها الأولى على يد أفلاطون وسقراط وأرسطو، ففلاسفة العصر الحديث هم من رفعوا قوائمها وأركانها في النقد والبلاغة الحديثة مع نهاية القرن الثامن عشر في ألمانيا. ومن أبرز الأسماء التي نذكرها "فريديريك شليجل Friedrich Schlegl" وأخوه"أوغست فلهلم August Wilhem"، و"سورين كيركجورد Soren Kierkegaard" و"كارل زولجر Karl Solger".

[1]ـ العبد محمد، المفارقة القرآنية (دراسة في البنية والدلالة)، ط2، مكتبة الآداب، القاهرة، 2006، ص 29.
[2]ـ شوقي سعيد، بناء المفارقة المسرحية الشعرية، ط1، دار إيتراك للطباعة وللنشر، القاهرة، 2001، ص 26.
[3]ـ العبد محمد، المفارقة القرآنية (دراسة في البنية والدلالة)، ص 19.
[4]ـ فراي نورثروب، تشريح النقد، تر: محمد عصفور، ط1، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، 1999، ص 50.
[5]ـ ميويك دي سي، المفترقة وصفاتها، ص 21.

وقد أسس "شليجل Schlegl" رؤيته الفلسفية للمفارقة بناء على الطبيعة والموجودات التي حولنا، فيرى أن:"الطبيعة ليست مجرد وجود، بل هي صيرورة، وأنها، أي الطبيعة، عملية جدلية، قانونها الخلق المتواصل والإفناء المستمر، في الوقت نفسه، والإنسان فيها ليس سوى شكل مخلوق يطاله هذا القانون القائم على الخلق والإفناء"[1].

فلطالما سيطرت رغبة قوية على الإنسان جعلته يصدق بفكره المحدود قدرته على التحكم في الطبيعة وتطويعها، وهذا مايغذي الصراع الدائم بين قوة الطبيعة الجبارة والمطلقة، وبين طموح الإنسان العاجز والقاصر، فيجعل الصراع محتدما قائما على الجدلية والتضاد كنتيجة طبيعية لذلك، وكانت نظرة "شليجل" الفلسفية غير مقتصرة فقط على فكرة هذا الجدال، بل تجاوزها عندما جعل الجمال مقرونا ومتأصلا في الطبيعة والكون، بعيدا عن الإنسان.

كان "شليجل" ذا منظور رومنسي حين قدم مفهوم "المفارقة"، بينما اهتم "كيركجورد" بالصلة القائمة بين الكاتب ولغته، فيقول:" وكثيرا ما عبّر عن انبهاره بالمفارقة بوصفها تخطيطا دقيقا لاستراتيجية الوعي، وبوصفها، في الوقت نفسه، قوة سلبية يتحرر من خلالها صانع المفارقة من ذاته التجريبية، بل من قيود اللغة المتواضع عليها"[2] .

وعليه فصانع المفارقة؛ أي الكاتب المنتج للنص، يبقى متقلبا بين المعاني التي في ذهنه، يعيش نوعا من الاضطراب والقلق الناتج عن تلك الأفكار الحبيسة والدفينة، لتأتي المفارقة وتكون متنفسا له ومنفذا لتدفق تلك المعاني بين سطور كتاباته.

أما "زوجلر" والذي كان معاصرا "لشليجل" رأى بأن المفارقة تتجسد في الفن، وأنها جوهره[3]. فالإبداع جوهره المفارقة، وهو مايستوجب اشتمال المبدع على صفات خاصة مثل: الفكر الإبداعي الخلاَّق، والذوق الفني، والحس النقدي، كما أنه يستقي إبداعاته من الواقع، ويلفُّها بخياله الخصب ليخلق تجانسا وتمازجا بين الحقيقة والخيال، وبين ما هو مرئي وما هو محسوس، فتتلاحم المتناقضات لتشكل لوحة فنية بديعة.

[1]ـ ميويك دي سي، المفارقة وصفاتها، ص33.
[2]ـ إبراهيم نبيلة، المفارقة، ص 131.
[3]ـ المرجع نفسه، ص 132.

ـ المبحث الثالث: المفارقة في النقد العربي

1 . المفارقة في التراث العربي القديم

إن دراستنا للمفارقة كظاهرة أسلوبية بلاغية، يدفعنا إلى البحث عن بذورها الأولى في النقد والتراث العربي القديم، وكيف كان وعي الشعراء والأدباء والنقاد والبلاغيين بهذه الظاهرة المهمة؟ وإلى أي حدٍّ وُظِّفَت في النصوص الأدبية وتحت أي تصوير أو شكل؟

الحقيقة إن وعي النقاد العرب بالمفارقة جاء ـ كما كان الحال مع الكثير من المصطلحات النقدية الأخرى ـ متأخرا، ولم يشرعوا في التنقيب عن حضور المفارقة أو مايقابل هذا المصطلح في تراثنا القديم إلا بعد الرجوع إلى الدراسات والأبحاث النقدية الغربية، وبالتالي غالبا ماكانوا في تبعية لهم، حيث تقتصر جهودهم على ترجمة مؤلفات وأبحاث ودراسات الغربيين دون تقديم الإضافة الحقيقية التي تستحق الذكر.

يرى "عبد الواحد لؤلؤة" أن تراثنا العربي القديم حافلٌ بأشكال المفارقة المختلفة، وهذا ماذكره في مقدمة ترجمته لكتاب "ميويك" (المفارقة وصفاتها)، أين قال:" ولو كانت المفارقة مقصورة بشكل رئيسي على العالم الغربي، كما حملني الاعتقاد حينًا، لكني لاأقرُّ بذلك الآن"[1].

وفي التوجه نفس والفكرة، فإن الكتب التراثية ـ البلاغية والنقدية ـ والمدونات والمصنفات، تضمنت مصطلحات عديدة حلت محل مصطلح "المفارقة"، بَيْدَ أنها عبَّرت عن مضامينها ودلالاتها الواسعة والمتباينة؛ وبالتالي لابد من القول "أن عدم وجود المفارقة مصطلحا لايعني عدم وجودها مفهوما أو نوعا"[2]، حيث إن مصطلح "المفارقة" بكل تشعباته وتفرعاته ومفاهيمه الشاسعة لم يعرفها الأقدمون "وإن كانوا قد أحسوا بخصوصية الكلام الذي يراوغ ويهرب من تحديد المعنى أو يقول شيئا ويعني شيئا آخر، ومن هنا كان كلامهم عن التهكم والسخرية ولطائف القول والمدح بما يشبه الذم، والذم بما يشبه المدح، إلى غير ذلك من الفنون البيانية التي تقوم على التلاعب باللغة على نحو خاص"[3]، وقد تداخلت حدود المفارقة مع ألوان تعبيرية فنية كثيرة، منها: المجاز: المجاز المرسل، المجاز الاستعاري: الاستعارة، التمثيل، المثل، الكناية، الرمز،

[1]ـ ميويك دي سي، المفارقة وصفاتها، ص 9.
[2]ـ شبانة ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ط1، المؤسسة العربية للنشر، الأردن، 2002، ص22.
[3]ـ إبراهيم نبيلة، فن القص، ص218.

التعريض، التلويح، التورية، التوجيه، الإيماء، التلميح، الملح، اللمز، الغمز، الإلماع، معنى المعنى عند عبد القاهر، الوحي، الأحجية، الإشارة، التضاد، الطباق، المقابلة، التهكم، السخرية، الاستهزاء، الازدراء، الهجاء الإثبات بالنفي، النكتة، الكوميديا، الفكاهة، المزاح، المبالغة، التفخيم، الانقلاب، الكاريكاتير، تجاهل العارف، سوقُ المعلومِ مَسَاقَ غيره،التشكيك، المدح بما يشبه الذم، الجد في موقف الهزل، الهزل في موقف الجد، الكذب، تخفيف القول، تضخيم القول.[1]

ونجد أن "الجاحظ" الرجل الموسوعي المتبَحِّر في علوم اللغة العربية وفنونها، هو من وضع حجر الأساس للمفارقة في التراث العربي القديم "وإن لم يدرس من هذه الزاوية، بل درس من زاوية فنه الساخر الذي شاء أن يرصد من خلاله ظواهر اجتماعية سلبية"[2] خاصة وأنها عرفت انتشارا واسعا في عصره.

وإذا ماتحدثنا عن الفكاهة والسخرية في أدب "الجاحظ"، فلابد من ذكر كتابَيه (البخلاء) و(الحيوان)، حيث اعتمد على الأسلوب الساخر والهجاء الطريف والنقد المتهكم والتضاد المؤسس على فكر وعلم ودراية، ونتيجة لذلك "ربط بعض الباحثين بين فن "الجاحظ" هذا وفن سقراط الجدلي، الذي كان يهدف للمناقضة، كذلك بين فن المفارقة"[3]، فإذا ماسرنا كرونولوجيا مع العصور الأدبية، انطلاقا من العصر الجاهلي، يليه العصر الإسلامي، وبعده الأموي، يتضح لنا أن الأعمال الأدبية ـ شعرا ونثرا ـ ثرية بالمفارقة، وكان العصر العباسي الفترة الزمنية التي عرف فيها هذا المصطلح نموا حقيقيا بالنظر لعملية ترجمة الكتب الأعجمية الواسعة في مختلف العلوم والفنون ونخص بالذكر الفلسفة التي احتضنها الأدب، وانفتاح العرب على الحضارات والشعوب الأخرى، كلها عوامل أسهمت بقوة في تبلور مفهوم ومصطلح "المفارقة".

ومما أورده "الجاحظ" في هذا الباب قوله:" لو أن رجلين خطبا أو تحدثا، أو احتجَّا، أو وصفا، وكان أحدهما جميلاً جليلاً بهيًّا، ولباسا نبيلا، وذا حسب شريفا، وكان الآخر قليلا قميئا، وباذَّ

[1]ـ شوقي سعيد، بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ص 35.
[2]ـ إبراهيم نبيلة، فن القص، ص 209.
[3]ـ عيساني ساسية، شعرية المفارقة عند أبي تمام، مقاربة جمالية،مذكرة ماستر، تخصص أدب قديم، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2010-2011، ص 42./ نقلا عن: يوسف حسن نوفل، استشفاف الشعر، ص238.

الهيئة دميما، وخامل الذكر مجهولا، ثم كان كلامهما في مقدار واحد من البلاغة، وفي وزن واحد من الصواب، لتصدع عنهما الجمع وعامتهم تقضي للقليل الدميم على النبيل الجسيم، وللباذ الهيئة على ذي الهيئة، ولَشَغَلهم التعجب منه عن مساواة صاحبه به، ولصار التعجب منه سببا للعَجَبِ به، ولصار الإكثار في شأنه علة للإكثار في مدحه، لأن النفوس كانت أحقر له، ومن بيانه أيأس، ومن جسده أبعد، فإذا هجموا منه على ما لم يكونوا يحتسبونه، وظهر منه خلاف ما قدَّروه، تضاعف حسن كلامه في صدورهم، وكبر في عيونهم، لأن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب، كان أبعدَ في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرَفَ، وكلما كان أطرف كان أعجَبَ، وكلما كان أعجب كان أبدعَ"[1].

ولابد من التنبيه إلى أن النقاد العرب القدامى اهتموا بدراسة التناقض والتضاد، واعتبروه من عيوب الشعر؛ ذلك أنهم تشربوا المنطق والفلسفة اليونانية، وقد اعتبر "ناصر شبانة" أن التناقض في مفهوم الفلاسفة هو عدم توافق تصورين، وهذا ليس مطلوبا لمعارضته العقل، والتضاد في العمل الأدبي هو تنافر واختلاف ظاهري سطحي، بينما في عمقه تستوعب سلامة ومنطقية الكلام والقول.

ويعرض "قدامة بن جعفر" في كتابه "نقد الشعر" مثالا يوضح فيه التوظيف الفلسفي للتناقض، فنراه يتكلم عن "عيوب المعاني" فيقول:" ومما جاء في الشعر من التناقض عن طريق الإيجاب والسلب قول عبد الرحمن بن عبيد الله القس [الطويل]:

أَرَى هَجْرَهَا وَالقَتْلَ مِثْلَيْنِ فَاقْصرُوا مَلَامَكُمْ فَالْقَتْلُ أَعْفَى وَأَيْسَرُ

وقد عقَّبَ عليه ناقدا:" فأوجب هذا الشاعر الهجر والقتل أنهما مثلان، ثم سلبهما ذلك بقوله إن القتل أعفى وأيسر، فكأنه قال:إن القتل مثل الهجر وليس مثله"[2]، ويدل هذا التحليل الدقيق على فكر نقدي متميز، وملاحظة دقيقة متمعنة لدى "قدامة بن جعفر"، بالرغم من تأثره الشديد بمنطق الفلاسفة اليونانيين ماجعله ينظر إلى الناقض من زاوية واحدة وبأنه عيب

[1]ـ الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، ط7، ج1، مكتبة المدني، القاهرة، 1998، ص 89-90.
[2]ـ ابن جعفر قدامة، نقد الشعر، ط1، طبع في مطبعة الجوانب، قسطنطينية، 1302هـ ، ص82.

في الشعر، دون أن يعتبر بأن هذا الاختلاف والتناقض الخارجي، إنما هو من بعض أوجه المفارقة، ويؤدي دورا مهما في تشكيل ونظم القصيدة ويشحنها بطاقات تعبيرية لاحصر لها.

من النقّاد القدامى البارزين "عبد القاهر الجرجاني" الذي لم يغفل هو الآخر عن قضية مهمة في الأدب مثل "المفارقة"، فيورد في كتابه (أسرار البلاغة) في فصل (التشبيه المعقود على أمرين وليس بتمثيل) قولا يدخل في صميم مفهوم المفارقة فيقول:" ومثال ما يجيء فيه التشبيه معقودا على أمرين إلا أنهما لايتشابكان هذا التشابك قولهم:"هو يصفو ويكدر ويمرُّ ويحلو ويشجُّ ويأسو ويسرج ويلجم" لأنك وإن أردت أن تجمع له الصفتين فليست إحداهما ممتزجة بالأخرى"[1]. فيكون التشبيه المعقود إذا محكوما بأمرين ما الصفتان المتناقضتان، وذلك أن التأمل في الطبيعة والحياة والموجودات التي حولنا يدفعنا إلى تقديم تأويلات وتفسيرات لها ، خاصة عندما يتعلق الأمر بالتقاء المتضادات، فيحفزنا ذلك إلى البحث عن الصلة المنطقية التي جمعتهما، معتمدين على مداركنا ومنطقنا وثقافتنا وخبراتنا في الحياة، مع العلم أن التفسيرات تختلف من شخص إلى آخر، وليس بالضرورة هنا أن يكون تفسير مصيب والبقية غير ذلك، فقد يصيب كلٌّ في جانب من الجوانب فيكون حينها كلٌّ قد أصاب في جزئية وبنسبة معينة.

ويجدر بنا في هذا المقام الإشادة بالجهود الجبارة، والإضافة القيِّمة التي قدمها "عبد القاهر الجرجاني" في مجال النقد والبلاغة العربية، من خلال كم الشواهد الشعرية التي استمدها من تراثنا القديم لتكون دليلا على وعي الشعراء القدامى بفكرة التضاد والجمع بين الشيء ونقيضه، حيث أصبحت هذه الفكرة "المفارقة" ملجأ الشعراء لكسر القوالب اللغوية الجاهزة، والتجديد في التصوير الفني وخلق الشعرية في القصيدة، وبالتالي يمكن القول إن:" المفارقة من الانزياحات اللغوية التي تجعل البنية تتحرك وفق مسارات عديدة لدلالات عميقة، ويمكن وصفها بأنها زئبقية، تجعل القارئ يكاد يمسك طرفا منها ليصل إلى آخر، متخبطا بين هذا وذاك، تاركا ماحاول الوصول إليه من دلالات، حتى يصل إلى دلالات أعمق"[2].

[1]ـ الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة في علم البيان، تعليق: محمد رشيد رضا، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، 1988، ص 82.

[2]ـ خليل عبد الرحمن سلامة أبو سنينة يسرى، المفارقة في شعر الصنوبري أحمد بن محمد بن الحسن الضبي، مذكرة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، عمادة الدراسات العليا، جامعة الخليل، 2015، ص 02.

وقد ميَّزَ "عبد القاهر الجرجاني" بين مستويات المعنى، فتحدث عن"المعنى" و"معنى المعنى" ويقصد بهما: المعنى الظاهر والقريب والذي نفهمه لأول وهلة، والمعنى الخفي والبعيد الذي ندركه بعد تدبر وتمعن، فيقول:" تعني بالمعنى: المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة، و بمعنى المعنى: أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"[1].

ويبين "عبد القاهر الجرجاني" أن فلَكَ "معنى المعنى" يشمل كل أشكال التعبير المجازي من استعارة وتشبيه وكناية، فيقول:" الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ... وضرب آخر أنت لاتصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. ومدار هذا الأمر على (الكناية) و (الاستعارة) و(التمثيل)"[2].

وممن أدركوا ماهية "المفارقة" في الكلام، "أبو هلال العسكري" حيث ذكر في كتابه "الصناعتين" مايدل على أثرها في المعنى في الكلام، فيقول:" ويجوز أن يكون الكلام الواحد كذبا محالا؛ وهو قولك: رأيت زيدا قائما قاعدا، ومررت بيقضان نائم؛ فتصل كذبا بمحال، فصار الذي هو الكذب هو المحال بالجمع بينهما، وإن كان لكل واحد منهما معنى على حياله؛ وذلك لما عقد بعضها ببعض حتى صارا كلاما واحدا"[3].

من خلال الكلام السابق نجد أن "أبا هلال العسكري" قد سلط الضوء على الفكرة الجوهرية التي تقوم عليها "المفارقة" والمتمثلة في الجمع بين متناقضين متباعدين في الكلام الواحد، وهو مايجعل السامع في حيرة ودهشة، ويبدو له الكلام غير منطقي، فيرفضه للوهلة الأولى باعتباره "كذبا"، لكن بعد تدبر وتأويل وربط بين الإشارات الكلامية قد يصل إلى المعنى المقصود.

وقد أورد في الكتاب نفسه بابا تحت عنوان "في تجاهل العارف، ومزج الشك باليقين"، ويبينه بأنه:" هو إخراج ما يُعرَف صحتُه مَخْرَجَ ما يُشَكُّ فيه ليزيد بذلك تأكيدا"[4].

---

[1]ـ الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمد شاكر، د.ط، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت، ص 203.
[2]ـ المرجع نفسه، ص 262.
[3]ـ العسكري أبو هلال، الصناعتين، ص76.
[4]ـ المرجع نفسه، ص 412.

يؤكد "أبو هلال" أن المنتج للنص (صانع المفارقة)، يكون مدركا وواعيا بما ينتجه من كلام ـ مسموع أو مقروء ـ ومايقصد به من معانٍ، فكل كلمة محسوبة ومقصودة ومدروس توظيفها بالنسبة له، لكنه يُصَدّر ذلك النص بطريقة استفزازية تجعل المتلقي يقع ضحية لتلك "المفارقة" التي جعلته مرتبكا ومشوش الذهن، فيفهم هذا المتلقي الساذج الكلامَ من ظاهره وسطحيا فقط دون بلوغ قصد المنتج للنص، وبالتالي تتمحور "المفارقة" حول مكر وخداع صاحب النص للقارئ الساذج، فيصعب عليه قدر الإمكان عملية الفهم التي تصبح متعبة ومعقدة بالنسبة لهذا الأخير.

وقد عالج "ابن رشيق" ظاهرة "المفارقة" تحت مصطلح "التشكك" حيث "اعتبره من ملح الشعر، وطرف الكلام، وله في النفس حلاوة وحسن الموقع، والفائدة منه الدلالة على قرب المتشابهين حتى لايفرَّقَ بينهما ولايُمَيَّزَ أحدهما على الآخر"[1].

و"التشكيك" هو:" أن يرى المتكلم شيئا شبيها بشيء فيشكك نفسه فيه؛ لقصد تقريب المشبه من المشبه به، ثم يعود عن المجاز إلى الحقيقة، فيزيل ذلك التشكيك[2]، كقول سلم [الطويل]:

تَبَدَّتْ فَقُلْتُ الشَّمْسُ عِنْدَ طُلُوعِهَا بِجِلْدٍ غَنِيٍّ اللَّوْنِ عَنْ أَثَرِ الورسِ

فَلَمَّا كَرَّرْتُ الطَّرْفَ قُلْتُ لِصَاحِبِي علَى مَرِيَّة مَا هَاهُنَا مَطْلَعُ الشَّمْسِ

ويظهر وعي "ابن رشيق" بالمفارقة من خلال حديثه هنا عن انصهار الدلالة داخل المتشابهات فتكاد لاتجد اختلافا بينها، فيكون المتلقي ضحية تلك المفارقة لعدم تفريقه بين المتشابهات، والذي يطلق عليه اسم "تجاهل العارف"، حيث يتم اعتبار النص فيه "مفارقة" إذا ما استهدف ضحية، ووجود الضحية مرتبط بفهم المتلقي النص فهما سطحيا لا فهما عميقا.

ومن المصطلحات البلاغية التي ورد ذكرها في تراثنا القديم، والتي لاتبتعد في مدلولها عن مفهوم المفارقة "التعريض"، وقد عدَّه "ابن المعتز" أحد فنون البديع، وضرب أمثلة له متمثلة في

[1] ـ القيرواني بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، ص82.
[2] ـ ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير، تح: حنفي محمد شرف، د.ط، الجمهورية العربية المتحدة، د.ت، ص 564.

شواهد شعرية لشعراء مثل: أبي نواس، وبشار بن برد وغيرهما. ليأتي "أبو هلال العسكري" ويجعله مقرونا بالكناية، فيقول:"أن تكنّى عن الشيء وتعرض به ولاتصرح "[1].

بينما يعرف "ابن رشيق" "التعريض" بأنه:"نوع من أنواع الإشارة، والإشارة عنده من غرائب الشعر، وبلاغته عجيبة، تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة"[2].

في حين يعرّفه "ابن الأثير" بأنه:" اللفظ الدال على الشيء من طريق المفهوم بالوضع الحقيقي والمجازي ... والتعريض أخفى من الكناية، لأن دلالة الكناية لفظية وضعية من جهة المجاز، ودلالة التعريض من جهة المفهوم لا بالوضع الحقيقي ولا المجازي، وإنما سمي التعريض تعريضا لأن المعنى فيه يُفهَمُ من عُرضه أي من جانبه، وعرض كل شيء جانبه"[3]. وأتى شاهدا على هذا الكلام من القرآن الكريم وهو قوله تعالى:" قَالُوا أَأَنْتَ فَعَلْتَ هَذَا بِآلِهَتِنَا يَاإِبْرَاهِيمُ، قَالَ بَلْ فَعَلَهُ كَبِيرُهُم هَذَا فَاسْأَلُوهُمْ إِنْ كَانُوا يَنْطِقُونَ"، وعلّق على هذه الآية الكريمة فقال:" غرض إبراهيم – عليه السلام – من هذا الكلام إقامة الحجة عليهم لأنه قال: فاسألوهم إن كانوا ينطقون" وذلك على سبيل الاستهزاء"[4]، فمن خلال الحوار الذي دار بين سيدنا إبراهيم – عليه السلام – وقومه، نجده يعجزهم بطلب يجعلهم باهتين، ويثبت لهم أنهم يعبدون أصناما صمّاء لم تستطع حتى رد الأذى عن نفسها، فكيف تتوقعون أنها ستنفعكم أو تحميكم من الضرِّ، وهذا صميم المفارقة لأنه "عندما تكون الصورة فكرية أو أدبية سواء بالإفصاح عن قول أو بإيصال رسالة فإنها عند ذلك تتصف بالمفارقة"[5].

وجاءت نصوص "ابن المعتز" التي لحقتنا متشبعة بألوان البيان والبديع التي تلامس وتقارب دلالة مصطلح "المفارقة"، ولعل أبرز تلك الألوان "الاستعارة"، حيث ذكر نصًّا لأبي بكر الصديق . رضي الله عنه . يقول فيه:" وقال أبو بكر الصديق ـ رضي الله عنه ـ وذكر الملوك إن إذا ملَكَ أحدهم زهَّدَه الله في مالِه، ورغَّبَهُ في مالِ غيره، وأشرَبَ قلبَهُ الإشفاقَ، وهو يحسد على القليل، ويتسخَّطُ الكثير، جذلُ الظاهر، حزينُ الباطن، فإذا وجَبَت نفسُهُ، ونضَب عمره،

[1]ـ العسكري أبو هلال، الصناعتين، ص381.
[2]ـ القيرواني ابن رشيق، العمدة، ص 266-267.
[3]ـ ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تقديم وتعليق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، د.ط، ج3، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة – القاهرة، د.ت، ص 56-57.
[4]ـ المرجع نفسه، ص72.
[5]ـ ميويك دي سي، المفارقة وصفاتها، ص17.

وضَحا ظلُّه، [حاسبه الله عزَّوجلَّ] فأشدَّ حسابه، وأقَلَّ غَفْرَهُ"[1]. والاستعارة قوله:" نضب عمره".

ويظهر جليا في الكلام السابق، التضاد والتناقض الذي هو أساس فكرة "المفارقة"، فنرى أن هذا الملك زاهد في ماله ولكنه راغب مُريدٌ لمال الآخرين، حاسدٌ على اليسير القليل، متسخِّطٌ الكثيرَ، جِذلٌ منتصبُ القامة والظاهر، حزينٌ خائرُ الباطن، فهو قد اجتمعت فيه الأضداد والمتناقضات في هيأته ومظهره الخارجي وفي مشاعره الدفينة.

من المصطلحات أيضا التي تحمل معنى "المفارقة" والتي وردت في مضانِّ الدراسات الأدبية في تراثنا العربي:"تجاهل العارف"، وهو سوق الأمر المعلوم مساق غيره لنكتة كقوله تعالى على لسان نبينا محمد عليه الصلاة والسلام:" وَإِنَّا أَوْ إِيَّاكُمْ لَعَلَى هُدًى أَوْ فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ"[2]؛ فيطرح المتحدث سؤالا حول مايعرفه بالفعل تظاهرا بالجهل؛ ليسوق كلامه في ثوب مدح أو ذم أو مبالغة أوإبداء التعجب أو التوبيخ والعتاب أو التقرير إلى غيرها من الغايات، ومثال ذلك ما قال زهير بن أبي سلمى [الوافر][3]:

وَمَا أَدْري وَسوفَ إخَالُ أَدْرِي أَقَوْمٌ آلُ حِصْنٍ أَمْ نِسَاءُ

وقول ليلى بنت طريف [الطويل]:

أَيَا شَجَرَ الخَابُورِ مَالَكَ مُورقًا كأَنَّكَ لَمْ تَجْزَعْ عَلَى ابْنِ طريفِ

بينما "تأكيد المدح بما يشبه الذم" وعكسه، فهو نوعان: الأول: استثناء صفة مدح من صفة قبح وذم تم نفيها عن الشيء باعتبارها مُتَمَّنة فيها، ومثاله قول النابغة الذبياني [الطويل]:

وَلَاعَيْبَ فِيهِم غَيْرَ أَنَّ سُيُوفَهُم بِهِنَّ فلُولُ مِنْ قِرَاعِ الكَتَائِبِ

والنوع الثاني: إثبات صفة مدح للشيء تُعقب بأداة استثناء بعدها صفة مدح أخرى، كقول الرسول عليه الصلاة والسلام:" أَنَا أَفْصَحُ العَرَبِ بَيْدَ أَنِّي مِنْ قُرَيْشٍ".

[1] ـ ابن المعتز أبو العباس عبد الله، كتاب البديع، تح: عرفان مطرجي، ط1، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت – لبنان، 2012، ص 15 – 16.

[2] ـ ينظر: الجرجاني علي بن محمد الشريف، كتاب التعريفات، طبعة جديدة، مكتبة لبنان، بيروت – لبنان،1985، ص 54.

[3] ـ شعر زهير بن أبي سلمى، تح: فخر الدين قباوة، ط1، مطبعة حلبا، 1983، ص 132.

و"تأكيد الذم بما يشبه المدح"، فهو الآخر نوعان: الأول: أن تستثنى صفة ذم من صفة مدح تم نفيها عن الشيء على اعتبار دخولها فيها، كقولنا: فلانٌ لاخيرَ فيه إلا أنه يسيء إلى من أحسنَ إليه.

والنوع الثاني: إثبات صفة ذم للشيء تليها أداة استثناء بعدها صفة ذم أخرى. مثل قولك: فلانٌ فاسقٌ إلا أنه جاهلٌ.[1]

ومن المصطلحات أيضا لدينا "التهكم" والذي هو:"الإتيان بلفظ البشارة في موضع الإنذار، والوعد في مكان الوعيد، والمدح في معرض الاستهزاء، فشاهد البشارة من الكتاب العزيز قوله تعالى: (بَشِّرِ الْمُنَافِقِينَ أَنَّ لَهُم عَذَابًا أَلِيما)[2]. وقوله تعالى: (ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الكَرِيمُ)[3] وهو شاهد الاستهزاء بلفظ المدح"[4].

