وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي الشيخ العربي التبسي تبسة
معهد الآداب واللغات
قسم الأدب واللغة العربية

البنى الأسلوبية في لامية الشنفرى

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب القديم

إعداد الطالبة:
بهلول وهيبة

إشراف الدكتور:
رابس رشيد

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الصفة	الجامعة
د. مختار لطش	رئيسا	جامعة الشيخ العربي التبسي - تبسة
د. رشيد رابس	مشرفا ومقررا	جامعة الشيخ العربي التبسي - تبسة
د. العلمي لراوي	عضوا مناقشا	جامعة أم البواقي
د. صالح عربي	عضوا مناقشا	جامعة الشيخ العربي التبسي - تبسة

السنة الجامعية: 2007 /2008

شكر وعرفان

الحمد لله الذي بمعيته نبصر في الظلمات ، وبفضله نجتاز العقبات، وبتوفيقه نبلغ الغايات ، فأول من هو أحق بالشكر هو الله سبحانه وتعالى.

ثم أتقدم بالشكر الجزيل لمن كان سببا بعد الله في وجودي ، ووصولي إلى ما أنا عليه الآن، والدي الحبيبين حفظهما الله.

والشكر كله يقدم لأستاذي المشرف الدكتور رشيد رايس ، الذي كان معي واسع الصدر حليما ، حيث منحني كامل الحرية في مسيرة بحثي ، غير أنه لم يبخل علي بتوجيهاته ونصائحه السديدة . فشكرا لك أستاذي المتواضع .

كما أتقدم بالشكر الجزيل لأستاذي المحترم زرفاوي عمر ، الذي ساعدني كثيرا في مسار بحثي ، منذ أول لحظة اخترت فيها عنوانه . فأقول له شكرا لك أستاذي على كل ما قدمته لي.

وهيبة

مقدمة

مقدمـــة:

استطاع الشعر العربي القديم أن يصمد ويتماسك في وجه رياح التغيير، التي تهب بين الفينة والأخرى كما كان مرنا انسيابيا تستسيغه الأذواق، وأثبت أنه قابل لقراءات متعددة وفق مناهج مختلفة.

ومع تعدد تلك القراءات وتنوعها، فإنه يبقى بحاجة إلى إعادة القراءة ويبقى بعيدا عن الإستهلاك، وهذا دليل ثراءه وعمقه فكريا وفنيا، ولعل من بين النصوص الشعرية الجاهلية التي كانت موضوع بحث بعض النقاد والدارسين "لامية العرب للشنفرى"، هذه القصيدة التي حظيت بعديد من الدراسات النقدية والأدبية قديما وحديثا وأثارت عديدا من المناقشات والإختلافات حولها وحول شاعرها وحول ارتباطهما معا.

ومع كثرة ما قيل عنها، فهي لا تزال أوسع مجالا وأعمق دلالة، وأبعد أثرا في نفس المتلقي من قصائد أخرى عاصرتها أو سبقتها أو نُظمت بعدها.

ولعل من أهم القراءات لهذه القصيدة، دراسة بعنوان "نفوس عزيزة، قراءة نقدية في لامية العرب" لإخلاص فخري عمارة، وهي قراءة تقليدية اقتصرت على الشرح اللغوي والمعنوي لأبيات القصيدة، وتطرّقت إلى بعض الظواهر الأسلوبية التي توافرت عليها دون البحث عن أبعادها الجمالية والفنية، وهناك قراءة أخرى لهذا النص الشعري بعنوان "النص الشعري وآليات القراءة" لفوزي عيسى، وهي قراءة حداثية هامة تطرق فيها الباحث إلى بعض المناحي الأسلوبية في القصيدة رابطًا إيّاها بظاهرة التصعلك عند الشنفرى، لكنها مقارنة مع طول هذا النص الشعري تعتبر قراءة وجيزة جدا؛ خاصة أنها لم تشتمل على مختلف البنيات الأسلوبية في القصيدة.

وحتى إذا عدنا إلى الدراسات النقدية التي تناولت شعر الصعاليك، نجدها انطلقت في قراءاتها لهذه النصوص باعتبارها ثورة على الشعر التقليدي؛ وذلك بإسقاط المقدمة الجاهلية من القصيدة، ليجعلوا من هذا أهم سمة لثورة الصعاليك على المستوى الفني، لكنهم لم يهتموا بباقي البنيات الأسلوبية المتعددة فلم يستفد هؤلاء النقاد من البناء الأسلوبي لقصائد الصعاليك واعتباره كعلامات للثورة الفنية لديهم.

من هنا أردت أن أدخل من هذه الثغرة التي أهملتها هذه الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة لأنتقي "لامية الشنفرى" كأنموذج فريد من شعر الصعاليك، مُحاوِلةً استنباط أهم البنيات الأسلوبية التي انبنى على أساسها هذا النص، باعتبارها الركائز القوية التي يمكن أن ينطلق منها القارئ في استكناه الأبعاد الجمالية والدلالية، التي تقبع وراءها في النص الشعري. هذا الأخير الذي لم يعد مجرد واحة يلقي القارئ بجسده المنهك على عشبها طلبا للراحة والإسترخاء؛ بل أصبح هما يلازمه ويلاحقه فلا يستطيع الظفر بثماره إلا بعد لَأْيٍ، ولم يعد القارئ مجرد مستهلك للنص بل أصبح منتجا له ومشاركا فيه، وهذا بعد أن يتخلّى عن طريقة القراءة الماضويّة التي تقوم على الشرح والتفسير، وبمعنى آخر فإن الغاية المنشودة التي يسعى القارئ إلى تحقيقها؛ هي الوصول إلى قراءة منتجة تقوم على المنهجية واضعا نُصب عينيه، أنّ النص الأدبي يتشكّل في هيكل أو بنية مؤطرة، تقوم في أجزاء منها على الإبهام الناشئ عمّا تشتمل عليه من فجوات أو فراغات على القارئ مَلؤها.

وانطلاقا مما سبق صدر بحثنا الموسوم بـــ " البنى الأسلوبية في لامية الشنفرى " ، الذي حاولت أن أقوم فيه بإجراء حوار عميق متجدد بين مكونات النص بدءا من أصغر وحداته مرورا بأبنيته وأنساقه متتبعة هذه الأبنية في حوارها وجدلها فيما بينها وصولا إلى إقامة المغزى الجمالي الكلي له.

ولأن غاية هذا البحث هو رصد واستكشاف القيم الجمالية، التي تقبع وراء البنى الأسلوبية في اللامية، فقد كان التساؤل المطروح: أيّ المناهج النقدية الحداثية يمكن أن يسعفني في مسار هذا البحث، فكانت الأسلوبية هي ذلك المسعف الذي يحقق ما أصبو إليه، إذ إنّ الوصول إلى الوظائف الجمالية للبنى الأسلوبية المستكشفة في النص الشعري؛ لا يتم إلا ضمن صيغة نشطة تصطفي وجهات نظر متعددة، وأعني بذلك أن تعدد طرائق التحليل الأسلوبي تبعا لتعدد الرؤى النظرية يخدم مسار هذا البحث، خاصة إذا نظرنا لهذا التعدد على أن بعضه مكمل للبعض الآخر، وأن المساءلات التي تعقد فيما بين هذه الطرائق إنما هي إثراء لها في النتيجة النهائية.

لذا كان أول ما قمت به أنّي حاولت أن أخلق أفقا حواريا بيني وبين النص، عن طريق القراءة الأسلوبية، التي أفضت إلى تقسيم البحث إلى مقدمة ومدخل وثلاثة فصول فخاتمة.

أما المقدمة: فحاولتُ فيها أن أقدم نظرة عامة عن النص الشعري القديم وهو بين أيدي النقاد والدارسين وكيف أنّ القراءات المتجددة والمتعددة له، تكشف عن صموده وتماسكه أمامها؛ فهو نص متأبي لا تنجلي دلالته بالقراءة الواحدة لذا يبقى بحاجة إلى إعادة القراءة عديد المرات، كما حاولت أنْ أعرض فيها أهم القراءات التي تناولت نص اللامية بالدراسة والتحليل والكشف عن أهم الثغرات فيها، والتي يمكن أن ألج منها إلى تطبيق الدراسة الأسلوبية على نص اللامية، وذلك بمحاولة رصد بناه الأسلوبية واستكناه أبعاده الجمالية، وأخيرا عرضت خطة هذا البحث بالتفصيل كما قدّمت أهم المراجع والمصادر التي أسعفتني في رحلة هذا البحث، وكذا عرضت لأهم الصعوبات التي اعترضت سبيلي في إنجاز هذه الدراسة.

أما المدخل النظري فتكفل بتحديد مفهوم شامل للأسلوب انطلاقا من المقولات الأساسية، التي تستند إليها الظاهرة الأدبية تلك هي مقولات المنشئ والقارئ والنص، وعلى

أساس النظر إلى العلاقات بين هذه المقولات تحدّدت وجهات النظر التي تحاول أن تبلور مفاهيمها الأساسية في الأسلوب، إذ نجد أن نظرية الأسلوب بوصفه اختيارا استندت إلى العلاقة بين مؤلف النص والنص نفسه، بينما استندت نظرية الأسلوب بوصفه مجموعة من الإستجابات التي تصدر عن القارئ بفعل قوة الضغط التي يسلطها النص من خلال بنياته الأسلوبية، إلى علاقة النص بقارئه بيد أن ثمة وجهات نظر في الأسلوب استندت إلى عزل النص عن كل من مؤلفه وقارئه ويتمثل هذا الإستناد في النظر إلى الأسلوب بوصفه انزياحا.

ولذا حاولت أن أسير – في تحديد الأسلوب- في ضوء العلاقات السابقة بين أطراف الظاهرة الأدبية: المرسل - النص- المرسل إليه، وإنّ هذا الإجراء يقتضي ضمنا المواشجة بين تحديدات الأسلوب والرؤى النظرية التي حامت حوله.

لهذا عرضت في الفصل الأول إلى كل من أسلوبية شارل بالي وأسلوبية ليوسبيتزر وأخيرا أسلوبية ميشال ريفاتير، بوصفها مجموعة من الإجراءات الأدائية التي حاولت أن أُقارب بها لامية الشنفرى؛ وذلك بتأمل طرائق تشكل البنى الأسلوبية في هذا النص الشعري، والقيم المتمخضة عن تلك الطرائق، مراعية القنوات التي تمتد بين البنى الشعرية وكل ما هو خارج هذه البنى؛ باعتبار أنّ هذا (الخارج) إنما هو (خارج) ظاهري، إذ إنّ له دورا باطنيا رئيسيا في تشكّل البنى الأسلوبية.

وهكذا لا يمكن وسم هذه الدراسة، بأنها دراسة بنيوية بشكل محض على الرغم من منطلقها المحايث؛ أي على الرغم من استنادها إلى لغة النص الشعري بشكل رئيس، إذ إنها لن تتجاهل أو تتجاوز العوامل والظروف الخارجية المتصلة بالشاعر وبيئته؛ بل حاولت الإستفادة من هذا الخارج بالقدر الذي يسمح بفضح المخابئ السرية للنص والكشف عن جمالياته ورؤاه المكبوتة.

وإنْ كان هذا هو الدور الذي تكفل به الفصل الأول، فقد جاء الفصلان الثاني والثالث لتطبيق أهم المقولات الأسلوبية وذلك من خلال استنباط البنى الأسلوبية في اللامية، ثم استكشاف أبعادها الجمالية. فحاولت في الفصل الثاني: رصد كل من التركيب البلاغي والنحوي، وكذا البنية الصوتية والعروضية واستكناه الأبعاد الجمالية المتمخضة عنها. أما الفصل الثالث: فحاولت فيه رصد بنيتا التكرار والتضاد وأبعادهما الجمالية في اللامية.

ولتيسير عملية البحث اعتمدت على جملة من المصادر والمراجع قسمتها إلى مجموعات: المجموعة الأولى: اعتمدت فيها على تذليل الصعوبات التي تنشأ أساسا من المسافة الزمنية بيني وبين النص فكان أهمها: ديوان الشنفرى، ديوان الصعاليك ، لسان العرب، الصحاح في اللغة. المجموعة الثانية: ضمت كتبا تهتم بالجانب التنظيري للأسلوبية منها: الأسلوبية والأسلوب لعبد السلام المسدي، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة حمادي صمود، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته صلاح فضل.

المجموعة الثالثة: ضمت مجموعة من الكتب التي تيسّر لي كيفية توظيف الإجراءات الأسلوبية بتعدد اتجاهاتها في دراسة النصوص الشعرية ومن بينها: النص الشعري وآليات القراءة لفوزي عيسى، الأسلوبية والنص الشعري عدنان بن ذريل، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، حسن ناظم.

هذا ورغم وفرة الكتب التي تناولت الجانب التطبيقي للأسلوبية، فإن الباحث أثناء عملية البحث عمّا يخدم عملية أو مسار القراءة يجد نفسه في ضيق، ذلك أنّ هذه الكتب تمثل رؤى أصحابها ووجهات نظرهم الخاصة، ومن ثمّ كلٌّ يحاول أن يقنع بدراسته القارئ، غير أنّ هذا الأخير يريد أن يأخذ هذه الدراسات كذخيرة يتسلّح بها في فهم النصوص وتشكيل ثقافة

حولها؛ أما عن قراءته هو للنص فهي تعتمد على مجهوداته الخاصة، التي تُواشِجُ بين الإطار التنظيري للمنهج وآلياته الإجرائية، أثناء تحليله للنص موضوع الدراسة هذا من جهة.

من جهة أخرى فإن أهم ما صادفني في مسيرة البحث إضافة إلى طبيعة النص الذي تناولته والذي أشار الكثيرون أنه قُتِلَ درسا، فهو حينئذ يحتاج إلى أنْ يبذل الباحث جَهدا فائقا، ليقرأه ويفجّر دلالات جديـــدة فيـــه علـــى غـــير الـــوتيرة فكـــان هاجـــسي قـــول الـــشاعر:

مـــا أرانـــا نقـــول إلا مُعَـــارا أو معـــادا من لفظنـــا مـــكرورا.

ولكن رغبتي في الإجابة عن الأسئلة التي راودتني كانت دعمًا يدفعني للمحاولة، هذا وأقرّ إقرار المتعلم بفضل معلمه، الدكتور: رايس رشيد الذي أخذ على عاتقه مهمة الإشراف على هذا البحث ومتابعته فكان واسع الصدر حليما.

مدخل نظري

مدخل نظري: تحديد المصطلح.

لا يسعنا أن نقول في ما يخص تحديد مصطلح الأسلوب في الدراسات النقدية الحديثة إلا ما قاله العديد من البحّاثة والدارسين في افتتاح دراساتهم أنه: « لابد – أولا- أن نقر بالصعوبة البالغة في تحديد مفهوم الأسلوب, فهذا المفهوم – شأنه شأن أية مقولة من مقولات العلوم الإنسانية- يختلف تحديده من حقبة إلى أخرى، ومن وجهة نظر إلى أخرى...».[1]

لاشك في أن ثمة ثوابت ترجع إليها المتغيرات النظرية في مفهوم الأسلوب وتتلخص هذه الثوابت في المقولات الأساسية، التي تستند إليها الظاهرة الأدبية واللغوية تلك هي مقولات: المنشئ (المؤلف) والنص والقارئ، وعلى أساس النظر إلى العلاقات بين هذه المقولات تعددت وجهات النظر، التي حاولت أن تبلور مفاهيمها الأساسية في الأسلوب. إذ نجد أن نظرية الأسلوب بوصفه اختيارا استندت إلى العلاقة بين مؤلف النص والنص نفسه, أي بين المؤلف الذي يختار الكلمات والتراكيب والنص الذي يتشكل من هذه الإختيارت، بينما استندت نظرية الأسلوب بوصفه مجموعة من الإستجابات، التي تصدر عن القارئ بفعل قوة الضغط التي يسلطها النص من خلال بنياته الأسلوبية، إلى علاقة النص بالقارئ واستجابته.

بيد أن ثمة وجهات نظر في الأسلوب، استندت إلى عزل النص عن كل من مؤلفه وقارئه ويشمل هذا الإستناد النظر إلى الأسلوب بوصفه انزياحا (DÉVIATION) أو إضافة (ADDITION) أو تضمنا (CONNOTATION)؛ غير أنه من ضرورات الدراسة المزمع إنجازها، المواشجة بين مختلف تحديدات الأسلوب انطلاقا من الرؤى النظرية التي حامت حوله وذلك حتى لا يتم إقصاء أي طرف من أطراف الظاهرة الأدبية؛ حيث إنه « إذا فحص الباحث ما تراكم من تراث التفكير الأسلوبي وشقه بمقطع عمودي يخرق طبقاته

---

[1]- حسن ناظم : البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص13.

الزمنية، اكتشف أنه يقوم على ركح ثلاثي، دعائمه هي المخاطِب المخاطَب والخطاب وليس من نظرية في تحديد الأسلوب؛ إلا إذا اعتمدت أصوليا إحدى هذه الركائز الثلاث أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة ».[1]

1- الأسلوب من زاوية المبدع (مصادرة المخاطِب):

يقوم المنظور الأول في تعريف الأسلوب؛ بالنظر إلى المخاطِب- المرسل- على أساس التوحيد بين المنشئ وأسلوبه بحيث لا انفصام بينهما ولا انفصال، فمن شأن هذه النظرية أن تؤدي إلى الإيمان بالتلاحم التام بين الأسلوب ومنشئه، إلى الحد الذي يصبح فيه الأسلوب كاشفا عن مكنونات صاحبه ومعبرا عن دخائله « فالأسلوب هو الرجل لأنه يكشف عن دخائل صاحبه، ويعبر عن عواطفه ومكنوناته »[2]، وتأتي أهمية المبدع وفق هذه النظرية أنه لا أدب ولا نص دون مبدع.

وتبدأ عملية الإبداع عند المنشئ بوجود مثيرات أو انفعالات أو محركات داخلية نابعة من ذاته أو خارجية من البيئة المحيطة به, هذه المثيرات تتحول إلى أفكار ومعان في ذهن صاحبها, ثم تترجم إلى عبارات لفظية تمثل أسلوب المنشئ؛ يعني ذلك أن «كل أسلوب صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره, وكيفية نظرته إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته, فالذاتية هي أساس تكوين الأسلوب »[3].

فالأسلوب- بهذا التعريف- لا يقتصر على مجرد إظهار إحساسات المنشئ وانفعالاته ولا يتوقف عند حدود بيان السمات والخصائص اللغوية، التي يتميز بها هذا المنشئ, وإنما يتخطى كل ذلك إلى حد التمازج الكامل بينه وبين صاحبه؛ بحيث يصبح الأسلوب مرآة

1- فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2004، ص11.

2- محمد رمضان الجربي: الأسلوب و الأسلوبية، (د،ط)، منشورات ELGA، عين مليلة، الجزائر، 2002، ص 13.

3- أحمد الشايب: الأسلوب، ط6، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 1966، ص 134.

عاكسة لشخصية المنشئ الفنية وطبيعته الإنسانية « وهكذا تتترل نظرية تحديد الأسلوب مترلة لوحة الإسقاط الكاشفة لمخبآت شخصية الإنسان ما ظهر منها وما بطن, ما صُرِّح وما ضُمِّن، فالأسلوب جسر إلى مقاصد صاحبه من حيث إنه قناة العبور إلى مقومات شخصيته لا الفنية فحسب؛ بل الوجودية مطلقا»[1].

ومن ثم فالأسلوب وفق هذه الرؤية؛ هو اختيار من المؤلف لما تتيحه له اللغة من إمكانات تعبيرية؛ إذ إن اللغة تزخر بمفرداها ومعانيها وتراكيبها وهي تتيح لمن شاء أن يغترف منها وينهل من معينها «سواء بردِّها إلى حركته الذهنية أو إلى بعده العاطفي, ثم ينقلها إلى مرحلة التكوين على أن يراعي في ذلك معايير الإستعمال في بيئته الخاصة»[2] ؛ غير أن هذا لا ينف التفرد الأسلوبي لكل مبدع؛ لأن لكل منشئ عالمه الخاص من المعاني والأخيلة وطريقة في الصياغة والتعبير, مما يجعل له في النهاية شخصيته الأسلوبية ذات السمات والملامح المتميزة عن نظرائه من المنشئين.

وإذا كان الأسلوب وفق هذه المقولة- مقولة المنشئ - يعد تعبيرا عن مواقف نفسية لصاحبه؛ فإن ثمة اعتراضات تواجه هذا المفهوم وتوجه إليه أهمها:

- أن التحليل الأسلوبي من هذا المنطلق، قد يكون مسبوقا بتحليلات عقائدية ونفسية وفكرية وفلسفية للمنشئ, الأمر الذي قد يؤدي بالمحلل إلى ليّ أعناق النصوص والعبارات والألفاظ كي يثبت ما توصل إليه من نتائج تخص حياة المبدع.[3]

ولعل البديل الذي قدمه معارضو مفهوم الأسلوب وفق مقولة المنشئ؛ أهم اعتمدوا الإجراء البنيوي في مفهومهم للأسلوب والمتمثل في مبدأ المحايثة؛ ومن ثم الإهتمام بالأسلوب

---

[1]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط5، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2005، ص 54.

[2]- محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني, ط1، مكتبة لبنان ناشرون, لبنان, 1995، ص 23.

[3]- فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 14.

ضمن إطار النص لا غير، لذا برزت لنا مقولة ثانية يستمد منها الأسلوب مفهومه، هي مقولة النص (الخطاب).

2- الأسلوب من زاوية النص (مصادرة الخطاب):

إذا كان الأسلوب في - مقولة المخاطَب- صفيحة الإنعكاس لأشعة الباث فكرا وشخصية فإنه في مقولة الخطاب (النص) موجود في ذاته، يمتد حبل التواصل بينه وبين باثه ومحتضنه لاشكْ، ولكن دون أن تُعلّق ماهيته على أحد منهما « وصورة ذلك، أن النص إن كان وليدا لصاحبه فإن الأسلوب هو وليد النص ذاته، لذلك يستطيع الأسلوب أن ينفصل عن المؤلف؛ لأن رابطة الرحم بينهما حضورية في لحظتي الإبداع والإيقاع ».[1]

وقد استقت مقولة النص في تحديد ماهية الأسلوب، مبادئها هذه من علم اللسانيات الذي عبد الطريق أمام عملية تقويض المؤلف، وإزاحته من طريق الدراسات اللغوية والنقدية ذلك عندما صب اللسانيون اهتمامهم على البنية اللغوية للنص «بوصفه وحدة واحدة وغايتها الأولى والأساسية غاية وصفية».[2]

ولعل أول من جسد مقولة - موت المؤلف- في دراسته النقدية للأسلوب هم الشكلانيون الروس، فقد كان لهؤلاء دور مؤثر وفعال في إضعاف دور المؤلف وذلك بتروعهم إلى دراسة النص الأدبي في ذاته، دون النظر إلى شيء خارجه سواء كان هذا الخارج مؤلفا أو ظروفا نفسية وتاريخية واجتماعية ، وقد كان اهتمامهم منوطا بوصف النظام الأدبي بالإتكاء على تحليل خطوطه الرئيسية، التي تمنحه نوعا من الدقة العلمية.

وانطلاقا من ماهية الأسلوب، وفق مقولة النص تكون طبيعة الدراسة الأسلوبية من النص إلى النص؛ لأن مفهوم الأسلوب منحصر ومحدد ضمن بنية النص لا غير، وإن كانت

---

[1] - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 71.

[2] - فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 18

الشكلانيّة هي أول مـــن أزاح المنشئ من حساباتها في تحليل النصوص، فإن هذا البسط - موت المؤلف- هو وليد نظرية سوسير اللغوية.

وما يعنينا من هذه النظرية، هو الرؤية البنيوية التي على أساسها قامت هذه المدرسة وهي الثنائية اللغوية التي « تقسم النظام اللغوي إلى مستويين، مستوى اللغة (language) والخطاب (parole)، ويشتمل المستوى الأول على قواعد البنية الأساسية للغة بينما يمثل المستوى الثاني اللغة في حالة الإستخدام »[1]، ويعتمد المنظرون للأسلوب على البنية اللغوية للنص انطلاقا من التركيز على الطرف الثاني للثنائية السابقة، باعتبار أن استخدام اللغة هو الخطاب أو النص.

ومن ثم فتعريف الأسلوب انطلاقا من مقولة الخطاب، يجعل النظر إلى النص الأدبي باعتبار العلاقات بين وحداته المختلفة، النحوية والصرفية والمعجمية، التي تتشكل منها البنية العامة للشكل الأدبي، ومن ثم فالقراءة الأسلوبية التي تعتمد على النص بمعزل عن كل المؤثرات الخارجية، تنطلق من الوحدات الصغرى إلى نظيراتها الكبرى وصولا إلى دراسة بنية العمل الأدبي اعتمادا على لغته فحسب. وتكاد جل التيارات التي تعتمد الخطاب أساسا في تعريف الأسلوب تنصب في مقياس تنظيري هو بمثابة العامل المشترك الموحد بينها، ويتمثل في مصطلح الإنزياح (l'écart).

فالأسلوب من هذه الزاوية «مفارقة départure أو انحرافا déviation عن نموذج آخر من القول، ينظر إليه على أنه نمط معياري norme »[2] ؛ معنى ذلك أن للُّغة مستويين أحدهما عادي والآخر منحرف؛ أما المستوى العادي فهو ما ارتضاه علماء النحو والتصريف

---

[1] - المرجع السابق، ص 16.

[2] - سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ط3، عالم الكتاب، القاهرة، مصر، 2002، ص 43.

وما أقر به اللغويون، وأما المستوى المنحرف فهو ما يجور ويحيد على النظام اللغوي المألوف ويخل بأنساق اللغة وأطرها.

وإن تعددت تأويلات انحراف لغة النص الأدبي بين نفسية واجتماعية وعاطفية، فإن الذي يهمنا من بينها جميعا الإنحراف داخل النص الأدبي لا غير، والنظر إلى هذا الإنحراف على أنه البنية الأساسية، إن لم نقل الوحيدة التي ينطلق منها المحلل الأسلوبي في قراءة النص الأدبي. وإن كان بالإمكان تجاوز التأويلات المتعددة لأسباب الإنزياح في النصوص الأدبية فإن الإصطدام سيكون بحاجز منيع يصعب تجاوزه، هو التساؤل عن المعيار الذي تتحدد في ضوئه الإنزياحات وكيف يتم تحديد هذا المعيار لاستجلاء اللغة الأدبية, أي اللغة ذات الإنزياح, ومن ثم اللغة ذات الأسلوب.

من هنا فالصعوبة التي تواجه الباحث في هذا المجال هي «كيفية تحديد القاعدة العامة التي انحرف عنها ذلك النص».[1]

لقد ذهب بعض الباحثين إلى أن هذه القاعدة، تُحدَّد بالسياقات التاريخية والثقافية التي استعملت فيها اللغة المعيارية، وأنّ الخروج عن هذا الإستعمال هو انحراف عن القاعدة وانزياح عنها؛ بمعنى أن يُتعرف على تاريخ استعمال اللغة في النصوص الأدبية، وأي خروج عن هذه القاعدة يعد انحرافا، وهناك من ذهب إلى أن القاعدة العامة التي نعرف بها الإنزياح في نص ما هي اللغة العادية؛ فالمقابلة بين اللغة الأدبية واللغة العادية تعيّن لنا الإنزياح الذي طرأ على اللغة الأدبية « فما الإنزياح سوى خروج عن النمط التعبيري المتواضع عليه، فهو خرق للقواعد حيناً ولجوء إلى ما عزّ وندر حيناً آخر»[2] ، غير أن هذه التسويغات أو

---

[1]- حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص 45.

[2]- عبد الله صولة: «اللسانيات والأسلوبية»، مجلة الموقف الأدبي، ع 135- 136، إصدارات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، تموز/ آب، 1982، www.awu-dam.org، 2008/01/03.

الإقتراحات التي قُدّمت لتحديد معيار الإنزياح في النصوص الأدبية، تفتقر إلى الدقة العلمية التي تتوخاها الدراسات اللغوية والنقدية الحديثة.

والذي يمكن الإستناد عليه مبدئيا، من بين هذا الزخم الكثير من الإقتراحات المقدمة هو عَـــدُّ القواعد النحوية والصرفية واللغوية للغة ما، المقياس والمعيار العلمي الذي يُحدد بالنسبة إليه انزياح لغة النص الأدبي. خاصة وأننا بصدد تحديد مفهوم الأسلوب من وجهة نظر الخطاب وموت المؤلف، والمسوغ الذي يبرر هذا الاختيار؛ هو أنّ الدراسة الوصفية أو البنيوية تنطلق من الداخل لتعود إليه فالقواعد النحوية والصرفية والنقدية والبلاغية, هي كلها داخلية في اللغة وليست خارجا عنها فهي تكاد تكون ثابتة بالنسبة للغة الواحدة.

ولأن ميدان العمل في هذا البحث هو الشعر؛ فإنه سيتم التطرق إلى ظواهر الإنزياح في فيه، والتي قد لا توجد في النثر فالحذف مثلا انحراف عن قاعدة اللغة المعيارية، وهناك أيضا انزياح على المستوى التركيبي « يحدث في ترتيب المتوالية الشعرية، إن هذا الانزياح يسمى - بديهيا- الإنزياح التركيبي، والذي يمثل نوعا من أنواع الإنزياح السياقي، الذي يحدث على مستوى الكلام بمفهومه السوسيري، ويمثله التقديم والتأخير»[1] ؛ إذ إن قوانين الكلام تقتضي ترتيبا معينا للوحدات الكلامية، فيما يقوم التقديم والتأخير في النص الأدبي- خاصة الشعر- بخرق هذا الترتيب، وإشاعة فوضى منظمة بين ارتباطات تلك الوحدات، فالإنحراف عنف منظم يمارس ضد اللغة.

مما سبق يمكن التوصل إلى أن الأسلوب يعرف - وفق مقولة الخطاب- بوصفه انحرافا عن قاعدة، وإن حاول أصحاب هذا الإتجاه توخي العلمية في تحديد الأسلوب باعتباره انحرافات عن قاعدة ما, فإن هناك ما يوجّه لنقد أصحاب هذا الإتجاه.

[1]- حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1994، ص 121.

1- إذا اعتبرنا أن الأسلوب هو الإنزياح, فهذا يعني أن النصوص التي لا تتراح عن المعيار تخلو من الأسلوب.

2- إن تصور الأسلوب على أنه انزياح، صالح لأنْ يكون وسيلة منهجية؛ بمعنى أن يكون الإنزياح ظاهرة أسلوبية, ينطلق منها المحلل الأسلوبي في دراسته، لكن أن يعتبر الأسلوب هو انزياح لا غير، فهذا ما لا يمكن أن يصدُق على كافة النصوص الأدبية.

3- إنّ تجاهل تأثير العوامل النفسية والإجتماعية والتاريخية في الإنزياح، يؤدي إلى جعل التحليل الأسلوبي جاف وعقيم, ولو أنه اتّخذ - الإنزياح- علامة يبحث من خلالها عن نفسية الكاتب وظروف مجتمعه، لكان للدراسة بعدا دلاليا وجماليا خاصا.

4- إنّ فصل الخطاب عن كل من مؤلفه وقارئه يؤدي إلى تعريف جامد للأسلوب؛ فالقارئ باعتباره منتجا للنصوص بعد ولادتها، له دور فعال في الكشف عن الإنزياحات الواردة فيها فالذي « يؤخذ على هذه النظرية أنها تغفل في دراستها لعملية التواصل الأدبي،كُلا من المؤلف والقارئ، وتركز على علاقة الظاهرة اللغوية في النص بالقاعدة المنشقة عليها ».[1]

ولعل الباحث الأمريكي ميشال ريفاتير لفت الإنتباه إلى القارئ في الدراسة الأسلوبية وكشف عن دوره في استكناه واستخراج الإنزياح في النصوص الأدبية، هذا الطرف الذي أغمطت حقه, مقولة الخطاب في تعريف الأسلوب بوصفه انزياحا.

ومن ثم فوجود قاعدة يحدد الإنزياح بالنسبة إليها دون وجود قارئ مثل باب دون مفتاح؛ فالقارئ - وفق ريفاتير- هو المفتاح الذي يحدد الإنزياحات، ومن ثم فهو الذي يحدد الأسلوب في النص الأدبي, وهنا يتضح الدور الفعال للقارئ في النظرية الأسلوبية.

3- الأسلوب من زاوية القارئ (مصادرة المخاطَب):

1 - صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، (د،ط)، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1998، ص 216.

يقوم هذا المنظور على أساس أن كل منشئ يعبر عن ذاته، لكن لا يكتب لها فإنشاؤه نابع من نفسه وليس موجها إليها، إذ إنّ من أبرز غايات الإنزياح في نص أدبي ما، هو لفت الإنتباه ومفاجأة القارئ بشيء جديد والحرص على عدم تسرب الملل إليه «من هنا يميل بعض علماء الأسلوب إلى اعتبار الإنزياح حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ، فالكتابة الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة ».[1]

ولقد اتخذ الإهتمام بدور القارئ في دراسة النص الأدبي، حيزا كبيرا ومُهما في الدراسات النقدية الحديثة, وقد اختلفت نظرة هذه المدارس إلى القارئ باختلاف منطلقاتها وتوجهاتها التي تنطلق منها؛ فقد تم تجاوز النظرة السائدة التي كانت تنظر إلى العلاقة القائمة بين المبدع والقارئ على أنها علاقة منتج ومستهلك, ولا تتعدى ذلك إلى حدود التفاعل والمشاركة.

ولكن النظرة إلى القارئ بدأت تتغير, فهو لم يعد مستهلكا و لم يعد النص هو الذي يمارس السلطة على القارئ وإنما يقوم القارئ هو الآخر بممارسة سلطة على النص؛ حتى يستطيع أن يدخل إلى عالمه ويشارك في إكمال ما هو غائب فيه.

ولعل ما يربط بين هذه الرؤى والمدارس « أن هناك خيط يجمع هذه المواقف بشكل موح, وذلك من خلال بعض الصفات أو المسميات، التي تتصل بدور القارئ وموقفه مما يقرأ فقد ظهرت بعض المسميات منها: المفاجأة – التوقع- والإنتظار الخائب والإنحراف والصدمة والفجوة أو الفراغ والتوتر ومسافة التوتر وأفق التوقع».[2]

---

[1]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط1، دار الميسرة، عمان، الأردن،2007، ص ص 184- 185.

[2]- موسى ربابعة: «جماليات الأسلوب والتلقي, دراسة تطبيقية: المتوقع واللامتوقع: دراسة في جمالية التلقي»، www.culture.gov.jo/insid-frame.php?src=s&lang=ar&id=5222- 45k، 2008/03/06.

فهذه العناصر التي تم عرضها ترتبط ارتباطا وثيقا بمشاركة القارئ في استخراج خبايا النص والوقوف عند المدهش والمثير فيه؛ ولذلك لم يعد دوره مقتصرا على ملامسة سطح النص وإنما غدا دوره كامنا في الكشف عن أعماقه، بشكل يجسد تفاعلا خلاقا بين النص والقارئ وما يهم من بين هذه الدراسات والنظريات، النظرية الأسلوبية التي تعرّف الأسلوب وفق مقولة المخاطب/ القارئ.

فقد جاءت كلمة المفاجأة في النقد الأسلوبي, بشكل واضح وهي تعني ذلك الأثر الذي يخلّفه نص أو عبارة من نص في وعي القارئ أو ذلك الإستنفار الذي تثيره المنبهات في القارئ. ولذلك عدّ أنصار– مقولة المخاطب– في تحديد مفهوم الأسلوب « أنّ الأسلوب قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ, بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الإنتباه إليها بحيث إن غفل عنها تشوه النص, وإذا حلّلها وجد لها دلالات تمييزية خاصة, بما يسمح بتقرير أنّ الكلام يعبر والأسلوب يبرز»[1] ؛ فالقوة الضاغطة هي تلك المفاجأة التي يثيرها النص باختراقه وتجاوزه لما هو متوقع ومنتظر؛ فالمتوقع أو المنتظر لا يثير شيئا ذا بال في وعي القارئ, بينما تثير العناصر غير المتوقعة وعي القارئ وتستنفره .

وحتى يكون البحث المزمع إنجازه ممنهجا في استخدام المصطلحات النقدية، التي قد تبدو للقارئ العادي مترادفة؛ فإنه من الجدير أن يحدد الباحث هنا الحقل أو المجال النقدي الذي سينتقي منه مصطلحات البحث، فبالنسبة لعنصر اللامتوقع الذي يحدث المفاجأة عند القارئ فإن هذه الإستجابة – المفاجأة – يقصد بها في هذا السياق كسر التوقع بدلا من خيبة الإنتظار ذلك أن مفهوم هذا الأخير يفترق « عن مفهوم (كسر التوقع) الذي جاء به الشكلانيون الروس في أن كسر التوقع, هو المقصدية الفنية للإنزياحات الأسلوبية؛ فهي إذن

[1]- سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية, ص 42.

رهينة بالملفوظ اللساني وبنية الأدب, أما مفهوم خيبة الانتظار فهو مفهوم يشيّده المتلقي لقياس التغيرات أو التبدلات التي تطرأ على بنية التلقي عبر التاريخ ».[1]

ومن هنا فمقصدية الإنزياح الأسلوبي في النص, هي التأثير في القارئ عن طريق كسر التوقع عنده فالمفاجأة إذن مرتبطة بالتقبل؛ ومن ثم فبروز الأسلوب لا يتم إلا بوجود قارئ يتفاعل معه، فالبعد التأثيري للنص في القارئ بعدٌ لا يستهان به في عملية القراءة وبخاصة تركيز الأسلوبية على ما هو لافت للقارئ ومدى تأثيره فيه «حتى أنّ الأسلوب كان يعرف عند بعض الباحثين، بأنه حصيلة ردود فعل القارئ في استجابته لمنبهات النص ».[2]

وإن كان عنصر اللامتوقع في النص, هو الذي يحدث المفاجأة في ذهن القارئ فإن عنصر المتوقع في النص هو الذي يخلق عند القارئ اللامتوقع، لكن كيف يكون ذلك؟ لأن المتوقع في النص يجعل القارئ يسير في خط أفقي، وما إن يتعوّد على نمط معين في النص ويتوهم بأنه أمسك بطرف الخيط المتحكم في أسلوبه, حتى يُفاجئ بعنصر غير متوقع غالبا ما يحدثه انزياح معين في النص, فيصطدم القارئ مع تركيب أو فكرة أو وزن أو فضاء نصي لا يتطابق مع معرفته الأولوية التي خلقها في ذهنه عنصر التوقع.

ومن هنا يجد القارئ نفسه مندهشا بالعناصر غير المتوقعة في النص، وهي عناصر تشكل السلطة التي يمكن أن تمارسها هذه العناصر على القارئ[3] ؛ فمقصدية الإنزياح الأسلوبي في النص إذن؛ هي التأثير في القارئ عن طريق كسر التوقع عنده، ولذا يمكن المواشجة بين مفهوم الأسلوب باعتباره إنزياحا وانحرافا, وبين الأسلوب باعتباره قوة ضاغطة تمارس على ذهن القارئ, فالإنزياح في النص يعتبر من أبرز القوى الضاغطة التي تمارس

---

[1]- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي, أصول... وتطبيقات, ط1, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, المغرب, 2001، ص 47.

[2] – موسى ربابعة: «جماليات الأسلوب والتلقي, دراسة تطبيقية: المتوقع واللامتوقع».www.culture.gov

[3]- حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص 70.

هيمنة على ذهن القارئ بإحداث عنصر اللامتوقع؛ لأنه لا يمكن أن يكتشف بأن هناك انزياح في النص إلا بوجود ذات قارئة.

وتبعا لما سبق «يصبح أساس تعريف الأسلوب, هو مقياس المفاجأة تبعا لردود الفعل ومعدن المفاجأة، ومولّدها هو اصطدام القارئ بتتابع جملة الموافقات بجملة المفارقات في نص الخطاب»[1]

ومن خلال ما تقدم حول تحديد مفهوم الأسلوب, وفق مقولة المخاطِب والمخاطَب والخطاب, فإن هذا الفصل الذي تم اعتماده في البحث والتحليل, ليس إلا فصلا منهجيا يعين الباحث على استشفاف تحديد الأسلوب في ماهيته ومقوماته، فلا يذهب به هذا المنهج إلى الغفلة عن التفاعل العضوي القائم في عملية الخطاب, والذي به لا يكون مخاطِب دون مخاطَب وخطاب, كما لا يكون مخاطَب ولا خطاب ما لم تكتمل أضلاع المثلث.

[1] – عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب, ص 67.

الفصل الأول

1- أسلوبية شارل بالي:

لعله من مقتضيات هذه الدراسة ضرورة التعرض لأسلوبية شارل بالي باعتباره المؤسس الأول لهذا الإتجاه ، ورغم أن مجال البحث في قصيدة الشنفرى سيقتصر على مقولات النقد الأسلوبي الأدبي, إلا أنه كان لزاما على الباحث في هذا المقام، أن يعرض للأصل الذي انبجست منه الفروع الأخرى، فأسلوبية ليوسبتزر التي سيتم التعرض إليها فيما بعد قامت بديلا عن أسلوبية شارل بالي « **فالمفهوم المعرفي للبديل أن يتولد عن واقع معطى، وريث ينفي بموجب حضوره ما كان قد تولد عنه** »[1] ، ولكي يتم التعرف على مقومات هذا الإستبدال, يقتضي البحث المنهجي ضرورة التعرف على مقومات الإتجاه الأول، الذي قامت على أنقاضه مقومات الإتجاه الثاني (أسلوبية ليوسبتزر).

إن أول ما يجب تقريره هنا، أن لسانيات سوسير بما قامت عليه من تقديرات مستجدة قد كان لها مدلولات أولهما آني تلقائي تمثل في بروز الأسلوبية على يد تلميذه السويسري « شارل بالي-charle bally- (1865-1947) الذي أسس العلم في كتابه الرائد مبحث في الأسلوبية الفرنسية (traité de stylistique française) سنة 1909 تحديدا ».[2]

وقد عُرفت أسلوبية بالي بطابع الدراسة اللغوية الوصفية؛ فهي ركزت على الإستخدام الفردي للغة عكس سوسير الذي « **لم يكن يبحث عن الإستخدام الفردي للغة من حيث تميزه ولكنه يبحث عن النظام اللغوي كما هو متحقق في عقل أبناء البيئة اللغوية الواحدة**».[3]

ويعني هذا أن اللساني سوسير يقف على خط مقابل للخط الذي انحرف إليه تلميذه بالي في اتجاهه إلى البحث عن الأسلوب الفردي في استثماره لقواعد وقوانين النظام اللغوي العام.

---

[1]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 44.

[2]- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي: مفاهيمها وأسسها تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، ط1، جسور، الجزائر، 2007، ص 76.

[3]- عدنان حسين قاسم: الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، (د،ط)، الدار العربية، مصر، 2001 ، ص ص 31-32.

واللافت في نظرية بالي أنها تركز على لغة التعامل اليومي، قبل لغة الأعمال الأدبية لأن معدن الأسلوبية في نظره « ليس ما يقدم في اللغة من وسائل تعبيرية تبدد المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية؛ بل حتى الإجتماعية والنفسية فهي إذن تنكشف أولا في اللغة الشائعة التلقائية قبل أن تبرز في الأثر الفني ».[1]

من هذا المنطلق نحّى بالي عن أسلوبيته اللغة الأدبية وعمد إلى ما هو موحي ومتداول؛ أي أنه نظر إلى لغة الإستعمال وذلك متحدد بطبيعة نظرته إلى اللغة بوصفها مؤسسة اجتماعية وليست مجرد أبنية أو نظام من القواعد، فحسبَ وجهة نظره أنه ليس للأسلوبية غاية نفعية؛ أي أنها لا تتوخى أي هدف تعليمي, ولا تُعنى بالقيمة الجمالية التي يتضمنها النص الأدبي من هنا فإن بالي حصر مهمة الأسلوبية في «البحث عن علاقة التفكير بالتعبير وإبراز الجهد الذي يبذله المتحلم ليوفق بين رغبته في القول وما يستطيع قوله, فالإنسان كائن عاطفي تنطبع عاطفته على لغته ».[2]

ولعل إعراض بالي عن اللغة الأدبية وإقصاءه لها في دراسته الأسلوبية؛ يعود إلى اعتقاده أن وجود الأسلوب لا يستلزم وجود اللغة الأدبية، فالفرق بين اللغة الإعتيادية واللغة الأدبية لا يكمن في تضمّن إحداهما الأسلوب وخلو الأخرى منه؛ بل إن الفرق بينهما يكمن في وعي المتكلم « فالمتكلم الأديب واع غاية الوعي عندما يمارس عمله الأدبي باللغة؛ لذلك ينحو إلى توظيفها توظيفا جماليا, بينما يأتيها غيره عن غير وعي فتأتي على لسانه عفوا لذلك تأكدت ضرورة التفريق بين مفهوم الأسلوب واللغة الأدبية ».[3]

[1]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 37.

[2]- حمادي صمود: الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، ط2، دار شوقي، تونس، 1997، ص93.

[3]- المرجع نفسه، ص 93.

إنّ أسلوبية بالي تراعي البنى اللسانية المؤثرة، ذات التعبير الوجداني أو العاطفي وتستبعد في مقاربتها دراسة اللغة الأدبية، ونظرا لإنكارها الإعتبارات الجمالية في الدراسة الأسلوبية؛ فهي تحاول أن تثبت جدولا بالقيم التعبيرية للغة معينة وهذا بعد أن قسّم الخطاب إلى ما هو حامل لذاته غير مشحون بالعواطف, وما هو حامل للعواطف والإنفعالات وتكون مهمة الأسلوبية تتّبع بصمات الشحن في الخطاب عامة؛ أي الجانب العاطفي للظاهرة اللغوية والكثافة الشعورية التي يشحن بها المتكلم خطابه، من هذا المنطلق « حدّد بالي حقل الأسلوبية بظواهر تعبير الكلام وفعل ظواهر الكلام على الحساسية, ولذلك فهي تنكشف أولا وبالذات في اللغة الشائعة التلقائية, قبل أن تبرز في الكلام الفني ».[1]

وحتى نفهم أسلوبية بالي علينا أن نعرج سريعا على الفرق بين اللغة والكلام عند سوسير فقد نظر هذا الأخير- باعتباره المصدر اللساني الذي استقى منه من جاء بعده من اللغويين والأسلوبيين والنقاد وغيرهم- إلى اللغة باعتبارها نظاما مجردا أو بنية ذهنية لدى الجماعة اللغوية بينما الكلام هو إنجاز على ضوء تلك البنية وتحقيقا لها؛ ومن ثم كانت اللسانيات عنده دراسة للغة وليست دراسة للكلام.[2]

ومن ثم فبالي يؤمن بأسلوبية موضوعها الأساسي اللغة العاطفية, ففي نظره أنه يمكن «إدراك هذه اللغة العاطفية في الأحاديث المتبادلة, وفي النصوص المكتوبة في الرسائل والصّحافة .... وفي الأدب، لكن الأعمال الأدبية (مثل العمل المسرحي أو الرواية)، لا ينظر إليها لا في أدبيتها ولا في فرديتها /.../ والعمل الأدبي يُستعمل عنده كركيزة أو وعاء أو حجة تتيح تحليل وقائع اللغة العاطفية ».[3]

---

[1] - جمال حضري: «نقد النص والمشاريع المتحولة»، مجلة علوم إنسانية، ع 29، تموز (يوليو)، السنة الرابعة، 2006، www.ulum.nt، 2008/01/25.