نخلص بناء على ماتقدّم ذكره إلى أن "المفارقة" لم ترد بهذا المصطلح في التراث الأدبي والنقدي العربي، ولكن هذا لايعني عدم الوعي بها، والإدراك المبكر لها من طرف الشعراء والنقاد القدامى، حيث عبروا عنها بمصطلحات أخرى مختلفة تقارب مدلولها، وهو نفس ماوجدناه حين تطرقنا إلى مصطلحات أسلوبية أخرى مثل: الانزياح، التناص،...، فقد رأينا أن روح هذه المصطلحات الحديثة أصيل ومتجذر في التراث العربي والبلاغي القديم.

2 ـ المفارقة في النقد العربي الحديث:

إذا ماتحدثنا عن ضبط مفهوم ومصطلح "المفارقة" في النقد العربي الحديث والمعاصر، فإن الحال لم يختلف عما كان عليه في الفترات الزمنية السابقة، حيث عرف هذا المصطلح – الغربي الأصل – ترجمات كثيرة أدت إلى فوضى مصطلحاتية، وصعوبة في تحديد مفهوم "المفارقة" الذي هو في حد ذاته مصطلح هيوليٌّ تصعب قولبته وتأطيره، وعن ذلك تقول "نبيلة إبراهيم":" وربما كان من المهم ... أن نشير إلى أن فن المفارقة فن بلاغي بكل تأكيد"[5]. ولعل أهم

[1] ـ ينظر: الجارم علي وأمين مصطفى، البلاغة الواضحة، د.ط، دار المعارف، د.ت ، ص 291 – 294.
[2] ـ سورة النساء، الآية138.
[3] ـ سورة الدخان، الآية 49.
[4] ـ ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير، ص 568.
[5] ـ إبراهيم نبيلة، المفارقة، ص 59.

المصطلحات التي حامت حولها ترجمة مصطلح "المفارقة" هي: "Irony" = المفارقة، و"Paradoxe" = التناقض، و"Sarcasm" = السخرية.

وتُعدُّ دراسة "نبيلة إبراهيم" عن "المفارقة" من أهم الدراسات والأبحاث التي عالجت المصطلح ودلالته معالجة تحليلية تجمع بين التنظير والتطبيق، فلا يكاد يدرس باحث هذه الظاهرة الأسلوبية، إلا وتجده قد عاد إلى دراسة "نبيلة إبراهيم"، فتقول في المفارقة:" تعبير لغوي بلاغي، يرتكز أساسا على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو التشكلية ... وعي لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالبا مايكون المعنى الضد"[1]

وقد تبنى "عبد الواحد لؤلؤة" مصطلح "المفارقة" كترجمة عربية مقابلة للمصطلح الإنجليزي "Irony"، فيقول:" "المفارقة" "Irony"أحسن الحلول السيئة لترجمة هذه الكلمة إلى العربية، والكلمة في اللغات الأروبية مشتقة من الكلمة الإغريقية (أيرونيا) التي تفيد التظاهر أو الادعاء، وهي صفة شخصية في الكوميديا الإغريقية (آيرون) وتفيد المفرق أي الذي يفرق بين المظهر وواقع الحال ... ولكن يضعب في العربية صياغة صفة أو ظرف من مصدر التفريق فاضطررت إلى القول "المراقب" المتصف بالمفارقة، وموقف المفارقة، وتنطوي على مفارقة، لأن الكلمة تجري مجرى الاصطلاح"[2]. وبالتالي فإن أهم سمة مشتركة تقرب بين المصطلحين . العربي و الغربي . هي ازدواجية المعنى والدلالة.

ويعرف "سعيد علوش" المفارقة بأنها:"تناقض ظاهري، لايلبث أن نتبين حقيقته، وهي إثبات لقول يتناقض مع الرأي الشائع، في موضوع ما، بالاستناد إلى اعتبار خفي، على الرأي العام"[3]. ومنه فالمفارقة هي حصول تعارض بين معنيين يتعلقان بموضوع من مواضيع الحياة، الأول شائع بين العامة ظاهر، والثاني خفي مطموس لايتَوصَّل إليه جميع الناس، أو على الأقل لايدركه المتلقي ذو التفكير النمطي السطحي.

[1]ـ إبراهيم نبيلة، المفارقة، ص 132.
[2] ـ ميويك دي سي، المفارقة وصفاتها، ص 114.
[3] ـ علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، 1985، ص 162.

أما بالنسبة "لعبد العزيز الأهواني" فهي من وجهة نظره:"إثارة التعجب بين ظاهرتين متناقضتين، ولكن إحداهما لاتبطل الأخرى، أوتسجيل التناقض بين ظاهرتين؛ لإثارة تعجب القارئ، دون تفسير أو تعليل"[1]، وعليه تصبح "المفارقة" عملية مقصودة الهدف منها إثارة المتلقي وبعث الدهشة والحيرة في نفسه من خلال وضعه بين متناقضين ليس بالضرورة متعارضين، وتركه أمام وضع مبهم وغامض دون تقديم أي توضيحات أو تفسيرات.

من الأسماء المهم التي نذكرها في هذا المقام "سيزا القاسم" حيث كنا قد عرضنا سابقا تعريفها للمفارقة بأنه:"استراتيجية قول نقدي ساخر، وهي في الواقع تعبير عن موقف عدواني، ولكنه تعبير غير مباشر يقوم على التورية، والمفارقة طريقة لخداع الرقابة"[2]، وهي تعدُّها أيضا:" لعبة عقلية من أرقى أنواع النشاط العقلي وأكثرها تعقيدا"[3]، فهي حقيقة لعبة مشوقة ومثيرة يلعبها طرفان: صانع المفارقة (الكاتب) والضحية (المتلقي)؛ لذلك أصبح الكلام والتعبير بالمفارقة هو الشائع، فتبناها الشاعر باعتباره أكثر الناس الفاعلين والمتفاعلين مع ما ومن حوله، فالمناقضات التي تحيط به في بيئته ومحيطه هي التي جعلته يتبنى "المفارقة" كوسيلة للتعبير، خاصة إذا ماتحدثنا عن الأحداث التي حصلت منذ مطلع القرن الماضي، وهو ماتحدثت عنه "سيزا القاسم" حين قالت:"ونعتقد أن التحول الذي طرأ على الأدب بعامة في بداية الستينات قد تأكد بعد هزيمة 1968م. وتفاقم بعد ذلك، وأن العنصر المهيمن على أعمال أدباء الستينات هو المفارقة ... ومما لاشك فيه أن هناك بعض حقب تاريخية تولد لغة، فهذه اللغة وليدة موقف نفسي وعقلي وثقافي معين"[4].

فقد اصطبغت قصائد الشعراء المحدثين والمعاصرين بالمفارقة، وذلك تماشيا مع مايشبع التطلعات والرغبات الفكرية والوجدانية والوطنية والقومية لدى القراء؛ لأن المباشرة والوضوح لاتلبي تلك الاحتياجات الكامنة في نفوسهم وأذهانهم في ظل تلك الظروف التي يعيشونها، بالإضافة إلى مايلقاه الأدباء والشعراء من قمع وتقييد لحرية التعبير لديهم، فكان من الضروري البحث عن طريقة تخلصهم من قيود التضييق والتعتيم ليعبروا عن ذلك الواقع المتشبع

[1] ـ الأهواني عبد العزيز، ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 110.
[2] ـ القاسم سيزا، المفارقة في القص العربي المعاصر، ص 106.
[3] ـ المرجع نفسه، ص 106.
[4] ـ المرجع نفسه، ص 142

بالمتناقضات، فوجد نفرٌ من الشعراء غايتهم في المفارقة منهم: أمل دنقل، محمود درويش، أدونيس، عبد الوهاب البياتي وغيرهم.

ويرى عبد الهادي خضير أن "المفارقة":"تعبير لغوي بأسلوب بليغ يهدف إلى استثارة القارئ وتحفيز ذهنه لتجاوز المعنى الظاهر المتناقض للعبارة والوصول إلى المعاني الخفية التي هي مرام الشاعر الحقيقي"[1]، ومعنى هذا الكلام قد سبق توضيحه.

في حين أن "ناصر شبانة" يعرفها فيقول:" إن المفارقة انحراف لغوي يؤدي بالبنية إلى أن تكون مراوغة، وغير مستقرة، ومتعددة الدلالات، وهي بهذا المعنى تمنح القارئ صلاحيات أوسع"[2]؛ أي أن المفارقة تلاعب بالتركيب اللغوي للكلام يكسر بنيته فيخرج بها عن النمطية والمعنى البسيط الثابت والمتعارف عليه، ليجعله منفتحا على دلالات وتأويلات لاحصر لها.

وفي دراسة "خالد سليمان" الموسومة بـ"المفارقة والأدب" يرى بأن للمفارقة قسمين: أحدهما نظري والآخر تطبيقي، وقد جعل دراسته في الجانب الأول متمحورة حول دراسة "دي سي ميويك" المعنونة بـ"المفارقة وصفاتها"، مع إحجامه عن التعليق عنها أو إبداء رأيه فيها، والقسم الثاني: طبَّق على نماذج متنوعة من النصوص تتراوح بين الشعر والرواية والمسرح.[3]

وحسب "خالد سليمان" فإنها:"مرتبطة بالخفة وحضور البديهة. إنها ذهنية أكثر من كونها صوتية، وأقرب إلى العقل منها إلى الحواس، مثيرة للتأمل"[4]، ويعني هذا القول إن المفارقة مجالها وجداني ذهني عقلي، أكثر من ارتباطها بالترددات الصوتية واللغوية التي نسمعها ونتلفظ بها. لذا فلا مناصَّ من تجاوز تلك النظرة القاصرة إلى "المفارقة" باعتبارها كلاما يحيل إلى معنيين أو مدلولين فقط – المعنى السطحي الظاهر والمعنى الخفي العميق –، وننظر لها على أنها دالٌّ لغوي يحمل في ثناياه دلالات ومعانيَ كثيرة لامحدودة، فيستعين بها المتلقي كأداة نقدية تفكيكية تساعده على بلوغ المعنى الذي يريده المنتج للكلام، فإذا ماوصل إليه فقد يحفزه ذلك على الذهاب إلى أبعد وأعمق من ذلك المعنى.

---

[1] ـ خضير عبد الهادي، المفارقة في شعر المتنبي، مجلة بحوث ودراسات، ع1، جامعة بغداد، 2008، ص 61.

[2] ـ عرابي صقر أحمد حسين، المفارقة في شعر أبي نواس (الحسن بن هانئ 145 هـ - 199 هـ) (دراسة أسلوبية)، مذكرة ماجستير، تخصص أدب ونقد، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، 2016، ص11/ نقلا عن: ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث (أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا)، ص 46.

[3] ـ ينظر: سليمان خالد، المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 1999.

[4] ـ سليمان خالد، المفارقة في رواية نجيب محفوظ (حضرة المحترم)، جامعة اليرموك، الأردن، ص 158.

وقد كانت للدكتور "محمد العبد" دراسة مهمة عن "المفارقة" في القرآن الكريم، حيث درس هذه الظاهرة من جانب اللغة والدلالة، على خلاف الدراسات السابقة التي تناولت الظاهرة من جانب فني بلاغي، وحسب رأيه فإن دراسته تُعدُّ "أول دراسة موسعة في العربية تدخل إلى المفارقة تنظيرا وتطبيقا من مدخل لغوي متخصص"[1].

ويرى بأن "المفارقة" هي:"أداة أسلوبية فعّالة للتهكم والاستهزاء"[2]، إضافة إلى أنها "نوع من التضاد بين المعنى المباشر للمنطوق والمعنى غير المباشر"[3]، وبالتالي فهي تعتمد على التضاد، وتزيد بلاغتها وقوة دلالتها كلما كان التضاد شديدا وقويا، وبذلك يكون تأثيرها بالغا من خلال إظهار ذلك التناقض الكبير بين موقفين أو شيئين مختلفين يخلقان المفارقة ويكونان رافدين لها.

وللدكتور "عبد الله الغذامي" دراسة لاتقل أهمية عن سابقيه، حيث جاءت دراسة تطبيقية "للمفارقة" أكثر منها نظرية، وقد اعتمد فيها على ثنائية (مداخلة/مفارقة) و (معارضة/مفارقة) كمرتكز أساسي بنى عليه دراسته "للمفارقة" التي تتولد من خلال التناص.[4]

ويرى "الغذامي" أن بقاء النص واستمراريته تعتمد على شاعريته، والتي تمثل أحد أهم سماته وأخطرها، ويفقد النص صفة الأدبية دونها، فهو"يأخذ بتوظيف الشاعرية في داخله ليفجر طاقات الإشارات اللغوية فيه، فتتعمق ثنائيات الإشارات وتتحرك من داخله لتقيم لنفسها مجالا تفرز فيه مخزونها الذي يمكنها من إحداث أثر انعكاسي يؤسس للنص بنية داخلية تملك مقومات التفاعل الدائم من حيث إنها بنية ذات سمة شمولية ، قادرة على التحكم الذاتي بالنفس، ومؤهلة للتحول فيما بينها لتوليد مالايحصى من الأنظمة (الشاعرية) فيها حسب قدرة القارئ على التلقي"[5].

[1] ـ العبد محمد، المفارقة القرآنية، ص 10.
[2] ـ المرجع نفسه، ص 18.
[3] ـ المرجع نفسه، ص 15.
[4] ـ الغذامي عبد الله، تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، ط1، دار الطليعة، لبنان، 1987، ص80.
[5] ـ الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 24 – 25.

أما "سمير حجازي" فيرى أن "المفارقة":"مفهوم يستخدمه الناقد للإشارة إلى التعبير عن موقف ما على غير مايستلزمه ذلك الموقف، أو حدوث مالا يتوقع"[1]، فهو بالتالي يعدُّها مصطلحا نقديا يوظفه الناقد في حديثه ووصفه لموقف معين حاصل على نحو مغاير لما ينبغي أن يكون عليه عن حصوله في العادة، أو للتعبير عن حدوث أمر مفاجئ لم يُتوقع حدوثه.

بينما تمثل "المفارقة" بالنسبة لـ"نواف نصار":" عبارة تبدو منافية للعقل، ومع ذلك صحيحة".[2]، وهي أيضا:"عبارة تحمل تناقضا ظاهريا، ولكن بعد التدقيق نجدها تتضمن حقيقة توثق بين التناقضات فيها"[3]. والمفهوم من هذا الكلام أن "المفارقة" تجعل المتلقي يرى المتناقضات متفقة ومتآلفة، وأن مايظهر متضادا غير منطقي، فيه جانب من الصحة.

ويقول "علي عشري زايد" بأن "المفارقة":"تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر، لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض"[4]، ومنه فهي آلية تساعد الشاعر أو الأديب على الخروج من حيِّز المباشرة والسطحية للمرور إلى دهاليز الخيال الواسع حيث تتخذ الأفكار والدلالات فيه بُعدًا آخر.

وبناء على تعريفات وآراء النقاد العرب المحدثين التي ذكرنا، نجد أن رؤاهم "للمفارقة" جاءت متباينة، فاختلفت اتجاهاتهم في تحديد مفهومها: فلسفية، لغوية، بلاغية، نقدية، إلا أن هذا الاختلاف في وجهات النظر يمكن اعتباره إثراءً وتغطية أوسع وأشمل لمفهوم ومصطلح "المفارقة" الذي يبقى باب البحث والدراسة وتقديم الإضافة فيه مفتوحا.

[1] ـ معمري نعيمة، شعرية المفارقة في ديوان "بساتين الجراح" لـ"عدي شتات"، مذكرة ماستر، تخصص أدب عربي حديث، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أم البواقي، الجزائر، 2015 – 2016، ص54./ نقلا عن: سمير حجازي، المتقن معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديث، ص 155.

[2] ـ نصار نواف، المعجم الأدبي، ط1، دار ورد للنشر والتوزيع، الأردن، 2007، ص 197.

[3] ـ المرجع نفسه، ص 197.

[4] ـ زايد علي العشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط4، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، 2004، ص 130.

ـ المبحث الرابع: عناصر المفارقة.

كلُّ نصٍّ إما كان مقروءًا أو مسموعا، لابد من توافر عناصر معينة حتى يحقق غايته التبليغية والتواصلية، وهذه العناصر هي: المرسل، والمتلقي، والرسالة.

وباعتبار أن النصوص الأدبية – الشعرية والنثرية – هي الصلة التي تربط منتج النص بمتلقيه، وبما أن "المفارقة" من أساليب الكتابة الأدبية، فتحققها يقتضي بالضرورة توافر تلك العناصر، غير أن "المفارقة" لاتتوقف عند هذه العناصر فقط، وإنما تتطلب عناصر أخرى تنقل النص من أدبيته إلى نص ذي بنية مفارقة تغذيه بالمزيد من الانزياح والانحراف والتمويه لتلك البنية اللغوية[1]. وهذه العناصر هي:

1 – المرسل (Emetteur): الذي يخلق المفارقة (صانع المفارقة)، مدرك لمظاهر وصور التناقض فيما حوله، وله إمكانية جعل ذلك التناقض الذي يتنبه له وفي وعيه عملاً إبداعيا. والبحث عن صانع المفارقة، يقوم على مايُطلق عليه "الذات السلبية"، التي تخرق كل القواعد والقوانين والأُطُر والأعراف السائدة، فهي ذات متمردة ترى نفسها أعلى من التاريخ والواقع وتتعداهما لتسمو فوقهما مطلقة العنان لفكرها، فيكسر صانع المفارقة كل الحدود الزمانية والمكانية حين يكون بصدد إنتاج نصه وعمله الإبداعي[2].

2 – المستقبل (Récepteur): وهو المتلقي الذي يفهم ويعي، وله القدرة على إعادة بناء الرسالة (النص) مرة أخرى. ويجب على هذا المتلقي (القارئ) أن يكون على وعي ودراية بأن النصوص الأدبية في مجملها، والنصوص المشتملة على المفارقة خاصة، ليست مرآة عاكسة للواقع كما هو، بل هي تسليط الضوء على ناحية أو موقف من مواقف الحياة غفل الكثير عنه، أو لم يستطع أحد التعبير عنه بالكيفية اللازمة. ومن الضروري أن يكون المتلقي ممارِسًا لقراءة النصوص المختلفة، واسع الاطلاع، سريع البديهة كي يكون لديه حسٌّ بشفافية اللغة، وتفكير نقدي يمكنه من قراءة وفهم ما بين السطور والحكم على ماقرأ[3].

---

[1] ـ ينظر: العرابي سالم مسعود، بناء المفارقة في أدب الصادق نيهوم القصصي، ط1، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، 2018، ص 47.

[2] ـ ينظر: إبراهيم نبيلة، فن القص، ص 207.

[3] ـ ينظر: المرجع نفسه، ص 216.

3– الرسالة (Message):"وهي بنية المفارقة التي تخضع لإعادة التفسير من جديد"[1].

وحتى تتحقق "المفارقة" لابد من توافر جميع عناصرها، والمتمثلة في:

1–ازدواج المعنى: ينبغي أن يكون النص حاملاً لدلالات عديدة، أقلها أن يشتمل على دلالتين مختلفتين، تربط بينهما علاقة تناقض وتضاد وتنافر، ويكون على المتلقي (القارئ) الوصول إلى المعنى الغائب انطلاقا من المعنى المباشر.

ويسلك المتلقي في تحليله للنص طريقين، الأول هو المعنى القريب الظاهر، والثاني عبارة عن المعنى الخفي العميق، الذي ينشُدُ الوصول إليه؛ لأنه يستشعر وجود تعارض في النص الذي يقرؤه، وهو مايشكّلُ محفزًا له للتنقيب عن المعنى العميق من خلال رصد كل إمكاناته الذهنية والفكرية لحل هذا اللغز، وفكّ رموزه، متنقلا بين مُسْتَوَيَيْ اللغة السطحي والعميق، أو بين المعنى ومعنى المعنى، حيث إنه لاريب تضمنُ اللغة مستويين للمعنى، لايتعلق بالألفاظ والكلمات المعتمدة في الأداء التعبيري، وإنما يتضمن حتى قرائن غير لفظية تبني الدلالة كالأفكار، والمواقف، والزمان، والمكان، والأشكال. دون أن نغفِل دور السياق في توليد ازدواجية للمعنى، فهو من أهم مايُعتمَد عليه في بناء المفارقة.[2]

2 – التضاد بين المعنى الظاهري والمعنى العميق:

من الأمور الضرورية والتي يجب مراعاتها، وجود تضاد بين المعنيين الأول (السطحي) والثاني (العميق)، وهو مايخلق اضطرابا وقلقا بين المعنيين فتنتج عن ذلك مايسمى "مفارقة"، ولاتكون فنون البلاغة كالتشبيهات والاستعارات والكنايات والتورية وغيرها إلا إذا كان هناك تضاد بين معنييها السطحي والعميق، فتصبح حينها كذلك[3]. ومَرَدُّ ذلك أن التضاد ضاربٌ في أعماق الحقول البلاغية، "وهو أسلوب موارب لوصول الرسالة الأدبية ذات أبعاد جمالية فإنها تتوسل بوسائل الغموض، والتخفي، لتختلف عن الحديث اليومي المباشر، وهذا شأن كل أدوات

[1] ـ العرابي سالم مسعود، بناء المفارقة في أدب الصادق نيهوم القصصي، ص 47.
[2] ـ ينظر: المرجع نفسه، ص 48.
[3] ـ ينظر: المرجع نفسه، ص 48.

التوصيل البلاغي التي تحدث عنها البلاغيون قديما وحديثا، وليس التضاد إلا واحدا من هذه الأدوات، فكأنه بذلك يسعى لأن يكون خطابا خاصا يسهم في أدبية الأدب"[1].

3 – ضحية المفارقة:

تتباين مستويات القراء من حيث سعة اطلاعهم وثقافتهم وحضورهم الذهني أثناء الفعل القرائي؛ فمنهم القارئ الحذِر والفطِن، ومنهم القراء الذين يقعون في فخ "المفارقة"، فيحتجب عنهم جوهرها وحقيقتها كما أراد لها صانعها، فيقعون ضحية لها، ويتم تحديد الضحية بناء على زاوية الرؤيا (التبئير) بمعنى رؤية العالم التي تنبني على طريقة فهم وتأويل السياقات الثقافية والسياسية والاجتماعية والدينية وغيرها، فتصير الضحية عندها محطَّ تعاطف أو استهزاء وسخرية من طرف القراء وذلك بحسب الموقف والسياق.[2]

ويوجد اختلاف وتباين في الآراء والرؤى بين المهتمين بدراسة المفارقة والبحث فيها، حول أهمية وجود "ضحية المفارقة"، فهناك فريقان: الأول ومنهم: سعيد شوقي، دي سي ميويك، ونبيلة إبراهيم، ومحمد العبد، وخالد سليمان، فهؤلاء يرون أن وجود "ضحية المفارقة" ضروري، أما الفريق الثاني فنجد: سيزا القاسم، وأمينة رشيد، فقد أسقطتاه ولايذكرونه في دراستهم[3]. ويزعم سعيد شوقي أنه "ربما كان سبب عدم ذكرها أن ثمة أنواعا من المفارقة لاتوجد بها ضحية بالشكل المحدد لكلمة الضحية؛ الأمر الذي جعلنا نسمية (حيز الأثر) حتى تنسحب على كل الأنواع"[4].

والحقيقة أننا نرى "الضحية" عنصرا لاغِنًى عنه ولايمكن إسقاطه أو اعتباره ثانويا؛ لأنه كل نص أو عمل أدبي مفارقي يستهدف صانعه من السطور الأولى قارئا متلقيا يسعى لجعله ضحية لعبة غامضة يحاول جعلها صعبة الحل أمامه قدر الإمكان، وبالتالي فهذه الضحية هي المحفز الأول للمبدع حتى قبل إنتاج عمله الإبداعي.

[1] – المرجع السابق نفسه، ص 49.
[2] – ينظر: المرجع السابق نفسه، ص 49.
[3] – ينظر: المرجع السابق نفسه، ص 49.
[4] – المرجع السابق نفسه، ص 49./ نقلا عن: سعيد شوقي، بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ص78.

4 – القرينة:

إن أحد الأمور المهمة التي يجب أن يراعيها كاتب النص (صانع المفارقة) هو ترك قرينة أو تلميح يكون مفتاحا للقارئ يساعده على الوصول إلى المعنى الحقيقي العميق، فهو بمثابة توجيهات إشارية منه للطريق التي يجب أن يسلكها المتلقي لبلوغ المكان الصحيح، وغالبا ماتكون هذه المفاتيح قرائن سياقية لاقرائن لفظية، فصانع المفارقة ليس مساعدا للقارئ يحيله إلى المعنى بسهولة ويضعه أمامه مباشرة، بل يحاول أن يضلّله قدر الإمكان ويدخله في متاهة ودوامة من المعاني، ثم ينثر في ثنايا النص مفاتيح على القارئ تمييزها واستثمارها لبلوغ مقصد الكاتب، وهنا تبرز نباهة وفراسة القارئ، فإما يقع ضحية للمفارقة مرتين، أويكون ذكيا ماكرا أهلا لمقارعة صاحب النص ويكون كُفْءًا له.[1]

ولابد أن تخلوَ القرينة من التعقيد والإبهام؛ فذلك يجعل فهم فحوى المفارقة في النص أمرا معقدا، كونَ النص في تلك الحالة يصبح خطابا مبهما يصعب فهمه واستيعاب أفكاره بالطريقة والكيفية اللازمة، وقد تكون القرينة كلمة أو موقفا، يحمل تناقضا بتوظيفه خارج سياقه، فتجده مثلا يوظف لفظة في مكان وموضع لاينبغي لها أن تكون فيه، أو ذكر موقف لايمكن أن يحصل ويستحيل أن يقع حقيقة.[2]

بينما تَعدُّ "سيزا القاسم" الغموض غير المبالغ فيه شرطا أساسيا يدخل في جوهر بنية المفارقة، فتقول:" إن المفارقة تقوم على الغموض والازدواجية الدلالية التي تعد أساسة في طبيعتها"[3].

وقد تبنت "نبيلة إبراهيم" الرأي نفسه فتقول:"ينبغي ألا يبالغ صانع المفارقة في التعقيد، وأن يفرق بين التعقيد وعد الرغبة في التحديد، فقد يعطل التعقيد عملية المشاركة في قراءة النص بين الكاتب والقارئ، في حين أن عدم التحديد يفتح له المجال لتعدد التأويلات"[4].

[1] ـ ينظر: المرجع السابق نفسه، ص 50./ نقلا عن: ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص53.
[2] ـ ينظر: المرجع السابق نفسه، ص 50.
[3] ـ القاسم سيزا، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، ع 2، 1982، ص 144.
[4] ـ إبراهيم نبيلة، فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 218.

ونحن نرى بخصوص هذه القضية، أن النص المفارقي لابد أن يكتنفه شيء من الغموض، على أن يكون صانع المفارقة حريصا في درجة الغموض التي سيلفُّ بها نصه، فيكون مدروسا بدقة حتى لاينقلب من أمر محمود ومطلوب في العمل الإبداعي، إلى أمر مذموم ومُنَفِّر منه، ويصبح ذلك التعقيد المبالغ فيه حائلا دون وصول القارئ إلى المعاني المطلوبة، فتفقد حينها المفارقة غايتها والهدف من وجودها في النص.

ـ المبحث الخامس: وظيفة المفارقة.

إن الحديث عن وظيفة ودور "المفارقة" في الأعمال الأدبية، يدفعنا إلى طرح التساؤل الآتي: ماالغاية التي ينشدها الكاتب من توظيفه للمفارقة في نصوصه؟ ولماذا يعتمد الغموض، وتضليل القارئ فيقول شيئا ويقصد ضده أو نقيضه؟ وماذا تضفي "المفارقة" على النصوص الأدبية؟

إن "المفارقة" لايقتصر وجودها على الأعمال الأدبية والفنية، بل هي متأصلة في حياة الإنسان منذ وجوده، فيمارسها في حياته اليومية – سواء بوعي أو دون وعي – أثناء تواصله مع مَنْ هم حوله، وخلال تفاعله مع الأحداث والمواقف التي يعيشها، فغلب عليها الطابع الشفوي باعتباره أكثر صور "المفارقة" ممارسة من طرف الإنسان، متمثلة في: السخرية والمداعبة والتهكم أثناء الحديث والحوار، لذا فهي وسيلة تعبيرية مهمة، لكن أغلب الناس الممارسين لها يمارسونها عفويا، "وأهمية المفارقة في الأدب يكاد يجمع عليه النقاد، فالأدب الرفيع بل والفنون جميعا تتصف بها، فالأدب هو تعبير عن الحياة المليئة بالمفارقات، القائمة على الثنائيات المتضادة مثل الموت والحياة، والخير والشر، والجهل والعلم، والسعادة والشقاء، ودليل أهميتها أننا نجدها في أعمال كبار الكتاب الذين نستمتع بأدبهم"[1]، وهذا ما أشار له "ميويك" حين ذكر بأن صفة الأدب الجيد هو اشتماله على "المفارقة"، ويجب على المرء سرد وذكر أسماء الكُتّاب المبدعين الذين تميزت أعمالهم بالمفارقة مثل: هوميروس، آسيخيلوس، موليير، شكسبير، راسين وغيرهم.[2]

[1] ـ العرابي سالم مسعود، بناء المفارقة في أدب الصادق نيهوم القصصي، ص 65 / ينظر: ميويك دي سي، المفارقة وصفاتها، ص 15 – 16.
[2] ـ ينظر: ميويك دي سي، المفارقة وصفاتها، ص 124.

وارتباط "المفارقة" بالأدب يجعل لها وظيفة مهمة، وتزداد أهمية وظيفتها خصوصا مع الشعر، كونها في الشعر لاتقف عند النباهة والذكاء وجذب المتلقي، بل تتعدى ذلك إلى توليد الدلالة في النص الشعري من خلال التضاد بين الأشياء والمواقف، حيث تقول "نبيلة إبراهيم":" وتتعدد أشكال المفارقة وأهدافها فقد تكون سلاحا للهجوم الساخر، أو قد تكون أشبه بستار رقيق عما وراءه من هزيمة الإنسان، وربما أدارت المفارقة ظهورها لعالمنا الواقعي وقلبته رأسا على عقب، وربما كانت المفارقة تهدف إلى إخراج أحشاء قلب الإنسان الضحية لترى مافيه من متناقضات وتضاربات تثير الضحك"[1].

وقد تطرقت أغلب الدراسات والأبحاث التي عالجت قضية "المفارقة" إلى بيان وظيفتها، فنجد "دي سي ميويك" "يعبر على أن وظيفتها الأساسية هي الإصلاح بل إنها التوازن الذي يبقي الحياة متوازنة سائرة في خط مستقيم عندما تحمل على محمل الجد المفرط، أو لا تحمل على مايكفي من الجد"[2].

وللمفارقة صلة وثيقة بالنقد باعتبارها "أداة قادرة على خدمة النقد القائم على تعددية القراءات وتسهم في منح النص الأدبي عمقا، وتوسع مداياته التأويلية، فتمد المتلقي بآفاق رحبة في عملية تفاعلية مؤثرة لحظة الاستقبال تعينه على أن يصبح مالكا للنص ومنتجا لدلالاته ورؤاه وهي تحقق فرصة بما يسميه نقاد نظرية التلقي بآفاق التوقع بحيث تخيب التوقع المسبق، فتستفز المتلقي وتدفعه للمشاركة في تقديم تصورات ومقاصد وتأويلات تفسر مايحدث وتهيء فرصة ثمينة لدفعه لاستحضار ماكان غائبا عنه لحظة التلقي"[3]، حيث تُعدُّ المفارقة من أهم أدوات كسر أفق توقع القارئ في النصوص الأدبية لاعتمادها بصورة كبيرة على "المفاجأة" و"الدهشة" اللذين يشكلان أهم عناصرها.

ومما يجعل "المفارقة" مهمة وتؤدي دورا حيويا داخل النص، هو أنها"أداة أسلوبية فعالة في تنمية قوى التماسك الدلالي للنص، وذلك باعتبار بنية المفارقة جزءا من بنية أكبر، إنها أداة

[1] ـ إبراهيم نبيلة، فن القص، ص 198.
[2] ـ المرجع نفسه، ص 16.
[3] ـ عيساني ساسية، شعرية المفارقة عند أبي تمام – مقاربة جمالية ـ، مذكرة ماستر، تخصص أدب قديم، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2010-2011، ص 55-56./ نقلا عن: سامح الرواشدة، منازل الحكاية، ص164.

لإعلاء دور السياق ذاته، الذي يكون المخاطب جزءا ضروريا منه"[1]، وهنا يظهر دور المفارقة في تنمية الدلالة فترتقي بالعمل الأدبي جماليا ودلاليا، وتعطي السياقات داخل النص بُعدا آخر يجذب المتلقي ويشد اهتمامه ليكون له دور في تشكيل معاني النص.

ومن غايات توظيف المفارقة في النصوص من خلال التعبير عن الموقف المخالف بطريقة غير مباشرة، هو خداع الرقابة في حالة عدم القدرة على الإفصاح المباشر أو كان هناك تعتيم وتضييق، أو لإخفاء النوازع غير المرضية.[2]

وتشكل "المفارقة" لعبة لغوية فكرية تحفزُ القارئ لمجاراة الكاتب (صانع المفارقة) في نصه، للوصول إلى نوع من التوافق الفكري والشعوري، فيقع في نفس المتلقي ماكان في نفس المبدع ساعة إنتاجه لعمله الإبداعي، وحتى يتحقق ذلك لابد أن يكون المتلقي في مستوى المبدع والعمل الإبداعي، فهي نوع من المطاردة الفكرية المشوقة والممتعة التي تولد لذة في نفس المتلقي وتدفعه إلى الغوص والتعمق فيها أكثر فأكثر، لذا "من الضروري النظر إلى المفارقة على أنها شيء واحد لاأشياء عديدة، إنها شيء ذو قيمة لدينا لأنها بوصفنا جمهورا مفسرين أو مراقبين توفر لنا متعة بعينها لا أنواعا من المتعة المختلفة"[3].

وإذا ماتحدثنا عن توظيف المفارقة في الشعر، فإن ذلك يحقق أغراضا منها[4]:

ــ مباغتة القارئ وتشرد به وتضلله بحيث يتوه عن المعنى المقصود، وبالتالي تحفزه وتثير فضوله.

ــ تدفع القارئ إلى إعمال فكره والتدبر والتمعن في موضوع المفارقة.

ــ تولد انفعالا ولذة شعورية في نفس المتلقي؛ لأنه بصدد البحث عن معانٍ ودلالات خفية داخل القصيدة.

وبما أن الأدب هو مرآة تعكس الحياة والواقع، فإن "من أهداف المفارقة فضح المتناقضات التي تعيشها الضحية، وأن تكون أسلوبا للسخرية، أو أنها تقلب عالمنا

[1] ــ العبد محمد، المفارقة القرآنية، ص 48./ وأيضا: العرابي سالم مسعود، بناء المفارقة في أدب الصادق نيهوم القصصي، ص 66.
[2] ــ ينظر: السعدني مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، د.ط، منشأة المعارف، مصر، د.ت، ص 213.
[3] ــ ميويك دي سي، المفارقة وصفاتها، ص 53.
[4] ــ ينظر: علي حسين الوقاد نجلاء، بناء المفارقة في فن المقامات عند بديع الزمان الهمذاني ــ دراسة أسلوبية ــ، مكتبة الآداب، القاهرة، 2002، ص 30.

الواقعي الذي يراه صانع المفارقة فاسدا وينبغي إصلاحه"[1].

إن العالم والعصر الذي نعيش فيه لهو عالم مضطرب غير مستقر؛ ذلك أنه لايكاد يجد الإنسان قواعد ولاقوانين ولاأخلاقا أو أعرافا ثابتة يركنُ إليها فيحس بالسكينة والاطمئنان؛ لذا اهتمت المفارقة بتوفير ذلك التوازن في الأعمال الإبداعية عوضا عن التوازن الغائب في الحياة الواقعية، فالغاية التي تصبو إليها المفارقة هي إظهار الحقيقة للناس؛ حقيقة واقعهم ومعيشتهم، وتلك الحقائق التي تقدمها ليست حقائق مطلقة ونهائية، بقدر ماتمثل توقعات لحقائق، فتصبح المفارقة الباب الذي يفضي بالإنسان من المحدود إلى اللامحدود، ولايمكن بلوغ ذلك إلا من خلال الوعي، والغوص في أغوار النفس البشرية حين تغيب الحقيقة، هذه الأخيرة التي لاتنفك تطلب الكمال والسعادة والحقيقة المطلقة.

ـ المبحث السادس: تمظهرات المفارقة في شعر ابن أبي حجلة التلمساني (أنواعها)

كنَّا قد أشرنا وبيننا في حديثنا السابق حول المفارقة، بأنها مظهر من مظاهر الحياة جوهرها التناقض والتضاد، وباعتبارها ظاهرة أدبية مهمة فهي "تنطوي على تفاعل جدلي دائم بين مظهر الحياة وحقيقة الفن، وبين وجود المؤلف في كل جزء من عمله عنصرا مبدعا منعشا، وبين ارتفاعه فوق عمله بوصفه المتقدم الموضوعي"[2].

وكما وجدنا و رأينا مدى صعوبة ضبط وتحديد مفهوم مصطلح "المفارقة" لتعدد وكثرة تعريفات النقاد لها، فقد ألفينا أيضا اختلافا بينها في تحديد أنواعها، وضبط أشكالها، وهو مايجعل الباحث في حيرة وتشتت؛ لكثرة التقسيمات والتفريعات؛ وهو ماجعل عملية الفصل بين أنواعها عملية معقدة؛ لغياب حدود ومعالم واضحة تفصل بينها.

تمَّ تقسيم "المفارقة" في الدراسات الحديثة إلى عدة أنواع بحيث تتباين رؤى النقاد في تقسيماتهم وتحديدهم لتلك الأنواع، ويرجع هذا الاختلاف إلى تباين الأسس والمبادئ التي بنى عليها الناقد أوالدارس تقسيمه وتحديده لأنواع المفارقة، حيث نجد منهم من قسَّمها بناءً على

[1] ـ العرابي سالم مسعود، بناء المفارقة في أدب الصادق نيهوم القصصي، ص 66.
[2] ـ ميويك دي سي، المفارقة وصفاتها، ص109.

درجاتها، في حين من كان منطَلَقُهُ طرائقها وأساليبها، وكان منهم من نظر إلى تأثيرها ودورها، بينما اهتم بعضهم بموضوعها[1].

قبل الخوض في دراسة أنواع المفارقة في شعر "ابن أبي حجلة" والتفصيل فيها، يمكن أن نشير بداية إلى أن صور "المفارقة" بشكل عام في العمل الأدبي، ترتبط ارتباطا وثيقا بالموضوع الذي يعالجه المبدع في نصه (السياق أوالموقف) من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن لها صلة وثيقة بالقدرة الإبداعية والفنية لصاحب النص (اللفظ والموسيقى)، وهذا لايتحقق له إلا إذا كان الشاعر ذا فهم حقيقي لمختلف الجوانب الحياتية وأحوال الناس في صورهما المتنافرة والمتشابكة يغذيها ذوق فني ساخر يكشف عن عقل متَّقد الذكاء، تترجمه القدرة الفنية العالية على إبراز هذا التداخل والتقلب المتناقض عن طريق مفارقة جذابة.

لعل أبرز النقاد الذين بينوا أنواع المفارقة "ميويك"، حيث يقول:"إن أنواع المفارقة التي يمكن تمييزها وتحديدها . بشكل نظري . سوف نجدها عند الممارسة العملية متداخلة الواحدة في الأخرى"[2]، وهو مايدل على صعوبة الفصل بين أنواعها لتداخلها داخل العمل الأدبي، إلا أننا سنسعى في هذا البحث إلى رسم الحدود والفصل بين تلك الأنواع، مركزين على "المفارقة اللفظية" و"مفارقة الموقف" باعتبارهما أكبر نوعين من أنواع المفارقة وأهمها، كما أن كل من كتبوا عن المفارقة قد أجمعوا واتفقوا عليهما، حيث سنمهد لكل نوع بتعريفه وتوضيحه ثم نتبعه بدراسة تطبيقية لنماذج له من شعر "ابن أبي حجلة التلمساني" في مؤلَّفه "ديوان الصبابة".

1 . المفارقة اللفظية (Verbal Irony):

تمثل المفارقة اللفظية أكثر أنواع المفارقات التي وُضِعت لها تعريفات، فقد اهتم بها كل من درسوا المفارقة وأشكالها، وهو مايعكس أهميتها تحديدا من بين كل أنواع المفارقات الأخرى في النصوص، فلا نجد دراسة أو بحثا يعالج المفارقة دون أن يتطرق إلى "المفارقة اللفظية"، وفي ذلك يقول "ناصر شبانة":" ليس من الغريب أن تبدو كالقاسم المشترك بين جميع من كتبوا عن المفارقة وأشكالها، فهي الشكل الأبرز والأشهر من أشكال المفارقة"[3].

[1] ـ ينظر: سليمان خالد، المفارقة والأدب، ص24.
[2] ـ ميويك دي سي، المفارقة وصفاتها، ص14.
[3] ـ شبانة ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 64.

ويعرف "ميويك" المفارقة اللفظية بأنها:"انقلاب في الدلالة"[1].

ويميز "ميويك" بين نمطين من المفارقة اللفظية هما: المفارقة الهادفة، والمفارقة الملحوظة[2].

وفي تعريف آخر لها هي:"شكل من أشكال القول سيق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر، غالبا ما يكون مخالفا للمعنى السطحي الظاهر"[3].

أو هي:"نمط كلامي أو طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى المقصود فيها مناقضا أو مخالفا للمعنى الظاهر"[4].

ومن تعريفاتها أيضا:"المفارقة اللفظية تحدث عندما يكون موقف الكاتب أو المتكلم متضادا مع مايبدو في النص المكتوب أو القول المنطوق"[5].

وبالتالي يمكننا القول:"إن المفارقة اللفظية نمط كلامي أو طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى المقصود فيها مخالفا للمعنى الظاهر، وينشأ هذا النمط من كون "الدال" يؤدي مدلولين نقيضين: الأول مدلول حرفي ظاهر، والثاني مدلول سياقي خفي"[6].

وتقول "سيزا القاسم" إن من أبسط مفاهيم وتعريفات "المفارقة اللفظية"هي:" شكل من أشكال القول، يُساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر، غالبا ما يكون مخالفا للمعنى السطحي الظاهر، ومن جانب آخر نجد أن المفارقة اللفظية أعقدُ كثيرا من هذا التعريف، حيث إنها تتحقق في مجموعة من المستويات ويجتمع فيها أكثر من عنصر؛ فهي تشتمل على عنصر يتعلق بالمغزى Illocutionary هو مقصد القائل. وهذا العنصر قد يتراوح في درجات عنفه وقوته بين العدوان العنيف والتدليل اللين وتشتمل كذلك على عنصر لغوي Iocutionary أو بلاغي هو عملية عكس الدلالة. ويتمثل هذا العنصر في شكل المغايرة antiphrasis."[7].

antiphrasis."[7].

[1] ـ المرجع السابق نفسه، ص32.
[2] ـ ميويك دي سي، المفارقة وصفاتها، ص32.
[3] ـ صوالحة أيمن إبراهيم، المفارقة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، د.ط، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، 2012، ص 95.
[4] ـ المرجع نفسه، ص 95.
[5] ـ المرجع نفسه، ص 96.
[6] ـ سليمان خالد، المفارقة في رواية نجيب محفوظ (حضرة المحترم)، ص 184.
[7] ـ القاسم سيزا، المفارقة في القص العربي المعاصر، ص 144.

وقد سعى "ميويك" إلى تقسيم المفارقة إلى أنواع، مع الأخذ بعين الاعتبار مجموعة من الشروط والمعايير المهمة مثل: درجة شفافية صانع المفارقة، وقدرته على التحرر من ذاتيته، و التقسيمات التي ذكرها هي كما يلي[1]:

1- المفارقة اللفظية. 2 - مفارقة الموقف

أما "المفارقة اللفظية" فيبرز منها نمطان، الأول يسميه "أسلوب الإبراز"، والثاني:"أسلوب النقش الغائر".

بينما يقسم "مفارقة الموقف" إلى أنماط خمسة هي:

1- مفارقة التنافر البسيط، 2 - مفارقة الأحداث، 3 - المفارقة الدرامية، 4- مفارقة خداع النفس، 5- مفارقة خداع الآخر.

كما قسمها من حيث درجاتها إلى درجات ثلاثة:

1- المفارقة الصريحة. 2- المفارقة الخفية. 3- المفارقة الخاصة.

ثم عمد إلى تقسيمها انطلاقا من طرائقها وأساليبها إلى أربعة أقسام:

1- المفارقة اللاشخصية. 2- مفارقة الاستخفاف بالذات. 3- المفارقة الساذجة.

4 - المفارقة الـمُمَسرحة.

إضافة إلى أنواع المفارقة السالفة الذكر، فإنه تصادفنا أنواع وتسميات أخرى نذكر منها[2]: المفارقة الرومانسية والتشكيكية والمأساوية والوجدانية ومفارقة القدر والمفارقة السقراطية وغيرها.

ويتم توظيف المفارقة اللفظية "أساسا كوسيلة بلاغية إذ يؤكد صاحب المفارقة زيفا يعلم أنه يستطيع الاعتماد على السامع أن يناقض ذلك ذهنيا بقول معاكس صفته الغضب أو التسلية

[1] ـ ينظر: ميويك دي سي، المفارقة وصفاتها، ص 213.
[2] ـ ينظر : سليمان خالد، المفارقة والأدب، ص 25.

ويكون هذا القول المعاكس بما يحمله من تشديد هو المعنى الحقيقي الذي يريده صاحب المفارقة"[1].

وبالنسبة إلى الغموض والتعقيد في المفارقة فيحصل "نتيجة لعملية سكِّها (encoding) وحلها (décoding)؛ ذلك أنها تشتمل على دال واحد ومدلولين اثنين: الأول: هو حرفي ظاهر وجلي، والثاني: متعلق بالمغزى، موحيٌّ به، خفي"[2].

ومنه فإن المبدع (شاعر أو أديب) يأتي بكلام يخالف فيه المعنى التركيب اللفظي السطحي الظاهر، فموطن المفارقة هو معنى المعنى.

وإذا نظرنا في المفارقة اللفظية، فإننا نجد لها أشكالا أهمها:

1-1- مفارقة التضاد:

إن فكرة التضاد مقوِّمٌ من مقوِّمات الحياة التي لايمكن إنكارها، فالإنسان يعيشها في حياته اليومية ويلاحظها من حوله، فهذه الفكرة تسهم بصورة كبيرة في جعل الإنسان يفهم الحياة ويدرك مختلف المعاني المرتبطة بها بصورة أفضل، فالمعاني بأضدادها تُعرف، فلولا مرارة الفراق ماعُرِفت حلاوة اللقاء، ولولا الحزن واليأس والجُبنُ والفشل لما أدركنا معاني الفرح والأمل والشجاعة والنجاح، وقد قال عبد الرحمن بدوي:" الوجود في مشاقة مع ذاته ... التناقض جوهره، والتغير قانونه الذي يجرى عليه في تحققه. والتغير معناه المغايرة، والمغايرة أن يصير الشيء غير ذاته، وهذه الغيرية معناها وجود التضاد في طبيعة الوجود. وكما قال أرسطو إن كل تغير يجرى من ضد إلى ضد. فإذا كان التغير جوهر الوجود كان التضاد من جوهر الوجود كذلك ... ومنطق الوجود يجب بالتالي أن يكون جاريا على نحو ديالكتيكي. ولذا كان الديالكتيك بمعنى السياق المنطقي من الموضوع إلى نقيض الموضوع، صحيحا في التعبير عن حقيقة الوجود، وهو وحده المنطق الوجودي، لا ذلك المنطق القائم على أساس مبدأ عدم التناقض، وهو المنطق الأرسطالي. فإن هذا المنطق مجرد فكر مثالي"[3].

---

[1] ـ ميويك دي سي، المفارقة وصفاتها، ص 100.
[2] ـ القاسم سيزا، المفارقة في القص المعاصر، ص 144.
[3] ـ بدوي عبد الرحمن، الزمان الوجودي، ط3، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973، ص 24 – 25.

وقد أجمع جُلُّ البلاغيين على أن "المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة، مثل الجمع بين البياض والسواد، والليل والنهار، والحر والبرد"[1].

ومما جاء أيضا في معنى "التضاد" أنه:"الجمع بين الشيئين، يقولون: طابق فلان بين ثوبين، ثم استعمل في غير ذلك، فقيل: طابق البعير في سيره، إذا وضع رجله موضع يده، وهو راجع إلى الجمع بين الشيئين"[2].

وقد ذكر "القزويني":" المطابقة، وتسمى الطباق والتضاد أيضا، هي الجمع بين متضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة"[3].

وإذا ماذكرنا الطباق، فإنه يحيلنا مباشرة إلى المقابلة التي هي:"أن يُؤتى بمعنيين متوافقين، أو معانٍ متوافقة، ثم يُؤتى بما يقابلهما، أو يقابلها على الترتيب، والمراد بالتوافق خلاف التقابل"[4].

وعلى هذا الأساس، فإن التضاد آلية تسهم في توليد الشعرية داخل القصيدة، حيث يعْمَدُ الشاعر إلى الجمع بين الشيء وضده لخلق المفارقة، فينتج عنها جدل وقلق، "ويثير اجتماع الثنائيات المتضادة الدهشة والمفارقة المتولدة عن اجتماع الضدين في موقف واحد، أو جملة واحدة، أو بيت شعري واحد؛ إذ يوفر الضد إمكان الموازنة بينه وبين ضده، وهذا مايولد تصورا معرفيا عن الأشياء، يساعد المتلقي على استيلاد ثنائية من ثنائية، فثنائية النور/الظلام مثلا يمكن أن تحيل على ثنائية الحلم/الواقع وغيرها"[5].

ومن صور التضاد في شعر "ابن أبي حجلة التلمساني"، قوله [الطويل][6]:

إِذَا مَا نَسَى ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ فَإِنِّي لِمَنْ أَهْوَاهُ مَا عِشْتُ ذَاكِرُهْ

[1] ـ العسكري أبو هلال، الصناعتين، ص 307.
[2] ـ المرجع نفسه، ص 307.
[3] ـ القزويني الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003، ص 255.
[4] ـ المرجع نفسه، ص 259.
5 ـ الديوب سمر، الثنائيات الضدية، بحث في مالصطلح ودلالته، ط1، العتبة العباسية المقدسة، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، 2017، ص 161.
[6] ـ ابن أبي حجلة التلمساني، ديوان الصبابة، ص 17.

يتضح لنا بالتأمل في البيت السابق، أن الشاعر قد جمع فيه بين متضادين (نسى/ذاكره)، وقد لجأ إلى الجمع بين هذين المعنيين المتناقضين للتعبير عن ذلك البُعد الذي يفصل بينه وبين من أحبَّها، بُعد مسافاتٍ وبُعْدٌ روحيٌّ، كون تلك الحبيبة قد نست الشاعر ونست الديار والأيام الخوالي، بينما يؤكد الشاعر بقاءه على ذكراها مادام حيًّا، ثم إن هذا الجمع بين الضدين في بيت واحد ربما كان تلبية لحاجات نفسية لدى الشاعر، فكأنه يعوض ذلك الفراق والبعد بينه وبين الحبيبة بالربط بين المعنى وضده أملا في قربها ووصلها يوما ما، فتحققت المفارقة اللفظية هنا لتعبر عن مشاعر ونفسية الشاعر.

ويواصل الشاعر تعبيره عن حالة القلق والاضطراب التي يعيشها بعد فراقه عن حبيبته، فيقول في القصيدة نفسها [الطويل] [1]:

فَيَا طَيْفَ مَنْ أَهْوَاهُ طَرْفِي إِنْ غَفَا أَ تَهْجُرُهُ بِاللهِ أَمْ أَنْتَ زَائِرُهْ

يصور الشاعر حالة ترقبه وانتظاره لطيف محبوبته، فهو متلهف للقياها في صحوته نهارا، متأملٌ زيارة طيفها له ليلاً، وكأن لاشيء يشغل باله وتفكيره إلا حضور هذه الحبيبة، فلما طال غيابها عنه، أخذ يسأل طيفها مستعطفا إن كان سيزوره إذا ما غفا أم سيهجره ويصدُّ عنه؟، فجعل من الضدين (الهجر/الزيارة) متنفسًا له، ليفصح عن مكنونات نفسه، والتعبير عن حالة الصراع والشك التي يعيشها، وذلك الضيق الذي يطبق على صدره، وربما ما جعل المفارقة أكثر تأثيرًا وقوة ووضوحا، هو جمعه بين المعنيين المتضادين في شطر واحد من البيت الشعري، وفي سياق واحد، فباتت الصورة أوضح في تصوير القهر النفسي، والعذاب الروحي والقلق ومشاعر اليأس والضعف التي يعيشها الشاعر.

وفي قوله [الطويل][2]:

أَ يَبْرُدُ مَا أَلْقَاهُ مِنْ حَرِّ هَجْرِهَا وَقَدْ جمعَتْ يَوْمًا عَلَى هَواجِرِهْ

تتجلى المفارقة في أول البيت الشعري الذي استهله الشاعر باستفهام ذكر بعد كلمتين متضادتين، الأولى جاءت في صورة فعل مضارع (يبردُ) مباشرة بعد همزة الاستفهام، وقد وظف

[1] ـ ابن أبي حجلة التلمساني، ديوان الصبابة، ص 17.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 17.

الفعل المضارع للدلالة على استمرار وقوع الحدث في الزمن دون توقف، ثم أتى بعده بضده في صورة اسم (حرّ)، والذي يدل على ثبات الصفة والأثر فيما بعده (هجرها)، والغرض من الاستفهام هنا هو النفي، فالشاعر ينفي نفيا قاطعا أن تبرد حرارة شوقه وانتظاره لتلك الحبيبة مع طول هجرها له وبعدها عنه، فكان اعتماد الشاعر على التضاد نتيجة لإحساسه بتوترات نفسية داخلية، دفعته إلى الجمع بين كلمتين متعاكستين، تولدت عنهما مفارقة في الموقف والرؤيا، وهو ما خلق متعة التأمل والتفكر لدى المتلقي.

ويقول ابن أبي حجلة [الطويل][1]:

لَأَنْ طَابَ ذُلِّي فِي هَوَاهَا فَإِنَّنِي وَحَقِّكَ مِمَّنْ عَزَّ فِي مِصْرَ نَاصِرُهْ

إن التجربة الشعورية التي عاشها الشاعر تصل فيها درجة الحب والعشق والهوى حدًّا يجعل من "ذله" "عزة"، فهذان الطرفان المتناقضان خلقا صراعا جعل الشاعر يتلاعب بالمتناقضات، فيقلب المعنى إلى نقيضه، حيث يخبرنا أن "الذل" الذي جلبه له هواه في نظر الآخرين، هو في نظره ما جعله "أعزَّ" أهل مصر قاطبة، فرؤيته ومنطقه يختلف عن رؤيا ومنطق الآخرين، حيث يعتبر أن الذل لايمكن أن يكون في قاموس العاشقين ولا بين المتحابين، فإذا قد نشأت المفارقة هنا من اللعب بالمتناقضات، حيث صيَّرَ الشاعر الذُّلَّ عزةً تطيب به نفس الشاعر بل وتصبح سببا للتباهي والتفاخر، "فابن أبي حجلة" عَمَدَ إلى المقابلة بين الضدين لتحقيق المفارقة بين ماهو حاصل وواقع، وبين ماينبغي ويفترض أن يكون، فالحب والهوى هي مشاعر من المفترض أن تكون سببا في سموِّ الإنسان وارتقائه نفسيا وشعوريا لتنعكس على رقيِّه وترفُّعه في أخلاقه وأفكاره وتصرفاته، فتتحقق له بذلك العزة والرفعة والعلو، لكن الشاعر أخذ منحى آخر، وقلب هذه المفاهيم ليعبر عن معنى (الذل والعزة) من منظور مختلف تماما لم يألفه المتلقي.

ومما جاء في رسالة كتبها لبعض أحبابه [الوافر][2]:

لَئِنْ أَمْسَتْ بِهِ أَلِفَاتُ قَطْعٍ فَكَمْ وَصْلٍ بِهِ ضَمِنَ الوِصَالَا

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 17.
[2] ـ المصدر السابق نفسه، ص 66.

كنا قد أشرنا في موضع سابق إلى تشبيه الشعراء الأعضاء بالحروف، فشبهوا الحاجب بالنون، والعين بالعين، والصدغ بالواو، والفم بالميم، والثنايا بالسين وغيرها، وهو ماوظفه الشاعر هنا، لكن ليس في تشبيه الحرف بالعضو، وإنما استخدم الحرف للتعبير عن معانٍ ودلالات يريدها، فلفظة (قطع) في البيت تقابلها لفظة (وصل)، وفيهما تتولد المفارقة اللفظية عن طريق جمع الشاعر كلمتين متضادتين، فالمعنى القريب السطحي هو ذكره "لألف القطع" و"ألف الوصل"، ولكن المعنى البعيد والعميق الذي يريده هو التعبير عن شوقه لأحبابه الذين افترق عنهم وتقطعت بينهم السُّبُل، فكانت هذه الرسائل التي يكتبها لهم ويتراسلونها فيما بينهم "وصلاً" يربطهم ويجمعهم، فيلغي تلك المسافات التي تفصل وتفرق بينهم، وهذا المعنى لايدركه المتلقي إلا بعد تمعن وتفكر في مقصد الشاعر والمعنى الذي يريده من ذكره "لألف القطع والوصل" في قصيدته، كما أن هذا التوظيف بدل على ذهن متَّقد الذكاء وبراعة فنية عالية مكنت الشاعر من نقل المعنى الذي في نفسه إلى مُرتقى سامٍ يشوِّق المتلقي لبلوغه، فإذا ما أدركه أحس بلذة شعورية وسعادة ورضا.