[2] - جمال حضري: «اللسانيات وتوليد المنهج النقدي»، www.jamilhamdaoui، الجزائر، 2008/02/09.

[3] - جورج مولينيه: الأسلوبية، تر: بسام بركة، ط2، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، 2006، ص ص 53- 54.

فبالي يزيح البحث في القيم الجمالية للنصوص الأدبية من طريق أسلوبيته اللغوية؛ لأن نظريته المعروفة بالأسلوبية التعبيرية نظرت إلى النص الأدبي بوصفه خارجا عن مجال بحثها, نظرا لانشغالها بوصف الوقائع اللغوية المعاكسة؛ إلا أن هذه الأسلوبية «لم تخرج النص الأدبي من دائرة الإهتمام تقليلا من شأنه أو الإستهانة به؛ بل لأنه لا يمثل اللغة التلقائية الطبيعية ».[1]

هكذا اعتمدت أسلوبية بالي على الإتجاه التعبيري؛ بوصفه اتجاها لغويا خالصا عُمدته اللغة التلقائية الجماعية، كما تتمثل في استخدامات جميع فئات المجتمع وطبقاته وسبيله الوصف وبذلك أضحت أسلوبية التعبير أسلوبية لغوية بحتة لا تعنى إلا بالإتصال المألوف والعفوي.

وإذا تم التعرف على المنطلقات النظرية لأسلوبية شارل بالي آنفا؛ فإنه من الضرورة القصوى التعرف على المستويات اللغوية وكيفية التعامل معها، وفق الآليات الإجرائية المستوحاة من المنطلقات النظرية التي قدّمها.

يتضح مما سبق أن المجال الذي يشتغل عليه بالي هو التعبير اللغوي؛ هذا الأخير الذي ينطوي على عناصر ومستويات من التحليل مستمدة من الدراسات اللسانية، التي أرسى قواعدها سوسير, وطورها بالي في أسلوبيته التعبيرية.

فقد اهتم بالي بدراسة التعبير اللغوي ضمن المستويات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية حيث انطلق بالمستوى الصوتي للتعبير اللغوي، ذلك من خلال تسليط الضوء على طريقة الأداء الصوتي التي يكون لها أثر كبير في القيم التعبيرية التأثيرية؛ لأن النبر وحركات الوجه لها أكبر الأثر في إضفاء الطابع التأثيري العاطفي؛ لذا ركّز أكثر على نبرة الصوت أثناء النطق لأن العبارة الواحدة قد تكون لها أكثر من دلالة وذلك بتعدد طرق النبر فيها « ففي قولنا ما شاء الله، هي جملة تقال للتعبير عن التعجب فلو نظرنا إلى هذه الجمل من الناحية الصوتية نجد أنها قد تعبر عن القدير، كما أنها قد تعبر عن السّخريّة والضحك, وكذلك قد تعبر عن الإستغراب والإستهجان

---

[1]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، ص 99.

(...)، ويلحظ من الناحية الصوتية أن تعدد القيم التعبيرية يرتدّ إلى تعدد الطرق المتبعة في نطق هذه الجملة».[1]

وإن كان بالي يرجع تعدد القيم التعبيرية إلى اختلاف درجة الصوت ونبره أثناء الكلام ويجعل من هذا الأمر سببا في إعراض أسلوبيته عن اللغة المكتوبة، بدعوى أنها تفتقر إلى النبر وحركات الوجه التمثيلية، وحتى إن تم موافقته في بعض ما ذهب إليه من أن طريقة النطق وحركات الوجه لها أثر كبير في إثارة الجانب العاطفي للمتلقي؛ فإنه لا يمكن موافقته فيما ذهب إليه من ادعاءه بأن اللغة المكتوبة تفتقر لهذه الخصيصة؛ فهو هنا يتجاهل كلية دور السياق النصي الذي يحيط بالكلام سواء المنطوق أو المكتوب.

فحتى في حالة غياب المتكلم/ المخاطب جسديا؛ إلا أن السياق الذي يحمل الكلام يكون كفيلا بالدور الذي تؤديه قسمات الوجه ونبر الصوت، فمثلا عبارة (شكرا لكم) تقال ردا لمعروف قدّم لك، لكن نزار قباني استخدم هذه العبارة في مستهل قصيدة بلقيس, بدلالة مفارقة تماما للدلالة الأولى، فيقول:

شكرا لكم

شكرا لكم

فحبيبتي قتلت, وصار بوسعكم أن تشربوا كأسا على قبر الشهيدة

وقصيدتي اغتيلت

وهل من أمة في الأرض - إلا نحن- تغتال القصيدة.

فهنا لا نحتاج إلى نبر صوت ولا إلى قسمات وجه, كي نتعرّف على القيمة التعبيرية التي تحملها عبارة (شكرا لكم).

---

[1] - المرجع السابق، ص 102.

فالسياق النصي لهذه القصيدة أدى دوره على أكمل وجه في إعطاء القيمة التعبيرية لهذه الجملة إضافة إلى قيمة جمالية فنية خاصّة, هذه القيمة التي أغفلتها الأسلوبية اللغوية أثناء دراستها للتعبير اللغوي، وإن كان طابع الدّراسة الأسلوبية للمستوى الصوتي وصفيا فقد انسحب هذا الطابع على باقي المستويات اللغوية الأخرى.

والذي يمكن أن يستشف من الدراسة الوصفية عند بالي؛ أن الأفكار تسبق وجود الكلمات، ومن ثم يتم التعرف على الفكر والناحية النفسية عن طريق الإستعانة بدلائل الكلمات.

ويكون الأسلوب بهذا الشكل نوعا من الإختيار؛ فهو الواسطة بين الفكر واللغة؛ فالفكر ينجز نفسه بالتعبير (الأسلوب), وذلك باختيار المستويات الصّوتية والصّرفية والنحوية والدلالية المتوفرة في اللغة، من هنا فإنّ دراسته للتعبير اللغوي تقف على ناصية اللغة والفكر، ومن ثم فتشارلز بالي « يحدد الأسلوب بأنه العناصر المؤثرة لغويا وقد نظر إلى هذه العناصر على اعتبار أنها إضافة اختيارية إلى معنى قد تقرر سلفا ».[1]

ومن ثم يبقى الإختيار هو الصفة البارزة للأسلوب والملازمة له, ولا يقصر بالي هذه الإمكانية على المتكلم العادي؛ بل يسحب ذلك حتّى على رجل الأدب « فاللغة ليست عصيّة لدى الشاعر المقتدر كما أنها ليست إلهاما يتترل عليه فجأة؛ بل إنّ الشاعر بذكائه وفطنته هو الذي يملي عليها شروطه في الإختيار ويأخذ ما يناسب القصد ».[2]

لقد كان بالي هو المؤسس الأول للأسلوبية والزعيم الأول لتيار الأسلوبية اللغوية، التي تم عرض أهم مقولاتها وآلياتها الإجرائية في دراسة التعبير اللغوي آنفا، وقد تلقف هذه النظرية

1- محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص 22.

2- مصطفى درواش: خطاب الطبع والصنعة،رؤية نقدية في المنهج والأصول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،2005، www.awu-dam.org/book/05/study05/379-m-d…book05-sd013.htm، 04/ 2008/03.

العديد من البحاثة بالقبول وآخرون بالرفض؛ فتعرضت إلى هجوم شديد وانتقادات حادة من داخل معسكر الأسلوبية وخارجه.

إذ اعتبرُوا أن هذا الإتجاه – الأسلوبية اللغوية– هو المسئول الأول عن الإساءة إلى سمعة الأسلوبية في أروقة الدّراسات، ولعل أحدّ السهام التي سدّدوها صوب الأسلوبية اللغوية؛ أنها لا تهتم بالتأويل فهي « لا تتخذه كغاية من غاياتها؛ بل غايتها القصوى تقديم وصف لغوي دقيق لنص ما على الرّغم من أن الوصف وجه من وجوه التأويل فإنه ليس تأويلا؛ بل هو تمهيد وأرضية أساسية ينطلق منها التأويل».[1]

يتضح من هذا أن الأسلوبية اللغوية نافعة جدا على صعيد الوصف اللغوي وتصلح أن تكون أرضية تنطلق منها الأسلوبية الأدبية في بحثها عن القيم الجمالية التي تقبع وراء المستويات اللغوية؛ فالوظيفة الجمالية الفنية للإستعمالات اللغوية هي نقطة تتوقف قبلها الأسلوبية اللغوية وفي الوقت نفسه هي النقطة التي تنطلق منها الأسلوبية الأدبية لكي تصل إليها، وهذا ما سيتم التّعرُّف عليه في أسلوبية ليوسيتزر والموسومة بالأسلوبية الأدبية.

2– أسلوبية ليوسبتزر:

اهتمت أسلوبية بالي بمراعاة البنى اللسانية، ذات التعبير الوجداني أو العاطفي المؤثر، لذا وُسمت بالأسلوبية اللغوية؛ ذلك أنها استبعدت في مقارباتها دراسة اللغة الأدبية حيث أنكرت الإعتبارات الجمالية في الدراسة الأسلوبية، فبالي يؤمن بأسلوبية تبحث في القيم الوجدانية المستوحاة من لغة الإستخدام اليومي؛ في حين تتجاوز الدراسة الراهنة هذا التصور لتدفع به إلى البحث في القيم الجمالية المستوحاة من الأعمال الأدبية.[2]

---

[1]- بن يحي فتيحة: «تجليات الأسلوب والأسلوبية في النقد الأدبي»، ع 439، مجلة الموقف الأدبي،تشرين الثاني، إصدارات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2007www.awu-dam.org/mokif adaby/439/mokif439-003.htm ، 2008/03/03.

[2]- حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص 03.

عرفت أسلوبية ليوسبتزر بالأسلوبية النفسية؛ فهو من بين النقاد الذين حاولوا أن يقيموا صلة بين نفسية الكاتب وأسلوبه، فأقام نظريته في الأسلوب تأسيسا على « تعاليم فرويد ثم تأثر بنظرة بندتو كروتشه إلى اللغة على أنها تعبير فني خلاق عن الذات، وتأثر بنظريات اللساني الإيطالي همبولت اللسانية، وبكارل فوسلار»[1]، وعلى هذا فإن الدراسة الأسلوبية النفسية توازي بين حياة الشاعر وأسلوبه، الأمر الذي يجعل وظيفتها محصورة في البحث في لغة النص عن تلك الحياة النفسية التي حفزت الأديب على تشكيل أسلوب نصه.

فهذا الإتجاه في الدراسة، يسعى إلى الكشف عن الأسرار الخفية في حياة الشاعر وعصره وانعكاس ذلك في لغته «ويعود هذا النمط من التفكير الأسلوبي إلى كارل فوسلر، الذي رأى أن كل عاطفة أو إفراز يصدر عن حالتنا النفسية الطبيعية، وفي المقابل فإن كل انحراف عنده على أنه اختيار من بين إمكانات تعبيرية، كما أنه سيكشف في الوقت ذاته عن تشكيل داخلي مميز وغير عادي في نفسية المبدع وهو ما يعري الجذور النفسية للكلمات ».[2]

وتأسيسا على ما سبق يكون الأسلوب صورة لصاحبه، تبين طريقة تفكيره وكيفية نظرته للأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته، فالذاتية حسب ليوسبيتزر أساس تكوين الأسلوب.

فقد اقترنت منطلقات أسلوبيته بعلم النفس؛ ذلك أنها عدّت أي انحراف لغوي في النص الأدبي نتيجة حتمية للحالة النفسية التي يمر بها المبدع « معنى ذلك أن الدافع إلى مخالفة المألوف اللغوي نفسي بحت, وهو خارج عن إرادة المنشئ واختياره فهو مدفوع إليه دفعا ومرد ذلك إلى العبقرية».[3] فسبيتزر يختلف في هذا عن بالي ذلك أن المنشئ عنده لا يختار كلمات أسلوبه؛ بل هناك دوافع نفسية لا إرادية تخلق الأسلوب وتشكله، وهذا ما يسعى إلى الكشف عنه, انطلاقا من لغة النص.

[1] - يوسف أبو العدوس: الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، ص 111.
[2] - عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص 231.
[3] - فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 22.

فالإنزياح عنده لا إرادي وغير متعمد, تدفع إليه عوامل نفسية داخلية خاصة بالمبدع فأي انحراف لغوي عن نموذج الكلام الجاري في الاستعمال (اللغة القاعدة)؛ ليس إلا تعبيرا موازيا للإثارة النفسية المنحرفة عن المألوف « ولهذا يستطيع الإنسان أن يحدس بمركز العواطف في النفس, انطلاقا من الإنحراف اللغوي عن النموذج المعياري ».[1]

لقد تبنى ليوسبتزر فكرة الحدس واعتمد عليها في عملية التحليل الأسلوبي فرأى «أنها من الوسائل التي يستطيع بها الناقد الأسلوبي أن يصل بها إلى أغوار النص لاستكشاف شمسه المركزية».[2]

والإنزياح عنده انحراف فردي بالقياس إلى قاعدة ما[3]، وكأن سبيتزر يفتح مجال القاعدة التي يتحدد الإنزياح بالنسبة إليها، فقد تكون القاعدة لسانية خاصة باللغة التي كتب بها النص وهذا ما يعرف بالإنزياح الخارجي، كما أنه يمكن أن يُحدد الإنزياح في النص قياسا على القاعدة المهيمنة على النص، وهذا ما يعرف بالإنزياح الداخلي.

والمهم في نظرية ليو سبيتزر، أن الإنزياح عنده مرده عامل نفسي فردي يعود إلى ظروف خاصة بمؤلف النص، هذا ما يهمه من مفهوم الأسلوب باعتباره انزياحا فيرى أنه لا يوجد انزياح عن قاعدة ما؛ إلا وخلف ذلك دوافع نفسية قوية دفعت بالمنشئ إلى الخروج عن هذه القاعدة « إن ما يميّز الإتجاه الأسلوبي المثالي هو اعتباره اللغة الأدبية انزياحا ذي بعدين جمالي ونفسي، فقد أدخل ليو سبيتزر (leo spitzer) مفهوم الإنزياح إلى الدراسة الأسلوبية، وأراد أن يفسر به خصوصيات الأسلوب ولكنه يسعى بعد ذلك إلى تتبع الأصل الروحي والسيكولوجي لتلك الخصائص ».[4]

---

[1] - يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 185.

[2] - عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص 277.

[3] - حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص 48.

[4] - جمال حضري: «نقد النص والمشاريع المتحولة»، www.ulum.nt، 2008/01/25.

غير أن هذا التأسيس الذي اعتمده ليوسبيتزر لم يلق ترحيبا في الوسط النقدي؛ ذلك أنه ارتبط بالمنهج النفسي وكأن سبيتزر بهذا يعود لإحياء المناهج السياقية، التي تم تجاوزها من طرف نقاد الحداثة، فهو في نظر معارضيه يعيد الحياة للمناهج السياقية التي تم إعدامها على مقصلة المناهج النسقية، فهذا عبد السلام المسدي يقول في أسلوبية ليوسبيتزر: « تولد على يد الألماني سبيتزر، منهج أسلوبي لا مجازفة في شيء أن ننعته بتيار الإنطباعية (Impressionisme) فكل قواعده العملية منها والنظرية قد أغرقت في ذاتية التحليل، وقالت بنسبية التحليل وكفرت بعلمانية البحث الأسلوبي».[1]

غير أن سبيتزر يدفع عن نفسه تهمة الإنطباعية؛ فالمنطلقات التي أعلنها قاعدة لأسلوبيته كانت قريبة إلى الموضوعية منها إلى الإنطباعية؛ حيث جعل محور عمله الأسلوبي متمركزا في النص الأدبي لا غير، فلغة النص وحدها هي المنطلق الأساسي الذي يتم الولوج منه إلى الأغوار الدفينة تحت الظواهر الأسلوبية المختلفة.

فسبيتزر بذلك يحصر أسلوبيته في البحث عن حياة المنشئ (المؤلف)، التي يكسوها أسلوب النص، فما الأسلوب في نظريته إلا ذلك الثوب المزركش الملون الذي صمم بطريقة تتناسب لا محالة ومقاس مرتديه.

وبناء على ذلك فإن الأسلوبية في نظره يجب أن توازي بين حياة الشاعر وأسلوبه الأمر الذي يجعل وظيفتها محصورة في البحث داخل لغة النص عن تلك الحياة النفسية، التي كانت سببا مباشرا – حسب سبيتزر– في تشكيل أسلوب النص.

ويستمر سبيتزر في دفع تهمة الإنطباعية عن أسلوبيته، فهو يؤكد على أنه سعى إلى وضع تعريف علمي دقيق للأسلوب الشخصي، انطلاقا من مقولة بوفون الشهيرة "الأسلوب هو الرجل" « ليحدد من خلال الأسلوب نفسية الكاتب وميوله ونزعاته والتركيبة النفسية التي

[1] - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 17.

جعلت من أدواته اللغوية تتشكل بهذه الطريقة أو تلك، فروح الكاتب تمثل النواة المركزية التي يدور حولها نظام الأثر كله، فهي النظام الشمسي المتحكم في عناصر النص جميعها ».[1]

إن الغاية الكبرى لأسلوبية ليو سبيتزر، النفاذ إلى أبعد أغوار الذات المنتجة بوصفها ذاتا متفردة بتجربة نفسية خاصة أفرزت إنتاجا لغويا خاصا، وهذا معنى أسلوبية الفرد الذي عرفت بها نظرية سبيتزر؛ فهي ذات أبعاد إنسانية تربط بين العمل الأدبي وصاحبه متين الربط.

ورغم أنه حاول جاهدا وهو يعرض لنظريته في الأسلوب أن يؤكد على المنطلق اللساني في دراسته الأسلوبية؛ إلا أن النقاد الذين يرفضون نظريته لم يتوانوا في تسديد سهامهم النقدية لهذه النظرية, ولعل أهم انتقاد وجه لها، أنّ تحليل النصوص يسبقه تحليل سيكولوجي وأيديولوجي, قبل تلمس لغة النص مما يجعل الناقد يفرض قراءة مسبقة على النص ولا ينطلق من النص نفسه ؛ حيث أنّ « ثمة علاقة بين الأسلوبية النفسية والإتجاه النفسي، فكلاهما يُخضع النص لمعايير علم النفس ومقاييسه، وكلاهما يحاول الوقوف على الظروف النفسية والمراحل المبكرة لطفولة الكاتب ومدى تأثيرها في كتاباته، وقصور المنهجين يتمثل في أنهما قد يعتمدان على النص لتأكيد ما سبق استخلاصه من نتائج؛ فالنص- عند أصحاب الإتجاهين النفسيين- يقع في هامش اهتماماتهم وليس في بؤرتها».[2]

يبدو أن هذا الإعتراض على الأسلوبية النفسية (المثالية), لا يخلو من موضوعية معينة خاصة إذا تم النظر بعجلة في المراحل الثلاثة المتتابعة من طريقة ليو سبتزر في مقاربة النصوص؛ إذ تمثل المرحلة الأولى: القراءة ثم القراءة بصبر وثقة حتى يتشبع القارئ بجو العمل وعندئذ يلفت انتباهه تكرار سمة أسلوبية معينة.

---

[1] - يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 118.

[2] - فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 37.

وفي المرحلة الثانية يبحث عن تفسير سيكولوجي لهذه السمة، أما في المرحلة الثالثة فإنه يحاول العثور على أدلة أسلوبية جديدة تشير إلى وجود العامل ذاته في نفس المؤلف.[1]

وكأن بالناقد – وفق هذه النظرية – يريد أن يرجع إلى الحياة الخاصة للكاتب؛ كي يتأكد من صحة الربط الذي توصل إليه بين أسلوب النص ونفسية صاحبه، ولعل مثل هذه القراءة للمراحل الثلاثة من طريقة ليو سبتزر؛ هي التي أدت إلى انتقاد أسلوبيته وحتى رفضها في بعض الأحيان.

فالباحث الحصيف الذي يتأمل جيدا في منطلقات هذه النظرية, يدرك أن ليو سبتزر لم يرجع إلى خارج النص كي يفرض عليه قراءات خارجية غير مؤسسة من داخل النص، فهو في المرحلة الثالثة من المراحل التي أقرها في طريقته, يصر على اختبار النتائج التي توصل إليها في المرحلتين الأولى والثانية[2] ؛ وذلك بالبحث عن شواهد أسلوبية أخرى تعضد التأويل السيكولوجي للظواهر الأسلوبية التي تم رصدها في المرحلتين الأوليين، وهذا ما يضفي على اتجاهه في الدراسة طابع المنطقية والمصداقية؛ لأنه لا يتوقف عند تأويل استعمال أسلوب ما بدافع نفسي؛ بل يتعدى ذلك إلى دعم هذه النتيجة التي تقود إليها خاصية أسلوبية معينة، بدعائم أسلوبية أخرى تعزز التفسير النفسي الذي توصل إليه المحلل الأسلوبي.

على هذا فإن اتهام الأسلوبية النفسية بالإنطباعية، واعتمادها على رؤى سابقة يبدو اتهاما واهيا، خاصة إذا تم التحقق من المنطلقات اللسانية التي اعتمدها سبيتزر في دراسته لأسلوب النصوص الأدبية، فهو بذلك « يجمع بين منهج التحليل اللغوي الذي أسس له دي سوسير ودراسة اللاشعور كما شرع له سيجموند فرويد وهما متعاصران ».[3]

[1] - المرجع السابق، ص 37.

[2] - المرجع نفسه، ص 113.

[3] - عدنان حسين قاسم: التحليل الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص 112.

من هنا اتخذ مفهوم الأسلوبية عنده طابعا خاصا؛ قد يكون فيه رد فعل من نوع ما على الإيغال في الموضوعية والعقلنة كما هو الحال عند البنيويين، ومعارضة التحليل النفسي المنقطع كلية عن النص الشعري.[1]

فالباحث هنا يستفيد من البنية اللسانية للنصوص الأدبية ولا يقف عندها؛ بل يفتح هذا النسق على الخارج والمتمثل في صاحب النص. فسبيتزر لم يفرض هذا الخارج على النص منذ بداية التحليل؛ بل ينطلق من البنية اللغوية السطحية للنصوص، ليبحث عن تأويل سيكولوجي من نوع ما، يفسر سبب هذا التشكل الأسلوبي عكس البنيويين الذين سعوا إلى البحث عن سبب هذا التشكل، من داخل النص نفسه لا من خارجه.