وفي القصيدة ذاتها يقول أيضا [الوافر][1]:

وَكَمْ أَلِفٍ بِهِ لِلْوَصْلِ لَاحَتْ كَغُصْنِ الْبَانِ لِينًا وَاعْتِدَالا

تُعَانِقُ لَامَهَا طُورًا يَمِينًا وَآوِنَةً تُعَانِقُهُ شِمَالا

إن المتأمل في معنى البيتين السابقين يدرك مدى براعة الشاعر وفنيته ودقته في التصوير، إضافة إلى حصافة ذهنه ودقة ملاحظته، وقدرته على التلاعب بالألفاظ للتعبير عن معانٍ لايمكن أن تتبادر إلى ذهن أيٍّ كان، ويظهر ذلك من خلال تصويره لأَلِفَيْ الوصل وهما يحيطان بحرف "اللام" في كلمة (البان) من جانبيها وكأنهما يعانقانها، وقد غذَّى هذا المعنى المفارقة اللفظية التي وظفها والمتمثلة في الكلمتين المتضادتين (يمينا/ شمالا)، فبالرغم من أن معنى الكلمتين متنافران ومتباعدان، إلا أن طريقة توظيف الشاعر لهما جعلتهما يدلان على المعنى النقيض تماما، فأصبحتا في البيت الشعري تدلان على التقارب والإحاطة، لتحيلنا إلى معانٍ قرينة لها كالمحبة والدفء والعناية والرعاية، زيادة على ذلك، فمِمَّا يدل على تميُّز الشاعر وتفرُّدِ رؤيته، أنه جعل

[1] ـ المصدر السابق نفسه، ص 66.

لفظة (يمينا) في الشطر اليمين للبيت، ولفظة (شمالا) في الشطر الشمال للبيت، كما نلاحظ أنَّ كلّ كلمة جاءت في أقصى ونهاية الشطر، فيدخل المتلقي في دوامة من المتناقضات اللفظية والمعنوية، تجعله مشتت الذهن ضائعا بين معاني البيت، فما يظهر لأول وهلة تنافرا وتباعدا يتضح لاحقا أنه في جوهره تلاقٍ واتفاق، فتتولد في البيت أو الأبيات الشعرية شحنات انفعالية داخلية للشاعر، تؤدي إلى تفجر الدلالات المتضادة، والتضاد في الشعر يكسبه الانسجام والتنوع في الوقت نفسه "لأن الشعر فن لفظي، وإذن فهو يستلزم، قبل كل شيء، استعمالا خاصا للغة"[1]، كما أن التضاد يرتبط " بطبيعة لغة الشعر ارتباطا حميما، من حيث تميزه بالتعبيرية، وقدرته على الإيحاء، وإثارة الانفعال، وتمثيل التباين السطحي والعميق في الصورة والحدث من خلال الجمع الفجائي المباشر بين وحدتين متقابلتين"[2].

يقول "ابن أبي حجلة" [الوافر][3]:

أَقُولُ لِمُوعِدِي زُورا بِلَيْلٍ بَدَا كَالْبَدْرِ فِيهِ ثُمَّ غَابَا

كَلَامُ اللَّيْلِ يَا ابْنَ نَهَارٍ زَبَدٌ إِذَا طَلَعَتْ عَلَيْهِ الشَّمْسُ ذَابَا

يحمل البيتان مفارقتين لفظيتين؛ فنجد المفارقة اللفظية الأولى في عجز البيت الأول، متمثلة في الثنائية الضدية التي جاءت في صورة فعلين ماضيين (بَدَا/غابا)، حيث يخبرنا الشاعر بأن المذكور والمقصود (ابن نهار) الذي يطلب زيارته ولقياه ليلاً، ما أن يحضر حتى يمر الوقت فجأة فلا يلبث أن ينصرف ويغادر، ولعل توظيف الشاعر للفظتي (بدا/غابا) تحمل دلالة أن تلك العلاقة غيرمستقرة، وفيها من الريبة والشك ما يجعلها لاتكون إلا ليلا بعيدا عن مرأى ومسمع الجميع، وكأن هذا الحضور والغياب بمثابة إقدام وإحجام، فهو متردد في ذهابه إلى هذا الموعد، فما أن يحضر حتى يهُمَّ بالمغادرة، وهنا تكمن ميزة المفارقة اللفظية، ومدى قدرتها على استنطاق النص الشعري ليفصح عن مكنوناته الداخلية، فالشاعر يصور شعور الرغبة والرهبة والخوف في الوقت نفس، والصراع النفسي الذي يعيشه كلاهما فيدفعهما إلى الاستتار بجنح الليل كلما أرادا اللقاء.

[1] ـ ياكبسون رومان، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988،ص77.
[2] ـ العبد محمد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1988، ص 69.
[3] ـ ديوان الصبابة، ص 74.

وقد تتحقق المفارقة حينما توضع كلمة في غير موضعها الأصلي الذي تدل عليه، وهو مانجده في لفظ (ابن نهار) حيث انتقلت دلالة اللفظة (نهار) من حقلها الدلالي المعروف إلى حقل دلالي آخر، وقد ذكر "محمد العبد" هذا في قوله بأنه يكون هناك "انتقال اللفظ من حقله الدلالي المعروف له في الأصل الاستخدام إلى حقل دلالي آخر ... لإقامة علاقة دلالية جديدة من نوع التضاد أو التخالف لغاية انتقادية"[1].

فحتى تتحقق المفارقة اللفظية، أتى الشاعر باسم موعدِهِ (ابن نهار) ليخلق علاقة تضاد مع لفظة (الليل)، بالرغم من أن كلمة (نهار) هنا لاتحمل الدلالة الأصلية المعروفة للكلمة، لكنه أتبعها بعدها في الشطر الثاني بما يحيل إلى تلك الدلالة الأصلية المرتبطة باللفظة حين قال:"إذا طلعت عليه الشمس"، فقارئ هذه الأبيات قراءة سطحية لن يستطيع بلوغ قصدية الشاعر، وبالتالي لن يصله شعوره ولا أفكاره في ذلك الموقف، فجوهر المفارقة هنا تستدعي ذكاء القارىء للتنبه لها، حيث تكمن المفارقة حين جعل الشاعر الأضداد (الليل/النهار) صورتين استعملهما للتعبير عن (الشك/اليقين)، اللذين كانا بمثابة مدٍّ وجزر وأمواج متلاطمة جعلت طرفا تلك العلاقة في حالة اضطراب وقلق وخوف مستمر.

وفي بيت آخر مفارقة تضاد حين قال [الوافر][2]:

تَغَارُ الشَّمْسُ مِنْهَا حِينَ تَبْدُو كَغُصْنِ الْبَانِ فِي خُضْرِ البُرُودِ

بِأَطْرَافٍ مِنَ الْحِنَّاءِ حُمْرٍ وَأَلْحَاظٍ كَبِيضِ الْهِنْدِ سُود

يتغنى الشاعر في البيتين السابقين بجمال محبوبته، ويتغزل بها واصفا جمالها البارع الذي جعل حتى الشمس تغار منها إذا ما بدت وظهرت، فيشبهها بغصن البان لرشاقة جسمها واعتدال قدِّها في البيت الأول، ثم أخذ في وصف جمال عينيها الساحر اللتين يشبههما بـ"بيض الهند" وهي السيوف المصنوعة في الهند التي تتسم بدقة صنعها وصلابتها وحدتها، فشبه تلك العيون بها لقرينة مشتركة بينهما هي الحدة والمضاء والجمال من جهة، ومن جهة أخرى أن كليهما وسيلة للفتك فلا يقع حد السيف على أحد إلا أرداه صريعا، وهو الحال نفسه بالنسبة لتلك

[1] ـ العبد محمد، المفارقة القرآنية، ص 55.
[2] ـ المصدر السابق نفسه، ص 95.

العيون الساحرة التي ما أن ينظر إليها عاشق إلا وكان مصيره الهلاك. ويظهر في عجز البيت الثاني قيام الشاعر بالجمع بين البياض والسواد (بيض/سود)، وهما كلمتان متضادتان، فدلالة الكلمة الأولى (بيض) قد تبدو من القراءة الأولى أنها تدل على اللون ومايزيد تقوية هذا المعنى في ذهن القارئ هو ورود ضدها بعدها (سود)، لكن بإعادة قراءة البيت بتمعن وتحليله لاستيعاب معناه، يتبين لنا أن لفظة (بيض) بعيدة كل البعد ولا علاقة لها باللون الأبيض، وقد اعتمد الشاعر قصدا توظيف التضاد هنا للابتعاد عن السطحية في التعبير وإلا لقال (سيوف الهند)، لكن المعنى لن يكون بالجمالية نفسها والقوة والتأثير، إضافة إلى تعقيد عملية الفهم عند القارئ وتحفيزه لإعمال فكره وإجهاد ذهنه للوصول إلى المعنى، وبالتالي فقد خلق هذا التضاد معنى رائعا ليشكل عملا إبداعيا في بنيته شكلا ومضمونا.

أما في قصيدة أخرى يمدح فيها السلطان الملك الناصر، يقول فيها [الطويل][1]:

تَطَاوَلَ غُصْنُ الْبَانِ يَحْكِي قِوَامَهُ فَقُلْتُ لَهُ وَاللهِ قَدْ جِئْتَ فِي الْمَعْنَى

وَلَكِنَّ بَدْرَ التِّمِّ وَالْبَحْرِ قَصَّرَا عَنِ النَّاصِرِ السُّلْطَانِ فِي الحُسْنِ والحُسْنَى

يقدم الشاعر وصفا جميلا وهو يمدح السلطان الناصر، بإشراك عناصر من الطبيعة وبث الحياة فيها لتشاركه الإعجاب والتغني بالملك، فكأن هذا الملك العظيم قد أجمع على حبه كل المخلوقات وليس فقط البشر، بل وحتى أن الشاعر يجعل لهذه الموجودات في الطبيعة عقلا تعقل به ولسانا تنطق به، فها هو يتفق مع غصن البان في تطاوله ليحاكي قوام السلطان ويحكي عنه، بينما يعتب ويلوم على بدر التِّمِّ والبحر تقصيرهما عن الناصر في حسنه وبهائه وإحسانه وكرمه، وقد قدّم "ابن أبي حجلة" معانيَ تسحر اللب في هذين البيتين تولدت عن مفارقة التضاد في المفردتين (تطاول/قصَّرا)، وقد ذكرنا من قبل أن المفارقة اللفظية تنشأ من كون "الدال" يؤدي "مدلولين" نقيضين: الأول: مدلول حرفي ظاهر، والثاني مدلول سياقي خفي[2]. وهو مانجده في هذه المفارقة، حيث إنه هناك مفارقة ظاهرية، وأخرى خفية لايتنبه إليها إلا المتلقي الفطن، صاحب الذهن المتيقظ، فنلحظ التضاد بين الكلمتين (تطاول/قصّرا) ويظهر من

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 181.
[2] ـ سليمان خالد، المفارقة والأدب، ص 26.

النظرة الأولى أنهما كلمتان متناقضتان، لكن بالتمعن في معنى كل منهما، نجد أن كلمة (تطاول) بمعنى ارتفع وارتقى وعلا طوله، بينما كلمة (قصَّرا) لايقصد بها عكس المعنى الأول أي قِصَر الطول وليست من (القِصَرِ) بل هي من (التقصير) أي التهاون في الأمر والتواني فيه، وهو سبب ملامة الشاعر على "بدر التمِّ والبحر"، فيبقى القارئ تائها بين تلك المعاني المتداخلة، حيث إنه يأخذ بالمعنى الأول الذي يسمعه أو يقرؤه ثم لايلبث يجد أن هناك معانٍ أخرى خفية وبعيدة غير تلك الظاهرة، فيستحضر كل قدراته التحليلية للكشف عن المعاني العميقة والبعيدة فيُفاجأ بأن الأمر على نحو مغاير لما توقعه أول مرة، وهو مايولد الدهشة في نفسه، وهذا ماتسعى المفارقة لتحقيقه.

1– 2 – مفارقة المدح بما يشبه الذم، والذم بما يشبه المدح:

ويُعدُّ هذا من أبواب البديع، كما ورد في كتب البلاغة، وتحصل المفارقة فيه حين يقول المتحدث كلاما يبدو في الظاهر ذمًّا وتقبيحًا، ولكنه في الواقع يريدُ به المدح والثناء. "وأول من فطن إلى هذا النوع من البديع المعنوي هو عبد الله بن المعتز... ومن البلاغيين من يسمي هذا الفن البديعي "الاستثناء" ناظرين إلى أن حسنه المعنوي ناشئ من أثر أداة الاستثناء التي يُبنى عليها"[1]. و"تأكيد المدح بما يشبه الذم ضربان: أولهما، وهو في الوقت ذاته أفضلهما، أن يستثنى من صفة ذم منفية عن الشيء صفة مدح بتقدير دخولها في صفة الذم ... والضرب الثاني يتمثل في إثبات صفة مدح لشيء تعقبها أداة استثناء يكون المستثنى بها صفة مدح أخرى له"[2].

أما تأكيد الذم بما يشبه المدح، عندما يذكر كلاما ظاهره أنه مدح إلا أنه في الحقيقة ذمٌّ، وهو "كعكسه السابق ضربان: 1– أحدهما أن يستثنى من صفة مدح منفية عن الشيء صفة ذم، بتقدير دخولها في صفة المدح. 2– وثانيهما: أن يُثبت للشيء صفة ذم وتعقب بأداة استثناء تليها صفة ذم أخرى له"[3].

[1] ـ عتيق عبد العزيز، علم البديع، د.ط، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ت، ص 164.
[2] ـ المرجع نفسه، ص 164 – 165 –166.
[3] ـ المرجع نفسه، ص 170.

فالمتكلم (صانع المفارقة) في هذا الموقف يزعم ويتظاهر بالجهل وعدم الإدراك، وكأنه يصدر عنه الكلام دون قصد أو وعي بمعناه، وتبرز جماليته في أن السامع إذا سمع المتكلم نطق بـ"إلا" توهم أن مابعدها غير ماقبلها، ليُفاجأ أن ماتوقع أن يكون مدحا فإذا به ذمًّا أو العكس.

وقد جاء هذا اللون البديعي في القرآن الكريم والسنة النبوية والشعر العربي، حيث يُعدُّ من المحسنات البديعية الخلابة التي تستميل السامع وتجذب انتباهه لتثبيت المعنى في نفسه.

يقول "ابن أبي حجلة" [الطويل][1]:

تُرَوِّعُهُمْ شُهُبُ السَّمَا وَبُرُوقُهُ وَمَاهِيَ إِلَّا سُمْرَةُ وبَوَاتِرُه

يتأكد لنا في هذا البيت الشعري ماقلناه سابقا، فالشاعر كثير المدح للسلطان الناصر ولايتوانى في التعبير عن حبه الشيديد وولائه وموالاته له، فتارة يصدح بمشاعر الحب والاعتزاز والفخر به، وتارة يسترسل في ذكر صفات الملك المتفرّد فيها، وهو مانجده في هذا البيت، فيصف هيبته وقوته وشدة بأسه التي تجعل الكلَّ حتى الملوك في قصورها المنيعة، والأسود في عرينها تهابه وتحاذره، فالقارئ في البيت يُفاجَأُ بما لايمكن أن يخطر على باله، حين يخبر الشاعر بأن تلك الملوك "تُرَوِّعهم شُهُبُ السما وبروقه"، فيحتار كيف لهذه الشهب والبروق أن ترهب الملوك الجبابرة وتسبب لهم الخوفة والرهبة لدرجة الاحتياط والحذر منها، ليكتشف بعد أداة الاستثناء "إلا" أن تلك الشهب هي في الحقيقة "سُمْرَةُ" الملك، وأن تلك البروق هي "بواتره" وسيوفه الحادة القاطعة، وهنا تكمن المفارقة حيث قام الشاعر بالمراوغة والتلاعب بالألفاظ، الأمر الذي يتطلب قارئا يقِظًا، لايقع ضحية فخ الشاعر (التصديق بأن الشهب والبروق هي التي تروِّع الملوك والأسود حقيقة)، بينما القارئ البسيط الساذج فسيقع ضحية لهذه المفارقة، فالشاعر هنا يمدح الملك بأن نسب صفة مدح موجودة فيه إلى ما يحمله المشبه به (الشهب والبروق) من صفات موجودة فيها يمكن أن تنسب له ويمدح بها مثل:(العلو والرفعة، ونضارة الوجه وضاءته).

وفي قوله [الوافر][2]:

وَوَجْهٌ زَالَ رَوْنَقُهُ فَأَضْحَتْ مَحَاسِنُهُ بِلِحْيَتِهِ عُيُوبا

[1] ـ ديوان الصبابة، ص 17.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 56.

قَلِيلُ الحَظِّ بِالشَّامَاتِ أَمْسَى فَمَا حَسَنَاتُهُ إِلَّا ذُنُوبا

إن القراءة السطحية للبيت الثاني، تجعلنا نعتقد بأن الشاعر في مقام مدح لصاحب ذلك الوجه حينما يتحدث عن الشامات التي هي فيه، والمعروف أن الشامات هي من علامات الجمال في الوجه ومما يُمدَح به، وقد قيلَ إن الحُسْنَ مشتق من الحَسَنَة، ويُقال للشامات حَسَنات، فهذا مايُفهمُ من ظاهر الكلام، غير أن المعنى الحقيقي المقصود والخفي مخالف تماما؛ لأن المتلقي يتوقع أن يصف الشاعر الشامات بأجمل الأوصاف والتشبيهات، حتى يتفاجأ بالشاعر يذهب إلى المعنى النقيض تماما، فيعتبرها مما يزيل رونق وجمال الوجه، وكأنها ذنوب وبمثابة جُرمٍ وإثمٍ جعلت صاحبها من ذَنَبَاتِ الناس؛ أي سَفَلتهم وأراذلهم، فالشاعر ادعى جهله وعدم المعرفة ولم يعبر عن مقصده أو رأيه تعبيرا صريحا مباشرا وواضحا، ليجعل المتلقي يُؤَوِّلُ ذلك الكلام بكل حرية حتى يبلغ المعنى الحقيقي المراد، فإذا ما وقف المتلقي عند المعنى السطحي كان ضحية ودخل في نطاق الجهل وعدم المعرفة، حيث إن المفارقة هنا تحققت حين استثنى الشاعر صفة ذم (ذنوبا) من صفة مدح منفية (ما حسناته) باعتبار دخولها فيها، ليؤكّد من خلال هذه المفارقة الذم بما يظهر مدحا.

ويقول أيضا [الوافر][1]:

فَتَاةٌ حِينَ زَارَتْنِي عِشَاءً رَأَيْتُ الشَّمْسَ وَسطَ دَارِي

فَوَرْدُ خُدُودِها مَا لاحَ إِلَّا وأَحْرَقَ عَاشِقِيهِ بِجُلَّنَار

حين نقرأ البيت الثاني، يتبادر إلى ذهننا ونفهم من ظاهر القول أن الشاعر يمدح هذه الفتاة التي زارته عشاءً في داره، من خلال ذكره لخدودها الموردة، لكن المعنى والقصد غير ذلك تماما، حيث ما أن ذكر الشاعر في قوله:" مالاح ورد خدودها " إلا وانتظرنا إتباع كلامه هذا بما يغذي تلك الصفة الحسنة في الفتاة ويبرزها أكثر، غير أنه لايلبث إلا ويصدم القارئ بما لم يكن يتوقع ذكره بعد تلك الصفة، ألا وهو (الحرق) الذي يستعر في حُمرةِ تلك الخدود التي شبهها "بالجُلَّنار"، فيحرق كلَّ عاشق صَبٍّ يحوم أو يقترب منها، فبالرغم من أن الشاعر يظهر هيامه

[1] ـ المصدر السابق نفسه، ص 275./ الجُلَّنار: زهر الرمان.

بصاحبة تلك الخدود الموردة إلا أنه يعتبرها إغواء وإغراء تودي بالعاشقين إلى هلاكهم، فيؤكد ذمه هنا بما يشبه المدح، حين ذكر صفة المدح منفية (ما لاح ورد خدودها) أتبعها بصفة ذم بعد أداة الاستثناء (الإحراق) على اعتبار أن هذه الصفة الأخيرة داخلة في الصفة الأولى.

إن القراءة السطحية والبسيطة تحيل إلى أن الشاعر يبدي وَلَهَهُ وعشقه للفتاة حين يشرع في ذكر بعض محاسنها، وكأنه يتغزل بها في صيغة تعبيرية ظاهرها مدح، بَيْدَ أن الحقيقة غير ذلك، فهو يؤكد أن تلك الصفة التي تظهر جمال ووداعة وبراءة صاحبتها، هي في حد ذاتها مايكون سببا في الإهلاك والعذاب والمعاناة، فمن يُقبل عليها فكأنما يسعى إلى حتفه بقدمَيْه، وهنا تكمن المفارقة، ويُخدعُ القارئ الذي يقف عند حدود المعنى السطحي.

وقد ذكر طيف الخيال الزائر فيقول [الكامل][1]:

وَاخَجْلَتَا لَكَ يَا جَرِيـــ ـــرُ فِي الْمَحَافِلِ وَالْمَشَاهِدْ

طَرَقَتْكَ صَائِدَةُ الْقُلوبِ فَكُنْتَ صَبًّا غَيْرَ صَائِدْ

إن المتلقي لهذين البيتين، يجد أن الشاعر يتحدث فيهما عن "جرير" وكيف قابل طيف الحبيب الذي جاءه زائرا، وأول مابدأ الشاعر به هو التعبير عن موقفه المتمثل في الإحساس بالخجل والعار الذي يشعر به ليس في نفسه فقط، بل في كل مجلس ومحفل وجَمْعٍ، وهو مايترك المتلقي مدهوشا وفي حالة حيرة، يتساءل عن هذا الجُرْمِ العظيم المرتكب، الذي جعل الشاعر على هذه الحال، ليجيب الشاعر عن هذا التساؤل في البيت الثاني، والسبب هو ماكان من جرير حين طرَقَه خيال الحبيبة الذي جاءه مقبِلاً عليه، لكن "جريرًا" أدبَرَ وتولَّى عنه وأعْرَضَ، ومن يقرأ عجز البيت الثاني يبدو في ظاهره أن الشاعر يمدح "جريرا" كونَهُ "صَبًّا" وعاشقًا وهو مايُنتَظر من شاعر مثله أكثر من غيره من الناس، باعتبار الشعراء مُرْهَفي الحس والأكثر وعيًا ومعرفة بمشاعر النفس خاصة إذا ماتعلق الأمر بالصبابة والعشق والهوى، فهي المحيط الذي يستقي منه الشاعر أشعاره، فينتظر المتلقي أن يُذكَرَ مايعيبُ ومايذمُّ به بعد أداة الاستثناء "غير"، لكنه يجد خلاف ماتوقعه وانتظره إذ يتفاجأ بمدح ثانٍ، وهو أن "جريرًا" ليس صائدًا ولم يغتنم فرصة

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 147.

اصطياد تلك الفريسة التي جاءته مستسلمة دون أي مقاومة أو فرار، فهو لم يَشْقَ أو يتعب ويبذل مجهودًا حتى لاصطياد الحبيبة التي لايَعْدِمُ غيره وسيلة ولا سبيلاً لصيدها والظفَرِ بها، وهذا الذي يجعل المتلقي مصابا بالحيرة والدهشة والمفاجأة لحصول غير ماكان يتوقعه، وأن فرضياته وقراءته الأولى كان مخطئا فيها، وهنا تكمن قيمة مفارقة تأكيد المدح بما يشبه الذم.

ومما جاء في قصيدة يمدح فيها الشاعر السلطان الملك الناصر، قوله [الكامل][1]:

وَحَيَاةِ وَجْهِكَ وَهُوَ بَدْرٌ مُشْرِق قَلْبِي عَلَيْكَ كَمَا عَلِمْتَ وَأَشْفَقُ

يَا مَنْ إِذَا لَاحَ آسُ عِذَارِهِ أُمْسِي وَلِي بِالْعَيْشِ غُصْنٌ مُورِقُ

مَا لَاحَ خَدُّكَ بِالْعِذَارِ مُكَاتِبًا إِلَّا ظَنَنْتُ بِأَنَّهُ لِي مُعْتِقُ

يستهل الشاعر الأبيات بالقسم، حيث يقسم بحياة وجه الملك الناصر الذي هو في نظره "بدر مشرق" يضيء السماء والدنيا كلها إذا ماأعْتَمَتَا، بأنه يخاف عليه من كلِّ سوء أو أذى أو خطر يحيقُ به، فالشاعر مشفق عليه إشفاق وخوف الأم على وليدها، وهو مايظهر حب الشاعر الكبير للسلطان وتعلقه به، وأن الملك يدرك ويعلم ذلك جيِّدا ليس يجهله، ثم يأخذُ الشاعر في وصف الملك والتغني بحسنه الذي إذا مابدَا أمامه ورآه، ابتهج قلبه وسُرَّ وأمسى في فرحة وسعادة غامرة تملأ الدنيا، فهو حينها في عيشة راضية. ثم يسترسل في وصف السلطان الناصر، فيذكر عِذار خده الذي يرتسم على وجهه بعد حينما يلوحُ ويظهَرُ، والتي قد تُعتبر صفة تنقص من هيبة الملك وعيبا فيه؛ لأن العذار يكون في الغلام، الذي لم يكتمل نمو لحيته بعد، فهو حديث السن أمامه سنوات حتى يشبَّ ويصبح رجلا ويغطي الشعر كامل لحيته، لذا قد يفهم القارئ أن الشاعر يذم الملك بذكره لهذه الصفة الناقصة والعيب الموجود فيه، وأن في ذلك إهانة له، ثم إنه لربما يحتار كيف أن الشاعر يبدأ بذلك المدح والتغني بالملك في أول الأبيات لينتهي إلى إبراز عيوب ذلك الممدوح للقارئ، فينتظر من الشاعر إلحاق العيب المذكور في صدر البيت بصفة ذميمة أخرى، فيتشوق لمعرفة المزيد من عيوب هذا الملك المُهاب العظيم، لكنه يُصدَمُ لما يجد الشاعر يذكر بعد أداة الاستثناء صفة مدح "معتِق" ترتبط وتدخل

[1] ـ المصدر السابق نفسه، ص 81.

في صفة الذم "العِذار" المذكورة قبل أداة الاستثناء "إلا"، ليكتشف أن الشاعر يرى نفسه عبدًا بالرغم من أنه طليق، وسجينًا بالرغم من أنه غير مُصَفَّدٍ ولامحبوس، فلا يعتقه من عبوديته تلك، ولايحرره من سجنه ذاك، إلا ذلك العذار حينما يبدو ويلوح أمامه، وفي هذا مفارقة تأكيد المدح بما يشبه الذم، حيث جاء بصفة ذم منفية، استثنيت منها صفة مدح باعتبار دخولها فيها.

إن النماذج الشعرية التي درسناها لتوضيح "تأكيد المدح بما يشبه الذم، وعكسه" هي كل النماذج الشعرية التي اشتملت على هذا الضرب من المفارقة، وقد حاولنا في شرح الأبيات وبيان مكمن المفارقة فيها عدم الإطناب والإطالة في الشرح حتى لايكون تمطيطا للكلام، خاصة وأن هذه النماذج الشعرية المتضمنة للمفارقة، جاءت في صورة البيت والبيتين، لذا لم نجد أي داعٍ للاسترسال في الكلام والشرح أكثر من اللازم والقدر المطلوب.

1 – 3 – مفارقة السخرية (التهكم):

إن أسلوب السخرية والتهكم يقوم على مخالفة المعنى الباطن للمعنى الظاهر؛ حتى يتحقق الاستهزاء والسخرية التي أراد صانع المفارقة إيقاع الضحية فيها، بتوظيفه لقرائن سياقية خفية. كما أن هذا الضرب مرتبط ارتباطا وثيقا بالمدح والذم؛ وهذا بوضع الضحية في موقف الغباوة والبلَه.

لعل العارف بحقيقة المفارقة، يدرك أن التركيب اللغوي والكلامي يحملُ استحسانا، غير أن ذلك المعنى هو معنى ظاهر لايُؤخذ ولا يُعْتَدُّ به، وأنه ليس إلا ستارا وقناعا يتوارى خلفه المعنى الخفي المقصود، وهنا تكمن السخرية والتهكم؛ وهو مايُتوَصّلُ إليه حين يُسقطُ المتلقي المعنى الأول المباشر لعدم توافقه وتماشيه مع السياق[1]. والتهكم هو" تَفَعُّل من قولهم تَهَكَّمَتِ البئرُ، إذا تساقطت جوانبها ...، وهو في مصطلح علماء البيان عبارة عن إخراج الكلام على ضدِّ مقتضى الحال استهزاءً بالمخاطَب"[2]. والمقصود قلب المعنى إلى نقيضه.

[1]ـ ينظر: العبد محمد، المفارقة القرآنية، ص 20 – 21.
[2] ـ العلوي يحيى بن حمزة، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج3،د.ط، دار الكتب الخديوية، مطبعة المقتطف، مصر، 1914، ص 161 – 162.

ونجد أن مفارقة السخرية تُبنى"على موقف يناقض ماينتظر فعله تماما، إذ يأتي الفعل مغايرا للوجهة التي يجدر بالإنسان أن يقوم بها"[1]. وتختلف السخريةُ عن الهجاء؛ ذلك أن "الهجاء سخرية هجومية: ومعاييره الأخلاقية واضحة نسبيا، وهو يقيم مستويات يقيس بموجبها ماهو سخيف أو يثير الاشمئزاز. والسباب أو الشتائم هجاء يكاد يخلو من السخرية: لكن عندما تساور القارئ شكوك حول اتجاه المؤلف أو حول ماينبغي أن يكون اتجاهه هو من الناحية الثانية، فإننا نحصل على سخرية تكاد تخلو من الهجاء"[2].

ويتضح مما سبق أن أسلوب السخرية والتهكم يتماشى والمفارقة، ويأتي تحت لواء المفارقة اللفظية؛ فهو يعتمد على التلاعب بالألفاظ وتوظيفها في غير ما اعتاد عليه القارئ، فتوقظ فيه الفطنة والتركيز وتبعث في نفسه التشويق درْءًا للملل والرتابة، فينقّب عن المعاني الخفية التي تقبع خلف تلك الكلمات الموحية، فيسعى الشاعر إلى التأليف والتنسيق بين الألفاظ والمعاني المتناقضة، ليجعل القارئ ضحية مفاجأة لم يكن يتوقعها عند قراءته الأولى.

وتتداخل السخرية والتهكم مع المفارقة تداخلاً كبيرا، فكلٌّ منهما يحمل دلالتين؛ الأولى ظاهرة قريبة ليست المقصودة، والثانية عميقة بعيدة هي التي يريدها صانع المفارقة، ولايتم التوصل إليها وإدراكها إلا بعد تمعُّن وطول تفكير وتأويل للكلام حتى يتحقق التوافق بين الألفاظ والسياق والمعنى المتوصَّل له.

وفيما يلي نماذج لمفارقة السخرية والتهكم في شعر "ابن أبي حجلة التلمساني".

يقول الشاعر في القصيدة التي استفتح بها ديوانه [الطويل][3]:

وَلَوْ لَمْ يَكُنْ أَعْمَى الْبَصِيرَةِ عَاذِلِي ... لَمَا عَمِيَتْ عَمَّنْ هَوَيْتُ نَوَاظِرُهْ

يُشَبِّهُهَا بِالْغُصْنِ وَالْغُصْنُ عِنْدَمَا ... يُشَاهِدُهَا يُغْضِي ويُطْرِقُ نَاظِرُهْ

أَ لِلْغُصْنِ خَدٌّ كَالشَّقِيقِ إِذَا بَدَا ... وَشَعْرٌ كَجُنَحِ اللَّيْلِ سُودٌ غَدَائِرُهْ

[1] ـ الرواشدة سامح، فضاءات الشعرية (دراسة في ديوان أمل دنقل)، د.ط، المركز القومي للنشر، اربد، الأردن، د.ت، ص18.
[2] ـ فراي نورثروب، تشريح النقد محاولات أربع، تر: محمد عصفور، د.ط، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، 1991، ص 288.
[3] ـ ديوان الصبابة، ص 17.

تلفُّ المفارقة الساخرة ألفاظ وكلمات البيت الثالث الذي جاء في صورة استفهام يطرحه الشاعر على من كانت بصيرته عمياء منعته من عقد مشابهة تليق بمقام وجمال المشبه الذي هو "المرأة التي هواها الشاعر"، حيث يرى أن تشبيه ذلك الفاقد لرجاحة العقل والمنطق لها بـ"الغصن" هو إجحاف وإنقاص من قيمتها، وأن المشبه به ليس نظيرا لها في شيء، ويستدل على حكمه ذاك بحجج ساقها في صورة استفهام، فيسأل: هل للغصن خدَّان شقيقان متناظران؟ وهل له شعر أسود الغدائر كأنها جنح ليل؟

والحقيقة أن استفهامه هنا لايريد به جوابا، ولاينتظر ردًّا عليه، وهذا مايستشعره القارئ من خلال الموقف والحدث الحاصل، وعليه فاستفهامه هنا غير حقيقي، الغرض منه إظهار السخرية والضحك على غباء وحُمقِ ذلك العاذل، كونه يشابه بين شيئين لايوجد بينهما وجه شبه، فالمشبه بعيد كلَّ البعد (الحبيبة) عن المشبه به (الغصن) في تلك الصفة التي يفترض أنها مشتركة بينهما (الجمال)، وبالتالي فالشاعر هنا أسقط رأي ووجهة نظر الطرف الآخر، مستشهدا بدلائل منطقية من خلال عقد المقارنة بين طرفي التشبيه، ليعبر من خلال المفارقة الساخرة عن مدى حمق العاذل، حيث تبرز بلاغة المفارقة الساخرة من خلال ذكر صفات الحبيبة مُحَلاَّة بتشبيهات تليق بها (خدٌّ كالشقيق) و(شعر كجنح الليل)، حيث يربطها بـ (الغصن) بتعبير لغوي متهكم يدفع إلى الضحك بمجرد تخيل القارئ وجود هذه الصفات في المشبه به (الغصن)، ويُظهر الشاعر السذاجة حين يطرح هذا التساؤل الذي يحمل في ثناياه سخرية تُعبر عن موقف الشاعر المتمثل في السخط وعدم الرضا بما قال ذلك العاذل الغبي، فنرى ظاهر الكلام سؤالا يتضمن مفارقة مضحكة، باطنها الرفض، فنجد أن معانِيَ الكلام عديدة، كلما تدبرت وغصت فيه اكتشفت دلالات جديدة غير تلك الأولى.

ومن النماذج الشعرية التي تحمل في طياتها دلالة الاستهزاء والسخرية، قوله [الطويل][1]:

غَزَالٌ غَزَانِي بِاللِّحَاظِ لأَنَّهُ إِذَا مَابَدَا فِي حَوْمَةِ الحَرْبِ ضَيْغَمُ

تُكَلِّمُنِي أَلْحَاظُهُ بِسُيُوفِهَا وَلَمْ تَرَ قَبْلِي مَيِّتًا يَتَكَلَّمُ

[1] ـ المصدر السابق نفسه، ص 96.

يرتقي الشاعر بلغته التعبيرية التي تولدت عنها شعرية مشبعة بالتصوير الفني الملحمي، الذي يجعل القارئ دون شعور وسط حرب طاحنة ونزال وسيوف بتّارة، وهو المشهد الذي رسمه الشاعر ليصف فعل الغزال (الحبيبة) فيه، وبالخصوص تلك اللحاظ التي تكلمه بها دون أن تنبس ببنت شفة، ولقد أبدع في تصوير تلك العيون الضيقة حين شبهها (بالسيوف) وهو تشبيه يحيل القارئ إلى شكل تلك العيون الدقيق الذي يضاهي دقة حدّ السيف، إضافة إلى مَضَائِها، فلا تقع تلك العيون على أحد إلا ويكون منها مايكون من السيف المشحوذ المسلط على الرقاب.

ويتجلى الخطاب التهكمي الساخر، في قول الشاعر: (وَلَمْ تَرَ قَبْلِي مَيِّتًا يَتَكَلَّمُ)، فالمفارقة الساخرة هنا تكمن في إلحاق الشاعر صفة لاينبغي لها أن تكون في الموصوف، فأنَّ للميت أن يتكلمَ ؟!، فخرج بلغته عما هو معروف ومعلوم لدى الجميع ومنهم القارئ، وهو أن الميت لايتكلم ولايتحرك، فهو جثة هامدة بلا روح، لكن يفاجئ الشاعر المتلقي بما هو غير منطقي ومستحيل في ذهنه أن يقع، حين يخبر بأن ذلك المفهوم الراسخ في عقله والمتيقن منه، كان قبل أن يرى الشاعر؛ لأنه بعد أن يرى حال الشاعر أيَّانَ كلَّمَتْه تلك اللحاظ بسيوفها، يتغير الحال بتغير المقام، فجاء كلام الشاعر مغايرا للحقيقة المعروفة لموت الإنسان، ليُولّد بذلك صورة ساخرة متهكمة من نفسه هو، وذلك بجعل نفسه ميّتا ينطق ويتكلم، وعلى الرغم من سخرية المفارقة هنا، إلا أنها تعبر في عمقها عن حال الشاعر التي آلَ إليها بفعل تلك اللحاظ القتَّالة، التي سلبته حياته، وأخذت روحه وعقله ووجدانه وشعوره، فصار كالميّت لايزيدُ عنه إلا في واحدة، هي الكلام والتحدث.

ويقول "ابن أبي حجلة" أيضا [الخفيف][1]:

لِي حَبِيبٌ لَهُ حَبِيبٌ مُوَافٍ كُلَّ يَوْمٍ يَأْتِي إِلَيْهِ مِرَارَا

قُلْتُ زُرْنِي فَقَالَ حِبِّي عِنْدِي شَغَلَ الحُلِيّ أَهْلَه أَنْ يُعَارَا

[1] ـ المصدر السابق نفسه، ص 177.

اعتمد الشاعر المفارقة اللفظية لبيان موقف الحبيبة الساخر والمتهكم حينما طالبها بزيارته والمجيء إليه، فاستخدم تعبيرا قاله على لسانها تبدي من خلاله سخريتها من طلبه، فهي ترى نفسها تنتمي إلى حبيب وعاشق آخر، وقد فضَّلته هو على الشاعر، ذلك الحبيب الذي يوافي إليها ويزورها مرارا، وهو مايوحي بتعلقه الشديد هو الآخر بها، وكأن بالشاعر صار دخيلاً أو متطفلاً غير مرغوب فيه، فنتساءل عن قصدها بردها على الشاعر:"شَغَلَ الحُلِيّ أَهْلَه أَنْ يُعَارَا"؟، وهو مايضع القارئ في حيرة وتشتت، فيحاول إيجاد الصلة بين هذا الكلام، والموقف والحوار الذي جمع بين الشاعر وتلك الحبيبة من جهة أخرى، ليدرك أن هذا الكلام هو قرينة سطحية وغطاء للمعنى الحقيقي المراد، وهو أن حبيبها الموافي لها لايقبل أبدا ويرفض رفضا مطلقا أن تكون لأحد غيره، فهي من نصيبه وله وحده لايشاركه فيها أحد، ولا حتى لفترة قصيرة من الزمن، وهو حال من له/لها الحلي الثمينة من أحجار كريمة وجواهر نفيسة لايقبل أبدا أن يعيرها لغيره، خوفا من ضياعها أو تلفها، فيجتهد في حفظها في أكثر الأماكن أمنًا، ثم إنه يتفقدها كل حين ووقت ليطمئن بأنها محفوظة في حرزها ولم تُسرق وتُؤخذ، فلجأ الشاعر إلى هذا التعبير الساخر ليجعل القارئ يستشعر الموقف المهين والمذل الذي عاشه أمام من أحبها وأرادها وحبيبها، فاستعمل هذا الأسلوب المراوغ ليجذب اهتمام القارئ، باعثا في نفسه الضحك والسخرية ممزوجة بالحسرة والخيبة التي عاشها، وما انتهى إليه من غباء وسذاجة ليضع نفسه في ذلك الموقف المهين.

ولو توقفنا للحظة، وتأملنا واقعنا وما نمرُّ به يوميا من مواقف تحصل معنا أو مع غيرنا، سواء في كلامنا أو تعاملاتنا مع بعض، لوجدنا حياتنا تعجُّ بالمفارقات، وهو ما يتيح للشاعر أخذ تلك المفارقات المتناقضة وصبها في قالب قصيدته، متخيِّرًا ألفاظه بدقة وعناية حرصًا على نقل المعنى المفارقاتي الذي يريده إلى المتلقي بالطريقة اللازمة، التي فيها غموض وتشويق يحيط بذلك المعنى الخفي الذي قد يعيشه القارئ باستمرار لكنه يغفل عنه ولايلاحظه، وهنا تظهر مقدرة المبدع وفنيته، بأن يُخرِج المعاني البسيطة المتداولة في شكل وثوب جديد يجعل المتلقي كأنه يدركها لأول مرة، وفي الوقت ذاتِهِ يبعث في نفسه التساؤل كيف له أن يغفل عن مثل ذلك الأمر أو تلك المعاني وهي أمامه ولم يتنبه لها؟!

ويقول "ابن أبي حجلة" ساخرًا [الوافر][1]:

شَكَوْتُ إِلَى الْحَبِيبَةِ سُوءَ حَظِّي ومَا قَاسَيْتُ مِنْ أَلَمِ البعَادِ

فَقَالَتْ إِنَّ حَظَّكَ مِثْلُ عَيْنِي فَقُلْتُ نَعَمْ وَلَكِنْ فِي السَّوَادِ

في هذين البيتين الشعريين، توجد عبارة تهكمية ساخرة تخلَّلت الحوار الذي دار بين الشاعر وحبيبته، فهو يشكو إليها سوء حظه، كونها ليست قريبة منه، فينقل لها ألمه ومعاناته التي يعيشها جراء ذلك البعد الذي يفصل بينهما، لتردَّ مواسية إياه بأن ذلك الحظ التعيس الذي يتمثل في طول المسافات التي تفرق بينهما هو مثل عينها، حيث إن العين يمتدُّ بصرها ورؤيتها إلى الأفق البعيد، فما بينها هي ومابين آخر ماينتهي إليه البصر مسافات طِوال، لكن العين موضعها في محجرها وهي جزء منها، إلا أن الشاعر كان ردُّه مفاجئًا وغير متوقع، بل وساخرًا يجعل القارئ يضحك بل ويقهقه، حين قال:" نَعَمْ وَلَكِنْ فِي السَّوادِ"، فللوهلة الأولى يشعر القارئ أن المتلقي سكن سخطه وتوقف عن تذمره، وهدأت نفسه بكلام تلك الحبيبة حين قال "نعم"، ليُفاجأ القارئ بعده بما هو ليس متوقع، وأن حظه حقا مثل عينها لكن في سوادها، وليس بالغريب مايحمله اللون الأسود من دلالات ومعانٍ يرتبط بها كالحزن والكآبة والشؤم والألم والغموض والخوف والمجهول وغيرها، فهذه المفارقة اللفظية الساخرة تدل على ذكاء شديد وعقل نيِّرٍ وفطنة ونباهة، ما مَكَّنَ الشاعر من الربط بين كل هذه المعاني المتداخلة بألفاظ قليلة، حيث جعل في كلامه قرائن، كل قرينة تحيل إلى فضاء واسع من الدلالات والمعاني، فالشاعر قام بإسقاط المفارقة الساخرة على الوضع الذي يعيشه لإبداء تهكمه، فالألفاظ تدل في ظاهرها على معنى، وفي باطنها كان المعنى مختلفًا ومُغايِرا، فلا يمكن أن يكون الحظ مثل العين، وليس حقيقة أن الحظ أسود اللون؛ لأن في ذلك تناقضًا، وهو أن الحظ أمر معنوي ليس ماديا محسوسا، فكيف يكون له لون؟! هذا أمر، والأمر الثاني هو دلالة اللون في حد ذاته الذي اختاره الشاعر، وبالتالي يجد القارئ نفسه مجبرًا على تجاوز المعنى السطحي، ومحاولة سبر أغوار الكلمات وتأويلها؛ حتى يصل إلى الدلالات الخفية الحقيقية، التي تُكتشف بعد تمحيص

[1] ـ المصدر السابق نفسه، ص 183.

وتنقيب؛ للكشف عن مكنونات وخواطر المبدع وفكِّ تلك الرموز والشيفرات لبلوغ غاية الشاعر (صانع المفارقة).

وجاء في قوله من قصيدة حجازية [الطويل][1]:

يُهَدِّدُنِي بِالْهَجْرِ فِي كُلِّ لَيْلَةٍ أُصَدِّقُ فِيهَا وَصْلَهُ وَأُكَذِّبُ

وَلَمَّا وَرَدْنَا مَاءَ مَدْيَنَ قَالَ لِي وَحَقِّ شُعَيْبٍ أَنْتَ فِي الْحُبِّ أَشْعَبُ

إن النبرة التهكمية جلية وواضحة في النموذج الشعري السابق، تحمل في ثناياها هجاءً، حيث قام بإسقاط إحدى الشخصيات التي تُعرف بالطمع وعدم الاكتفاء، والتطفل على موائد الطعام والولائم، هي شخصية "أشعب"*" الذي تمتلئ بطون الكتب التراثية بقصصه ونوادره وطُرَفه، حتى إنه صار يُضرب به المثل في الطمع فيُقال:"أطْمَعُ من أشعب"، وقد جاء هذا الإسقاط الساخر مِمَّن ذاق ذرعًا بمطالبة الشاعر الدائمة له بالوصل واللقاء، حتى بات يهدده بالهجر في كل ليلة، فتهديده المستمر للشاعر (كل ليلة) بالهجر والترك فيه دلالة على أن هذا الحبيب قد أثقل عليه الشاعر بتلك المواعيد والزيارات التي لايكتفي منها، فكلما لبّى له هذا الحبيب نداءه وحضر، ناشده الشاعر وصْلاً ولقاء آخر، فيتباين موقِفا الشاعر والحبيب من أماني اللقاء والوصل والزيارة، فالأول يرى فيها راحة قلبه، وتنفيس كُربه، وسكونا وسلوة للنفس، والثاني يراها في كثرتها تخلق الملل، وتولّد النزاع، وتدفع إلى الخداع، وقد شكّلت تلك المفارقة المتهكمة باعثا للضحك والسخرية في نفس القارئ، كون الشخصية المقارَن بها شخصية هزلية طريفة مشهورة بصفة الطمع وعدم القناعة، فبمجرد ذكر اسم "أشعب" تحضر في ذهننا تلك الصفة الملازمة والمرتبطة والمعروفة بها، حيث صار ذكر اسم "أشعب" في هذا السياق، أولا مبعثا للسخرية والضحك، وثانيا قرينة تحيل إلى الصفة التي يريدها ذلك الحبيب وهي "الطمع" الموجودة في الشاعر الذي لم يكن طمعه في الأكل وإنما في الحب، وهو مايدفع المتلقي إلى إعمال ذهنه ومحاولة الوصول إلى بيت القصيد والمغزى من استحضار هذه الشخصية التراثية،

[1] ـ المصدر السابق نفسه، ص 236.

* ـ " أشعب بن جبيرالطامع،...، هو مدني، يُعرف بأمِّ حَميدة.له نوادر، وقلما روى، حدَّث عنه مَعدي بن سليمان، وأبو عاصم، وحَميدة بفتح الحاء، توفي سنة 154. له ترجمة في "تاريخ دمشق" و"تاريخ بغداد"، يُقال اسمه: شُعيب، ويُكنّى أبا العلاء، وأبا إسحاق. وقيل: هو ابن أن حُمَيدة بالضم. قال الخطيب: هو خال الواقدي، وزعم الجاحظ أنه قدم بغداد زمن المهدي"/ ـ العسقلاني أحمد بن علي بن حجر، لسان الميزان، تح: عبد الفتاح أبو غدة، ط1، ج2، دار البشائر الإسلامية، بيروت، لبنان، 2002، ص 194.

وبالتالي يجد القارئ نفسه مطالبا بتحليل تلك القرائن والرموز وفك الشيفرات لبلوغ قصد الشاعر، إضافة إلى مايجب أن يمتلكه القارئ من ثقافة واسعة ومهارة في قراءة مابين السطور وتحليلها، فلا يقف فقط عند قشور البنية السطحية للكلام، بل يسعى إلى تأويل الألفاظ بما يتناسب والحدث.

وكما أشرنا سابقا إلى وجود فرق بين السخرية والهجاء، فالمفارقة أيضا تختلف عن الهجاء، ذلك "أن الفرق الأساسي بين المفارقة والهجاء، بالمعنى الأوسع لكل منهما، ربما يكون ببساطة أن المفارقة تتعامل مع اللامعقول، بينما يتعامل الهجاء مع السخيف، من الممكن أن نأخذ اللامعقول على أنه يرمز إلى ما في الأشياء من خداع خرافي لاشفاء منه، بينما يمكن فهم السُّخف على أنه يمثل عيوب الحياة التي من الممكن تقويمها"[1].

ويتخذ "ابن أبي حجلة" المفارقة اللفظية وسيلة للسخرية من مَهجُوِّه والاستهزاء به، فيقول [الكامل][2]:

وَلَقدْ ذَكَرْتُكُمْ بِرَمْلٍ رَوْعُهُ ... فِي قَلْبِ كُلِّ مُشَرِّقٍ وَمُغَرِّبِ

وَبَنُو بَيَاضَةَ كَالدُّبَى مِنْ حَوْلِنَا ... بِسَوَادِهِمْ سَدُّوا فَسِيحَ السَّبْسَبِ

... ...

وَالبَرُّ بَحْرٌ بِالدِّمَا وَالبَحْرُ بَرٌّ ... بِالْفِرَنْجِ وَكُلَّ كَلْبٍ أَجْرَبِ

وَعَلَى السَّوَاحِلِ غَارَةٌ شَعْوَاءٌ مَا ... فِيهَا لِمَنْ يَرْجُو النَّجَا مِنْ مَهْرَبِ

وَأَنَا بِأَوتَارِ القَسِيِّ كَأَنَّنِي ... فِيهِ أُغَنِّي بِالرَّبَابِ وَزَيْنَبِ

وأَقُولُ لَيْتَ أَحِبَّتِي يَدْرُونَ مَا ... أَنَا فِيهِ مِنْ لَهْوٍ وَعَيْشٍ طَيِّبِ

---

[1] ـ رفاعي نبيل أحمد عبد العزيز، المفارقة في شعر محمود الخفيف "دراسة فنية تحليلية"، حولية كلية اللغة العربية بنين بجرجا،ع 17، ج5، جامعة الأزهر، 2013، ص 3859./ عن: محمود خضر خربطلي وخالد سليمان، عناصر المفارقة، ص 138.

[2] ـ المصدر السابق نفسه، ص 265./ بنو بياضة: بنو بياضة بن عامر، من بطون الخزرج، إحدى قبيلتي الأنصار، أصلهم من الأزد من قحطان. الدُّبى: الجراد الصغير قبل أن يطير. الفرنج: أو الفرنجة أو الإفرنج، قبائل إجرامية تحالفت وكونت إمارة مستقرة خاصة بهم داخل الإمبراطورية الرومانية، نشرت الرعب وكانت لاتقل خطرا عن المغول والتتار، يعود ظهورهم إلى النصف الأول من القرن الثالث. القسيّ: جمع قوس. الرباب: آلة وترية شعبية ذات وتر واحد. زينب: نبات من فصيلة الزنبقيات، أصله منالمكسيك، يزرع لعناقيده الجميلة، وحسن منظره وأوراقه الطيب النافذة.

يبدو أن لغة السخرية والتهكم لاتفارق لسان حال الشاعر، وأن هذا التفكير المفارقاتي الحامل لدلالات الاستحقار والاستهزاء لايفارقه حتى في تلك المواقف التي تستدعي الجدية والحزم، كما هو الحال في هذا الموقف الذي يصوره الشاعر في أبياته، حيث ينقل لنا مشاهد من المعارك الطاحنة التي عايشها حينما كان في طريقه من مصر إلى الشام، وتتجلى مفارقته الساخرة في ألفاظ الأبيات الشعرية، فنجده يساوي بين الفرنج والكلاب الجرباء، وفي ذلك إهانة وإذلال كبيران إذ لا أذلَّ للإنسان أن يُنزَلَ منزلة ومرتبة الحيوان، ويمكن إرجاع سبب اختيار الشاعر للكلب تحديدًا كتمثيل لهؤلاء الإفرنج فيه دلالة ومعنى، وهو أن الكلب لايدخل البيت الذي يسكنه الإنسان، وأن وجوده فيه يطرد الملائكة منه فلا تدخله كما ورد في حديث عن الرسول صلى الله عليه وسلم:" حَدَّثَنَا أَبُو بَكْرِ بْن أَبِي شَيْبَةَ عَنْ عَلِيِّ بْنِ مُسْهِر، عَنْ مُحَمَّدِ بْنِ عَمْرٍو، عَنْ أَبِي سلَمَة، عَنْ عائِشَةَ؛ قَالَتْ: وَاعَدَ رَسُولَ اللهِ صلَّى اللهُ علَيْهِ وَسَلَّمَ جِبْرِيلُ عَلَيه السَّلَامُ، فِي سَاعَةٍ يَأتِيهِ فِيهَا. فَرَاثَ عَلَيهِ. فَخَرَج النَّبِيُّ صَلَّى اللهُ علَيْهِ وسَلَّمَ. فَإِذَا هوَ بِجِبريل قَائِمٌ عَلَى البَابِ. فَقَالَ: مَامَنَعَكَ أنْ تَدْخُلَ؟ قَالَ: إنَّ فِي البَيْتِ كَلْبًا. وإنَّا لانَدْخُلُ بيْتًا فِيهِ كَلْبٌ أَو صُورَةٌ"[1]، "عَنْ أَبِي هُرَيْرَة، عَنْ رَسُولِ اللهِ صَلَّى اللهُ علَيْهِ وَسَلَّم، قَالَ: مَنْ اقْتَنَى كَلْبًا لَيْسَ بِكَلْبِ صَيْدٍ وَلا مَاشِيَةٍ وَلا أَرْضٍ، فَإنهُ يَنْقُصُ مِنْ أَجْرِهِ قِيرَاطَانِ، كُلَّ يَوْمٍ"[2].

ويدل الحديثان على أنه لايجوز إدخال الكلب البيت لنجاسته، وأنه سبب في عدم دخول الملائكة ذاك البيت، وأنه يُذهِبُ البركةَ منه ويُنقصُ الأجر، ولعلها المفارقة الساخرة التي يريدها ويقصدها الشاعر، فهؤلاء الإفرنج ما نزلوا بأرض إلا ونهبوا خيراتها، وهدّموا بيوتها، وروَّعوا أهلها، لذا يجب طردهم وإخراجهم من تلك الديار كما يُطردُ الكلب الأجرب الذي يحوم حولها ويهددُ أمن ساكنيها واستقرارهم.

ولايتوقف الشاعر عند المفارقة المذكورة السابقة، بل يُظهرُ مدى استخفافه بهؤلاء الإفرنج، وإظهار لامبالاته والدنيا من حوله مستعرة، حين يصور نفسه وهو في ساحة الوغى، وكأنه في سهرة طرب وغناء ولهو، يستمتع بأعذب النوتات الموسيقية التي تُعزف في مجلسه، متمنيا لو

[1] ـ ابن ماجة الحافظ أبو عبد الله، سنن ابن ماجة، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، د.ط، ج1، د.ت، ص 1204. رقم الحديث: 3651. راث: أبطأ.

[2] ـ مسلم بن الحجاج القشري النيسابوري أبو الحسين، صحيح مسلم، ط1، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1991، ص 1203. رقم الحديث 1575.

يعلم أحبته وأهله العيشة الراضية والهنية التي هو فيها، في حين كان كل من حوله يرجو النجاة ويبحث عن مَهْرَبٍ ومأوى ينجيه.

وتبرز سخريته وتهكمه في تصوير ميدان المعركة كأنه مجلس سهر وسمَر، وأن أصوات قرع السيوف والأقواس والرماح، هي في مسمَعِهِ كألحان عزف الربابة التي يطْرَبُ لها، فحملت المفارقة هنا دلالات مختلفة اشتملت عليه البنية الشعرية، تمثلت في الذل والقيمة الخسيسة التي هم عليه، مصورا إياهم في أدنى مراتب الخسّة والحقارة، وهو الموقف المفارقاتي الذي يصوره الشاعر مستهزئًا بجبنِ من يُدبِرون ويفرون في الوقت الذي توجب عليهم الثبات، فشتان بين شجاعته وجبنهم، والمواقف الشديدة هي التي تظهر معادن الرجال، ذلك أن الإقدام في مواطن الإحجام تهوُّر وطيش، والإحجام في مواطن الإقدام جُبنٌ وخَوَرٌ وضعف، فاستدعى الشاعر الألفاظ وحَبَكَها ضمن نسيج شعري ساخر متهكم، يحمل رموزا سياقية دالة، تُسقط الحقائق المتعارف عليها في النص، لتخلق مفارقات تتضارب فيها الإيحاءات، وتنقلب الدلالات بفعل عملية التنقيب الغائرة التي تبعث المتعة في نفس القارئ بمكنوناتها الدفينة.