هذا من جهة ومن جهة أخرى فهو استفاد من مقولات علم النفس، التي قد يجد فيها ضالته في تأويل الظواهر الأسلوبية، التي تم اكتشافها أثناء التعامل مع النص « وبموجب ما سبق يكون التحليل أسلوبيا نفسيا، يجمع بين مقولات لغوية ومقولات نفسية وربما اجتماعية»[2] وليس بالإمكان هنا، الطعن في هذا الخليط من المقولات التي تنتمي إلى حقول معرفية مختلفة مادامت ثمة مشروعية من نوع معين تتيح المواشجة بينها لمقاربة النصوص، خاصة إذا كانت لغة النص الشعري هي المنطلق الأساسي في عملية التحليل الأسلوبي، فالمنطلق المحايث في هذه الدراسة هو الذي يضمن سلامة هذا الربط بين المقولات السابقة.

ولأن موضوع البحث المزمع إنجازه نص لامية الشنفرى؛ فإنه ليس من الخطأ المنهجي أن يُستفاد من هذا الإجراء – أي ربط الأسلوب بصاحبه- لاستكناه الأبعاد الجمالية القابعة خلف البنى الأسلوبية، ومن ثم فلا يمكن مساندة مبدأ القطيعة مع الخارج الذي قالت به البنيوية- موت

---

[1]- المرجع السابق، ص 113.

[2]- حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص 38.

المؤلف- مساندة مطلقة؛ لأن ذلك قد يُقصي دلالات مهمة من الممكن الوصول إليها إذا ما تم البحث عن تفسير نفسي أو اجتماعي لها؛ خاصة إذا كانت متعلقة بالأنا.

وحتى لا يُفهم من هذا الكلام، أن المقاربة الأسلوبية لنص اللامية ستكون مستندة كلية إلى التفسير النفسي أو الإجتماعي؛ فإنه يمكن القول أن الإستناد إلى هذا النوع من التفسير سيكون بقدر محدود، لا يتم اللجوء إليه إلا لضرورة قصوى يقتضيها البحث عن القيم الجمالية للبنى الأسلوبية المشكلة لهذا النص الشعري، فالبحث عن هذه القيم دون البحث عن الرؤى الفكرية المكونة لها سيكون بحثا جامدا عقيما، يلغي الطابع الإنساني والعاطفي عن العمل الشعري.

ومن ثم سيتم الإستفادة من أسلوبية ليوسبتزر وكذلك تخطيها؛ بإضافة مهمات أخرى سوف تتضح أثناء التحليل؛ إذ إنه « ليس ضرورة أن يكون اكتشاف الخاصيات الأسلوبية من أجل المؤلف فحسب؛ وإنما من أجل هذه الخاصيات نفسها »[1] ، ومن ثم سأحاول مقاربة لامية الشنفرى مقاربة أسلوبية، تعتمد مبدأ الإنتقاء والمواشجة بين الرؤى الأسلوبية التي تخدم مسار هذا البحث.

ولهذا سيتم التعرض بعد أسلوبية ليوسبيتزر إلى نوع آخر من الأسلوبيات؛ هي الأسلوبية البنيوية بزعامة الناقد الأمريكي الأصل الفرنسي التكوين ميشال ريفاتير.

3- أسلوبية ميشال ريفاتير:

تسعى معظم الدراسات والقراءات النقدية الحداثية إلى توخي الموضوعية في مقارباتها للنصوص الأدبية، وهذا ما يُطمح إليه في هذه الدراسة المزمع إجراؤها.

وتعتبر أسلوبية ميشال ريفاتير (Michael Riffaterre) أشهر الأسلوبيات التي أراد لها صاحبها أن تتسم بأكبر قدر ممكن من الموضوعية؛ إذ إنه خالف رومان جاكبسون هذا الأخير

[1] - حمادي صمود: الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، ص177.

الذي « كان يبني موضوعيته في التحليل من خلال التشديد على الرسالة نفسها؛ أي على تحليل البنى اللسانية في النص الشعري، من دون مراعاة العوامل المقامية أو الظروف للمؤلف أو القارئ، بينما يبني ريفاتير موضوعيته على استجابات القارئ، التي وإن تكن - في جوهرها- ذاتية إلا أن منابعها لسانية في الأصل ».[1]

فالأحكام التي تصدر عن القارئ - حسب ريفاتير- إنما صدرت نتيجة لمثيرات موجودة في النص، وإن كان موقف القارئ موقفا شخصيا؛ فمن المؤكد أن السبب الذي ولّد هذا الموقف إنما هو سبب موضوعي وثابت (لغة النص)، ويرفع ريفاتير « شعارا له هو عبارة "لا دخان بلا نار"، فمهما كان أساس حكم القيمة الذي يصدره القارئ؛ فإنه صدر نتيجة لمثير ما في النص وربما كان موقف القارئ شخصيا ومتنوعا إلا أن سببه يظل موضوعيا وثابتا ».[2]

وهنا نجد سؤال يفرض نفسه على هذا النوع من التوجه، وهو ما محل القارئ من الأسلوبية البنيوية عند ميشال ريفاتير؟

يقدم ريفاتير تعريفه للأسلوب مرتبطا بالقارئ فيرى: « بأنه إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الإنتباه إليها؛ بحيث إذا غفل عنها تشوه النص وإذا حلّلها وجد لها دلالات متميزة وخاصة، وعلى هذا فإن البحث الموضوعي يستدعي ألّا ينطلق المحلل الأسلوبي من النص مباشرة؛ وإنما ينطلق من الأحكام التي يبديها القارئ حوله ».[3]

وله تعريف آخر يعضد التعريف السابق يقول فيه:« (الأسلوب) هو البروز الذي تفرضه بعض لحظات تعاقب الجمل على انتباه القارئ، فاللغة تعــبر والأسلوب يبرز».[4]

---

[1]- حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص 79.

[2]- محمد عزام: «الناقد الأسلوبي ميشيل ريفاتير»، جريدة الأسبوع الأدبي،ع 905، 2004/05/01، www.awu-dam.org /majala osboue adabi025 11htm ، 2008/03/22.

[3]- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ط1، الشركة المصرية العالمية لونجمان، مصر، 1994، ص 24.

[4]- عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، www.awu-dam.org/book/00/study00/103-a-z/book00-sd006-htm، 2008/03/04.

وقد يقود هذا التحديد للأسلوب إلى الربط بين الأسلوبية ونظرية التلقي؛ خاصة أن الأمر يتعلق بلفت انتباه القارئ عبر لغة النص نفسه وطبيعة بناه، إذ نجد ريفاتير يشير إلى أن « الظاهرة الأدبية لا تتحدد بالعلاقة بين المؤلف والنص؛ بل بالعلاقة بين النص والقارئ ».[1]

وحتى لا يُجرَّ البحث إلى السقوط في الخلط بين النظريات النقدية المتعددة التي تهتم بالقارئ فإنه يجب الإشارة إلى أن الإعتماد فيما سيحلَّل من شعر -لامية العرب- سينصب على البنى اللسانية نفسها، مع استثناء مفهوم القارئ الأوفى في أسلوبية ريفاتير.

إذ إن القارئ في هذه النظرية الأسلوبية، يعد مشكلة معقدة تحتم على الباحث إن أخذ بها -كما قدمها ريفاتير- مهمات لم تكن لتناط بالبحث، بالنظر إلى طبيعة التوجهات التي يتوخاها وستقود بالتأكيد إلى الدخول في اتجاه نقد استجابة القارئ ونظرية التلقي، وما إلى ذلك من اتجاهات فرعية تتمحور حول القارئ.

ومكمن الفرق- إذن- بين ما ذهب إليه ريفاتير وما أنوي القيام به؛ هو أن كشف البنى الأسلوبية سيخضع في الدراسة إلى المحلل الأسلوبي نفسه، بدلا من القارئ سواء أكان القارئ فعليا حياتيا أم قارئا متماهيا بالنص الشعري.

ويعني هذا أن المحلل الأسلوبي سيقوم بدورين متواشجين؛ دور القارئ كما حدده ريفاتير والمتمثل في رصد أهم الوقائع الأسلوبية التي لفتت انتباهه في النص؛ إلا أن دوره هذا لا يتعدى أن يكون غير « وسيلة استكشافية أو إجراء كشفي، يميل إلى استنفاد فائدته حالما ينجز مهمته في موضعة المثيرات الأسلوبية في النص؛ حيث يأخذ التحليل الأسلوبي مهمة تفسير بنية هذه الوسائل ».[2]

---

[1]- حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2004، 05/258-a-s/ind-book05-sd001-htm.www.awu-dam.org/book/05/study، 2008/03/04.

[2]- حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص 72.

إلا أن مسار البحث حول لامية الشنفرى، لا يقف بالقارئ عند حد الرصد والاستكشاف؛ بل يتعدى ذلك إلى أن يتطابق دور القارئ مع دور المحلل الأسلوبي والعكس صحيح في استكمال المهمة التي انطلق فيها, ليأخذ على عاتقه (القارئ/ المحلل الأسلوبي) إلى جانب استكشاف البنى الأسلوبية في النص؛ مهمة البحث عن القيم الجمالية والرؤى الفكرية التي تقبع خلفها.

وإذا تم الرجوع للأسلوبية عند ريفاتير والموسومة بالبنيوية، فإن التساؤل المشروع الذي يفرض نفسه في هذا المقام، أين موقع البنيوية من هذه النظرية؟

بالنسبة لموقع البنيوية من أسلوبية ريفاتير فهو موقع قوي ؛ذلك أنّ الباحث انطلق من مبدأ المحايثة، الذي تقول به البنيوية في مقاربة النصوص وظل وفيا له؛ فهو يستند في تحليلاته الأسلوبية إلى بنية النص اللسانية لا غير، إلّا أن ريفاتير يؤكد خلافا للبنيويين أنّ الظاهرة الأدبية ليست هي النص وحده؛ بل هي أيضا قارئه ومجموع ردود أفعال القراء الممكنة على النص «فالأشياء الواقعية الموضوعية الوحيدة في التواصل الأدبي؛ هي العمل والقارئ الحاضران ماديا وجسديا فالمؤلف يُخلق انطلاقا من كلماته، وهو والعالم الممثل ليسا سوى بديلين عن النص ومن ثم جاء قرار جعل القارئ متلفظ النص عوض المؤلف ».[1]

فريفاتير لم يقصر عنايته على البنية اللسانية فحسب؛ وإنما حاول أن يضع بؤرة أخرى للتحليل الأسلوبي هي القارئ، فالبحث الأسلوبي عنده يستدعي انتقاء وقائع أسلوبية متميزة، ولا يمكن فهم هذه الوقائع (البنى) إلاّ في اللغة؛ بمعنى الإطار الذي يضم هذه الوقائع وهو النص الأدبي ورغم ذلك «فإن النصوص الأدبية لا تعد كذلك إلا إذا دخلت في العلاقة مع القارئ, فمن

---

[1] - آن موريل: « النقد من منظور القارئ»، تر: ابراهيم أولحيان، مكتبة حمادة، إربد، 2000، www.nizwa.com/volume43/p99-108.html-62k، 2008/03/06.

الصحيح أن النصوص إنما هي كلمات, بيد أن هذه الكلمات لا تستوفي شروط تحقيق سمة الأدب إلاّ في ضوء علاقتها بالقارئ »[1]

فقد اتخذ الاهتمام بدور القارئ في دراسة النص الأدبي حيزا كبيرا في أسلوبية ريفاتير إذ تم فيها تجاوز النظرة السائدة التي تنظر إلى العلاقة بين المبدع والقارئ على أنها علاقة منتج ومستهلك فالقارئ لم يعد مستهلكا، و لم يعد النص هو الذي يمارس السلطة على القارئ وإنما يقوم القارئ هو الآخر بممارسة سلطة على النص؛ حتى يستطيع أن يدخل إلى عالمه ويشارك في استكناه مكنوناته. حتى أنه عد «من المقدمات ضرورة التسليم في دراسة النص الأدبي، بأن العناصر الأساسية الحاضرة حضورا ماديا أثناء عملية التحليل هي النص والقارئ ».[2]

وإذا كان للقارئ- عند ريفاتير- دور مهم في استكناه الوقائع الأسلوبية، فإن السياق يمثل عنده محور التعرف على هذه الوقائع، لكن ما هو السياق عند ريفاتير؟

مفهوم السياق في أسلوبية ريفاتير ركن مهم من الأركان الأساسية، ومقياس من أهم المقاييس التي اشتهرت عنه في الدراسات الأدبية والنقدية، ولقد حدّد ما يريده بالسياق وهو معناه الأضيق؛ أي السياق اللغوي دون سياق الموقف أو المقام، فهذا لا مكان له في نظريته « سبب ذلك عائد إلى أن سياق الموقف خارجي، لا يكون واضحا ضمن النص، إذ هو ينتهي فور الانتهاء من النص تقريبا، على حين يظل السياق اللغوي حاضرا في النص أبدا لأنه في النص ومن ثم فإن كل نص يخلق سياقه الخاص به ».[3]

وإن كان السياق اللغوي تضييق للسياق العام؛ فإن ريفاتير سعى إلى تضييق السياق الأول، باستحداث نوع جديد من السياق هو السياق الأسلوبي؛ فهو عنده يختلف عن السياق

1 - حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص 74.

2 - حمادي صمود: الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، ص 126.

3 - أحمد محمد ويس: الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات،بيروت، لبنان، 2005، ص137.

اللغوي من جهة أنه لا يقوم على الترابط والتتابع، وليس دوره ضبط المعنى وبيانه أو الإضافة إليه.

ولتحديده لابد من المرور أولا على طرائق تقبل المعنى؛ إذ إنه كلما كان العنصر اللغوي الوارد في النص شديد التوقع، أمكن الوصول إلى الدلالة دون عناء وإعمال فكر، غير أنه إذا كان كاتب النص يريد لفت النظر إلى بعض مواطن في نصه، فعليه من وجهة نظر ريفاتير «أن يعتمد في العبارة على غير المألوف، وأن يضع اطمئناننا اللغوي الحاصل بالتعود في حرج مثير للإنتباه، بأن يبرز في السياق عنصر لم نكن ننتظر أن يبرز؛ أو أنّ نسبة توقع بروزه ضعيفة بالمقارنة بنسبة توقع عناصر أخرى ».[1]

و تأسيسا على ما تقدم، فالسياق ليس هو التوالي اللغوي الذي يحصر تعدد المعنى؛ بل هو بنية لغوية يقطع نسقها عنصر غير متوقع، فالسياق عند ريفاتير «نموذج لغوي ينكسر بعنصر غير متوقع، والتضاد الناجم عن هذا الاختلاف هو المثير الأسلوبي»[2] ؛ من هنا يفهم جيدا الدور الذي أوكله ريفاتير للقارئ؛ وهو التفطن لهذا السياق وذلك عن طريق المنبهات الأسلوبية التي تلفت انتباهه، وتحرك ذهنه وتحشد كل أفكاره نحوها.

وإن تبدد اللبس حول الأسلوبية البنيوية من جهة علاقة القارئ بالنص، فإن اللبس كله يكتنف علاقة الأسلوبية بالمنهج البنيوي، فما العلاقة بينهما وما هي حدودها ؟

سبق الحديث عن مفهوم السياق عند ريفاتير؛ بأنه بنية لغوية يقطع نسقها عنصر غير متوقع، ومن ذلك ينشأ تضاد من تداخل المتوقع وغير المتوقع، ويعرف عند ريفاتير بالتضاد البنيوي الذي ينشأ عنه المنبه الأسلوبي.

---

[1]- حمادي صمود: الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، ص 150.
[2]- صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص 225.

فالقيمة الأسلوبية لهذا التضاد، تتولد عن العلاقة التي تقوم بين العنصرين المتضادين، بحيث لا يحصل تأثير إلا باجتماعهما، ويعرف هذا التضاد عند ريفاتير بالوحدة الأسلوبية؛ حيث يقدم لها تعريفا قيما بأنها « ثنائية لقطبين لا يفترقان، الأول منهما يبدع الإحتمال والثاني يلغيه »[1] معنى هذا أن التضاد الأسلوبي؛ هو بنية ثنائية تربط بين قطبيها علاقة خلاف، ومفاد ذلك أن التضاد بنية دالة وأنّ دلالتها ليست في معنى الكلمتين، وإنما في الربط بينهما وإنشاء نظام علاقات بين طرفي التضاد.

فالتضاد وفق هذا المنظور، لا يشكل ثنائية ضدية في المعنى أو الدلالة؛ وإنما يشكل ثنائية بنائية بين المتوقع واللامتوقع عند القارئ، ولهذا عد التضاد الذي يخرق السياق الأسلوبي هو المنبه الذي يلفت انتباه القارئ, ويوضح ريفاتير ذلك بقوله: « ليس الشأن في الأسلوب, بناء على هذا التصور (التضاد البنيوي), توالي المجازات والصور وفنون القول المختلفة والإلحاح على بعض أجزاء النص وإنما يولّد بنية النص الأسلوبية، اشتمال المقطوعة أو الفقرة على عناصر وقع إبرازها والإلحاح عليها تُقابلها عناصر لم يقع إبرازها والإلحاح عليها ونعني بهذا الثنائيات التي يكون قطبها (السياق وما يضاده) في علاقة لا تنفصم »[2] ؛ يفهم من هذا القول أن السياق الأسلوبي عند ريفاتير, نموذج منكسر بعنصر غير متوقع فالأسلوب لا يتمثل إذن في توالي الصور ولا المجازات؛ بل إن البنية الأسلوبية لنص ما تتحدّد بتوالي العناصر الموسومة في مقابل غير الموسومة, في مجموعات ثنائية تمثل السياق والإجراء المضاد له الذي لا ينفصل عنه, إذ لا يمكن أن يقوم أحدهما مستقلا عن الآخر, فكل واقعة أسلوبية تشمل بالضرورة سياقا وتضادا.[3]

ويقسم ريفاتير السياق إلى سياق داخلي يولد التضاد وسياق خارجي يعدّل منه:

---

[1] - طارق البكري: « الأسلوبية عند ميشال ريفاتير»، www.diwanalarab.com/spip.php/article4628-77k، 2008/03/04.

[2] - حمادي صمود: الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، ص ص 150-151.

[3] - صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص 227.

أ- « سياق داخل الوحدة الأسلوبية أو الحدث الأسلوبي وهو السياق المولد للتّضاد أو الخلاف ويسميه السّياق الأصغر»[1]، ولهذا النوع من السّياق وظيفة بنيوية باعتباره قطبا لثنائية يتقابل عنصراها، وهذه ثنائية مشكَّلة من (السياق/ التضاد).

وتغطي هذه الثنائية الوحدة الأسلوبية أو الحدث الأسلوبي، الذي يستطيع القارئ أن يدركها وحدة واحدة لا يمكن فصل قطبيها، فالسياق الذي يمثل القطب الأول هو عنصر متوقع عند القارئ، أما التضاد فهو العنصر الغير متوقع عنده. وهنا تتشكل - حسب ريفاتير- ثنائية بنيوية تنبه القارئ وتثيره لاكتشاف البنى الأسلوبية المشكّلة للنص أدبي؛ فريفاتير يؤكد دائما « على دور القارئ وعلى مكانته الأولى بالنص مهما كان هذا النص، باعتبار أنه رسالة موجهة إليه ولولاه لما كان هنالك رسالة، والرسالة نفسها لا تنفتح على مغاليقها إلا من خلال قارئ يفك رموزها ».[2]

ب- سياق خارج الوحدة الأسلوبية، ويسميه ريفاتير بالسياق الأكبر وهو نوعان:

1- وهو نوع يقع فيه قطع النموذج (العبارة)؛ بعنصر غير متوقع ثم يعود الكلام إلى نظامه وصورته: سياق ←ـــــــ وجه أسلوبي / مسلك أسلوبي ←ـــــــ سياق.

«ويتميز هذا النموذج بالعودة إلى السياق الأول، بعد الإجراء الأسلوبي (الوجه الأسلوبي) الذي مهد له ».[3]

ويعد توظيف كلمة غريبة عن الشفرة المستعملة، مثالا على هذا النوع من السياق الأكبر « كأن تقول مثلا في وصف رحلة نهاية الأسبوع: خرجت من مترلي بالمعادي مصطحبا معي القبيلة، لأقضي يومين على شاطئ الإسكندرية، فأن تخرج من المترل في المعادي وتمضي يومين في

1- حمادي صمود: الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، ص 152.

2- طارق البكري: «الأسلوبية عند ميشال ريفاتير» www.diwanalarab.com، 2008/03/15.

3- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 147.

الإسكندرية، هذه شفرة عادية معاصرة، يتناسب معها ان تصحب أسرتك.أما أن تعبر عن هذه الأسرة بأنها القبيلة، فهي كلمة دخيلة على السياق السابق واللاحق »[1]

ففي هذا المثال جاءت كلمة قبيلة دخيلة على السياق الأسلوبي السابق عليها واللاحق عليها؛ إذ إنّ هذه الكلمة تختلف عن بقية كلمات الجملة, ومن هنا كان لها تأثير مضاد للجزء الأول من العبارة الذي يمثل السياق الأصغر الوارد قبل كلمة قبيلة، وبعد ذلك تعود الجملة لتسير بشكل عادي وفي إطارها المألوف مما يكوّن النموذج الأول للسياق الأكبر.

- السياق ←───── الذهاب في رحلة.

- الوجــه/ المسلك الأسلوبي ←───── اصطحاب القبيلة (الأسرة) وهذا انحراف فيه خروج عن المتوقع.

- العودة للسياق ←───── قضاء يومين على شاطئ الإسكندرية.

أما النوع الثاني من السياق الأكبر, فهو مشتق من السابق بمفعول التشبع وصورته: السياق ←─────الوجه الأسلوبي ←─────كنقطة انطلاق لسياق جديد وجه أسلوبي « أي أن الوجه الأسلوبي هنا يؤكد مجموعة من الوجوه من نفس الجنس ».[2]

ولفهم هذا النوع من السياق عند ريفاتير يمكن الرجوع إلى المثال السابق, فبعد إيراد كلمة قبيلة قد تأتي مجموعة من الكلمات والعبارات الملائمة لها, والتي تنتمي إلى حقلها مثل: الخيام- الأغنام- الصحراء- الرماح - السيوف..., مما يؤدي إلى حالة من إشباع هذا الوجه الأسلوبي اصطحاب القبيلة, فتفقد الكلمات السابقة- حسب رؤية ريفاتير- قدرتها على التضاد ولا تصبح نقطة بارزة في النص يمكن أن تلفت انتباه القارئ إليها؛ الأمر الذي يجعلها تصبح

---

[1] - صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص 229.

[2] - يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 148.

حينئذ جزء من المتوقع عنده, وتشكل هذه العبارات فيما بينها سياقا جديدا يمهد بدوره لتضاد آخر.

لكن ألا يمكن أن يحدث أثر أسلوبي خارج فكرة السياق/ التضاد, أو ما اصطلح عليه ريفاتير بالتضاد البنيوي؟.

لقد تنبه ريفاتير إلى هذا الأمر فجاء بفكرة جديدة- ليدعم بها فرضيته في التضاد البنيوي كمؤشر لاكتشاف البنى الأسلوبية في النص- اصطلح عليها بـــ (Convergence) هذا المصطلح الذي ترجم عند النقاد العرب بـــ : الإنصباب، التلاقي، التجمع « وهو ضرب من تكثيف الأساليب حتى يغدو الوجه وجوها لا مناص من ملاحظتها والإنتباه إليها»[1] ؛ ومن ثم يمكن للمحلل الأسلوبي وفق هذا الإجراء الذي قدمه ريفاتير, أن يتنبه إلى وجود ظواهر أسلوبية قد يسهو عنها؛ خاصة إذا ركز على إجراء السياق /التضاد.