2 – مفارقة الموقف Situational Irony (السياق Context):

يوجد اختلاف شاسع بين المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف، باعتبار أن الأولى يسعى المتلقي (القارئ) لاكتشافها، بينما في الثانية يأخذ المبدع (الشاعر) ذلك الدور فيحاول معالجة مواقف حياتية شاملة، منقولة من مجتمعه وبيئته، فتكون أبياته وقصائده تجسيدا لموقف أو مواقف عاشها هو، فتصبح إذا مفارقة الموقف نتيجة لحصول ووقوع موقف معين، فهي لاتقتضي بالضرورة شخصا يقوم بخلق تلك المفارقة، لأنها تجربة أو ظرف أو نتيجة للأحداث، وبالتالي تقتضي معالجتها فنية عالية وشعورا عميقا، وحِسًّا مرهفا ودقيقا بالمواقف؛ حتى يستطيع تصويرها تصويرًا مفارقاتيا، ليفسح المجال بعدها أمام القارئ كي يقوم بتشريح ذلك الموقف المفارقاتي المنقول إليه من منظور الشاعر لينتهي إلى الدلالة العميقة متجاوزا الدلالة السطحية.

ويوضح "دي سي ميويك" الفرق الكبير بين مفارقة الموقف والمفارقة اللفظية، فيقول:" فالمفارقة اللفظية لابد من أن تتضمن وجود صاحب المفارقة (Ironist) شخص يقوم بإحداث المفارقة، أو شخص ما يوظف تكنيكا عن وعي وعن قصد متعمد. أما مفارقة الموقف

الناتجة عن موقف ما، فإنها لاتتضمن بالضرورة وجود شخص يقوم بالمفارقة، لكنها مجرد حالة، أو ظرف، أو نتيجة لأحداث من شأنها أن تضيف إلى ذلك، ويتم رؤيتها والشعور بها كنتيجة للمفارقة. وفي كلا النوعين، المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف، يوجد شكل من أشكال المواجهة، أو المقابلة حيث يتم وضع شيء بجانب شيء آخر من الأشياء المتعارضة"[1].

إن المفارقة لاتقف عند حدود اللفظ فقط بمدلوله المباشر، بل تتسع لتشمل عناصر أخرى غير لفظية تتحدد بحسب السياق، أهمها: المبدع (الشاعر)، المتلقي (القارئ)، الرسالة (موضوع المفارقة)، الزمان، المكان.

لذا فتوظيف المفارقة وكيفية فهمها يختلف باختلاف مهارة المبدع في صياغتها وبنائها، وأيضا بطريقة تأويل المتلقي لها ودرجة عمق تحليله لها، فلا تبرز القيمة الفنية للمفارقة، ولا دورها في إثراء النص، إلا باجتهاد المتلقي وسعيه الحثيث في استجلاء المعاني الدفينة مخترقا سطور النص، ومتنقلا بين كلماته وجُمله ذهابا ورجوعا، محاولا إيجاد الصلة والربط بين الملفوظات الظاهرة ومدلولاتها الخفية، وكل هذه الحركة والتنقلات تخضع للسياق ولاتخرج عنه، فتكون الألفاظ في المفارقة صورة إطارها هو السياق.

ومن أهم أشكال "مفارقة الموقف" في شعر "ابن أبي حجلة التلمساني":

2- 1 - المفارقة الرومانسية:

يمكن تعريف المفارقة الرومانسية بأنها عملية إيهام جمالي وبناء لموقف رومانسي يصنعه الشاعر يجعل القارئ يعيشه بكل جوارحه وأحاسيسه، ليوقعه فجأة في صدمة شعورية، من خلال تحطيم ذلك الموقف المتشبع بالمشاعر والذي انغمس فيه المتلقي وعاشه بوجدانه وكيانه، عن طريق حصول تغيير مفاجئ أو تبدل في النبرة أو الطريقة والأسلوب، أو بسبب فكرة أو شعور عاطفي متناقض بشدة، فينهار ذلك الوهم الذي بناه الشاعر.

[1] ـ علي نجاة، مفهوم المفارقة في النقد الغربي، مجلة نزوي، ع 53، مؤسسة عمان للصحافة والنشر، يناير، 2008، ص 71.

وتُعرف المفارقة الرومانسية بأنها :"مفارقة الفنان كامل الوعي، وهو لكي يكتب بشكل جيد يجب أن يكون مبدعا وناقدا معًا، ذاتيا وموضوعيا، متحمسًا وواقعيا، عاطفيا وعقلانيا، ملهمًا بشكل واعٍ"[1].

مع الأخذ بعين الاعتبار بأن المبدع صانع المفارقة الرومانسية يعمل على:" خلق وهمٍ (illusion) على شكل ما، وفجأة يقوم بتدمير هذا الوهم وتحطيمه من خلال انقلاب في النبرة أو الأسلوب، أو من خلال ملاحظة ذاتية سريعة وعابرة، أو من خلال فكرة عنيفة ومناقضة"[2].

يقول "ابن أبي حجلة" في قصيدة استفتح بها ديوانه، أين بدأها بتعبير عذب رقراق يحمل عبق الحب والأشواق، بَيدَ أن ماكان لاحقًا كسرَ التوقعات في الآفاق [الطويل][3]:

تُبَادِرُهُ بِالبَدْرِ مِنْهُ بَوَادِرُهْ وَتَحْلُو لَهُ عِنْدَ الْمُرُورِ نَوَادِرُهْ

فَفِيهِ لَهُ فِي كُلِّ يَوْمٍ وَلَيْلَةٍ حَبِيبٌ مُلِمٌّ أَوْ نَدِيمٌ يُسَامِرُهْ

وَلِي فِيهِ نَظْمٌ إِنْ تَضَوَّعَ نَشْرُهُ فَفِي طَيِّهِ حُلْوُ الكَلامِ وَنَادِرُهْ

وَلِي فِيهِ مَنْثُورٌ غَدَا فِي مَقَامِهِ وَعَرَفَ شَذَاهُ مُشْرِقُ الرَّوْضِ عَاطِرُهْ

يتحدث الشاعر في هذه الأبيات التي استهلَّ بها قصيدته عن مؤَلَّفِهِ "ديوان الصبابة"، فيقوم بوصفه وصفًا شاعريا يجعل كل من يقرأ هذه الأبيات يحس بانجذاب نحوه، حيث إن الانجذاب والمشاعر لاتكون تجاه الأشخاص فحسب، بل نحو كل مايحيط بنا فإننا نتفاعل معه، وتتولد مشاعر تجاهه سواء سلبية أو إيجابية، وليبرز الشاعر أن كتابه هذا ضالَّة العام والخاص، وأنه لاغِنى عنه، رصد حقولا دلالية تصب في حقل الرومانسية والرفقة والأُلفة (البدر، تحلو، حبيب مُلِمٌّ، نديمٌ يسامره، تضوَّع نشرُهُ، حُلْوُ الكلامِ، شذاه، مشرق الروض، عاطرُه)، وهو ماينقل القارئ إلى عوالم مملوءة بالراحة والطمأنينة والسعادة، عالم ليس فيه مايقلق أو يبعث على التوتر

[1] ـ دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص 33.
[2] ـ سليمان خالد، المفارقة والأدب ـ دراسة في النظرية والتطبيق ـ، ص 75.
[3] ـ ديوان الصبابة، ص 16.

والضيق، فالشاعر يغذي خيال القارئ في البداية بأوهام وإيجابية لاتستمر لتغطي كل مساحة القصيدة، لتبدأ الغيوم تعكر صفاء بالِ القارئ في الأبيات الموالية [الطويل][1]:

وَلِي فِيهِ مِنْ سِحْرِ البَيَانِ رسَائِلُ إِذَا مَا جَفَانِي أَحْوَرُ الطَّرْفِ سَاحِرُهْ

وَلِي فِيهِ أَسْرَارُ الحُرُوفِ لأَنَّهُ يُنَقِّطُهُ دَمْعِي فَتَبْدُو سَرَائِرُهْ

فَنُثُورُ دَمْعِي مِثْلُ نَظْمِ سُطُورِهِ خُدُودِي إِذَا مَا خَطَّ فِيهَا دَفَاتِرُهْ

تَمُدُّ مِدَادَ الدَّمْعِ أَقْلَامُ هُدْبِهِ فَدَمْعِي حِبْرِي والسَّوَادُ مَحَابِرُهْ

عمل الشاعر على إقحام وإشراك القارئ في النص، من خلال تعبيره عمّا يمثله هذا المؤلَّف بالنسبة له، فقام بسحبه إلى جو القصيدة وغمْرِه بمعانيها المتشبعة بالألفاظ المنغَّمة والعذبة، لكن فجأة يخرج الشاعر عن ذلك الجو الرومانسي والهادئ، ليبعث القلق في نفس المتلقي بإقحام ألفاظ توحي بالحزن والبؤس والشقاء (جفاني، دمعي، نثور دمعي، مداد الدمع، دمعي حبري، السواد)، وهو مايجعل القارئ يعيش حالة من الخيبة والانقباض بعدما كان منذ لحظات منشرح الصدر صافي الذهن مسرورا، ولايتوقف الشاعر هنا بل يصدم القارئ فيتركه في حالة ذهول في الأبيات الموالية، فيقول [الطويل][2]:

خَدمْتُ بِدِيوَانِ الصَّبَابَةِ عَامِلًا فَبَاشَرَ قَتْلِي مَنْ سَبَانِي نَاظِرُهْ

فَلَوْلَا الهَوَى مَا مَاتَ مِثْلِي عَاشِقٌ وَلَا عُمِّرَتْ بِالعَامِرِيِّ مَقَابِرُهْ

إن الشاعر في هذه الأبيات المتأخرة عمَدَ إلى صدمِ القارئ بما لم يكن يخطر على ذهنه مطلقا وهو يقرأ الأبيات الأولى من القصيدة، حيث هدم الوهم الشاعري والرومانسي الذي خلقه للمتلقي، فقام بسحبه من خياله كما يُسحب البساط من تحت القدمين، ثم فجأة ينهار ذلك البناء الشعري كانهيار السقف على رؤوس أهل الدار فيتركهم مذهولين ومصدومين، فكيف صار هذا الديوان الذي كان فيه (الحبيب والنديم، وحلو الكلام، والشذى، والرياض العطِرة) فجأة سببا في (القتل، والسَّبْيِ، والموت، والانتهاء إلى المقابر) ؟!.

[1] ـ المصدر السابق نفسه، ص 16 – 17.
[2] ـ المصدر السابق نفسه، ص 17.

وبالتالي فالمفارقة الرومانسية عِمَادها بناء وهم يحتضن القارئ ويحيطُ ذهنه بضبابية يستسلمُ لها وتجعله يغوص في ثنايا النص بفكره وشعوره، ثم يُصدم في النهاية صدمةَ الضمآن الذي ركضَ خلف سرابٍ لأميالٍ وهو يحسبه ماءً. فالمفارقة الرومانسية "تبدأ ببنية تحمل في طيَّاتها ما يوهم القارئ بإيجابيات الواقع ويفتح أمامه نافذة للأمل تتسع باطّراد، وما أن تقترب القصيدة من نهايتها حتى تتغير اللهجة، وتتبدل المعطيات، وتختلف حقول الدلالة لينتهي النص بقفلة تحمل كل معاني الألم والمكابرة والانكسار"[1].

إن النموذج الشعري السابق هو النموذج الوحيد للمفارقة الرومانسية الذي وقعنا عليه في شعر "ابن أبي حجلة التلمساني" في مؤلَّفه "ديوان الصبابة"، وذلك راجع إلى أن هذا النوع من "مفارقة الموقف" يحتاج مساحة واسعة داخل القصيدة الشعرية لبناء الحدث والموقف حتى ينغمس فيه القارئ تدريجيا من بداية بناء القصيدة إلى أنقاض نهايتها، في حين جاءت كل أشعار "ابن أبي حجلة" عبارة عن أبيات ونُتَفٍ ومقطوعاتٍ شعرية ماعدا القصيدة التي أشرنا إليها والمشتملة على النموذج الشعري المدروس.

2 – 2 – المفارقة الدرامية:

ويشيع هذا النوع من المفارقات أكثر شيء في المسرح، "ولذل تُسمى أحيانا مفارقة "سوفوكليس" (Sophoclean irony)، نسبة إلى هذا المسرحي اليوناني العظيم"[2]، فتولد الدراما من رحِم الجدل والصراع المحتدم بين الإنسان وماحوله من متناقضات حياتية، "ومن ثم يرتبط المسرح بالحياة أشد الارتباط؛ لأنه يتصل اتصالا مباشرا بمشكلات الحياة التي تقع بين الناس أو تتمثل في النفس الإنسانية"[3].

وعلى الرغم من الصلة الوثيقة بين المفارقة الدرامية والمسرح، إلا أنها تمتد إلى غيره من الفنون؛ لأن "المفارقة الدرامية وإن كانت مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمسرح إلا أنها لاتقتصر عليه فقط، إذ أنها يمكن أن توجد خارجه في القصة أو الرواية أو القصيدة أو اللوحة"[4].

---

[1] ـ شبانة ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 151.
[2] ـ سليمان خالد ، نظرية المفارقة، ص 72.
[3] ـ إسماعيل عزالذين، الأدب وفنونه دراسة ونقد، ط9، دار الفكر العربي، القاهرة، 2013، ص 132.
[4] ـ سليمان خالد، المفارقة والأدب، ص 88.

ولعل مايميّز المفارقة الدرامية هو اعتمادها على الهيكل والبناء العام للعمل الإبداعي أكثر من عنايتها بعلائقية الألفاظ بمدلولاتها ومعانيها، كما أن المتلقي في هذه الحالة يكون متهيِّئًا نفسيا وذهنيا للنهاية التراجيدية والمأساوية التي ستكون مصير الشخصية أو البطل، في حين يكون هذا الأخير جاهلاً بمصيره المؤسف والبائس، فيقع هو ضحية للمفارقة.

وشعر "ابن أبي حجلة التلمساني" لايخلو من هذا النوع من المفارقات، ومن ذلك قوله[الطويل][1]:

وَبِي مَنْ يَحجُّ الغُصْنُ رُمْحَ قِوَامِهَا إِذَا بَاتَ فِي الرَّوْضِ النَّضِيرِ يُنَاظِرُهْ

إِذَا أَقْبَلَتْ فِي الحُلِيِّ وَالطِّيبِ قيلَ لي حَبِيبُكَ بُسْتَانٌ تَضُوعُ أَزَاهِرُهْ

وَإِنْ رُمْتُ مِنْهَا وَهِيَ غَضْبَى اِلْتِفَاتَةً ثَنَتْ عِطْفَهَا نَحْوَ الغزَالِ تُشَاوِرُهْ

أَ يَبْرُدُ مَا أَلْقَاهُ مِنْ حَرِّ هَجْرِهَا وَقَدْ جمعت يَوْمًا عَلَى هَوَاجِرِهْ

تَحَصَّنْتُ فِي حِصْنِ الهوَى مِنْ عَوَاذِلِي وَبَاتَ لِقَلْبِي جَيْشُ هَمٍّ يُحَاصِرُهْ

يتحدث الشاعر في هذه الأبيات من قصيدته المُطوَّلة، عن حُسنِ معشوقته وجمالها وقوامها الذي بات يناظر الغصن في الرياضِ النَّظِرة، وصف ينمُّ عن حسٍّ مُرهفٍ وعاطفة جيَّاشة تبرز مدى حب الشاعر لتلك الحسناء وهيامه بها، فصار حبُّه لها خبرًا معلومًا لدى الجميع لايخفى على أحد، فالكلُّ يعلمهُ متيَّمًا مغرمًا بها، وليس يُلامُ على ذلك، فهي صاحبة حسن وجمال ساحر، وقوامٍ معتدل ممشوق، عطرُ طيبها فوَّاح كأنه عبق الزَّهرُ والورد، فبعدما رسم الشاعر لوحة فنية بديعة لتلك المحبوبة، ينتقل إلى الحديث عن الأمر الذي يؤرِّقه ويُطبق على نفسه، فيتركه مشغول البالِ، كاسِفَ الوجه، منكسر القلبِ، وهو صدها له كلما حاول التقرب منها والتودد إليها ومُراضاتها، فتشيح بوجهها عنه ممتنعة حتى عن النظر والالتفات له، فكان هذا الهجر والصدُّ والامتناع يزيد من استعارِ نار والجد والشوق لها، فيُدخلُ الشاعر في حالة من الحزن والانكسار؛ ليبدأ التحول الدرامي في قصته التي بدأت مشرقةً مفعمة بالحياة والأمل والسعادة، ثم هبَّت رياح الجفاء والهجران والقطية بما لاتشتهي سفن الحب والهوى.

[1] ـ المصدر السابق نفسه، ص 17.

وما زاد من بؤس وشقاء الشاعر، هو وجود العواذل واللائمين الذين أطلقوا ألسنتهم في لومه وعتابه، وكأنه اقترف ذنبًا وأتى ما كان لايجب أن يأتيَه أو يَقرَبَه، فصار محاصرًا بين سَنْدانِ هجر الحبيبة وإعراضها، ومطرقة العواذل ولومهم، وهو ماجعل الهمَّ والحزن والأسى يستوطن قلبه، فانطوى على حاله متواريا خلف جدران الهوى المتصدعة التي يحتمي وراءها من تلك النوازل التي حلَّت به، وهنا تظهر المفارقة التي وقع فيها الشاعر، حيث اعتقد أنه مقبلٌ على سعادة تملأ قلبه وحياة هانئة رأى إشراقتها في نضارة وجه حبيبته البريء، ولكن انتهى به الأمر إلى أبأس حال، فإذا بتلك السعادة تنقلب حزنًا وكرى، وذلك الحب الذي كان قلبه ينبض به، صار همًّا وحزنًا يأكل فؤاده كما تأكل النار الحطب، فأضحى يُمَشِّطُ شعر الخيبة ويغني لها. وقد علم القارئ بأن هذا سيكون مصير الشاعرِ الصَّبِّ، في حين كان هو لايعلم، وهنا تتجسد المفارقة الدرامية.

وقد جاء في تقريظ كتاب ورد على الشاعر من بعض أحبابه من رسالة افتتحها بقصيدة منها [الوافر][1]:

رَفَضْتُ النَّوْمَ بَعْدَكَ يَا عَلِيُّ فَلا تَعْجَبْ لِدَمْعِي أَنْ تَوَالا

وَوَافَانِي كِتَابٌ مِنْكَ عَالٍ حَكَتْ أَلِفَاتُهُ السُّمْرَ الطِّوَالَا

وَكَمْ شَاهَدْتُ مِنْ خَطٍّ وَلَكِنْ مِثَالَكَ مَا رَأَيْتُ لَهُ مِثَالَا

بقراءتنا لهذه الأبيات من القصيدة، نفهم أن هذا الجزء من القصيدة يمثل المشهد الدرامي الذي يصورُ بطل القصة (الشاعر) وهو في لحظة ضعف وانهيار؛ لأننا لانعلم كامل قصته وكيف تطورت الأحداث معه، وما الحبكة في القصة (صراعات، مشاكل، أزمات، ظروف ...)؟، فهي كلها غائبة عنا لانعلمها كونَ القصيدة مبتورة، لذلك سنركز على المشهد الختامي الذي هو نتيجة لكل ماذكرنا سابقا، حيث نجد الشاعر في لحظة توجع وألم لبعده وفراقه عن (علي) الذي هو من بعض أحبابه وأصحابه، فراق ألقى بظلاله على الشاعر فلم يقدِر على مقاومته، فذكراه حاضرة في ذهنه وفكره في كل وقت وحين، وهو ما قضَّ مضجعه، فجعله يغلق أبوابه

[1]ـ المصدر السابق نفسه، ص 66.

أمام النوم والراحة إذا ما حلَّ الليل، ويضم بين ذراعيه بقوة الذكريات التي كانت بينهما في أيامٍ خَلَتْ، فتترجم أشواقه وحنينه عَبَرَاتٍ حارة تنسكب من عينيه مدرارًا دون توقف، فأمسى هذا المشهد الدرامي رثاء للأيام الخوالي، فيصور ملامح التغيير التي هبت على الشاعر لتجعله على تلك الحال، بعدما كان بالأمس بين صحبِهِ وأحبابه مجتمعين كاجتماع الأصابع في كفِّ اليد، لايزيد قربهم من بعض وتضامُّهم اليدَ إلا قوة وإحكاما، وتتمحور هذه المفارقة على ثنائية الماضي والحاضر، وهو ما جعل الشاعر يقع ضحية للمفارقة، لصدمته بفراقه عن أحبابه، وبُعده عنهم، وبقائه وحيدًا مفردًا، وهو ما لم يكن يتوقع حصوله أبدا حين كانوا مجتمعين يسهرون ويسمرون ويضحكون، حين كانت حياتهم مملوءة بالسعادة والطمأنينة، فباتت تراوده مشاعر نفسها وخواطر أخيه الشاعر الجاهلي حين يمرُّ على طلَلِ بيوتٍ قد دَرَسَتْ معالِمُها، فيقفُ عليها وقفة المترحم على أيامٍ رحَلَت دون رجعة.

ومما قال "ابن أبي حجلة" في الدعاء على المحبوب [الوافر][1]:

دَعَوتُ عَلَى الحَبِيبِ بِعِشْقِ ظَبْيٍ يُقَاسِي مِنْهُ أَنْوَاعَ الجَفَاءِ

فَوَاصَلَهُ وَبَالَغَ فِي صُدُودِي فَكَانَ إِذًا عَلَيَّ دُعَائِي

إن المفارقة الدرامية في هذا النموذج الشعري، لم تأتِ مطوَّلةً كما جرت العادة، حيث يقتضي سرد تسلسل الأحداث، وذكر الشخصيات، وتأزُّمها، والنهاية الحزينة للبطل مساحة واسعة من القصيدة، لكن "ابن أبي حجلة التلمساني" كسر تلك القاعدة، واستطاع أن يختصر كل ذلك في بيتين شعريين، كانا كافيين لتبنى عليهما قصة بكامل أركانها وعناصرها، فقصة الشاعر هي حبه وتعلقه بهذا الحبيب، ولكن المعضلة التي يواجهها هي مجافاة الحبيب له ومبالغته في صده وامتناعه عنه كلما حاول وصله والتقرب منه، وهو ما حزَّ في نفسه وجعله يسعى إلى الانتقام و رَدِّ الاعتبار، فما كان منه إلا الدعاء عليه بأن يحب ويعشق مَنْ يجافيه ويصنَعُ معه مثل صنيعه مع الشاعر، لكن الذي حدث هو عكس ما تمنى وخطَّطَ له، فواصَلَ هذا الحبيبُ حبيبَهُ، ولم يكن يعلمُ أن ما دعا به على الحبيب سيعود عليه، فرجع كيدُهُ في نحرِهِ، وبقي وحيدًا يعضُّ أصابعه ندمًا، فكانت فغذّت المفارقة هنا عدة جوانب يمكن استجلاؤها من

[1] ـ المصدر السابق نفسه، ص 223.

موقف الشاعر هذا مع حبيبه، الأول: جانب الأنانية وحب الذات في الشاعر، إضافة إلى السيطرة وحب التملك، والجانب الثاني: الكيدُ للآخرين وإضمارُ الشرَّ والأذى لهم، والجانب الثالث: هو السعي للانتقام وعدم التجاوز، فكل هذه الملامح التي طبعت شخصية الشاعر والتي استقيناها من خلال الأحداث الواقعة وتفاعل الشاعر وردة فعله، جعلتنا ندرك مسبقًا أنه سينتهي إلى مصير بائس ومحزن، بينما هو فقد أعماه غيضُهُ ورغبته في الانتقام عن رؤية طريق الهلاك الذي كان يسير إليه، حتى فوجِئَ بحصول ما كان يدعو به على الآخرين له، فكأنه قطع يده بيده، وسار لبؤسه وشقائه بقدمِهِ، فالأيام دُوَلٌ، وكما تدينُ تُدان.

تكاد تكون المفارقة الدرامية منحسِرةً عند "ابن أبي حجلة التلمساني"؛ باعتبار أن مهدها الأصلي الذي يبرز قيمتها أكثر هو المسرح، لكنها " لاتقتصر بالطبع على الدراما، فقد ترد في الملاحم والشعر القصصي، وهي تقوم على جهل الضحية بالموقف الذي هي فيه، وتبدو أبلغ أثرا عندما لايكون المتلقي وحسب، بل شخص آخر في التمثيلية أو القصة، على وعي بجهل الضحية"[1].

وتظهر قيمتها، في كونِها تعمل "على توفير التشويق المفعم بالحيوية لمعرفة ما وراء الموقف، والبواعث في وضعٍ يتَّصف بالتناقض، بحيث يجبر المتلقي على إعطاء كل موقف حقَّهُ من التعاطف والتساؤل، في الوقت الذي تدرك في أنه ليس من قوة بإمكانها أن توفق بين الموقفين المتناقضين"[2].

وأقول هنا إن المفارقة تشحن عواطف المتلقي وتجعله يتفاعل مع المواقف المتناقضة التي أمامه، فيدفعه التعاطف إلى أن يجتهد في محاولة الوصل والتأليف والربط بينها، والتخفيف من شدة ذلك التنافر، إلا أنه يدرك أن ذلك صعبٌ بل قد يكون مستحيلا

2 – 3 – المفارقة التصويرية:

وتحصل المفارقة التصويرية حين يتم تسليط الضوء على مشهدين أو حدثين أو شيئين متقابلين يكون بينهما شيء من التضاد والتناقض، فيلجأ الشاعر إلى إقامة موازنة وإسقاط

[1] ـ دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص 102.
[2] ـ سليمان خالد، المفارقة والأدب ـ دراسات في النظرية والتطبيق ـ ، ص 36.

أحدهما على الآخر، ويعرف أحد النقاد المفارقة التصويرية بأنها "تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض، وقد يمتد هذا التناقض ليشمل القصيدة بأكملها، ليس في جملة أو بيت كما في الطباق والمقابلة، ويرى أن المفارقة التصويرية فكرة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان ينبغي أن تتفق وتتماثل"[1].

ويعتمد الشاعر على هذا الأسلوب، من أجل وضع القارئ أمام صورة مفارقاتية متشبعة بالمتناقضات، مسلطًا الضوء على تلك الاختلافات الصارخة بين أشياء يفترض أن تكون متوافقة، وكأنه يتحسر على ذلك الماضي الجميل والمشرق حين يقابله بحاضره البائس والمزري، وهو مايدفعه إلى إظهار التحسر والاستنكار.

يقول "ابن أبي حجلة التلمساني" [الطويل][2]:

نَعَمْ قَدْ سَمِعْنَا أَنَّ مَنْ كَتَمَ الهوَى ... وَعَفَّ إِلَى أَنْ مَاتَ فَهُوَ شَهِيدُ

فَخُذْ عَنْ مَقَالٍ أَنْتَ فِيهِ مُذَبْذَبٌ ... فَذَلِكَ مَا قَدْ كُنْتَ مِنْهُ تَحِيدُ

سِيَاقُ الذِي يَرْوِيهِ رَكْبُ ذَوِي الهوَى ... بِهِ كُلَّ يَوْمٍ سَائِقٌ وَشَهِيدُ

يَطُوفُونَ بِالْأَحْبَابِ خلْفَ بُيُوتِهِم ... فَمِنْهُمْ قِيَامٌ حَوْلَهَا وَقُعُودُ

يَعُومُونَ فِي بَحْرِ الْمَدَامِعِ عِنْدَمَا ... تَمِيلُ بِهِمْ سُفُنُ الهوَى وَتَمِيدُ

أَ تَبْكِي دُوَيْنَ العَامِ مَنْ عَامَ مِنْهُم ... وَقَدْ حَدَّ حَوْلًا لِلْبُكَاءِ لَبِيدُ

قام الشاعر في هذه الأبيات الشعرية باستحضار شخصية من التراث العربي، وعمَدَ إلى توظيفها بم يخدم الغاية التي ينشدها، وبما يحقق الهدف المراد بلوغه، حيث دارت المفارقة هنا حول "استحضار الشخصية بالاسم – مع إضمار دلالتها التراثية وعدم التصريح بها – ثم إضفاء الدلالات المعاصرة المناقضة لدلالتها التراثية ... ويتولد الإحساس بالمفارقة في مثل هذا

[1] ـ زايد علي العشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط4، مكتبة ابن سينا، القاهرة، 2002، ص 120.
[2] ـ المصدر السابق نفسه، ص 303.

المسلك من مقارنة الملامح التراثية المضمرة للشخصية، وبين الملامح المعاصرة المضادة التي يضفيها الشاعر عليها"[1].

إذا ندرك من الكلام السابق أن الشاعر يقيم محاكمة بين ماضٍ ينزعُ إليه، وحاضر ينفر منه بأسلوب غير صريح وغير مباشر، وإنما يفهمه المتلقي ضمنيا من سياق الكلام، وذلك بعدما تتحرك وتنتفض مشاعره لما يستحضر تلك الشخصية التراثية الراسخة في ذهنه، ويسقطها على حال الواقع الحاضر بطريقة جمالية فنية.

وقد استحضر "ابن أبي حجلة التلمساني" شخصية "لبيد بن ربيعة العامري" بالاسم باعتباره من فحول الشعراء أحد أصحاب المعلقات، إضافة إلى مايتميز به شعره من الحكمة والموعظة، خاصة حين نتحدث عن الوقوف على الطلل الذي يفتتح به الشاعر الجاهلي قصائده، ذلك الوقوف الذي لم يكن تقليدا بين الشعراء يبنون عليه قصائدهم أكثر من كونه فضاء نفسيا يرسم رؤيته ونظرته إلى الماضي، وهو يواجه الواقع المؤلم، وبالتالي يصبح الوقوف على الأطلال اختزانا للماضي كنقيض مباشر للحاضر، وبتعبير آخر هو يجمع في طلله بين صورتين متناقضتين هما الموت والحياة، ولايكون اجتماع هذين المتضادين في اللحظة الزمنية نفسها إلا ليؤكد على شعوره ووعيه بالتناقض الموجود في واقعه المعيش.

استدعى الشاعر شخصية "لبيد بن ربيعة" وقد أخفى دلالتها التراثية في تاريخنا العربي، والتي تدور حول فكرة صراع الإنسان مع الطبيعة، وجدلية إرادة الحياة والانبعاث مقابل الموت والخراب والدمار، وهي الفكرة نفسها التي يعالجها "ابن أبي حجلة التلمساني" في هذه الأبيات، فالعاشقون يطوفون ببيوت الأحبة واقفين عليها، يستحضرون صورة الحبيب وهم يتأملون تلك الجدران، كما يستحضر الشاعر الأهل والأحبة حين يمر بالطلل المقفر والموحش الذي كان فيما مضى مسكونا نابضا بالحركة الإنسانية والمشاركة الوجدانية، فإذا به انقلب حاله فصار طللا موحشا يعمه صمت مطبق تفوح منه رائحة الموت، فيرسل الشاعر دموعًا حارة تنسكب دون توقف أو انقطاع، بكاء يمتد امتداد نظم الشاعر لقصيدته المطوّلة، وهي التي كانت تُسمَّى "الحوليات"، ذلك أن الشاعر يحول عليه الحَوْلُ في نظم قصيدته تلك، قصيدة تتمازج دموعه

[1] ـ زايد علي العشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د.ط، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص 205.

وآلامه وآماله مع كل حرف وكلمة وبيتٍ فيها، وقد لجأ "ابن أبي حجلة" إلى استحضاره كرمز في شعره لضرورة فنية تهدف إلى تكثيف الصورة الشعرية في موقف مفارقاتي متناقض، بين صورتين متماثلتين، الصورة الأولى هي صورة وقوف الشاعر الجاهلي على الطلل، والصورة الثانية هي وقوف العاشقين وطوافهم ببيوت الأحبة، حيث تبرز المفارقة في ردة فعل وتفاعل كل منها مع الموقف المتشابه، حيث إن الشاعر الجاهلي كان يبكي فَقْدَ الديار والأحبة عامًا وأكثر، ومنهم من بقي على ذلك لسنوات طوال، على عكس العاشقين الذين نفهم من قول الشاعر:" أَ تَبْكِي دُوَيْنَ العَامِ مَنْ عَامَ مِنْهُم "، أن بكاءهم على أحبتهم يكون عابرًا مدته قصيرة، لايدوم وسرعان مايتوقف، وكأنه لحظة عابرة، أو فترة وجيزة لخصها في كلمة "دُوَينَ"، وهو مايبرز الفرق الشاسع بين المشاعر القوية التي يحملها الشاعر الجاهلي متمثلا في صورة "لبيد" تجاه أحبته، وارتباطه العميق بديارهم، وبين العاشقين المعاصرين "لابن أبي حجلة"، فشتَّانَ بين المتقدم والمتأخر.

وتُعَدُّ هذه الأبيات النموذج الشعري الوحيد للمفارقة التصويرية الذي انطوى عليه شعر "ابن أبي حجلة التلمساني" في الديوان.

ختاما لما تناولناه وعرضناه في هذا الفصل، فالمفارقة ظاهرة أسلوبية وفنية مُهِمَّة في الكثير من العلوم والفنون، وهي متأصلة ومرتبطة ارتباطا وثيقا بحياة الإنسان منذ وجوده، وقد سعينا في هذا الفصل إلى تسليط الضوء على نشأة المفارقة ووعي الإنسان بها، ثم حاولنا معالجة ظهور مصطلح هذه الظاهرة الأسلوبية في التراثين العربي والغربي، إضافة إلى بيان وتوضيح أنواعها، أتبعناها بدراسة تطبيقية لنكتشف إلى أي مدى تحققت في شعر "ابن أبي حجلة التلمساني"، وتأثيرها على المعاني التي يريد الشاعر تبليغها، دون إغفال الجانب الجمالي والفني فيها.

خاتمة

خاتمة:

لقد اجتمعت لدينا في تمام هذه الدراسة بعد أن عرضنا بعض ما توزع وتفرق على مراجع أدبية ونقدية ومصنفات ومختارات من مادة شعرية ونقدية، ووقفنا على أبوابها ومكامنها بشيء من البحث والنبش في مضامينها، وتحليلها بغية الكشف عما خفي من متعلقات الشعر والنقد صورة وافية عن هذه الظواهر الأسلوبية الهامة التي كان بحثنا فيها واسعا شمل الشعر والنقد واللسانيات والمناهج لتشكيل رؤية واضحة تمكننا من إيفاء الموضوع حقه، وكانت دراستنا وبحثنا متراوحَيْن بين أمهات الكتب القديمة وما دار حولها من دراسات، وكتب وأبحاث حديثة ومعاصرة، لعلها تجمع أجزاء هذا البحث وتسلّط عليه بصيصا من النور، فكان من أبرز نتائج البحث والدراسة ما يلي:

ــ وظَّف "ابن أبي حجلة التلمساني" الظواهر الأسلوبية التي تطرقنا إليها في دراستنا هذه والمتمثلة في (الانزياح، التكرار، التناص، المفارقة) منبهات أسلوبية تجذب المتلقي وتنبِّهه وتحيله إلى مايسعى إلى التعبير عنه.

ــ اللغة الشعرية للشاعر ترجمت بوضوح مشاعره وانفعالاته، حيث إن شخصية المبدع ملازمة ومرتبطة بنتاجه الإبداعي ولايمكن الفصل بينهما، إذ لابد أن ترتسم ملامح شخصيته بأحاسيسها وانفعالاتها وتجاربها بصورة أو بأخرى على عمله الإبداعي. ومن هذا المنطلَق وجدنا اهتمامه الشديد وعنايته الخاصة بظواهر لغوية معيَّنة كميزات أسلوبية طبعت أسلوبه كارتداد وبروز وظهور طبيعي لمشاعره وعواطفه.

ــ يتجلى دور الأساليب المنزاحة في التفتيش والبحث عن المعاني غير المألوفة والبعيدة غير المتبادرة إلى الذهن، وتعيين وحصر الأسلوب الذي يؤديها ويُوجه المتلقي إليها وماينتج عن ذلك من معانٍ ودلالات، دون إغفال دورها في الارتقاء بالتعبير والجمالية والفنية في التركيب اللغوي، سواء كان استيقاؤها من البلاغة "استعارة، تشبيه، كناية"، أو تشكِّلُ صورة لم يألف المتلقي تركيبها في اللغة كالحذف، والتقديم والتأخير.

ــ لابد على القارئ من أن يربط بين البنية السطحية البسيطة للتراكيب والبنية الخفية البعيدة والعميقة؛ حتى تتجلَّى أمامه جمالية التركيب وبلاغته وأثره، فيترك وقْعًا في نفسه ويجعله في حالة من الدهشة والحيرة ممزوجة باللذة والمتعة والإعجاب.

ـ تُعَدُّ ظاهرة الانزياح سمة بارزة في شعر "ابن أبي حجلة التلمساني"، وتبرز أهميته في مفاجأة القارئ وتنبيهه وشدِّ اهتمامه، الأمر الذي يدفعه إلى إعمال ذهنه في تفحص وسبر أغوار تلك الظاهرة الأسلوبية ومحاولة معرفة حدودها وأبعادها وكيف تتفاعل داخل السياق، وتتبع دلالة الكلمات وطريقة انعكاسها ضمن السياق الواردة فيه.

ـ تتداخل كلُّ الانزياحات في شعر "ابن أبي حجلة" لتبرز دلالة الكلمات والتراكيب وترتقي بها، وتعطي القارئ فسحة واسعة لتأويلها وتقليب قراءتها وتفسيرها على عدة أوجه.

ـ إن الحضور البارز واللافت لصور الانزياح في شعر "ابن أبي حجلة"، مثل: التكرار، وفنية الصورة وجمالها، ونقل المعنى النمطي المبتذل البسيط إلى فضاء الخيال الواسع والتألق الفني، يدل على اهتمام الشاعر بنتاجه الشعري وحرصه على إجادة نظمه وعنايته بصنعته وإتقانها، وألاَّ يُخرجَ شعره حتى يستقيم على النحو الذي ينشده ويرجوه.

ـ تشكل اللغة المادة الخام التي ينهل منها الشاعر لبناء قصائده وأشعاره، وتدور حولها رؤاه ومعالم النص وفضاءاته، من خلال إبراز معطيات فنية تخرج من أجزائه المحدودة إلى كُلِّيَّتِهِ الواسعة.

ـ التكرار في شعر "ابن أبي حجلة" باختلاف صوره وأشكاله جاء للتأكيد على المعاني المنشودة من قِبَلِ الشاعر، وأيضا لخلق إيقاع ونغم موسيقي فيكون شعره دائما ينبض بالحيوية.

ـ وجدنا من خلال دراستنا لتكرار الحرف أن "ابن أبي حجلة" اهتمَّ في منظومه وأشعاره بالأصوات اهتماما خاصًّا، فجاءت حروفه متوافقة ومنسجمة مع الموقف الذي يُعبِّر عنه من ناحية الرخاء والشدة، وضعفها وقوتها، إلى غير ذلك من المعاني والصفات التي تحملها وتوحي بها، وفي ذلك دلالة على وقوفه على أدق التفاصيل التي قد تلعب دورًا في تعميق وتقوية الشعور الذي يهدف إليه ويعبّر عنه.

ـ استطاع "ابن أبي حجلة" بإعادته وتكراره لبعض أبيات الشعراء الذين سبقوه، أو شطرًا وجزء منها، التوسيع في معناها ودلالتها من خلال استعمالها وتوظيفها ضمن عدة سياقات في أشعاره.

ـ لقد تفاعل وتضافر التكرار مع بقية الظواهر الأسلوبية البارزة في أشعار شاعرنا بديوانه "ديوان الصبابة"، حيث نادرا ما نجد ورود تلك الظواهر الأسلوبية منفصلة عن التكرار أو معزولة عنه.

ـ عُرِف التناصُّ عند "باختين" بمصطلح آخر هو الحوارية، وعملت "كريستيفا" على تطوير المصطلح وإخراجه بحلة أكثر حداثة، ليكون من أهم المصطلحات النقدية الحديثة. وقد قام النقاد العرب بتطبيقه على النصوص التراثية الأدبية، وعملوا على اقتفاء أثر التناصات في القصائد الشعرية والنصوص النثرية العربية القديمة.

ـ حَفِلَ شعر "ابن أبي حجلة" بالتناصات الشعرية، والدينية من القرآن الكريم والسنة الشريفة، وقد نَهَلَ منهما كثيرا، وذلك كونه نشأ في بيت صوفي تشرَّبَ فيه أصول الدينِ والفقه والعقيدة، في حين غابت عنه بعض ألوان التناصات الآخرى كالتناص التاريخي والتناص الأسطوري.

ـ لعب التناص دورًا كبيرا ومهمًّا في صياغة التجربة الشعورية لشاعرنا، حيث امتصَّ تجارب من سبقه من الشعراء ومضامينهم، ليعيد بثَّها وتمثيلها في تجاربه الشعرية، ما جعل نصوصه الشعرية أكثر غِنًى وثَراءً في ألفاظها ومعانيها، وتصبح قادرة على إقامة توافق بين الماضي والحاضر.

ـ أدَّت المفارقة دورًا بارزًا في بناء وصياغة أشعار "ابن أبي حجلة"، إذ أظهرت وبينت لنا التوافق والتناسق والانسجام الكبير عند الشاعر حين كسا سطحَ نصه الشعري بتلك السمة المفارقة، وذلك يجعلنا ندرك مدى ارتباط الشاعر بمختلف المفارقات في الحياة.

ـ لقد سعت هذه الدراسة إلى الربط بين ظاهرة المفارقة الأسلوبية وأبعادها الدلالية، فكشفت عن مكنونات نفس الشاعر، وهو ما أدى إلى إبراز شخصيته وعبثه بطريقة أوضح، والمفارقات التي تتقلَّبُ فيها أحاسيسه، ما عمل على تمتين العلاقة بين شعره وما اشتمل عليه من مفارقات وماتحمله دلالات.

ـ سرَّعَ عدم وصول النقاد والدارسين لتعريف مُوَحَّد للمفارقة، بظهور عدة تقسيمات لأنواع المفارقة، تختلف بحسب نظرة كل واحد منهم لهذه الظاهرة، وقد أجمعَ الكلُّ على نوعين: المفارقة اللفظية، ومفارقة الموقف (المفارقة السياقية).

ـ المفارقة في الشعر غير مقتصرة فقط على فكرة التضاد، فهي أيضا تتبنى السخرية والتهكم في كشف أعماق النص الخفية أين يكون الألم ممزوجا بالتسلية.

ـ جاءت أشعار "ابن أبي حجلة" متميزة ببراعة وحسن توظيف الكلمات، والمعاني المتناقضة، بطريقة خاصة أسهمت في تماسك الأبيات الشعرية، كما أنه أشرك المتلقي في عملية إعادة بناء النص الشعري.

ـ أكثر أنواع المفارقة استخداما في شعر "ابن أبي حجلة" في ديوانه: المفارقة اللفظية، حيث كانت نتيجة لرفضه واحتجاجه على الظروف والبيئة والواقع، والسخرية مثَّلت إحدى لوازم المفارقة وتتجلى في التعبير الساخر الجاد للمواقف الحياتية والظواهر المجتمعية.

ـ يمثّل التضادُّ أهم روافد شعرية المفارقة، حيث يكون التناقض بين المعنى المباشر الظاهر، والمعنى غير المباشر الخفي، وكلما اشتدَّ التنافر بينهما كانت المفارقة في النص الشعري أكثر حدّة.

ـ لقد كان الانزياح والتكرار والتناص الظواهر الأسلوبية البارزة في شعر "ابن أبي حجلة"، إذْ وظَّفها للتعبير عن أفكاره ومشاعره وتجاربه، فألحَّ عليها بشكلٍ لافت، بينما جاءت المفارقة بصورة أقل مقارنة بالظواهر الأسلوبية الثلاثة السابقة.

ـ لقد اشتمل "ديوان الصبابة" وما حواه من أشعار وأخبار على قصصٍ جريئةٍ وكلام مكشوف لايُجاهَر به، وأقول هنا إن تراثنا أكثر انفتاحا وجرأة من حاضرنا، فقد اضطررت وأنا أتعامل مع هذه النصوص الشعرية أن أنتقي النماذج المدروسة بعناية، وأن أشرحها وأحللها بشيء من الحذر، لأن أصل اللغة في الشعر والقصِّ القديم لو رُوِي الآن لاعتُبر خادشا للحياء، وهذه أشعار وقصص كانت تُلقى وتروى في حضرة الملوك والأُمراء، والنساء والرجال، بل وحتى الصغار، فالقصص المليئة بالعشق في الشعر والنثر التي قد تُعَدُّ في زماننا هذا فاضحة،كانت تلقى على الملوك والأشراف والنساء الغواني الجميلات؛ أي على فئات من البشر يكون الإنسان في أقصى درجات الحرص والأدب في الكلام معهم، والمقصود أن الكلام في العشق والصبابة والهوى يجب أن يكون بلا خجل وللجميع لأن به عمران الأرض، فلدينا الكثير لنتعلمه من تراثنا حتى في هذا الباب، فقد كان نصيب الرجال من النساء، ونصيب النساء من الرجال في تاريخنا أكثر بكثير من نصيب رجالنا ونسائنا اليوم. لا أقول علينا أن نعود إلى التراث ولا أن ننجرّ خلف تقليد الآخرين، بل أن ننظر ونبحث ونتفكر في أسلوب عيش يكون أعدل وأجملَ وأنفع للجميع، وأن نعشق بلا خوف، فنحن نكاد نكون الأمة الوحيدة التي يفخر أجدادها الذين عاشوا قبل ألف سنة على أحفادهم بأنهم كانوا عُشَّاقًا أسْعَدَ.

– وخلاصة القول: إن "ابن أبي حجلة" استطاع أن يختار من إمكانات اللغة المتعددة ما يصبُّ في خدمة مواقفة وتجاربه وظروفه المختلفة، وما يمكِّنه من خلق استجابة لدى المتلقي، وهذا أمر يثبت امتلاكه لناصية اللغة، ووعيه بأساليب استخدامها بما يمنحها قيمة فنية عالية في شعره، وبما يحقق له التميز والإبداع.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

ـ القرآن الكريم.

1/ إبراهيم نبيلة، فن القص (في النظرية والتطبيق)، د.ط، دار قباء للطباعة والنشر، مصر.

2/ إبراهيم نبيلة، فن القص (في النظرية والتطبيق)، د.ط، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت.

3/ إبراهيم نبيلة، المفارقة، مجلة فصول، مج7، ع 3-4، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة مصر،1987.

4/ ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير، تح: حنفي محمد شرف، د.ط، الجمهورية العربية المتحدة، د.ت.

5/ ابن أبي حجلة التلمساني، ديوان الصبابة، تح :محمد زغلول سلام، طبعة خاصة، دار زمورة للنشر والتوزيع، الجزائر،2011 .

6/ ابن الأثير ضياء الدين نصر الله بن محمد، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: محي الدين عبد الحميد، د. ط، ج2، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان.

7/ ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تعليق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ج2، د. ط، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت.

8/ ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تقديم وتعليق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، د.ط، ج3، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة – القاهرة، د.ت.

9/ ابن الأصبع المصري، تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حنفى محمد شرف، د. ط، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الجمهورية العربية المتحدة، د. ت.

10/ ابن المعتز أبو العباس عبد الله، كتاب البديع، تح: عرفان مطرجي، ط1، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت – لبنان، 2012.

11/ ابن الناظم، المصباح في المعاني والبيان والبديع، تح: حسني عبد الجليل يوسف، ط1، مكتبة الآداب، مصر، 1981.

12/ ابن جعفر قدامة، نقد الشعر، ط1، طبع في مطبعة الجوانب، قسطنطينية، 1302هـ .

13/ ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص، تح: محمد علي النجار، ج3، دار الكتب المصرية، القاهرة، د.ت.
14/ ابن جني أبو الفتح عثمان، مختصر القوافي، تح: حسن شاذلي فرهود، ط1، دار التراث، القاهرة، 1975.
15/ ابن جني أبي الفتح عثمان، الخصائص، تح : محمد علي النجار، ج3، د. ط، دار الكتب المصرية، د. ت.
16/ ابن جني أبي الفتح عثمان، الخصائص، تح: محمد علي النجار، ج2، دار الهدى للطباعة والنشر، لبنان، د.ت.
17/ ابن خلدون عبد الرحمن، مقدمة ابن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، تح: درويش الجويدي، ط2، المكتبة العصرية، بيروت، 1986.
18/ ابن خليفة الملحم عبد الرحمن، شعرية الانزياح في شعر محمد إسماعيل جوهرجي، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، مصر، د.ت.
19/ ابن رذيل عدنان، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
20/ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج2، د. ط، مطبعة السعادة، مصر.
21/ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد يحيى الدين عبد الحميد، ج1، ط2، مطبعة السعادة، مصر، 1955.
22/ ابن زكرياء أبو الحسن أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، ج5، د. ط، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د. ت.
23/ ابن سنان الخفاجي أبي محمد عبد الله، سر الفصاحة، تح: علي فوده، ط1، مكتبة الخانجي، مصر، 1932.
24/ ابن طباطبا محمد أحمد، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005.
25/ ابن عبد ربه أحمد، العقد الفريد، ج2، المطبعة الشرقية، القاهرة، 1916.

26/ ابن ماجة الحافظ أبو عبد الله، سنن ابن ماجة، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، د.ط، ج1، د.ت.
27/ ابن منظور جمال الدين بن محمد مكرم، لسان العرب، مج 10، د.ط، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ت.
28/ ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، ط1، دار المعارف، القاهرة، د. ت.
29/ أبو الثناء محمود بن سليمان الحلبي الحنفي شهاب الدين، حسن التوسل إلى صناعة الترسل، د. ط، المطبعة الوهبية، مصر، 1881م.
30/ أبو العدوس يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1997.
31/ أبو العدوس يوسف، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط1، دار الميسر للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، 2007.
32/ أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، المجلد 2، دار صادر، بيروت، د.ت.
33/ أبو داود سليمان بن الأشعث السجستاني، سنن أبي داود، تح: محمد عبد العزيز الخالدي، ط1، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1996.
34/ أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ط2، ج2، مطبعة السعادة، مصر، 1955.
35/ أبو مغلي سميح، العروض والقوافي، ط1، دار البداية، عمان، الأردن، 2009.
36/ أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط2، دار الفكر العربي، د. ت.
37/ أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2002.
38/ أخذاري بكاي، تحليل الخطاب الشعري، قراءة أسلوبية في قصيدة: قذى بعينيك للخنساء، ط1، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.
39/ إسماعيل عز الدين، التفسير النفسي للأدب، ط4، مكتبة غريب، د.ت.

40/ إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ط3، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1981.
41/ إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر العربي، د.ت.
42/ إسماعيل عزالدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر العربي، د.ت.
43/ إسماعيل عزالذين، الأدب وفنونه دراسة ونقد، ط9، دار الفكر العربي، القاهرة، 2013.
44/ الأسمر راجي، علم العروض والقافية، ط1، دار الجيل، بيروت، 1999.
45/ الألباني محمد ناصر الدين، صحيح الجامع الصغير وزيادته (الفتح الكبير)، المجلد1، ط3، المكتب الإسلامي، بيروت، 1988.
46/ الألباني محمد ناصر الدين، ضعيف الترغيب والترهيب، ط1، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، 2000.
47/ امرؤ القيس، الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط5، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
48/ امرؤ القيس، شرح المعلقات العشر المذهبات، ابن الخطيب التبريزي، ضبط: عمر فاروق الطباع، ط1، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، د. ت.
49/ الأنصاري إسماعيل بن محمد، التحفة الربانية في شرح الأربعين النووية، ط2، مطبعة المدني، مصر، 1380.
50/ أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، 1952.
51/ أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ط3، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1965.
52/ الأهواني عبد العزيز، ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
53/ أويس إبراهيم، ظاهرة التكرار في ديوان الشيخ محمد الناصر بن محمد المختار (سبحات الأنوار من سبحات الأسرار)، رسالة تكميلية مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي والنقد الأدبي، كلية اللغات، قسم الأدب العربي والنقد الأدبي، جامعة المدينة العالمية، ماليزيا، 2013.

54/ باختين ميخائيل، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987.
55/ البادي حصة، التناص في الشعر العربي الحديث- البرغوثي نموذجا-، ط1، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، 2009.
56/ البخاري محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري، المجلد1، د. ط، جمعية البشرى الخيرية، باكستان، 2016.
57/ بدوي عبد الرحمن، الزمان الوجودي، ط3، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973 .
58/ البغدادي عبد القادر، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تح: عبد السلام هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت.
59/ البقاعي محمد خير، دراسات في النص والتناصية، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1998.
60/ بلعلى آمنة، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ط1، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، 2002.
61/ بن دريس عمر خليفة، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، ط1، منشورات جامعة قان يونس، ليبيا، 2003.
62/ بن سلامة إكرام، استراتيجية التناص في تحليل الخطاب الشعري في النقد العربي القديم من خلال كتاب الذخيرة لابن بسام – دراسة في الآليات والمستويات - ، شهادة دكتوراه في الأدب الحديث، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة 1، الجزائر، 2013 ـ 2014.
63/ بنيس محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، د. ط، دار العودة، بيروت، 1989.
64/ بوحوش رابح، البنية اللغوية لبردة البوصري، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.
65/ بوصندل كريمة، وبرافة حياة، جماليات الخطاب الشعري عند" نور الدين درويش "، مذكرة ماستر، تخصص أدب عربي حديث، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، ماي 2011.

66/ تبرماسين عبد الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ط1، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003.
67/ التبريزي الخطيب، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1994.
68/ الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، ط7، ج1، مكتبة المدني، القاهرة، 1998.
69/ الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ج3، ط2، مطبعة مصطفى البابلي الحلبي وأولاده، مصر، 1965.
70/ الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ج3، ط2، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1965.
71/ الجاحظ أبو عثمان، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، ج1، ط1، نشر مؤسسات الخانجي، القاهرة، د.ت.
72/ الجاحظ أبو عمرو عثمان، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، ج1، ط1، نشر مؤسسات الخانجي، القاهرة، د.ت.
73/ الجاحظ، كتاب التربيع والتدوير، تح: شارل بلات، د. ط، دمشق، 1955.
74/ الجارم علي وأمين مصطفى، البلاغة الواضحة، د. ط، دار المعارف، د. ت.
75/ الجارم علي وأمين مصطفى، البلاغة الواضحة، د.ط، دار المعارف، د.ت.
76/ الجرجاني القاضي، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، لبنان.
77/ الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة في علم البيان، تعليق: محمد رشيد رضا، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، 1988.
78/ الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تح: محمد رشيد رضا، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1988.
79/ الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د.ت.

80/ الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تعليق: محمد رشيد رضا، ط3، دار المنار، مصر، 1366هـ.
81/ الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، د.ط، د.ت.
82/ الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تصحيح وضبط وتعليق :محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان،1978 .
83/ الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمد شاكر، د.ط، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت.
84/ الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، د.ط، د.ت.
85/ الجرجاني علي بن محمد الشريف، كتاب التعريفات، طبعة جديدة، مكتبة لبنان، بيروت – لبنان،1985.
86/ جريوي عبد الحميد، تجليات التناص في شعر عفيف الدين التلمساني، مذكرة ماجستير، تخصص: الأدب العربي ونقده، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر، 2003- 2004.
87/ جلال عبد اللطيف ناصر محمود، من الانزياح في شعر اللغويين "بانت سعاد" في إبداع "سعد مصلوح" أنموذجا، مجلة كلية اللغة العربية بالمنوفية، ع 35، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، البحيرة، 2020.
88/ الجمحي محمد بن سلام، طبقات الشعراء، د. ط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2001.
89/ الجندي علي، البلاغة الفنية، ط2، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، 1966.
90/ الجوهري أبو نصر إسماعيل بن حماد، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، راجعه : محمد محمد تامر وآخران، د.ط، دار الحديث، القاهرة، 2009.
91/ حاوي إيليا، شرح ديوان أبي تمام، ط1، دار الكتاب اللبناني، 1981.
92/ حركات مصطفى، أوزان الشعر، ط1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 1998.
93/ حسان تمام، مناهج البحث في اللغة، ط1، مكتبة الاجلو المصرية، القاهرة، 2008.
94/ حسن المختار، التناص في الإنجاز النقدي، مجلة علامات، م 13، ج 49، سبتمبر 2003.

95/ حماد حسن محمد، تداخل النصوص الرواية العربية، د. ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
96/ الحنبلي عبد القادر بن بدران الدومي، كتاب الشهاب في الحكم والمواعظ والآداب، تح: نور الدين طالب، د. ط، د. ت.
97/ خداوي أسماء، البنى الأسلوبية في مولديات أبي حمو موسى الثاني، مذكره ماجستير، تخصص الأدب الجزائري في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، كلية الآداب والفنون، جامعه وهران-1- أحمد بن بلة، وهران، 2015- 2016.
98/ خضير عبد الهادي، المفارقة في شعر المتنبي، مجلة بحوث ودراسات، ع1، جامعة بغداد، 2008.
99/ الخطابي حمد بن محمد بن إبراهيم، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمد خلف، ط2، دار المعارف المصرية، 1968.
100/ خفاجي محمد عبد المنعم، الأدب في التراث الصوفي، دار غريب للطباعة، القاهرة، 1980.
101/ خليل عبد الرحمن سلامة أبو سنينة يسرى، المفارقة في شعر الصنوبري أحمد بن محمد بن الحسن الضبي، مذكرة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، عمادة الدراسات العليا، جامعة الخليل، 2015.
102/ الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ط2، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2004.
103/ الدسوقي محمد، البنية اللغوية في الشعر اللغوي،ط1 ،درس تطبيقي في علم الأسلوب، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، مصر، 2007.
104/ دي. سي. ميويك، المفارقة وصفاتها، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1993.
105/ ديوان ابن الفارض، د. ط، دار صادر، بيروت، د. ت.
106/ ديوان أبي فراس الحمداني، تعليق: سامي الدهان، ج1، د. ط، مكتبة الدكتور مروان عطية، بيروت، 1944.