وقد حاول ريفاتير أن يوضح مفهومه لإجراء الإنصباب كعامل أسلوبي يساعد المحلل على استجلاء البنى الأسلوبية في النص؛ بأن ضرب مثالا على ذلك من رواية موبي دك لهرمان ملفيل ففي هذه العبارة « البحر الأسود يتنهد ويتنهد, ولا يزال يتنهد, ولا يتهدد,كأن أمواجه المترامية...»[2]، يرى أن التكرار الثلاثي للفعل (يتنهد) والإيقاع الذي يتولد عن هذا التكرار يحدث تكثيفا لا يمكن للقارئ أن يغفل عنه؛ فهو منبه أسلوبي قوي جدير بالإهتمام لاسيما إذا ربط القارئ بين هذا التكرار والمعنى؛ فارتفاع الأمواج وهبوطها مرسوم من خلال الإيقاع الذي يعتمد على عطف الجمل و...و...و، وكذلك دلالة الفعل (يتنهد) الذي يوحي بالإرتفاع والإنخفاض.

1- حمادي صمود: الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، ص 160.

2- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 49.

وهكذا فمقياس التجمع أو التلاقي، يعوض غياب التضاد، ويأتي ليدعم هذا الإجراء في حالة غيابه؛ ومن ثم يسهّل –ريفاتير- على المحلل الأسلوبي اكتشاف البنى الأسلوبية حتى وإن غاب التضاد، فإذا تعذر على المحلل كشف التضاد في النظام اللغوي خاصة إذا كان من الأجيال التي « فقدت قدرتها على التضاد في النظام اللغوي الجديد، كأن تكون المصطلحات الجديدة أو المستعارة؛ قد فقدت جدتها وطرافتها وصارت من اللغة الأدبية المشتركة، ومن ثم يصبح الإنصباب هو وسيلتنا للتعرف على بقيتها ».[1]

وتأسيسا على ما تقدم من عرض شامل لأسلوبية ريفاتير يمكن الخروج بالنتائج الآتية:

1- اهتم ريفاتير بعنصر المفاجأة، بوصفه مُحددا مهما في بلورة الظاهرة الأسلوبية فكلما كانت المفاجأة أكبر وكانت الخاصية غير منتظرة، كان تأثيرها أعمق في المتلقي.

2- حاول ريفاتير أن يتجاوز أهم الإنتقادات، التي وجهت لنظرية الإنزياح في تحديد الأسلوب وأهمها: صعوبة تحديد القاعدة أو المعيار الذي يتم الإنزياح عنه « لذلك اقترح تعويض القاعدة الخارجية بقاعدة داخلية، تكون مرتبطة ببنية النص الفني، فكل إجراء أسلوبي يتم تحديده من خلال علاقته السياقية بإجراءات أسلوبية عادية داخل بنية النص الفني نفسه، فالسياق وحده هو الكفيل بتحديد الوحدات اللغوية »[2] ، وهنا تتجلى الرؤية البنيوية في أسلوبية ريفاتير.

3- يبني ريفاتير موضوعيته على استجابات القارئ التي وإن تكن في جوهرها ذاتية, إلا أن منابعها لسانية في الأصل.

4- ركز ريفاتير في أسلوبيته على ترسيخ أهمية الظواهر الأسلوبية, اللافتة للنظر وغير المتوقعة وهذا من خلال إجراء (السياق /التضاد)؛ لكنه لم يتوقف عند هذا لأنه قد يضيّق من عمل

---

[1] - صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص 231.

[2] - محمد القاسمي: « الشعرية اللسانية والشعرية الأسلوبية»، www.fikrwanakd.alajabriabed net/n58-07kasimi.htm-106k .2008/03/04.

المحلل الأسلوبي ويقصر اهتمامه على الظواهر اللافتة فقط؛ لذلك دعم هذا الإجراء بإجراء آخر تمثل في الإنصباب أو التجمع، الذي يسهم في الإهتمام بالأبنية اللسانية ومعدلات تكرارها ودورها في بناء الأسلوب على الرغم من أنها غير مفاجئة في النص .

الفصل الثاني

الفصل الثاني:

1- التركيب البلاغي:

تتعدد الأساليب والظواهر البلاغية في الأدب شعره ونثره، ولعل أهم المناهج النقدية الحديثة، التي تعنى بهذا الأمر هي الأسلوبية؛ هذا المنهج الذي يعمل على رصد الظواهر البلاغية في النصوص الأدبية ومدى انتشارها فيها.

وتتعدد تأويلات هذا الإنتشار بتعدد التوجهات النظرية للأسلوبية (أسلوبية وصفية /ذاتية/ بنيوية)، ولأن البنى الأسلوبية في لامية الشنفرى هي مناط البحث في هذا المقام فإنه سيتم التركيز إلا على الأساليب والظواهر البلاغية، التي تلعب دورا بنائيا في نص اللامية. والمقصود بالدور البنائي؛ أن يكون لهذه الأساليب تأثير مباشر على توقع القارئ، فالأساليب التي تخرق توقعه وتفاجئه وتحدث عنده صدمة غير متوقعة؛ هي التي تعني القارئ في تحليل هذا النص الشعري، أما الأساليب البلاغية التي لم تحدث عنده هذه المفاجأة- خرق التوقع- فإن القفز عليها سيكون الأوْلى؛ وذلك حتى لا تتشتت القراءة بين هذه الأساليب وبذلك لا يتشتت هدف هذا البحث والمتمثل في استكناه القيم الجمالية المشكلة لنص اللامية.

إذن سيتم من خلال دراسة التركيب البلاغي الذي يقصد به « التركيب الذي يولّد صورا متتالية ويخلق إنزياحات عديدة في بنية اللغة الشعرية»[1]، رصد الإنزياحات التي تمثل بنى أسلوبية رئيسية في تشكيل البنية الكلية لنص اللامية، والإنزياحات التي يروم القارئ رصدها هي تلك التي تحدّث عنها ميشال ريفاتير في مفهومه للسياق الأسلوبي بأنه: « نموذج لغوي

---

[1]- عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003 .www.awu-dam.org 2008/03/04.

ينكسر بعنصر غير متوقع، والتضاد الناجم عن هذا الإختلاف هو المثير الأسلوبي»[1]؛ فهذا هو المقياس الذي سأحاول اعتماده في تحديد الإنزياحات المشكلة للنص المزمع تحليله، باعتبارها بنى أساسية في تشكيل بناءه الفني والدلالي.

يستهل القارئ قراءته لنص للامية بقول الشنفرى:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَلُ[2]

إنّ وقوف المطي ورفع صدورها، هو تغير ما من حال إلى حال؛ إنها كناية واضحة عن تغير في وضع ما فمع صدر البيت الأول يتوهم القارئ بأن الأنا، التي ينسب إليها فعل الأمر (أقيموا) تلفت انتباه من وصفهم بـــ (بني أمي) إلى أمر طارئ وجديد حبًّا فيهم وخوفا عليهم لكن هذا التوقع الذي اطمأن إليه حتى نهاية الشطر الأول، ما يلبث أن يُخرق بلا متوقع وذلك بمجرد الإنتقال إلى الشطر الثاني (فإني إلى قوم سواكم لأميل)، فهنا توكيد في بداية الشطر وفي نهايته، فعلى أساس الكناية الواردة في صدر البيت انبنى التوكيد في عجُزه.

فكانت الكناية بذلك بنية أسلوبية رئيسية في بناء البيت الأول؛ ذلك أنها لم ترد كأسلوب بلاغي مكتف بنفسه فحسب؛ بل كانت لبنة أسلوبية انبنى عليها أسلوب آخر هو أسلوب التوكيد في الشطر الثاني، هذا من الناحية الفنية أما من الناحية الدلالية فقد تكفل الشطر الأول بدور التعمية على قرار الرحيل الذي اتخذته الأنا؛ وذلك بأنه خلق عند القارئ أفق توقع من نوع ما، لكن بمجرد الإنتقال إلى الشطر الثاني؛ يزعزع هذا التوقع ويخرق بدلالة مفارقة تماما للتي تشكلت عنده في الشطر الأول.

---

[1]- صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص 225.

[2]- ديوان الصعاليك، شرح: يوسف شكري فرحات، (د،ط)، دار الجيل، بيروت، لبنان، 2004، ص 38.

وبعد أن قطع التضاد في الشطر الثاني السياق الأسلوبي في صدر البيت الأول، وخرق أفق توقع القارئ، الذي كان ينتظر من الأنا أن تكون في صف الآخر (بني أمي) تأتي الأبيات: الثاني والثالث والرابع؛ لتؤكد الدلالة الجديدة التي خلقها التضاد في ذهن القارئ.

فَقَدْ حُمَّت الحَاجَاتُ وَاللَيلُ مُقْمِرٌ وشُـــدَّتْ لِطِيَّـــاتٍ مطَايَا وأَرْحُلُ[1]

وَفِي الأَرْضِ مَنْأَى للكَرِيمِ عَنِ الأَذَى وَفِيهَـــا لمـــنْ خَافَ القِلَى مُتَعَزَّلُ[2]

لَعَمْرُكَ مَا بِالأَرْضِ ضِيقٌ عَلَى امْرِئٍ سَـــرَى رَاغِبًا أَوْ رَاهِبًا وهو يَعْقِلُ

فصيغتا المبني للمجهول في البيت الثاني، تشير إلى تداعي الأحداث وبداية تسلسلها، وإلى أن ثمة مناخا جديدا طرأ على حياة الأنا فقد (حُمَّت الحاجات)، و(شُدَّت مطايا وأرحل) وصار المناخ مهيـــأ للرحيل والإنفصال عن الآخر، حتى أن عبارة (والليل مقمر) جاءت لتعضد هذه الدلالة، وتسهم في بناء صرح قرار الرحيل؛ حيث « يشير الأسلوب الكنائي (والليل مقمر) إلى وضوح الأمر وانكشافه أمام نظر الشاعر؛ حيث لم يعد ثمة مجال للتردد أو المراجعة».[3]

وتتردد في البيتين الثالث والرابع إشارات مهمة تفسر قرار الأنا بالرحيل عن قومه وتكشف عن تردّي العلاقة بينهما وتأزمها، ووصولها إلى درجة كبيرة من التدني والسلبية. فالأنا ترى في رحيلها عن الآخر خلاصا من (الأذى) و(البغض)، وهما إشارتان دالتان عن تعرض الذات للمعاناة المادية والمعنوية؛ فالأذى ينصرف إلى (البدن)، و (الكراهية) تقترن بـــ

1- حمّت: تهيأت- الطيات: الحاجات- مطايا وأرحل: نياق مجهزة للرحيل. ديوان الصعاليك، ص 38.

2- القلى: البغض، العداوة. المصدر نفسه، ص 38.

3- فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، (د،ط)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د،ت)، ص 159.

(النفس)، ومن ثم فإن قرار الذات بالرحيل والإنسلاخ - على صعوبته- كان هو السبيل الوحيد للخلاص من المعاناة والإضطهاد، ويظل القارئ وهو ضمن هذا السياق الأسلوبي الذي تخلّق عنده من الأبيات السابقة متشوّقا للتعرف إلى أولئك القوم الجدد الذين اختارهم الأنا بديلا عن قومه الأصليين؛ حتى يأتي البيت الخامس حاملا مفاجأة غير متوقعة، تكسر السياق الأسلوبي الذي اطمأن إليه القارئ في الأبيات السابقة، بتضاد شكّل نقطة انعطاف في ذهن القارئ وفي بناء النص، إذ يكتشف القارئ أن قوم الأنا ورهطه الجدد ليسوا من المجتمع الإنساني، ولكنهم ينتمون إلى المجتمع الحيواني ممثلا في (سيد عملس)، و(أرقط زهلول) و(عرفاء جيأل). وَلِي دُونـــكَمْ أهْلون: سِيدٌ عَمَلَّسٌ وَأرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَـــرْفَاءُ جَيأَلُ[1]

هـمُ الرَّهْطُ، لا مُسْتَوْدَعُ السِّرِ شَائِعٌ لَدَيْهُمْ، وَلا الجَانِي بِمَا جَرَّ يُخذلُ[2]

فقد قطع السياق الأسلوبي السابق، الذي يقرر فيه الأنا الإنفصال عن الآخر (بني أمي) وذلك لأن الطرف الذي قرر الأنا الإتصال به, والإنتماء له يشكل تضادا مع المجتمع الإنساني من ناحية طبيعة الحياة والتعامل، ويشكل تضادا مع السياق الأسلوبي الذي جسد سبب رحيل الأنا فكان من المنتظر أن يميل الأنا إلى مجتمع أكثر أمانا ورقيّا من المجتمع الذي انفصل عنه لكن الأنا اختار مجتمعا مختلفا تماما عن ذلك؛ إنه مجتمع الحيوان.

ولهذا فالقارئ يتساءل عن سبب اختيار الأنا لهذا المجتمع المفارق، ما الذي وجده في هذا المجتمع و لم يجده في مجتمعه الإنساني؟. فيأتي البيت السادس ليجيب عن أسئلة القارئ كما كان يتوقع؛ فهو مجتمع كما يصفه الأنا مثالي متماسك حيث (لا مستودع السر شائع لديهم) وحيث تحافظ كل فصيلة على أفرادها، فلا يُخذل أحد مهما ارتكب من حماقات أو أخطاء

---

[1] - دون: بمعنى غير، السيد: الذئب، العملّس: القوي السريع، الأرقط الزهلول: النمر الأملس، عرفاء: شعر الرقبة، جيْألُ: ضبع. وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، 207، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ص 265.

[2] - بما جر: بما ارتكب. ديوان الصعاليك، ص 39.

وحيث الإعتزاز بالقوة والبسالة « فمثل هذه الحيوانات في نظره هم الأهل على الحقيقة؛ لأنهم يكتمون السر ولا يخذلون الجاني إذا استجار بهم وهكذا يجد الشاعر في صحبة الوحوش خلاصا من مشكلة النميمة التي تسود المجتمع الإنساني».[1]

وهنا يتكشّف النص عن الرؤية المحورية المتمثلة في تعرض الذات لأزمة حادة في علاقتها بالقبيلة، ولأن الربط بين البنية اللغوية والحالة النفسية للشاعر من المنطلقات الأساسية لقراءة نص الشنفرى, حيث تم التأكيد في الفصل النظري, على أنه سيتم الإستفادة من الأسلوبية النفسية عند ليوسبيتزر، التي تربط الأسلوب بصاحبه وذلك بالقدر الذي يسمح به هذا الإجراء من استجلاء القيم الجمالية للنص.

من هنا فالعبارات التي استُخدمت في الأبيات السابقة (منأى)، (الأذى)، (القلى) (متعزل)، (لعمرك ما بالأرض ضيق على امرئ) كلها توضح للقارئ أن علاقة القبيلة بالذات علاقة فوقية وإذًا فتعاملها معه لا يقوم على التكافؤ والمساواة؛ بل على الأذى والإضطهاد الأمر الذي يشير إلى وجود خلل اجتماعي في طبيعة هذه العلاقة، وقد أثر ذلك على الذات تأثيرا سلبيا عنيفا وأفضى بها إلى المقاطعة والإنسلاخ والتخلي عن الإنتماء للقبيلة، التي أصبحت بالنسبة له الآخر/ العدو.

فالأنا في مجتمعها الجديد أصبحت تتبوأ مكانها اللائق بها، أين تحققت طموحاتها وإحساسها بالتفوق والتميز والتغلب عن إحساس الدونية في مجتمعها الأول.

وَكُـلٌّ أبيٌّ باسـلٌ غـيْر إنَّـني إذا عَرضَتْ أولى الطّرائد أبسلُ[2]

وَإنْ مُدَّت الأيْدي إلى الزَّاد لم أكنْ بأعجلهِمْ إذْ أجْشَعُ القوم أعْجَلُ

[1]- عفت الشرقاوي: دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي، (د،ط)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1979، ص 341.

[2]- أبسل: أشجع. ديوان الصعاليك، ص 39.

وَمَا ذاك إلاّ بسطَةٌ عن تفَــضُلٍّ عليهم وكان الأفْضَلَ المتفضِّلُ

وعلى هذا النحو يتحقق للذات تفوقها وعلوها في مجتمعها الجديد، فإذا كان كل أفراد رهطه الجدد يتصفون بالقوة فإنه أبسل وأقوى، وإن امتدّت الأيدي إلى الزاد لم يكن بأعجلهم. وهكذا تمارس الذات قيم القوة والعفة والسيادة، التي حرمت منها في مجتمعها الأصلي، الذي أورثها الإحساس بالضيم والكراهية والأذى وبالدونية، ومن ثم كان إحساسها بالتعالي والسيادة في مجتمعها الجديد تعويضا عن إحساسها السابق.

وحتى يجترح الأنا مكانا بين مجتمع الحيوان المتوحش، فإنه تزود بالأسلحة الثلاثة التي لا غنى عنها للإستمرار بكرامة في هذا المجتمع.

ثلاثةُ أصحابٍ، فُؤَادٌ مشيَّعٌ وَأبيــضُ إصليتٍ وَصَفْراءَ عيْطَلُ[1]

إن هذه الأسلحة الثلاثة هي القلب المقدام والسيف المجرد من غمده المتأهب للنّزال والقوس القوية ذات العنق الطويلة والصوت الرنان والأثر الفعّال، فالأنا تؤكد قوتها وبسالتها وسط مجتمعها الجديد، بأسلحتها الثلاث التي تمنحه مكانة مرموقة بين أهله الجدد الذين لا يعترفون بالضعيف بينهم ؛ولذا فقد جهز لنفسه ما يجعل من مقامه بينهم طيبا كريما ومحترما.

وإلى غاية هذا البيت أي البيت الثالث عشر يتوقع القارئ، بأن هذا الإنتماء الجديد للأنا سوف يعطي للنص، مسار دلالي أفقي يكون فيه الحديث فقط عن هذا المجتمع الجديد، وعدم الرجوع للحديث عن المجتمع القديم، فيتوقع القارئ أن الأنا سوف تقارن نفسها بأفراده؛ غير أنّه مع البيت الرابع عشر يصطدم القارئ بتضاد مع ما كان يتوقعه من قبل.

[1]- مشيّع: شجاع- أبيض إصليت: سيف صقيل- صفراء: صفة القوس- عيطل: طويل. ديوان الصعاليك، ص 39.

ولستُ بمهيافٍ يُـعشّي سَوَامَهُ مُجَـدَّعَةٌ سُقْبَانُهَـا وَهِـيَ بُهَّلُ[1]

فالسياق الأسلوبي الذي خلق عند القارئ هذا الوهم أو التوقع، يقطع بتضاد تمثل في البيت السابق؛ حيث يعيد القارئ إلى العلاقة المتوترة بين الأنا والآخر/القبيلة، ليشكل هذا التضاد ثنائية: طرفها الأول السياق الأسلوبي ← علاقة الأنا بالمجتمع الجديد، وطرفها الثاني التضاد ← علاقة التوتر بين الأنا والمجتمع القديم/الآخر.

فشكلت هذه الثنائية بذلك منبها أسلوبيا قويا زعزع توقع القارئ واطمئنانه، لذا فقد كانت هذه الثنائية بنية أسلوبية أساسية في تنبيه القارئ، وذلك عن طريق خرق توقعه، هذا من جهة الدلالة عند القارئ، وكانت بنية أسلوبية أساسية في تغيير المسار البنائي للنص وذلك عن طريق خلق انعطاف جديد في لغة الخطاب.

وَلا جُبَّأٍ أَكْهَى مُرِبٍّ بِعِـرْسِهِ يُطَالِعُـهَا في شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ[2]

وَلا خَـرِقٍ هَـيْقٍ كَأَنَّ فُؤَادَهُ يَظَلُّ بِـهِ المُكَّاءُ يَعْلُـو ويَسْفِلُ[3]

وَلا خَـالِفٍ دَارِيَّـةٍ مُتَـغَزِّلٍ يَـرُوحُ ويَغْـدُو دَاهِـنًا يَتَكَحَّلُ[4]

وَلَسْتُ بِعِـلٍّ شَرُّهُ دُونَ خَـيْرِهِ أَلَفَّ إذا مَـا رُعْتَهُ اهْتَاجَ أَعْـزَلُ[5]

وَلَسْتُ بِمِحْيَارِ الظَّلامِ إذَا انتَحَتْ هُدَى الهَوْجَلِ العِسِّيفِ يَهْمَاءَ هَوْجَلُ[6]

---

[1] - المهياف: الذي يشتد عطشه وسط النهار- عشّى السّوام: أي البهائم رعاها ليلا- مجدّعة: سيئة الغذاء- السقبان، جمع سقب: ولد الناقة- البهّل: المخلاة المتروكة. ديوان الشنفرى، إعداد وتقديم: طلال حرب، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1996، ص 57.

[2] - الجبّأ: الجبان- أكهى: ضعيف- مربٌ بعرسه: ملازم لزوجته. ديوان الصعاليك، ص 40.

[3] - الخرق: الدّهش- الهيق: الطويلم أو ذكر النعام- المكّاء: طائر كثير الخفوق بجناحيه.المصدر نفسه، ص 40.

[4] - الخالف: الذي يتخلف عن القوم- داريّة: ملازم داره. المصدر نفسه، ص 40.

[5] - العل: ذبابة الخيل- ألفّ: عاجز. المصدر نفسه، ص 41.

[6] - محيار: اسم مبالغة من الحيرة- انتحت: قصدت- الهوجل: المتسرّع، الأحمق- العسّيف: التائه- يهماء: صحراء- هوجل(الثانية): مضيّعةٌ.أي لا أتحيّر في الظلام إذا كانت الصحراء تضلّ المسافر المتسرّع الأحمق. المصدر نفسه، ص 41.

فإلحاح الأنا على نفي الصفات المعيبة عنها، أدى إلى خرق المتوقع عند القارئ فالتضاد الذي خلقه أسلوب النفي أعاد القارئ إلى علاقة الأنا بالآخر/ القبيلة، بعد أنْ توهّم بأن الأنا لن تعود للحديث عن هذه العلاقة؛ غير أنّ هذه العودة جاءت لتنبه القارئ وتؤكد له تضاعف إحساس الأنا بالضيم و الدونية، فهي لم تركز على الصفات الإيجابية لديها، بقدر ما عمدت إلى نفي الصفات السلبية كالحمق والجبن والتردد «إنّ النفي كما نرى يستغرق ستة أبيات، مما يمثّل ظاهرة أسلوبية واضحة ويعكس إصرار الذات على الدفاع عن نفسها وإثبات كفاءتها وقدرتها الإجتماعية، وإظهار القبيلة في موقف الإدانة والخطأ».[1]

وعند مواصلة تتبع مسار العلاقة المتوترة بين الأنا والآخر/القبيلة، ومحاولة رصد ملامح الإنفصال بينهما، وتجسدها على مستوى البنية الأسلوبية وكذا البنية الدلالية؛ يلفي القارئ بدءا من البيت الحادي والعشرين أسلوبا جديدا ينفصل تماما عن أسلوب النفي، الذي اطّرد على مستوى الأبيات (14 ← 19)؛ إنه أسلوب الإثبات الذي طبعت به الأبيات (20 ← 26) حيث تقدم لنا «نموذجا للذات المتأبية المتحصنة بالعفة والصبر والقناعة وهي تواجه الظروف القاسية؛ حيث تتراءى صورة الذات وهي تقاوم في شراسة لا نظير لها غريزة الجوع، التي هي من أهم الغرائز البيولوجية اللازمة لاستمرار الحياة»[2]

أُدِيمُ مِطَـــالَ الجُوعِ حَـــتَّى أُميتَـــهُ ... وأَصْرِفُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحًا فَأَذْهَلُ

وَأَسْتَفُّ تُرْبَ الأَرْضِ كَيْ لا يَرَى لَهُ ... عَلَيَّ مِـــنَ الطَّولِ امـــرؤٌ متَطوَّلُ

ولَوْلا اجتنابُ الذَّأْمِ لم يَبْـــقَ مَشْرَبٌ ... يُعَـــاشُ به إلاّ لَـــدَيَّ ومَأْكَـــلُ[3]

---

[1]- فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، ص ص 179- 180.

[2]- المرجع نفسه، ص 164.

[3]- الذأم: اللوم والذم. ديوان الصعاليك، ص 41.

ولـــكنَّ نفسًـــا مـــرّةً لا تُقيـــم بِـــي على الضَّيم إلاّ ريْثمـــا أتحوَّلُ

وَأَطْوِي علَى الخُمْصِ الحَوَايَا كَمَا انْطَوَتْ خَيُوطَةُ مَـــارِيٍّ تُغـــارُ وتُفتلُ[1]

إن هذه النفس الحرة تختار أن تقاوم الجوع وتتحمل آلامه، تصبر عليه وتديم مماطلته حتى تذهل فيه، في مقابل أن تحيا حرة في غير ضيم أو مذلة. إنه الثمن الباهظ الذي تحملته الذات راضية, حين اختارت أن تتخلى عن حياة الذل والأذى في مجتمعها الأول، وقايضت الحرية بالجوع وارتضت القوت الزهيد بديلا عن الضيم و الهوان، و لكن صورة الأنا وهو في تلك الحالة تثير الشفقة والعطف، مثلما تثير الإعجاب وتشيع جوّا من الأسى لما يواجهه من محن.

فأسلوب الإثبات الذي وسم الأبيات (20←26)؛ مثّل بذلك تضادا مع السياق الأسلوبي المتمثل في أسلوب النفي، الأمر الذي أحدث لا متوقعا عند القارئ الذي ما أن يطمئن إلى سياق أسلوبي ما؛ حتى يقطع هذا الأخير بتضاد مشكلا بذلك منبها أسلوبيا قويا عنده، ممّا لا يجعل من قراءة النص الشعري مجرد فسحة يقضيها بسهولة دون عناء، فالنص الأدبي يتأبى على الكسالى السطحيين، فهو لم يعد مجرد واحة يقصدها القارئ طلبا للراحة الإستجمام بل أصبح همّا يراوده وكابوسا يطارده؛ لا يضفر بدلالته إلا بعد لأْيٍ وجهد.

وإذا ما توقفنا مع البيت السادس والعشرين:

وَأَغْدُو عَلَى القُوتِ الزَّهيدِ كمَا غَدَا أَزَلُّ تَهَـــادَاهُ التَّنَـــائِفُ أَطْـــحَلُ[2]

نجد الأنا تعود مجددا لتصل نفسها مع مجتمعها الجديد/عالم الحيوان، فالأنا المتأبية المترفعة المكابدة المتحدية لكل الصعوبات المتميزة عن الآخر/ القبيلة، لا تكتف بنفي المثالب عنها حتى

---

[1]- الخمص: الجوع- الحوايا: ما يحوي البطن، المعدة والأمعاء- الخيوطة: الخيوط، والتاء لجمع الكثرة- ماري: فاتل الخيط.ديوان الصعاليك، ص 42.

[2]- الأزل: قليل لحم الوركين، صفة للذئب- تنائف: جمع تنوفة، وهي الصحراء- أطحل: مغبر. المصدر نفسه، ص 42.

تتميز وتنفصل عن الآخر؛ بل تعود لتعمق من هذا الإنفصال بالعودة إلى ربط صبرها وتحديها للجوع وآلامه، بأقوى وأشرس عناصر مجتمعها الجديد إنه الذئب، هذا الذي بدا في البيت السابق، أزل أي قليل لحم الوركين، أغبر ضائع بين المفاوز (الصحاري)، فدلالة هذا التشبيه تبدو بسيطة وغير معقدة؛ لذا فالقارئ يتوقع من الأنا أن تستمر في تسليط الضوء على نفسها لتأكد أكثر، تميزها وتفوقها على القبيلة وانفصالها عنها.

لكن ما أن ننتقل إلى البيت السابع والعشرين:

غَدَا طَاوِيًا يَعْتَنُّ لِلرِّيحِ هَافِيًا يَخُوتُ بِأَذْنَابِ الشِّعَابِ وَيَعْسِلُ[1]

حتّى يصطدم بأمر جديد تجلى على مستوى الأسلوب والدلالة؛ فهذا البيت لا يرتبط مع سابقه بأي رابط (حروف الربط) فقد حدث فصل بينهما؛ الأمر الذي خرق توقع القارئ، إذ إنّ اطراد حرف الربط (الواو)، جعله يتوهم أن هذا الوصل بين الأبيات- باعتباره سياقا أسلوبيا- سيستمر لكن افتتاح البيت بالفعل الماضي (غدا)، أحدث فصلا مع الأبيات الأخرى السابقة معلنا بذلك انفصالا على المستوى الأسلوبي وكذا الدلالي، فباستخدام السياق الأسلوبي مقياسا لرصد البنى الأسلوبية المركزية في نص اللامية؛ نجد أن ظاهرة الوصل بين الأبيات (22 ← 26) شكلت سياقا أسلوبيا خلق عند القارئ اطمئنانا مؤقتا لم يستمر؛ وذلك بعد أن قطع بتضاد مهم هو أسلوب الفصل، الذي أحدثه الفعل الماضي (غدا)؛ الأمر الذي شكل منبها أسلوبيا قويّا جعل القارئ يعيد حساباته وفقه، ويهيّأ نفسه لأمر جديد يقوم باستكشافه مع الأبيات اللاحقة؛ حيث أنّ « الفصل هو الربط المعنوي والوصل هو الربط اللفظي بالواو أو بوسيلة لفظية أخرى».2

---

[1]- طاويا، من الطوى: الجوع- يعارض الريح: يجري بسرعتها- يخوت: ينقضّ- الشعاب: الطرق في الجبل- يعسل: يسرع باهتزاز. المصدر السابق، ص 42.

2- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ع 25، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981، ص 509.

فأسلوب الفصل بذلك شكّل بنية أسلوبية مهمة، تجلى أثرها على مستوى البناء الفني للنص الذي يؤثر بدوره على البناء الدلالي له. لكن السؤال الذي يطرح نفسه كيف تجلى أثر هذه البنية الأسلوبية على المستوى الدلالي؟

فابتعادا عن الأسلوب الإخباري المباشر، الذي وسم الأبيات (22 ←26)، وسعيا وراء النضج الفني؛ جاء أسلوب الإيماء واللمح عن طريق القص والحكي ليتكفل بنقل مدى معاناة الأنا، وتشردها وانكسارها ومحاولاتها الدءوبة في تحدي هذا الوضع الذي تخلق على يد الآخر/ القبيلة، فنجد «أسلوب الحكي يضفي على القصيدة لونا من التشويق والمتعة، وهو كذلك يهبها مزيدا من التماسك والتوثيق بين أجزائها؛ إنه بمثابة الوحدة للنص»[1]

فَلَمَّا لَــوَاهُ القُوتُ مِنْ حــيثُ أُمَّــهُ ... دَعَــا فأجابتهُ نظَائِرُ نُحَّــلُ

مُهلْهَــلةٌ شِــيبُ الــوُجوهِ كأَنَّــهَا ... قِــدَاحٌ بِكَفَيْ ياسرٍ تتقَلْقَــلُ[2]

أَوْ الخَشْرَمِ المَبْعُــوثِ حَثْحَثَ دُبْرَهُ ... مَحَابِيضُ أَرْدَاهُنَّ سَامٍ مُعَسِّلُ[3]

مُهَــرَّتَةٌ فُــوهٌ كَــأنَّ شُدُوقَــهَا ... شُقُوقُ العِصِيِّ كَالحاتٌ وَبُسَّلُ[4]

فَــضَجَّ وضــجَّت بالــبراحِ كأَنَّهَا ... وَإِيَّــاهُ نُوحٌ- فَوق علياءَ- ثُكَّلُ[5]

فَأَغْضَى وأغضَتْ واتَّسى واتَّستْ به ... مَراميلُ عَــزَّاها وعزَّته مُرْمِلُ[6]

---

[1]- إخلاص فخري عمارة: نفوس عزيزة: قراءة في لامية العرب، ص 71.

[2]- مهلهلة: خفيفة اللحم- شيب الوجوه: مبيضة- القدح: السهم- ياسر: اللاعب بالميسر- يتقلقل: يحركها بيديه.ديوان الصعاليك، ص 42.

[3]- الخشرم: رئيس النحل- المبعوث: المنبعث للسير- حثحث: حض- محابيض، جمع محبض: عود لإثارة النحل- أرداهن: ثبتهن وركزهن- المعسل: المشتار الذي يستخرج العسل. المصدر نفسه، ص، ص 42- 43.

[4]- مهرتة: مشقوقة الفم- فوه، جمع أفواه: المفتوح الفم- كالحات: عابسات- بسل: القبيحة المنظر، المتسخة الوجه. المصدر نفسه، ص 43.

[5]- البراح: الأرض الواسعة لا نبت فيها- نوح: جمع نائحة. المصدر نفسه، ص 43.

[6]- اتسى: امتثل واقتفى- مراميل، جمع مرمل: من لا زاد له- عزاها: سلاها. المصدر نفسه، ص 43.

شَكَا وشكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بعدُ وارْعَوتْ وَللصَّبْرِ إِنْ لم يَنْفَعِ الشَّكوُ أجْملُ[1]

وَفَــاءَ وفــاءتْ بــادِراتٍ وكُلُّــها عَلَــى نَكَظٍ مِمَّا يُكاتِمُ مُجمِلُ[2]

فالأنا تحاول جاهدة تصحيح صورة مجتمعها الجديد، وإعطاء تصور دقيق عنه؛ حيث رسمت بدءا من البيت السادس والعشرين لوحة امتزج فيها عالم الإنسان بعالم الحيوان، في سعيهما لسد حاجتهما من الطعام.

ولقد لعب أسلوب التشبيه دورا رئيسا في التنسيق بين هذين العالمين (عالم الإنسان وعالم الحيوان)، فالقارئ يجد نفسه أمام صورتين، صورة الأنا الجائعة وصورة الذئب الهزيل الجائع الذي تتقاذفه الفيافي، فبينهما علاقة مشابهة هي الهزال والجوع والضياع؛ وكأن بالأنا بهذا التشبيه تتطابق مع هذا الذئب وتتماهى معه، إذ إنها استلّت الحديث عن نفسها واستعاضت عنه بالحديث عن قصة الذئب الجائع الأزل، هذا الذي استغاث بفصيلته والتي لم تكن بأفضل حال منه؛ فهي نحّل شيب الوجوه، ضامرة اللحم، تضطرب في سيرها من الهزال كاضطراب القداح في يد المقامر، وتبدو مفزعة كجماعة النحل التي أزعجها المشتار عن بيوتها.[3]

وإذا ما أنعم القارئ النظر في هذين التشبيهين، يجد أنّ المشبه به (قداح، جماعة النحل) مضطرب ومتوتر ومفزوع بسبب الآخر/الإنسان.فهذا الأخير هو سبب الانزعاج والقهر الذي يعاني منه الآخرون، فالتشبيه في هذا السياق يلعب دورا بنائيا مهما في تشييد صرح أسلوب

---

[1]- ارعوى: ارتد وتعقل. المصدر السابق، ص 43.

[2]- فاء: رجع- بادرات: مسرعات- النكظ: شدة الجوع، المصدر نفسه، ص 43.

[3]- فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، ص 16.

هذا النص الشعري وإتمام دلالته، التي يسير القارئ رويدا في تشكيلها وتشييدها انطلاقا من الأساليب المركزية والمحورية، التي تمثل بنى أسلوبية تقوم عليها جماليات نص اللامية.

فمن أجل تجسيد عمق الهوة بين الأنا والقبيلة، ولتأكيد انفصالهما عن بعضهما ولإحداث نوع من التوازن والتكافؤ بين الأنا والحيوان؛ كان أسلوب التشبيه من بين البنى الأسلوبية الأساسية التي انبنى عليها نص اللامية، فهذه الظاهرة البلاغية التي اطّردت عبر العديد من أبياتها، بقدر ما كانت بنية أسلوبية مركزية، لا تعمل على إحداث توازن بين طرفي التشبيه فقط، بقدر ما حاولت إحداث توازن بين الأنا والحيوان؛ ذلك أنها- الأنا- كانت في الغالب هي الطرف الأول من كل تشبيه، وحتى إنْ لم تصرّح بأنها الطرف الأول منه فإنها تستعيض ببديل ترى أنه يصلح أن يكون كفؤا لها وهو الحيوان القوي (الذئب).

وإذا ما تفحصنا الطرف الثاني من كل تشبيه، نجده حيوانا من حيوانات الصحراء له ميزة خاصة تميزه عن غيره، ولعل الأنا تصبو من خلال تركيز الأنا على هذه الميزات؛ أن تنسبها إلى نفسها فهي قوية، متجلدة، سريعة، لها قدرة كبيرة على تحمل المشاق، وإن دلّ هذا عن شيء فهو دليل على تميز الأنا في مجتمعها الجديد وتميزها عن مجتمعها القديم/الآخر فهي تريد إثبات تفوقها وتميزها أمامه بشتّى الطرق، ولعل أسلوب التشبيه كان من أهم الطرق الأسلوبية التي حققت لها مرادها.

وفي معرض تأكيد تميزها وتفوقها في مجتمعها الجديد، تنقلنا الأنا إلى قصة جديدة كانت هي بطلتها. فمع البيت السابع والثلاثين.

وتَشْرَبُ أسْآرِي القَطَا الكُدْرُ بعدمَا سَرَتْ قُرَبًا أحناؤُهَا تَتَصَلْصَلُ[1]

---

[1]- الأسآر، جمع سور: بقية الشراب في الكأس- سرت قربا: طلبت الماء آخر الليل- أحناؤها، جمع حنو: الجانب- تتصلصل: صات. ديوان الصعاليك، ص 44.

يجد القارئ نهاية قصة القطا، التي لم يعرف بدايتها بعد، فهذا التقديم في ترتيب أحداث القصة غير متوقع عنده، فرغم أنه هيّأ نفسه لاستقبال قصص تقدمها الأنا؛ تأكيدا لقوتها وتصبّرها وتجلّدها، إلا أنه يجد قصة موجزة جدًّا يبدو فيها أسلوب الحذف هو المميز لها.

ففي الوقت الذي يتوقع القارئ، أن يُمهَّد له لقصة القطا يفاجئ بحذف ذلك التمهيد وليس هذا فحسب؛ بل لا يجد الأحداث متسلسلة، إذ يجد هذه القصة القصيرة جدا مبدوءة بنهايتها وهذا ما يعرف في السرديات الحديثة بالإستباق، وهو: « بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة، يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات»[1] ومن ثم فإحداث مثل هذه الخلخلة في ترتيب الأحداث يخلق عند القارئ فضاء تخيليا يتصور فيه الأحداث التفصيلية لهذه القصة الخارقة، التي كانت الأنا بطلها.

فأسلوب الحذف في قصة القطا؛ لجأ إليه الشاعر استغلالا لإمكاناته الإيحائية، حيث عمّق أكثر من الدلالة المحورية لهذا النص، وهي تفوق الأنا في مجتمعها الجديد بعدما لم تجد مكانا يليق بها في مجتمعها القديم/ الآخر، يقول الجرجاني في معرض حديثه عن الحذف «والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تُبِنْ »[2]

ومن ثم كان أسلوب الحذف بنية أسلوبية مهمة جدّا في تشكيل البناء الأسلوبي والدلالي لهذه القصة وللنص ككل؛ فيه انتقل الشاعر من قصة إلى أخرى، خارقا بذلك توقع

---

[1]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990، ص 132.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، (د، ط)، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2003، ص 177.

القارئ؛ هذا الخرق الذي يعد مقياسا لتحديد الإنزياح في نص اللامية وفق رؤية ريفاتير، التي أسير وفقها في هذه القراءة.

وعلى النحو السابق تتوالى الصور، التي تكشف عن جوانب تفوق الأنا ضمن مخلوقات عالمه الجديد، لكن فجأة تنتزع الأنا نفسها من عالمها هذا، لتستحضر عالمها الأول/القبيلة فلقد وُظّف أسلوب الفصل في مستهل البيت الرابع والأربعين، ليكون منبها للقارئ على وجود انفصال بين الأبيات السابقة والأبيات اللاحقة ابتداء من البيت 44.

44- فَإِنْ تَبْتَئِسْ بِالشَّنْفَرَى أُمُّ قَسْطَلٍ لَمَا اغْتَبَطَتْ بِالشَّنْفَرَى قبلُ أَطْوَلُ[1]

45- طريدُ جِنَايَاتٍ تَيَاسَرْنَ لحمَهُ عَقِيرَتُهُ لأيِّهَا حُمَّ أوَّلُ

46- تَنَامُ إِذَا مَا نَامَ يَقْظَى عُيُونُهَا حِثَاثًا إلى مكرُوهِهَا تتغَلغلُ

47- وإِلْفُ هُمُومٍ مَا تزالُ تَعُودُهُ عِيادًا كَحُمَّى الرَّبْعِ أو هيَ أَثْقَلُ[2]

48- إِذَا وردَتْ أصْدرتُهَا ثُمَّ إِنَّهَا تَثوبُ وَتَأْتِي مِنْ تُحَيْتٍ ومِنْ عَلُ

49- فإمَّا تَرَيْنِي كَابْنَةِ الرَّمْلِ ضَاحِيًا عَلَى رِقَّةٍ أَحْفَى ولا أَتنَعَّلُ[3]

50- وَأَعْدِمُ أحيَانًا وأغْنَى وَإِنَّمَا يَنَالُ الغِنَى ذُو البُعْدَةِ المتَبَذِّلُ

51- فلا جزِعٌ مِنْ خَلَّةٍ متكسِّفٌ ولا مَرِحٌ تحتَ الغِنى أتخيَّلُ[4]

52- ولا تزدَهِي الأجْهَالُ حلمِي ولا أُرى سَؤولا بِأعقَابِ الأقَاوِيلِ أُنْمِلُ

1- تبتئس: تلقى بؤسا- القسطل: الغبار- أم قسطل: الحرب. ديوان الصعاليك، ص 45.

2- تعوده: تزوره- حمّى الرَّبع: الحمّى التي تنتاب المريض كل رابع يوم. المصدر السابق، ص 45.

3- ابنة الرمل: الحيَّة- ضاحيا: بارزا للحر أو للبرد- الرِّقة: سوء العيش. المصدر نفسه، ص 46.

4- الخلّة: الفقر- متكسف: ظاهر الفقر- أتخيّل: أختال وأزهو، المصدر نفسه، ص 46.

فالأسلوب الإنشائي- ممثّلا في الشرط- عاد ليطل علينا مع مستهل البيت الرابع والأربعين ليحدث انفصالا بين هذه الأبيات؛ الأمر الذي خرق توقع القارئ ضمن السياق الخبري الذي كان يعيشه، وقد حضر أسلوب الفصل بين الأسلوبين الخبري والإنشائي، وفق ما سطّرته قوانين البلاغة العربية؛ إذ إنه يحدث فصل «إذا كان بين الجملتين تباين تام، وذلك بأن تختلفا خبرا وإنشاء».[1]

فإذا تأملنا في موضع الفصل، الذي جاء بين البيتين (42،43) والأبيات (44 ← 53) نجد أنّ احتواء النص على مثل هذا الأسلوب لم يكن من باب الصدفة؛ بل إن هذا الأخير شكّل بنية أسلوبية بعيدة التأثير؛ فالفصل بين الأبيات لا يعني انشطار بناء النص إلى مقاطع متناثرة هنا وهناك، بقدر ما يمنح للقارئ دورا كبيرا في بناء دلالة النص.

ومن ثم فإشاعة اللاربط والتشتت بين عناصر القصيدة؛ هو تعبير عن اللاستقرار والتشتت الداخلي والخارجي الذي يعتري الأنا، وبهذا فأسلوب الفصل بنية أسلوبية أساسية في بناء المعمار الأسلوبي والدلالي لنص اللامية.

وبعد أن تقرر الأنا تفوّقها وتميّزها بالصبر والجَلَدِ والقوة والشهامة والمروءة، ينقلنا النص إلى مشهد جديد تستحضر فيه الأنا إحدى مغامراتها، في ليلة شديدة البرودة؛ عادت منها وقد أيتمت أطفالا وأيّمت نساءً، والذي يمكن لمسه في الأبيات التي حملت هذه الدلالة أن أول بيت فيها خلق لا متوقعا في ذهن القارئ؛ ذلك أن هذا الأخير كان في سياق تباهي الأنا بنفسها أمام بني جنسها الأصليين، وفجأة يقطع هذا السياق، ليُنقل إلى سياق جديد دون سابق إنذار، وهذه المرّة لم يكن أسلوب الفصل هو سبب هذا التضاد؛ إنما كان أسلوب الحذف-الذي ألفيناه في قصة القطا- هو التضاد، الذي قطع السياق الأسلوبي الذي كان

[1]- عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ط1، دار صفاء، عمّان، الأردن، 2002، ص 352.

يعيش القارئ ضمنه. فالقارئ كان يتوقع أن يُمهَّدَ له لأحداث قصة جديدة غير أنّ ذلك لم يحدث؛ لأن الأنا ليست في مُقام إطالة وتمهيد. ومن ثم كان أسلوب الحذف مناسبا جدًّا للدلالة المحورية، التي ينبني عليها نص اللامية وفق هذه الدراسة.

فالحذف والإيجاز أسلوبان ميّزا قصة الإغارة منذ بدايتها حتى نهايتها؛ إذ نجد حذفا لتفاصيلها، وكذا إيجازا شديدا لأحداثها، فالأنا ركّزت فقط في قصتها على زمن الإغارة ونتائجها، ولعل أدق عبارة جسدت أسلوب الحذف في هذه القصة؛ الاختزال اللفظي في قول الشاعر"ما كها الإنس تفعل" كما تمثل الحذف في اختزال الجمل الإخبارية أو التقريرية، ومن ذلك قوله "وعدت كما أبدأت" وقوله "فإن يك من جن لأبرح طارقا"، وكان من نتائج توظيف مثل هذه البنى الأسلوبية أنْ «انسجم الأداء اللغوي مع إيقاع السرعة المصاحب لهذين المشهدين».[1]

ويعمد الشنفرى إلى المقابلة بين المشاهد والقصص؛ إمعانا في إظهار قدراته وإثبات تفوقه وتميزه في مواجهة انتقاص القبيلة من شأنه، فيقابل مشهد الإغارة في(ليلة الصِّر) بمشهد آخر في(يوم من الشِّعْرَى)؛ هذا الأسلوب البلاغي الذي خرق توقع القارئ، وزاد من حدّة توتر القراءة، التي سارت منذ بداية التحليل في مسارات متفاوتة ومتصاعدة، فما إن يتشكل عند القارئ سياق أسلوبي يسير فيه؛ حتى يُقطع بعد أبيات قليلة بتضاد يشكّل منبها أسلوبيا قويا كما في المقابلة بين مشهدي (البرد) و(الحرّ).