107/ ديوان الخبز أرزي، تح: مصطفى حسين عناية، دار عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، د. ت.
108/ ديوان الخنساء، شرح: حمدو طماس، ط2، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2004.
109/ ديوان العباس بن الأحنف، شرح وتحقيق: عاتكة الخزرجي، ط1، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1954.
110/ ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1983.
111/ ديوان بهاء الدين، شرح وضبط وتقديم: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، لبنان، بيروت، د. ت.
112/ ديوان طرفة بن العبد، شرح: مهدي محمد ناصر الدين، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2002.
113/ ديوان عنترة بن شداد، شرح حمدو طماس، ط2، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 2004.
114/ الديوب سمر، الثنائيات الضدية، بحث في مالصطلح ودلالته، ط1، العتبة العباسية المقدسة، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، 2017.
115/ الرازي أبو بكر، مختار الصحاح، د.ط، دار الرسالة، الكويت، 1983.
116/ الرافعي مصطفى صادق، وحي القلم، ج2، دار ابن زيدون، بيروت، د.ت.
117/ ربابعة موسى، الأسلوبية، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2003.
118/ الرباعي عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 1999.
119/ رفاعي نبيل أحمد عبد العزيز، المفارقة في شعر محمود الخفيف "دراسة فنية تحليلية"، حولية كلية اللغة العربية بنين بجرجا، ع 17، ج5، جامعة الأزهر، 2013.
120/ الرواشدة سامح، فضاءات الشعرية (دراسة في ديوان أمل دنقل)، د.ط، المركز القومي للنشر، اربد، الأردن، د.ت.
121/ زايد علي العشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د.ط، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.

122/ زايد علي العشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط4، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، 2004.
123/ زايد علي العشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط4، مكتبة ابن سينا، القاهرة، 2002.
124/ زايد علي العشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط5، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2008.
125/ زايد علي عشرى، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. ط، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.
126/ الزبيدي محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس، تح: عبد الكريم عزباوي، ج18، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1979.
127/ الزعبي أحمد، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2000.
128/ الزمخشري أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن محمد، الكشاف، ترتيب وضبط: محمد عبد السلام شاهين، ج1،ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003 .
129/ الزمخشري أبي القاسم جار الله محمود، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، ج2، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1998.
130/ سالمان محمد علوان، الايقاع في شعر الحداثة، ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الاسكندرية، 2008.
131/ السجلماسي أبو محمد القاسم، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، ط1، مكتبه المعارف، الرباط، المغرب، 1980.
132/ السجلماسي أبي محمد القاسم، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، ط1، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، 1980.
133/ السعدني مصطفى، البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث، د. ط، منشأة المعارف، مصر، 1987.
134/ السعدني مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، د.ط، منشأة المعارف، مصر، د.ت.

135/ السكاكي أبو يعقوب، مفتاح العلوم، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983.
136/ السكاكي يوسف بن أبي بكر، مفتاح العلوم، ضبط وتعليق:نعيم زرزور،ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1987.
137/ السكاكي أبي يعقوب يوسف، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2000.
138/ السكري أبو سعيد، شرح ديوان كعب بن زهير، دار الكتب المصرية، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1950.
139/ السلاسي أوراس سلمان كعيد، الانزياح في كتاب فضل الكلاب على كثير ممن لبس الثياب، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 28، العدد 5، كلية الزراعة، جامعة القاسم الخضراء، 2020.
140/ سلامة إبراهيم، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، 1952.
141/ سليمان خالد، المفارقة في رواية نجيب محفوظ (حضرة المحترم)، جامعة اليرموك، الأردن، د.ت.
142/ سليمان خالد، المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 1999.
143/ سليمان فتح الله، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ط1، دار الأفاق العربية، القاهرة، مصر، 2008.
144/ سنن أبي داود، تح: محمد عبد العزيز الخالدي، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996.
145/ سويلم أحمد، شعراء العرب والأسماء والألقاب والكنى، ط1، دار العالم العربي، القاهرة، 2012.
146/ سيبويه، الكتاب، تحت: عبد السلام هارون، ج4، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1988.
147/ سيبويه، الكتاب، تح :عبد السلام هارون، ج2، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص127.

148/ السيد عز الدين على، التكرير بين المثير والتأثير، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، 1978.
149/ السيد عز الدين على، التكرير بين المثير والتأثير، ط1، عالم الكتب، 1978.
150/ السيد نور الدين، تحليل الخطاب الشعري- رثاء صخر نموذجا-، جامعة الجزائر.
151/ شبانة ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ط1، المؤسسة العربية للنشر، الأردن، 2002.
152/ شرتح عصام، جمالية التكرار في الشعر السوري، ط1، دار رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2010.
153/ شرتح عصام، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،، سوريا، 2005.
154/ شعبان محمد عوض إيمان، الانزياح في شعر أبي نواس، المجلة العلمية، كلية اللغة العربية، العدد37، ج2، جامعة الأزهر، أسيوط، 2018.
155/ شعبان محمد عوض إيمان، الانزياح في شعر أبي نواس، المجلة العلمية، ع37 ،ج2 ، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر،أسيوط ،2018 .
156/ شعر زهير بن أبي سلمى، تح: فخر الدين قباوة، ط1، مطبعة حليا، 1983.
157/ شعر عمرو بن أحمر الباهلي، جمع وتحقيق: حسين عطوان، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، د. ت.
158/ الشمشاطي أبو الحسن علي بن محمد العدوي، الأنوار ومحاسن الأشعار، تح: صالح مهدي العزاوي، د. ط، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، د. ت.
159/ الشنيقيطي أحمد الأمين، شرح المعلقات العشر، شرح: محمد عبد القادر الفاضلي، د.ط، المكتبة العصرية، بيروت، 2005.
160/ شوقي سعيد، بناء المفارقة المسرحية الشعرية، ط1، دار إيتراك للطباعة وللنشر، القاهرة، 2001.
161/ الصباغ رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002.

162/ صبح علي علي، الأدب الإسلامي الصوفي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، ط2، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، 1997.
163/ صحيح مسلم، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1991.
164/ صوالحة أيمن إبراهيم، المفارقة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، د.ط، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، 2012.
165/ ضيف شوقي، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، ط8، دار المعارف، القاهرة، د. ت.
166/ طالب عمر محمد، عزف على وتر النص الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
167/ طاليس أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، د.ط، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953.
168/ طبانة بدوي، السرقات الأدبية، ط2، دار الثقافة، بيروت، 1986.
169/ الطيبي، شرف الدين الحسين، البنيان في البيان، بيروت، دار الكتب العلمية، 2004م.
170/ عاشور فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 2001.
171/ عاصم محمد أمين، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، ط1، دار الصفاء للنشر، عمان، 2005.
172/ عباس حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.
173/ عبانية سامي محمد، التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، ط1، جدار للكتاب العلمي للنشر والتوزيع، 2007.
174/ عبد التواب رمضان، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ط3، مكتبه الخانجي، القاهرة، 1997.
175/ عبد الجليل عبد القادر، هندسة المقاطع الصوتية موسيقى الشعر العربي، ط1، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2010.

176/ عبد الجليل يوسف حسني، المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي، د.ط، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2005
177/ عبد الرحمن مروان محمد سعيد، دراسة أسلوبية في سوره الكهف، أطروحة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2006.
178/ عبد العزيز خالد، النحو التطبيقي، دار اللؤلؤة للنشر والتوزيع، المنصورة، مصر، 2019.
179/ عبد الفتاح الخالدي صلاح، إعجاز القرآن البياني ،ط1، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،2000 .
180/ عبد المطلب محمد، البلاغة والأسلوبية، ط1، دار نوبار للطباعة، القاهرة، 1994.
181/ عبد المطلب محمد، البلاغة والأسلوبية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1994.
182/ عبد المطلب محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ط2، دار المعارف، 1995.
183/ عبد المطلب محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1995.
184/ العبد محمد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1988.
185/ العبد محمد، المفارقة القرآنية (دراسة في البنية والدلالة)، ط2، مكتبة الآداب، القاهرة، 2006.
186/ العبد محمد، المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، ط1، دار الفكر العربي، جزيرة بدران، 1994.
187/ عبشي نزار، التناص في شعر سليمان العيسى، شهادة ماجستير، تخصص النقد الأدبي الحديث، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة البعث، 2004 ـ 2005.
188/ عتيق عبد العزيز، علم البديع، د.ط، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ت.
189/ عدنان حمدي أحمد، التناص وتداخل النصوص المفهزم والمنهج – دراسة في شعر المتنبي –، ط1، دار المأمون للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، 2012.

190/ العرابي سالم مسعود، بناء المفارقة في أدب الصادق نيهوم القصصي، ط1، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، 2018.
191/ عرابي صقر أحمد حسين، المفارقة في شعر أبي نواس (الحسن بن هانئ 145 هـ - 199 هـ) (دراسة أسلوبية)، مذكرة ماجستير، تخصص أدب ونقد، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، 2016.
192/ عزام محمد، الأسلوبية منهجا نقديا،ط1 ،منشورات وزارة الثقافة ،دمشق – سوريا ، 1989.
193/ عزام محمد، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، د.ط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
194/ العسقلاني أحمد بن علي بن حجر، لسان الميزان، تح: عبد الفتاح أبو غدة، ط1، ج2، دار البشائر الإسلامية، بيروت، لبنان، 2002.
195/ العسكري أبو هلال، الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط2، دار الفكر العربي، دت.
196/ عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.
197/ عطية مختار، علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع، دار الوفاء، الإسكندرية، 2004.
198/ علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، 1985.
199/ العلوي يحيى بن حمزة، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج3،د.ط، دار الكتب الخديوية، مطبعة المقتطف، مصر، 1914.
200/ علي حسين الوقاد نجلاء، بناء المفارقة في فن المقامات عند بديع الزمان الهمذاني ـ دراسة أسلوبية ـ، مكتبة الآداب، القاهرة، 2002.
201/ علي ناصر، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ط1، دار فاس للنشر والتوزيع،عمان ،الأردن ،2001 .

202/ علي نجاة، مفهوم المفارقة في النقد الغربي، مجلة نزوي، ع 53، مؤسسة عمان للصحافة والنشر، يناير، 2008.
203/ علي يوسف إسماعيل نداء، التناص في شعر محمود القيسي، مذكرة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2012.
204/ عمارية حاكم، تقنية التكرار من منظور الوظيفة الحجاجية الاتصالية، مجلة كلية دلتا العلوم والتكنولوجيا، العدد 2، دار المنظومة، سبتمبر، 2015.
205/ عنترة بن شداد، ديوان عنتر، ط4، مطبعة الآداب، بيروت، 1893.
206/ عيد رجاء، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، د.ط، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 2003.
207/ عيد رجاء، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأه المعارف، الإسكندرية، د. ت.
208/ عيساني ساسية، شعرية المفارقة عند أبي تمام – مقاربة جمالية -، مذكرة ماستر، تخصص أدب قديم، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2010-2011.
209/ عيساني ساسية، شعرية المفارقة عند أبي تمام، مقاربة جمالية،مذكرة ماستر، تخصص أدب قديم، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2010-2011.
210/ عيواج لعربي، جماليات التناص في شعر الأخضر فلوس، مذكرة ماجستير، تخصص أدب عربي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، الجزائر، 2006-2007.
211/ الغذامي عبد الله، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.
212/ الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
213/ الغذامي عبد الله، تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، ط1، دار الطليعة، لبنان، 1987.

214/ الفراهيدي الخليل بن أحمد، كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، مج3، ط1، منشورات دار الكتب العلمية، 2003.
215/ فراي نورثروب، تشريح النقد محاولات أربع، تر: محمد عصفور، د.ط، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، 1991.
216/ فراي نورثروب، تشريح النقد، تر: محمد عصفور، ط1، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، 1999.
2017/ فضل صلاح، إنتاج الدلالة الأدبية، قراءة في الشعر والقص والمسرح، هيئة قصور الثقافة، القاهرة، 1993.
218/ فضل صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998.
219/ فضل صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998.
220/ فضل صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، مصر، 1998.
221/ فياض ياسر أحمد وفواز خليفة مها، البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإسلامية، المجلد1، عدد 4، كلية الآداب، جامعة الأنبار، 2009.
222/ الفيروزآبادي مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، المجلد 1، دار الحديث، القاهرة، 2008.
223/ القاسم سيزا، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، ع 2، 1982.
224/ القاسم سيزا، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، ع2، مصر، 1982.
225/ القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوخة، ط1، مطبعة تونس، 1966.
226/ القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1989.
227/ قري عالية، آليات المفارقة الأسلوبية في ديوان دائما أنت بقلبي لفاروق جويدة، مجلة التراث، ع4، 2017.
228/ القزويني الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003.

228/ القزويني الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003.
229/ قطوس بسام، مظاهر الانحراف الأسلوبي في مجموعة عبد الله البردوني (وجوه دخانية في مرايا ليل)، مجلة دراسات، مج 19، ع1، 1992.
230/ القيرواني ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: عبد الحميد هنداوي، ج1، المكتبة العصرية، بيروت، 2004.
231/ القيرواني ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، ج1، ط5، دار الجبل، بيروت، 1981.
232/ كتانه معيل فتحي أحمد، دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني، مذكرة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، 1999-2000.
233/ كوهن جان، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986.
234/ كوهين جون، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986.
235/ لاشين عبد الفتاح، البيان في ضوء أساليب القرآن، ط2، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998.
236/ لسان الدين بن الخطيب، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج4، د. ط، د. ت.
237/ لعور موسى، البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد أدونيس، مراجعة: بلقاسم دفة، ط1، مطبعة مزوار، الوادي، جوان 2009.
238/ لوشن نور الهدى، التناص بين التراث والمعاصرة، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج15، ع26، جامعة الشارقة، 1424هـ.
239/ لوط آمنة، لوط وداد، ظاهرة الانزياح في قصيدة "إرادة الحياة" لأبي القاسم الشابي، مذكرة ماستر، تخصص اللسانيات وتطبيقاتها، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة، ماي 2011.

240/ المبارك يحي بن علي يحيى، علم الصوتيات العربي، ط1، مصدر الكتاب الجامعي، 2009.
241/ مباركي جمال، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة للنشر، الجزائر، د.ت.
242/ المبحوح حاتم عبد الحميد محمد، التناص في ديوان "لأجلك غزة"، شهادة ماجستير في الأدب والنقد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، 2010.
243/ مبروك مراد عبد الرحمن، من الصوت إلى النص (نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري)، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002.
244/ متولي نعمان عبد السميع، المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم، ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، 2014.
245/ مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2008.
246/ محمد شفيق عنان و محمد علي محمود، الانزياح في شعر امرئ القيس، أطروحة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين. 2006.
247/ مرتاض عبد المالك، نظرية النص الأدبي، ط2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010.
248/ مرتاض عبد الملك، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية زقاق المدق، د. ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
249/ المساعيد عواد صياح حسن، التناص في شعر علي بن الجهم، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة آل البيت، 2012.
250/ المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، د.ت.
251/ مسلم بن الحجاج القشري النيسابوري أبو الحسين، صحيح مسلم، ط1، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1991.
252/ مشري محمد، ظاهرة المد في الأداء الشعري وأثره في تغيير دلالة الألفاظ من خلال ديوان الصبابة لابن أبي حجلة، المناهل، ع01، جامعة قسنطينة، الجزائر، جوان 2016.
253/ معجم أكسفورد، نقلا عن: سليمان خالد، المفارقة في الأدب، دراسات بين النظرية والتطبيق، ط1، عمّان، دار الشروق، 1999.

254/ معمري نعيمة، شعرية المفارقة في ديوان "بساتين الجراح" لـ"عدي شتات"، مذكرة ماستر، تخصص أدب عربي حديث، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أم البواقي، الجزائر، 2015 – 2016.

255/ مفتاح محمد، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2010.

256/ مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص). ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1985.

257/ مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992.

258/ مفتاح محمد، في سيمياء الشعر القديم، ط1، دار الثقافة الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1982.

259/ الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر، ط1، مكتبة النهضة، بغداد، 1962.

260/ منصور حمدي ورحاجلة أحمد، توظيف النص الجاهلي في جوانب من الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة النجاح، المجلد 22 (01)، 2008.

261/ منصور حمدي ورحاحله أحمد، توظيف النص الجاهلي في جوانب من الشعر الفلسطيني المعاصر.

262/ منكل يارزمان جنت كل، التكرار في القرآن الكريم، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في الدراسات البلاغية، كلية اللغة العربية، الجامعة الإسلامية العالمية، إسلام آباد، 2011.

262/ موسى عبد الكريم أبو شرار ابتسام، التناص الديني والتاريخي في شعر "محمود درويش"، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، عمادة الدراسات العليا، جامعة الخليل، 2007.

263/ ميويك دي سي، المفارقة وصفاتها (موسوعة المصطلح النقدي 4)، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1993.

264/ ناصف مصطفى، اللغة والتفسير والتواصل، د.ط، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1995.

265/ ناصف مصطفى، نظرية المعنى في النقد العربي، ط2، دار الأندلس للطباعة والنشر، 1981.

266/ ناظم حسن، مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.
267/ ناهم أحمد، التناص في شعر الرواد، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2004.
268/ نجاتي عياش ثناء، التناص الديني في شعر طلائع بن رزيك، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 32، ع2، قسم اللغة العربية، كلية العلوم والآداب، الجامعة الهاشمية، 2005.
269/ نصار نواف، المعجم الأدبي، ط1، دار ورد للنشر والتوزيع، الأردن، 2007.
270/ هدية جيلي، ظاهرة الانزياح في سورة النمل ـ دراسة أسلوبية ـ ، رسالة ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006-2007.
271/ هوميروس، الإلياذة، تر: سليمان البستاني، د.ط، كلمات عربية للترجمة والنشر، نصر القاهرة، د. ت.
272/ الورافي نجيب عبده محسن، التناص في الشعر اليمني الحديث للمدة من الثورة إلى الوحدة 1962-1990، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، 1422هـ، 2001م.
273/ وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2008.
274/ وهبه مجدي والمهندس كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبه لبنان، بيروت، 1984.
275/ ويس أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات وللنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، 2005.
276/ ويس أحمد محمد، الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع3، جانفي/ مارس 1997.
277/ ويليك رينيه، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، د.ط، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير، 1974.
278/ اليافي نعيم، الانزياح والدلالة، مجلة الفيصل، الرياض، ع226، أوت/سبتمبر 1995.
279/ ياكبسون رومان، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988.

280/ يحيي المصري يسرية، بنية القصيدة الشعرية في شعر أبي تمام، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

281/ يقطين سعيد، الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992.

282/ يقطين سعيد، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2001.

فهرس

المحتويات

فهرس الموضوعات :

شكر وعرفان ..... ///

إهداء ..... ///

بسملة ..... ///

مقدمة ..... أ ـ ز

الفصل الأول: الانزياح في شعر ابن أبي حجلة التلمساني 09

المبحث الأول: تعريف الانزياح 09

1ـ لغة 09

2ـ اصطلاحا 10

المبحث الثاني: الانزياح عند العرب والغرب 11

1 ـ الانزياح عند العرب: 11

1 ـ 1 ـ الانزياح عند العرب القدماء 11

1 ـ 2 ـ الانزياح عند العرب المحدثين 18

2 ـ الانزياح عند الغرب 23

المبحث الثالث: الانزياح التركيبي في شعر ابن أبي حجلة التلمساني 28

1 ـ التقديم والتأخير : 29

1 ـ 1 ـ تقديم الخبر 31

1 ـ 2 ـ تقديم المفعول به على الفاعل 36

2 ـ الحذف: 40
2 ـ 1 ـ حذف الخبر 42
2 ـ 2 ـ حذف المبتدأ 43
2 ـ 3 ـ حذف المفعول به 45
2 ـ 4 ـ حذف الفاعل 47
3 ـ الالتفات 48
4 ـ الانزياح في الأساليب الإنشائية: 54
4 ـ 1 ـ الاستفهام 54
4 ـ 2 ـ الأمر 57
4 ـ 3 ـ النهي 60
4 ـ 4 ـ النداء 64
المبحث الرابع: الانزياح الدلالي (الاستبدالي) في شعر ابن أبي حجلة التلمساني: ... 68
أولا/ التشبيه 71
ثانيا/ الاستعارة 78
ثالثا/ الكناية 87
الفصل الثاني: التكرار في شعر ابن أبي حجلة التلمساني 98
المبحث الأول: تعريف التكرار 98
1 ـ التكرار لغة 98
2 ـ التكرار اصطلاحا 99
المبحث الثاني: التكرار عند القدماء والمحدثين 102

المبحث الثالث: مستويات التكرار في شعر ابن أبي حجلة التلمساني 115
أولا/ التكرار الداخلي 115
1 ـ التكرار البسيط ودلالته: 116
1 ـ 1 ـ تكرار الحرف (الصوت) 116
1 ـ 2 ـ تكرار الكلمة 125
2 ـ التكرار المركب ودلالته (تكرار العبارة) 138
3 ـ تكرار المعنى 140
ثانيا/ التكرار الخارجي 146
1 ـ الوزن 146
2 ـ القافية ودلالتها الشعرية 153
الفصل الثالث: التناص في شعر ابن أبي حجلة التلمساني 168
أولا/ التناص: مفهومه ونشأته وتطوره 169
1 ـ مفهوم التناص: 169
أ ـ لغة 169
ب ـ اصطلاحا 170
2 ـ التناص في الدرس اللساني الغربي 174
3 ـ التناص في التراث العربي القديم 185
4 ـ التناص في الدرس اللساني العربي الحديث 197
ثانيا/ تجليات التناص في شعر ابن أبي حجلة التلمساني 203
المبحث الأول: التناص الديني 203

1 ـ التناص مع القرآن الكريم 203
2 ـ التناص مع الحديث النبوي الشريف 219
المبحث الثاني : التناص الشعري في شعر ابن أبي حجلة التلمساني 227
1 ـ التناص مع شعراء ماقبل الإسلام 227
2 ـ التناص مع شعراء ما بعد الإسلام 237
3 ـ التناص الذاتي 256
الفصل الرابع: أسلوبية المفارقة وتمظهراتها في شعر ابن أبي حجلة التلمساني 268
المبحث الأول : في مفهوم المفارقة 269
أ ـ المفارقة لغة 269
ب ـ المفارقة اصطلاحا 271
المبحث الثاني : المفارقة في النقد الغربي 275
المبحث الثالث : المفارقة في النقد العربي 281
1 ـ المفارقة في التراث العربي القديم 281
2 ـ المفارقة في النقد العربي الحديث 289
المبحث الرابع: عناصر المفارقة 295
المبحث الخامس : وظيفة المفارقة 299
المبحث السادس : تمظهرات المفارقة في شعر ابن أبي حجلة التلمساني (أنواعها).... 302
1 ـ المفارقة اللفظية" : 303
1 ـ 1 ـ مفارقة التضاد 306
1 ـ 2 ـ مفارقة المدح بما يشبه الذم، والذم بما يشبه المدح 314

1 ـ 3 ـ مفارقة السخرية (التهكم) 319

2 ـ مفارقة الموقف (السياق): 328

2 ـ 1 ـ المفارقة الرومانسية 329

2 ـ 2 ـ المفارقة الدرامية 332

2 ـ 3 ـ المفارقة التصويرية 336

ـ خاتمة 341

ـ قائمة المصادر والمراجع 346

ـ فهرس المحتويات 369

ـ ملخص البحث 375

ملخص

1- ملخص المذكرة باللغة العربية .

2- ملخص المذكرة باللغة الإنجليزية.

ملخص البحث:

وقفنا في هذه الدراسة على أربع ظواهر أسلوبية وردت في شعر "ابن أبي حجلة التلمساني"، والمتمثلة في: الانزياح، التكرار، التناص، والمفارقة، وقد سلَّطنا الضوء على دور هذه الأساليب في نقل معاني الشاعر وتوصيل القارئ لها، إضافة إلى التطرق للجانب الجمالي والفني في شعره، والكشف عن مدى براعته في شحن وتسخير لغته الشعرية، والأساليب والتراكيب اللغوية المختلفة والمتنوعة التي تحدث تأثيرا في المتلقي، معتمدين على المنهج الأسلوبي الذي يركز في استقرائه وتحليله ودراسته للنصوص على لغتها، وذلك بالأخذ بعين الاعتبار أن النتاج الأدبي قِوامُه لغته بما تحمله من صفات صوتية ودلالية تؤدي دور نقل وتبليغ أحاسيسه وخواطره وأفكاره بطريقة مميزة وفريدة.

وقد جاءت هذه الدراسة في أربعة فصول مسبوقة بمقدمة، ومختومة بخاتمة.

أما الفصل الأول فعنوانه " الانزياح في شعر ابن أبي حجلة التلمساني"، تناولنا فيه تعريف الانزياح لغة واصطلاحا، والانزياح عند العرب ــ القدامى والمحدثين ــ والغرب، ثم درسنا الانزياح التركيبي والانزياح الدلالي في شعر ابن أبي حجلة التلمساني.

بينما في الفصل الثاني فتطرقنا فيه إلى:" التكرار في شعر ابن أبي حجلة التلمساني"، قدمنا فيه تعريفات للتكرار لغة واصطلاحا، ثم عرضنا أنواع التكرار، وبيَّنا أغراضه، مع تقديم لمحة عنه لدى القدماء والمحدَثين، وبعدها شرعنا في الدراسة التطبيقية في المبحث الموسوم: مستويات التكرار في شعر ابن أبي حجلة، درسنا فيه التكرار الداخلي، والتكرار الخارجي بما ينضوي تحتهما من أشكال وصور التكرارات.

ثم في الفصل الثالث درسنا: التناص في شعر ابن أبي حجلة التلمساني، عرضنا مفهوم التناص ونشأته وتطوره، وتتبعنا ظهور هذه الظاهرة الأسلوبية عند العرب والغرب قديما وحديثا، وبعدها سلطنا الضوء على: تجليات التناص في شعر ابن أبي حجلة التلمساني.

وآخر الفصول درسنا فيه: أسلوبية المفارقة وتمظهراتها في شعر ابن أبي حجلة التلمساني، وضَّحنا مفهوم المفارقة لغة واصطلاحا، وتقفَّينا أثر المفارقة في النقد الغربي ثم النقد العربي ــ القديم والحديث ــ، كما قمنا

ببيان العناصر التي تقوم عليها المفارقة، ووظيفة المفارقة، وانتقلنا بعدها إلى دراسة: تمظهرات المفارقة في شعر ابن أبي حجلة التلمساني.

وفي الأخير ختمنا دراستنا بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصلنا إليها في بحثنا.

الكلمات المفتاحية: الظواهر الأسلوبية، الانزياح، التكرار، التناص، المفارقة، ابن أبي حجلة التلمساني.

Abstract:

In this study, we examined four stylistic phenomena mentioned in the poetry of "Ibn Abi Hijla al-Talmisani", which are: displacement, repetition, intertextuality, and paradox. We have shed light on the role of these methods in conveying the poet's meanings and deliver the reader to it, in addition to addressing the aesthetic and artistic aspect of his poetry, and revealing the extent of his ingenuity in charging and harnessing his poetic language, and the different and varied linguistic styles and structures that make an impact on the recipient, relying on the stylistic approach that focuses in his extrapolation, analysis and study of texts on their language, taking into account that the literary production is based on its language, with its phonetic and semantic qualities that play the role of conveying and communicating his feelings, thoughts and ideas in a distinctive and unique way.

This study is divided into four chapters, preceded by an introduction and concluded by a conclusion.

As for the first chapter, it is titled "Displacement in the Poetry of Ibn Abi Hijlah Al-Talmisani", in which we dealt with the definition of displacement linguistically and idiomatically, and displacement among the ancient and modern Arabs and the West.

While in the second chapter, we touched on: “Repetition in the Poetry of Ibn Abi Hijla Al-Talmisani”, in which we presented definitions of repetition linguistically and idiomatically, then we presented the types of repetition, and explained its purposes, while providing a glimpse of it among the ancients and the modernists, and then we proceeded to the

applied study in the topic tagged with The levels of repetition in the poetry of Ibn Abi Hijla, in which we studied the internal repetition, and the external repetition, including the forms and images of the repetitions.

Then, in the third chapter, we studied: intertextuality in the poetry of Ibn Abi Hijlah al-Talmisani. We presented the concept of intertextuality, its origin and development, and we followed the emergence of this stylistic phenomenon among the Arabs and the West, in the past and present, and then we shed light on: the manifestations of intertextuality in the poetry of Ibn Abi Hijlah al-Tilmisani.

And the last chapters we studied in it: the stylistics of paradox and its manifestations in the poetry of Ibn Abi Hijla al-Talmisani, we clarified the concept of paradox linguistically and idiomatically, and we traced the impact of paradox in Western criticism and then Arab criticism—old and modern—and we also explained the elements on which paradox is based, and the function of paradox, and then we moved on to Study: Manifestations of irony in the poetry of Ibn Abi Hijla Al-Tilmisani. Finally, we concluded our study with a conclusion that included the most important results that we reached in our research.

Keywords: stylistic phenomena, displacement, repetition, intertextuality, paradox, Ibn Abi Hijla al-Tilmisani.