وَيَوْمٍ مِنَ الشِّعْرَى يَذوبُ لُعَابُهُ أفاعيهِ فِي رَمضائِهِ تَتَمَلْمَـــلُ[2]

---

[1]- فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، ص 173.

[2]- الشعرى: كوكب يطلع بعد الجوزاء- لعاب الشمس: أشعتها التي ترى من شدة الحر كالخيوط التي تعرض للعين- الرمض: شدة وقع الشمس على الرمل- التململ: التحرك، ديوان الصعاليك، ص 47.

نَصَبْتُ لَهُ وَجْهِي وَلا كنَّ دُونَهُ وَلا سِتْرَ إِلَّا الأَتْحَمِيُّ المُرَعْبَلُ[1]

فأسلوب المقابلة بين مشهدي القرّ والحرّ، جاء ليعضد أسلوب الفصل الذي انبنى عليه نص اللامية أسلوبيا ودلاليا. فهذه الأساليب التي قد يوحي استخدامها-في نص اللامية- بتشتت وحداته وعدم الربط بين دلالات مقاطعه الشعرية؛ كان حضورها في النص أمرا أساسيا وضروريا، حتى تعزز من خلاله الدلالة المحورية للنص. فحالة التشتت والانكسار والتوتر والاضطراب، التي تعاني منها الأنا داخليا وخارجيا منذ بداية النص؛ كان لابدّ وأن تتمظهر على مستوى البناء الأسلوبي له، وذلك ما ألفيته من خلال تتبع مسار التركيب البلاغي للامية.

ومن ثَمَّ فلا تناقض البتة بين استخدام الأساليب التي توحي بالانفصال واللاربط والتفكك؛ لأن ذلك نابع من التفكك والانفصال والانكسار الذي ينتاب الأنا. ولعل أسلوب الفصل الذي وسم البيتين الأخيرين من اللاميّة جاء ليؤكد هذا الانفصال؛ ذلك أنّ الأنا جسدت به قمة الإندماج مع أفراد مجتمعها الجديد؛ حيث يصف إناث الوعول وقد إلتففن حوله رائحات غاديات بالآصال، كأنهن عذارى يجررن ثيابهن، بينما تبدو الأنا كوعل طويل القرن في جبل عال.

تَرُودُ الأَرَاوَى الصُّحْمُ حَوْلِي كَأَنَّهَا عَـــذَارَى عَلَيْهِـــنَّ المِـــلَاءُ المُذَيَّلُ[2]

وَيَرْكُدْنَ بِالآصَـــالِ حَوْلِي كَأَنَّنِي مِنَ العُصْمِ أَدْفَى يَنْتَحِي الكِيحَ أَعْقَلُ[3]

---

[1]- نصبت: أقمت- الكن: الستر- الأتحمي: ضرب من البرود- المرعبل: المقطع الرقيق. ديوان الشنفرى، ص 64.

[2]- ترود: تذهب وتجيء- الأراوى، جمع الأروية: أنثى الوعل- الصحم، جمع أصحم: الأسود في سواده صفرة- الملاء: الثياب- المذيل: الطويل الذيل. ديوان الصعاليك، ص 48.

[3]- يركدن: يثبتن- الآصال: الوقت بين العصر والمغرب- العصم، جمع أعصم: الوعل في قوائمه بياض- الأدفى: الوعل إذا طال قرنه- ينتحي يقصد- الكيح: جانب الجبل- الأعقل: الممتنع في أعالي الجبل. المصدر نفسه، ص 49.

2- التركيب النحوي:

لا يوجد في النص الشعري بنية تشكل بؤرة لوحدها؛ بل إنّ «كل بنى النص الشعري هي عبارة عن بؤر، أو نُوى دلالية؛ لأنها صيغ متعددة لموّد بنيوي واحد، فالنص في حقيقة الأمر تنويع أو توزيع لبنية واحدة»[1]

ويأتي الإهتمام بالبنية النحوية في نص اللامية، انطلاقا من كون هذه البنية تشكل بؤرة أساسية تنبني عليها شعرية هذا النص، وفي هذا المقام سيتم التركيز فقط على الظواهر النحوية التي يشكل ترددها ظاهرة أسلوبية لها أبعادها الجمالية، والمتعلقة بالبؤرة المركزية للنص والمتمثلة في تعرض الأنا لأزمة حادة مع قبيلتها وانفصالها عنها.

ولذا سيتم تفكيك هذه البنية وإعادة تركيبها، من منطلق أن التحليل الأسلوبي-وهو المنهج المتبنّى في هذه الدراسة- يعتمد «في أساسه على فك البناء لغويا وتركيبيا؛ لإعادة بناءه دلاليا، مما يستدعي تحديد الأجزاء المراد تحليلها وبيان دورها، وكشف العلاقات بينها وتفسير الإشارات الواردة فيها، من أجل تكوين بنية لغوية ذات صبغة فنية خاصة»[2]

ونفتتح تتبع البنى النحوية في نص اللامية، بظاهرة الفصل بين أركان الجملة والتي انتشرت وشاعت، بصورة ملفـــتة للإنتباه؛ الأمر الّذي جعل منها ظاهرة أسلوبيـــة تستحق الدراسة؛ وذلك حتى يستكنه القارئ من خلال رصده لها، القيم الجمالية المتولدة عنها.

---

[1]- مايكل ريفاتير: «سيميوطيقا الشعر»، تر:فريال جبوري غزول، من كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب، مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، دار إلياس العصرية، القاهرة، مصر، 1986، ص 217.

[2]- محمد فكري الجزار: لسانيات الإختلاف الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، ط2، إيتراك، القاهرة، مصر، 2002،ص 110.

ولعل أول بيت نرصد فيه ظاهرة الفصل؛ البيت الثالث عشر، يقول الشنفرى:

إذا زلّ عنها السَّهْمُ حَنَّتْ كَأَنَّهَا مُــرَزَّأَة ثَكْلَى تَــرِنُّ وتَعْوِلُ

فقد فصل الجار والمجرور(عنها) بين الفعل(زلّ) وفاعله(السّهم)، ولعل هذا الفصل في التركيب النحوي للجملة، ينشأ عنه بعد جمالي هام في إبراز دلالة النص؛ إذ إنّ حركة خروج السهم وانطلاقه من القوس منفردا، هي أشبه بحركة الأنا وانفصالها عن قومها/ الآخر. فالشنفرى بهذا يعود إلى فاتحة النص، مستمدا منها صورة انشطار الفاعل إلى ذاتين (الأم، الإبن) (القوس، السّهم)، ومما يرّجح هذه الفرضية (القبيلة ⇔ القوس)، (الأنا ⇔ السّهم) هو ردة الفعل التي تبرزها القوس حيال هذا الانفصال عن طريق المشبه به(مرزّأة ثكلى)، فالقوس وهي من عالم الجماد تحزن وتعول لانفصال السهم عنها، في حين أن القبيلة وهي من عالم الأحياء لا تبدي مثل هذا الإحساس.وهذا ما يحزُّ في نفس الأنا.

ومن ثمّ فالفصل بين عناصر الجملة، لا يمكن أن نحصره في مقتضيات الوزن والضرورات الشعرية؛ بل إن لهذا الفصل أبعاده العميقة، التي لها تأثير مباشر في التشكيل الفنّي والدلالي لنص اللامية.

وإذا انتقلنا إلى البيت الأخير، الذي حوى ظاهرة الفصل بين أركان الجملة؛ فإنّه يمكننا بذلك أن نعضد دلالة الفصل السابقة، يقول الشاعر:

إِذَا الأَمْعُزُ الصُّوَّانُ لاقَى مَنَاسِمِي تَــطَايَرَ مِــنْهُ قَادِحٌ ومُفَلَّلُ

فقد فصل الجار والمجرور(من+الهاء) بين الفعل(تطاير) وفاعله(قادح)، فالصوان تلك الحجارة الملساء الصلبة لا يمكن، أن يتطاير منها قادح(نار)؛ إلا إذا احتكت بصوان صلب مثلها، غير أنّ القادح في البيت السابق تطاير من احتكاك مناسم(القدمين) مع الصوان؛ هو الذي ولّده.

فالأنا بذلك تختلف عن عالم الإنسان في هذا الأمر، فمن الطبيعي أنّ احتكاك لحم القدمين مع الحجارة الصلبة(الصوان)، لا يولد إي شرارة؛ غير أنّ الأنا تنفصل عن عالم البشر في هذا الأمر، فهي صلبة قوية متجلّدة. فالفصل بين أركان الجملة في البيت السابق يوازيه انفصال الأنا عن الآخر(عالم الإنسان)، وهذا ما يكثف دلالة التوتر والانفصال بين الأنا والآخر.

وإذا استكملنا تتبع مسار الفصل بين أركان الجملة في باقي الأبيات، التي تجلّت فيها هذه الظاهرة النحوية؛ سنجد دلالة الانفصال تنتج وتتولد عن هذه الظاهرة، فهذا الشنفرى يقول: أُدِيمُ مِطَالَ الجُوعِ حَتَّى أُمِيتَهُ وَأَصْرِفُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحًا فَأَذْهَلُ

فقد فصل الجار والمجرور (عن+الهاء) بين الفعل والفاعل (أصرف) والمفعول به (الذكر) ويتوازى مع هذا الفصل انفصال الأنا عن عالم الإنسان مرّة أخرى, فالأنا تتحمل الجوع وتصبر عليه وتنسياه إباءً وترفعا عن الأخر؛ حتى أنها ترضى بأن تُطوى وتُفتل حواياها (أمعاؤها) كما تُفتل الحبل, في حين أنّ لا أحد من عالم البشر, يمكن أن يتحمّل مثل هذا الأمر أبدا.

وأَطْوِي عَلَى الخُمْصِ الحَوَايَا كَمَا انْطَوَتْ خيوطةُ مَارِيٍّ تُغَارُ وَتُفْتَلُ

فهنا فصل الجار والمجرور (على+الخمص) بين الفعل مع فاعله (أطوي) والمفعول به (الحوايا)

فظاهرة الفصل بين أركان الجملة, شكلت بنية أسلوبية رئيسية أسهمت بشكل كبير في إرساء دعائم التشكيل الفني والدلالي لنص اللامية. ونلفى ظاهرة الفصل أيضا في قول الشنفرى: فَضَجَّ وضَجَّتْ بِالبِرَاحِ كَأَنَّهَا وإيَّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّلُ

فقد فصلت الجملة الظرفية (فوق+علياء) بين الصفة (نوح) وموصوفها (ثكّل)، ويوازي هذا الفصل في هذه المرة انفصال الأنا عن قبيلته, فقطيع الذئاب (عالم الحيوان) ينوح على ذلك

الأزلّ الجائع مثل الثكلى (عالم الإنسان)، في حين أن القبيلة وهي العالم الأصلي للأنا, لم تقم بهذا الموقف. فعلاقة الاتصال الوثيقة بين الذئب (الأزل) وقطيعه, جاءت كمقابل لحالة الانفصال بين الأنا وقبيلته/ الآخر. وبهذه القراءة يكون: الذئب ⇔ القطيع و الأنا ⇔ القبيلة، ومن ثم فهذا الفصل بين عناصر الجملة تولّد عنه مرة أخرى تلك الدّلالة المحورية (دلالة الانفصال) التي يقوم عليها نص اللامية منذ بدايته.

ونجد ظاهرة الفصل هذه تطّرد عبر جمل أخرى من القصيدة مثل:

- فإن تبتئس بالشنفرى أم قسطل "فصل بين الفعل (تبتئس) والفاعل (أم قسطل)" .

- لقد هرّت بليل كلابها "فصل بين الفعل والفاعل".

- نصبت له وجهي "فصل بين الفعل مع الفاعل والمفعول به".

- إذا هبّت له الريّح "فصل بين الفعل وفاعله".

- ويركدن بالآصال حولي. "فصل بين الفعل مع الفاعل والمفعول به".

- فإما تريني كابنة الرمل ضاحيا. "فصل بين صاحب الحال (الأنا) والحال".

- ...مع الفجر ركب من أحاضة مجفل "فصل بين الموصوف (ركب) وصفته (مجفل)".

ومن الظواهر النحوية المهمة، التي يمكن القول أنها شكلت بنية أسلوبية مركزية في نص اللامية، هي ظاهرة التقديم والتأخير باعتبارها انزياحا تركيبيا، فهي تعرف بأنها « تحول في بنية الجملة نحو إعادة ترتيب المفردات وتركيبها في الجملة على نحو يرتبط أسلوبيا وفكريا بالمنشئ، ويوضح طريقته في الإنشاء »[1] وسيتم رصد هذه الظاهرة باعتبارها انزياحا على

[1]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص 276.

قواعد ترتيب الجملة في العربية، فهذه الظاهرة انتهاك للرتب بتحريك الألفاظ من أماكنها الأصلية إلى أماكن أخرى، الأمر الذي يضفي على الدلالة طبيعة جمالية، نفتقدها إذا ما عدنا بها إلى رتبها الأولى.[1] ومن ثم فإحداث خلخلة في الترتيب الطبيعي لعناصر المجملة، يؤثر تأثيرا بالغا في المعنى بحيث أنّ أي تغير في النظام التركيبي للجملة، يترتب عليه تغير بالضرورة في الدلالة.

ومن خلال رصد ظاهرة التقديم والتأخير في نص اللامية، يتضح للقارئ أن ظاهرة تقديم المفعول به وتأخير الفاعل كانت الأكثر شيوعا في أبيات القصيدة، فمن أمثلة ذلك:

- يزينها رصائعُ.
- كما ضمَّ أذواد الأصاريم منهلُ.
- دعا فأجابته نظائر نحّلُ.
- كما حثحث دبره محابيضُ.
- سرت قربًا أحناؤُها تتصلصلُ.
- تُباشرهُ منها ذقونٌ وحوصلُ.
- تنبيهِ سناسنُ قّحَّلُ.
- دحاهَا لاعبٌ، فهي مثّلُ.
- ينالُ الغنَى ذُو البعدة المتبذّلُ.
- يصطلي القوسَ ربُّها.

[1]- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص ص 329- 330.

فكل هذه النماذج تضمّنت انزياحا تركيبيا؛ تمثّل في تقديم المفعول به على الفاعل. وعلى حد رأي الجرجاني، فإنه من المحال عدم وجود ضرورة تحكمت بالتركيب لتبرزه على هذه الشاكلة «وإنما يكون تقديم الشيء على الشيء نسقا وترتيبا، إذا كان التقديم قد كان لموجب أوجب أن يقدم هذا، ويؤخر ذاك »[1]

ويتمثل هذا الموجب الذي يشير إليه الجرجاني بتلك الوظيفة الجمالية، التي يؤديها هذا النسق؛ ففي جزء من الأمثلة السابقة نجد أن الضرورة التي اقتضت تقديم المفعول به وتأخير الفاعل مع صفة أو معطوفة هي ضرورة موسيقية إيقاعية. إذ إن قافية اللام التي انبنت عليها القصيدة، لا يتم التأكيد عليها في نهاية كل بيت شعري من النص، إلا بممارسة تقديم وتأخير مثل: كما ضم أذواد الأصاريم منهلُ، وكذلك: تنبيه سناسن قحَّلُ، وكذلك: ينال الغنى ذو البعدة المتبذّلُ، وكذلك: تباشره منها ذقونٌ وحوصلُ، وكذلك: دعا فأجابته نظائر نحّلُ.

ومن هنا « يضطلع الانزياح التركيبي ممثلا في التقديم والتأخير بوظيفة إيقاعية صوتية »[2]؛ بمعنى أن الإنزياحات، التي تحدث على مستوى التركيب لا تسهم في خلخلة تركيبية فحسب؛ وإنما في إبراز سمة إيقاعية يقتضيها البعد النغمي والدلالي في النص.

وإذا كانت الضرورة الموسيقية والنغمية في اللامية، تقتضي مثل هذا النوع من التقديم والتأخير فإن الضرورة الدلالية هي الأشد اقتضاءً لمثل هذا التلاعب في التركيب الطبيعي للجملة العربية.

والذي يلفت انتباه القارئ في هذا المقام؛ أنّ التقديم والتأخير غلب إلا على الجملة الفعلية ذات التركيب: (فعل+ فاعل+ مفعول به)، إذ لا نلفِ تأخير الفاعل عن الحال أو

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص ص: 426- 427.

[2]- حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص 167.

المفعول المطلق أو الصفة؛ إنما نجد تأخير الفاعل عن المفعول به هو الغالب على نص اللامية الأمر الذي يستدعي البحث عن البعد الجمالي الذي ينتجه مثل هذا النوع من الإنزياح الأمر الذي يستدعي البحث عن البعد الجمالي الذي ينتجه مثل هذا النوع من ا التركيبي.

فتأخير الرّتبة الطبيعية للفاعل قد يتولد عنها تأخير لدوره أو تأجيلا له،كما قد يتولد عنه الإهتمام أكثر بالمتقدم عليه (المفعول به)، هذا إذا نظرنا لأسلوب التقديم والتأخير من الناحية البلاغية.

أما إذا أردنا أن نعطي لهذه الظاهرة البلاغية النحوية بعدا آخر, هو البعد الجمالي الذي نروم القبض عليه من خلال هذه الدراسة؛ فإنه يمكننا القول بأن تأخر رتبة الفاعل في الجمل جاء تماشيا مع حالة الانفصال القائمة بين الأنا والقبيلة/ الآخر، ذلك أن تأخر الفاعل في الترتيب النحوي يتوازى وإحساس الأنا بأنها « في مرتبة متأخرة في النظام الطبقي للقبيلة، التي تنظر إليه باعتباره طريد جنايات»[1].

وبصفـــة عامة فإن ظاهرة التلاعب في ترتيب الجملة، قد تعني هاجس المعاناة النفسية والجسدية المريرة من الآخر/ القبيلة، لذا قُدِّم ما حقه التأخير, وأُخر ما حقه التقديم وحدثت خلخلة في الترتيب الطبيعي للجملة, تماشيا مع الشعور الداخلي الذي تعاني منه الأنا بأنها كانت في مرتبة متأخرة في مجتمعها القديم, ذلك أنه ينظر إليها نظرة دونية جعلتها تبقى في مؤخرة الترتيب. الأمر الذي دفعها للتمرد والانفصال عنه, وتجلى ذلك على المستوى البنائي للجمل. (ظاهرة الفصل بين أركان الجمل، وكذا ظاهرة التقديم والتأخير).

ومن الظواهر الأسلوبية اللافتة, التي جاءت لتعضد دلالة انفصال الأنا عن الآخر شيوع البدل، الذي يتوازى واختيار الأنا إبدال آخرين بقومه ومن أمثلته:

---

[1]- فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، ص 178.

ولي دُونَكُمْ أَهْلُونُ سِيدٌ عَمَلَّسُ وأَرْقَطُ زُهْلُولٍ وعَرْفَاءُ جَيْـــأَلُ

وقوله: ثَـــلَاثَةُ أَصْحَـــابٍ فُؤَادٌ مُشَيَّعٌ وَأَبْيَضُ إِصْلِيتٍ وصَفْرَاءُ عَيْطَلُ

فالبيتان جملتان اسميتان ترميان إلى إرساء دلالة الثبات والاستقرار, الذي تروم الأنا الوصول إليهما, وذلك باتخاذها عوالم جديدة بديلة تنتسب إليها (عالم الحيوان- عالم الجماد). وقد أدى البدل رغم أنه لم يطرد كثيرا في باقي أبيات اللامية، دورا بنائيا هاما في إحداث توازن أسلوبي إيقاعي بين البيتين السابقين؛ وكذا توازن دلالي.تمثل التوازن الأسلوبي في:

عالم الحيوان	عالم الجماد
أهلون	ثلاثة أصحاب
سيد عملّس	فـــؤاد مشيّع
أرقط زهلول	أبيض إصليت
عرفاء جيأل	صفراء عيطل

فنلاحظ توازنا بين أركان الجملتين، فالموصوف ثلاثة والصفة ثلاث في كلا البيتين، هذا من جهة الأسلوب، أما من جهة الدلالة؛ فالسيد العملّس رمز للقوة والقلب المشيع كذلك، والأرقط الزهلول صورة لونية وكذلك الأبيض الإصليت، والعرفاء الجيأل هي رمز للطول وكذلك الصفراء العيطل.

وإن كان الأمر كذلك فالأنا تريد من وراء هذا التوازن الأسلوبي بين البيتين؛ أن تقوي نفسها بانتمائها لهذين العالمين (الحيوان- الجماد)، في مقابل انفصالها عن عالم الإنسان؛ ويبدو في هذا إقرارا منها بقوّة هذا الآخر؛ إذ إنها استبدلته بعالمين قويين، لعلها بذلك تستطيع أن تقف أمام مدّه وزحفه.

ولإثبات وتدعيم هذا التميز والتفوق على الآخر، يأتي شيوع استخدام (أفعل) التفضيل؛ تعويضا عن إحساس الأنا بالقهر والظلم وتعبيرا عن رغبتها في تحقيق التميز والعلو.

- فإنّي إلى قوم سواكم لأميـــل.
- إذا عرضت أولى الطرائد أبسل.

وتتقاطر مثل هذه الصيغ في نص اللامية مثل: (أعجل- أفضل- أوّل- أعقل- أمثل- أجدل...)؛ حيث تكشف هذه الأخيرة عن رغبة الأنا في التفوق والتميز.

ومن خلال رصد الظواهر النحوية، التي شكّلت بنى أسلوبية مهمة في نص اللامية. اتضح لنا الوظيفة الجمالية التي تولدت عن مثل هذه البنى؛ إذ عن طريق هذه الأخيرة وُضع القارئ في البؤرة المركزية، التي يدور حولها نص اللامية، وهي تعرّض الأنا للإضطهاد ورغبتها في الإنفصال عمّن سبّب لها هذه الحالة.

3- البنية الصوتية:

هناك مجموعة عناصر صوتية تتناغم وتنصهر في نسق واحد مكونة هيكل القصيدة الصوتي واللغوي، ويشبه ذلك النسق مجموعة الآلات المختلفة، التي تشارك معا في عزف المقطوعة الموسيقية.[1] وفي إطار الحديث عن المستوى الموسيقي في نص اللامية، فإننا لسنا معنيين بذلك المعنى المحدود للإيقاع، الذي يقصره على ما هو عروضي فحسب؛ بل سنتبنّى الإيقاع -باعتباره بنية أسلوبية مركزية- بمفهومه الأرحب، كما توصلت إليه الدراسات الحديثة؛ فالإيقاع هو ذلك المغناطيس، الذي يجذب المتلقي للتفاعل مع القصيدة «فالمستوى الإيقاعي باختلاف صيغه وأشكاله، هو المدخل الرئيسي لتفاعل المتلقي مع النص الشعري، بل

[1]- محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، (د، ط)، دار غريب، القاهرة، مصر، 2002، ص 28.

هو السمة المميزة للغة الشعرية وخاصة القديمة منها على استدراج المتلقي الانفعالي إلى عالم النص، وإثارة مجموعة من الإيحاءات والتداعيات لديه، حيث تشكل نقطة الانطلاق للدخول في بناء مختلف مستويات المعنى في النص»[1]؛ فهو يشمل الموسيقى الداخلية التي تنبعث من الحرف والكلمة والجملة، «وهي موسيقى عميقة لا ضابط لها، تتفاعل مع الحرف في حركاته وجهره وهمسه وصمته ومدِّه، وتبعث وفق حالة الشاعر النفسية فتتأثر بها»[2]

ومن ثمّ فاستثمار المستوى الصوتي، بوصفه أحد مكوّنات نص اللامية؛ لا يعد أمرا خارجيا عن الشعر، سواء أكانت الدراسة تشدُّد على خصائص البنية العروضية أم على خصائص البنية الصوتية المنبثة في النص الشعري؛ لذا تتطلع الدراسة الراهنة إلى التشديد على البنيتين معا، بيد أن معالجة الصوت تحقق مقاربة ناجحة، إذا ما استثمرت في ضوء علاقة الصوت والدلالة « بمعنى أن دراسة الإمكانات الصوتية في الشعر، إنما هي بحث في بنية صوتية- دلالية»[3]

وقبل البدء في التحليل الأسلوبي للبنية الصوتية المنبثة في نص اللامية، يجب علينا في هذا المقام التعريج على الدراسات الصوتية؛ كي نستقي منها مفهوم الصوت أو ما يعرف بالفونيم، حيث يقصد به عند أصحاب المدرسة الوظيفية بأنه: «أصغر وحدة صوتية، عن طريقها يمكن التفريق بين المعاني، يريد أن الكاف والقاف مثلا مسئولتان عن الفرق الدلالي بين (قال) و(كال)».[4]

1- حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005. www.awu-dam.org .2008/04/15.

2- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص ص: 261- 262.

3- حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص 97.

4- صبري المتولي: دراسات في علم الأصوات، الأصول النظرية والدراسات التطبيقية، لعلم التجويد القرآني، ط1، زهراء الشرق، القاهرة، مصر، 2006، ص 30.

وسوف أحاول تركيز دراستي للبنية الصوتية في نص اللامية، على دور الفونيمات في تشكيل الصور الصوتية الواردة في هذا النص؛ والمقصود بالصور الصوتية: صورة القوس الرنان، وصورة القطا وما تحدثه من ضجيج، وصورة الإغارة في ليل برد قارص وصورة ذلك الذئب الجائع وقطيعه، الذي يعوي من أجله، فكل هذه الصور سبق الحديث عن الأبيات التي مثلتها بأنها تعد من البنى الأسلوبية الأساسية في اللامية، ولهذا حاولت أن أواشج بين دراسة التركيب البلاغي لهذه الصور ودراسة البنية الصوتية المشكلة لها؛ وذلك حتى لا تتشتت دراسة الصوت عبر كافة أبيات اللامية؛ لأنها ستكون عبارة عن دراسة إحصائية لا دلالية، ومن ثمّ سنفتتح دراسة البنية الصوتية بصورة القوس، يقول الشنفرى:

هتــوفٌ من المُلْسِ المَتَانِ يَزِينُهَا رصَائِعُ قَدْ نِيطَتْ إلَيْها ومِحْمَلُ[1]

إذا زلَّ عنْها السَّهم حنَّت كأنّها مُــرَزَّأَةٌ ثَكْلَــى تَــرِنُّ وتَعْوِلُ

لقد تكرر فونيما (الميم، والنون) خمس مرات، خمس مرات في البيت الأول منهما.وهما من الأصوات المجهورة، والصوت المجهور هو ذلك الذي «يهتز عند النطق به الوتران الصوتيان في النتوء الحنجري؛ بحيث يسمع رنين تنشره الذبذبات الحنجرية في تجاويف الرأس»[2]

وفي سياق الصورة الصوتية للقوس؛ نجد أن صفة الرنين التي يتميز بها هذان الفونيمان (الميم والنون)، تنعكس بوضوح على دلالة هذه الصورة؛ فلِكَيْ تُقرَّب هذه الصورة أكثر من أذن وذهن القارئ، وظّف الشاعر هذين الفونيمين بطريقة جيّدة، وذلك عن طريق إرسال رنين صوت الميم والنوني إلى أذنه (القارئ).ومن ثم فهذان الفونيمان لعبا دورا بنائيا هاما في تشكيل الإيقاع الموسيقي والدلالي لنص اللامية، وبالذات في نقل الصورة الصوتية للقوس.

---

[1]- هتوفٌ: مصوّتٌ، وهي صفة للقوس، والملس: التي لا عقد لها، والرصائع: سيورٌ تُزيَّنُ بها القوس، ونيطت: علّقت من العين والمحمل. إعراب لاميّة العرب، قرص مضغوط .

[2]- صبري المتولي: دراسات في علم الأصوات، الأصول النظرية والدراسات التطبيقية لعلم التجويد القرآني، ص 55.

حيث تمثّل الإيقاع الموسيقي في نقل صوت الرنين الذي تحدثه القوس إلى أذن المتلقي، أما الإيقاع الدلالي فيكتمل مع البيت الآخر.

فمع هذا البيت نجد تكرار الصوت داخل الكلمة الواحدة؛ إذ نلمح التشديد في (زلّ، السَّهم، حنَّت،كأنَّها، مرزَّأة، ترنُّ)، وهذا الضغط على فونيمات (اللام، السين، الزاي والنون)، يؤكّد ويُبرز مدى الصعوبة في نطقها؛ الأمر الذي يقابله صعوبة انفصال السهم عن القوس، ومدى المعاناة التي تكابدها هذه الأخيرة في مرحلة الانفصال هذه، فالحنين هو صوت الإبل وهي تبكي على فقدان ابنها. والعويل هو صوت الثكلى، وهي أيضا تبكي ابنها، والجمع بين هذين الصوتين، هو صوت القوس وهي تفقد ابنها/ السهم، كما توضحه الصورة الصوتية في البيتين السابقين «وهذا لا يعني أن الشاعر، هو المشكّل لهذا التشديد في بنية الكلمة؛ لكن يدل على مدى إمكاناته، وبراعة توظيفه للعناصر اللغوية القادرة على أداء المعنى الذي يريده من خلال وضعها في سياقها».[1]

لقد أرست الصورة الصوتية للقوس، دلالة الحسرة والألم الذي تعاني منه الأنا، فهذه الأخيرة تتحسر وتتألم على الجفاء والقسوة اللذان قابلتها بهما القبيلة (بني أمي)، فالقبيلة للجاهلي بمثابة الأم، وهو بالنسبة لها بمثابة الابن، فحتى وإن خرج عن أمه، فهي لا تنكره وتتبرأ منه ذلك ما أرادت الأنا أن تنقله عبر صورة القوس، فالسهم/ الإبن خرج عنها، إلاّ أنها تحن وتعول من أجله، بالرغم من أنها من عالم الجماد، الذي لا أحاسيس فيه ولا مشاعر عكس عالم الإنسان.

[1]- عبد الباسط محمود: الغزل في شعر بشار بن برد دراسة أسلوبية، ديوان بشار بن برد، (د،ط)، دار طيبة، القاهرة، مصر، 2005، ص 116.

ب- ملامح البنية الصوتية في صورة الذئاب:

وفي هذه الصورة التركيز إلا على سأحاول الأبيات، التي حملت أفعالا ذات دلالة صوتية؛ حتى نستشف مدى خدمة الصوت لهذه الأفعال (صورة الذئاب).

مُهَلْهَـــلةٌ شِيبُ الوُجوهِ كَأَنَّهَـــا قِدَاحٌ بِكَفَّـــيْ يَاسِرٍ تَتَـــقَلْقَلُ

فَـــضَجَّ وَضَجَّتْ بِالبِرَاحُ كَأَنَّهَا وَإِيَّاهُ, نُـــوحٌ فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّلُ

لقد تكرر في كلمة (مُهَلْهَلَةٌ) فونيما (الهاء, واللام), وفي كلمة (تَتَقَلْقَلُ) فونيما (القاف, واللام), ففونيم القاف «وهو صوت لهوي انفجاري »[1]، أسهم بانفجاريته هذه وما ينتج عنه من قلقلة, في نقل دلالة الإضطراب والقلق والحزن, الذي نتج عن الجوع والتعب الملازم لقطيع الذئاب, وتعميقها في ذهن القارئ.

ومن هنا فالتشكيل الصوتي للكلمتين السابقتين؛ يوحي بالاضطراب والتزعزع والاهتزاز وهذا ما يتوافق وحالت الذئاب الجائعة وكذا الأنا.

ولأن التكرار ظاهرة لغوية, ووسيلة إيقاعية داخلية ذات قيمة أسلوبية, فقد استغل البيت الثاني هذه الإمكانية, لإرساء قيمته الدلالية, فالتكرار الصوتي للفعل (ضجّ), أسهم في تصعيد الكثافة الصوتية للبيت, فتكراره مرتين مع تضعيف بعض الفونيمات -(ضجّت, كأنّها, إيّاه, ثكّل)- أدى إلى الزيادة من الحدة الإيقاعية الموسيقية؛ مما ساعد على شد انتباه القارئ لهذه الصورة الصوتية ومعايشته لها, الأمر الذي قرّب إليه الدلالة التي تريد الأنا أن تنقلها إليه.

[1]- حسام البهنساوي: علم الأصوات، ط1، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، 2004، ص 105

فقد استعاضت عن نفسها بالذئب؛ لأنها افتقدت إحساس الانتماء إلى بني أمها/ الآخر فهم لم يحزنوا لفراقها, و لم يشاركوها همومها و لم يقفوا في صفها و لم يشعروا بمعاناتها, لذا قررت الانفصال عنهم, والانتماء إلى مجتمع غيرهم, يتكافل أفراده مع بعضهم, فهم كالجسد الواحد إذا اشتكى منه عضو تداعت له سائر الأعضاء بالسهر والحمى. ومن ثم فقد أسهمت البنية الصوتية المتمثلة في تكرار كلمات بعينها, أو تكرار نفس المقاطع في ذات الكلمة (مهلهلة, تقلقل), أو في تكرار أصوات بعينها عن طريق تضعيف الصوت (الشّدّة) في بناء التركيب اللغوي والإيقاعي للامية, كما أسهمت في تأكيد دلالة صورة الذئب الجائع مع قرنائه.

ومن ثم شكلت البنية الصوتية بنية أسلوبية مهمة في بناء صورة الذئب, وفي تدعيم جماليات نص اللامية, الجمالية الأسلوبية (الإيقاع الموسيقي), والجمالية الدلالية (تقوية الدلالة المحورية والمتمثلة في سبب انفصال الأنا عن الآخر وانتمائها إلى عالم الحيوان).

ج- ملامح البنية الصوتية في قصة القطا :

سوف يتم التركز في دراسة البنية الصوتية لصورة القطا؛ إلاّ على الأبيات التي تحمل دلالة الأصوات, كما فعلنا آنفا مع قصة الذئاب.

وتَشْرَبُ آسَآرِي القَطَا الكُدْرُ بَعْدَمَا سَرَتْ قَرَبًا, أَحْنَـــاؤُهَا تَتَصَلْصَلُ.

فقد تكرّر حرف الراء في هذا البيت خمس مرات ولعل طبيعة مثل هذا الصوت؛ توحي بالتّأزم انسجاما مع ما تتضمنه هذه الصورة (صورة القطا) من دلالة؛ «فالراء، صوت مكرر وهو لا يحدث إلا بطرقات عدّة، يقوم بها طرف اللسان على حافة الحنك الأعلى»[1]، وما يمكن أن

[1]- حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص 102.

يُستنبط من هذه السّمة المخرجية للصوت، هو محاولة الإنفلات من هذا التأزم عبر خلق مماثلة صوتية تتكرر عبر هذا البيت.

ومما يعضد هذا الاستنتاج أن صوت الراء؛ إنما هو من الأصوات الذلقة، «ويبدو أن كلمة (الذلاقة)، هنا لا تعني أكثر من معناها الشائع المألوف, وهو القدرة على الانطلاق في الكلام بالعربية دون تعثر أو تلعثم، فذلاقة اللسان، جودة نطقه وانطلاقه في أثناء الكلام»[1] فانطلاق طائر القطا مسابقا الأنا للوصول إلى المورد، يقابله سرعة انطلاق أكبر من طرف الأنا مما يشكل حالة تأزم للقطا, فهي تزيد من حدة سرعتها كي تصل إلى الماء قبل الأنا.

وفي تكرار صوت الراء دلالة على تكرار المحاولة وتضعيف السرعة من أجل الوصول إلى الهدف. وما يعمق هذه الدلالة أكثر: كلمة (تَصَلْصَلَ) فتكرار فونيمي الصاد واللام في نفس الكلمة, أعطى بعدا نغميا مميزا، خاصة فونيم الصاد وما يتصف به من صفير, الأمر الذي يجعل هذا الصفير خارج من نفس الشاعر, ليدل على تأزم حالته النفسية بشكل يتناسب مع الحزن والتجربة المأساوية العميقة التي تعشعش داخله؛ حتى وإن لم يصرح بذلك في هذا البيت. أما ما يعزز دلالة التأزم والمكابدة التي يمرّ بها طائر القطا في مجابهة سرعة الأنا من خلال كلمة (تصلْصل)؛ هو حركة السكون التي ظهرت على صوت اللام الأول (تصلْــ), إذ يوحي بحالة سكون القطا بالنسبة لسرعة الأنا.

ولذا لعبت البنية الصوتية للبيت الشعري، الذي حمل الصورة الصوتية لقصة القطا دورا دلاليا هاما؛ وذلك بترسيخ مثل هذه الصورة في ذهن القارئ، حتى يبقى مشدودا بهذه البنى الأسلوبية الجزئية، إلى الدلالة المركزية التي يتمحور حولها نص اللامية.

---

[1]- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ط5، مكتبة الأنجلو مصرية- دار وهدان، مصر، 1979، ص 109.

د- ملامح البنية الصوتية في قصة الإغارة:

يستمر نص اللامية بحشد الصور الصوتية، التي تتوافق مع الحالة النفسية التي تعيشها الأنا «فتبدو أشبه بالموسيقى التصويرية المصاحبة للأحداث؛ حيث تتناغم أصوات الرياح والذئاب والكلاب والسهام و الأقواس والقداح في إيقاع يستحضر صورة الصحراء بأجوائها المخيفة باعتبارها مسرح الأحداث »[1]، وآخر هذه الصور الصوتية في نص اللامية، هي صورة ليلة الإغارة.

ولَـــيْلَةِ صِرٍّ يَـــصْطَلِي القَوْسَ رَبُّـــهَا وأقطعـــهُ اللّاتِي هَـــا يَتَنَبَّـــلُ

دعستُ على غطش وبغش وصُحبتي سُعارٌ وإِرْزِيـــزٌ ووَجْرٌ وأَفْكُلُ[2]

يحتشد هذان البيتان، بالألفاظ ذات الدلالة الصوتية المتميزة، كلفظة (صرٍّ) وما توحي به من صوت البرد الشّديد؛ ولفظة (دعسٍ) التي ينبعث منها صوت الطعن، ولفظة (غطش) في دلالتها على الظلمة والرياح، ولفظة (بغش) المرتبطة بصورة المطر الخفيف، ولفظة (سعار) بدلالتها المرتبطة بنباح الكلاب، ولفظة (إرزيز) التي توحي بصوت القرّ والبرد.

فمثل هذه الصورة الصوتية، تنقل القارئ إلى الجو المخيف البارد، الذي غشّى ليلة الإغارة فيكاد يشعر بنفسه باردا خائفا وهو ضمن هذا الجو المفزع، حتى يفاجئ بالأنا تتحداه وتواجهه، كل ذلك لتقوم بفعلتها وهذا ما يعزز دلالة قوة الأنا وصبرها وجَلَدِها.

1- فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، ص 185.

2- الدعس: الطعن والوطء، والغطش: الظلمة، والبغش: المطر الخفيف، والسُّعار: حر النار، شبّه به ما يجده من شدة الجوع والبرد. والإرزيز: البرد. والوجر: الخوف، والأفكل: الرّعدة. الرجع نفسه، ص 156.

وعلى هذا النحو أدت البنية الصوتية المتمثلة في (الفونيمات، والكلمات)، وظيفتها الأسلوبية في بناء الصور الصوتية المتنوعة وربطها مع بعضها وتعميق دلالاتها وربطها بالدلالة المحورية لنص اللامية، وهي انفصال الأنا عن القبيلة وتداعيات هذا الانفصال.

4- البنية العروضية:

ا- الوزن:

لم يعد الوزن الشعري في تصور النقاد، مجرد بناء نظري تجسّده التفاعيل المجردة، المعزولة عن سياقها اللغوي والشعري؛ بل أضحى ظاهرة تكشف عن البنية الصوتية، التي تدخل في علاقة تتفاعل فيها مع سائر عناصر البناء الشعري الأخرى.

فالإهتمام بالبنية العروضية والصوتية، نابع من كونهما يشكلان مع البنى الأسلوبية الأخـــرى علاقات داخلية في النص، يكون مجموع تضافرها وتوحدها أساســـا لإرساء القيمة الفنيـــة والجمالية للنص الشعري المراد تحليله.[1]

وقد سبق الحديث عن البنية العروضية في النص الشعري العربي في أمهات الكتب النقدية مثل: كتب الجرجاني والجاحظ، ولعل المرزوقي في كتابه شرح ديوان الحماسة، جسد هذا الاهتمام؛ إذ جعل من الوزن والقافية من أهم وأبرز دعائم نظريته المعروفة بـــ "عمود الشعر".

لذا فاعتبار الوزن والقافية بنية أسلوبية في نص اللامية، لم يكن من باب الصدفة؛ بل لأنهما يشكلان دعامة أساسية، قام عليها النص الشعري القديم بما في ذلك نص اللامية. وعليه فمن الأسئلة المهمة، التي يمكن أن تثار بصدد الدور الذي يمكن أن تؤديه البنية العروضية

---

[1]- ياسر محمود الأقرع: «الخطاب الأدبي في ضوء التفسير و التأويل»، مجلة الوقف الأدبي، ع 473، إصدارات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، أيلول، 2007، www.awu-dam.org 04/ 03/ 2008.

بوصفها بنية أساسية من بنى القصيدة القديمة؛ هو: إلى أي مدى يمكن أن تسهم هذه البنية في تشكيل أسلوب ودلالة نص اللامية؟.

لقد صاغ الشنفرى لاميته على وزن الطويل، وهو من أعرق البحور الشعرية وأوسعها انتشارا في الشعر القديم «وهذا البحر مزدوج التفعيلة، ولم يرد في شعر العرب إلا تامّا، يتكون من التفعيلة الخماسية (فعولن)، والتفعيلة السباعية (مفاعيلن)، تصل مقاطع شطريه إلى ثمانية وعشرين مقطعا، ثمانية مقاطع قصيرة وعشرين طويلة»[1]

ومن ثمّ فالطويل بحر مزدوج؛ أي أنّه يرتكز على تفعيلتين تتكرران مرتين في كل شطر فيكون عدد تفاعيله ثمانية:فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن «ومثل بقية البحور الأخرى تتعرض التفعيلتان لبعض أنواع الزحافات والعلل، فتتغير فعولن إلى فعول وتتحول مفاعيلن إلى عدة أشكال أخرى هي مفاعلن، مفاعيل، مفاعي أو مفاعل»[2]

وإذا تم البحث عن نسبة شيوع الطويل في أشعار الجاهليين، سيجد الباحث أن هذا البحر حقق أكبر نسبة شيوع إذ إنه «ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن»[3]

ولقد تصرف الشنفرى في الإمكانات المتاحة في حشو البيت من قبض، وفي عروضه وضربه، فكلاهما مقبوض، وهذا هو الزحاف الوحيد الذي انتشر عبر كافة أبيات القصيدة

---

[1]- عبد الباسط محمود: الغزل في شعر بشار بن برد، دراسة أسلوبية، ص ص: 51- 52 .

[2]- إحلاص عمارة: نفوس عزيزة قراءة نقدية في لامية العرب، ص 50.

[3]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط3، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، 1965، ص 59.

والقبض زحاف مفرد وهو حذف الخامس الساكن من التفعيلة، وقد مسّ في اللامية التفعيلتين فعولن ومفاعيلن على حدّ سواء؛ حيث أصبحت: فعولن ← فعول ومفاعيلن ← مفاعلن.

وبعد عملية التقطيع العروضي للأبيات الثمانية والستين من اللامية، تم التوصل إلى استنتاج الجدول-1-

زحاف القبض												
	الوحدات الشعرية											
	و1	و2	و3	و4	و5	و6	و7	و8	و9	و10	و11	و12	المجموع
فعولن ↓ فعول	%4	%6	%5	%12	%10	%14	%14	%9	%6	%10	%5	%0	%95
مفاعيلن ↓ مفاعل	%5	%8	%4	%10	%8	%14	%11	%7	%7	%10	%9	%2	%95

فمن خلال استقراء هذا الجدول، يتضح أنّ (فعولن) المقبوضة (فعول) وردت بنسب معتبرة موزعة على طول اللامية؛ فقد وردت بنسبة 4% في الوحدة الأولى، لتزيد نسبة ورودها تدريجيا بحسب عدد الأبيات الشعرية في كل وحدة شعرية، لتصل النسبة إلى 6% في الوحدة الثانية، لتقلّ إلى 5% في الوحدة الثالثة، لترتفع إلى 12% في الوحدة الرابعة، لتنخفض قليلا لتصل إلى 10% مع الوحدة الخامسة، لترتفع إلى الذروة القصوى 14% وتستمر في الوحدتين السادسة والسابعة، لتعود للانخفاض مع الوحدات:الثامنة بنسبة 9% والوحدة التاسعة بنسبة 6% والوحدة العاشرة بنسبة 10% ومع الوحدة الحادية عشر بنسبة 5%، لتنعدم هذه النسبة مع الوحدة الأخيرة؛ الممثّلة في البيتين الأخيرين؛ حيث لم يطرأ على (فعولن) أي زحاف، بل بقت صحيحة.

هذا بالنسبة للتفعيلة الأولى، أما بالنسبة لمفاعيلن المقبوضة إلى (مفاعلن)؛ فإنّ استقراء النسب المئوية، التي وردت بها في وحدات اللامية كان كالآتي: وردت بنسبة 5% في الوحدة الأولى، لتزيد نسبتها إلى 8% في الوحدة الثانية، لتنخفض إلى 4% في الوحدة الثالثة، ولترتفع فجأة إلى 10% في الوحدة الرابعة، لتعود للانخفاض في الوحدة الخامسة إلى 8%، لترتفع إلى الذروة القصوى في الوحدة السادسة بنسبة 14%، لتتذبذب بعد ذلك مع الوحدات 7، 8، 9، 10، 11، 12.

والذي يمكن أن يلفت انتباه القارئ في هذه النسب؛ هو النسب الذروة المتمثلة في 14 مع التفعيلة المقبوضة (فعول) ومع التفعيلة المقبوضة (مفاعلن)، وإلى هنا لا يمكن استنتاج أو استكناه أي أمر من هذا التشابه في النسب؛ لكن إذا ربط هاتين النسبتين الذروة بالوحدة الشعرية السادسة من اللامية، هنا يتنبه القارئ إلى أن أمرا مهمّا يطفو على السطح؛ فالوحدة السادسة ضمت علاقة الأنا بالذئب. فالأنا استعاضت عن نفسها في هذه الوحدة بذلك الذئب الأزل الجائع المتصبر، وقلنا فيما سبق أنّ مثل هذه الاستعاضة؛ ما هي إلاّ نوع من إحداث التوازن بين الأنا والذئب؛ هذا بعد أن فقدت مكانتها في مجتمعها القديم/ الآخر.

وإذا ربطنا بين هذه الدلالة والبنية العروضية المشكلة للوحدة السادسة؛ سنجد أن هناك انسجاما بين الدلالة والإيقاع المترتب عن زحاف القبض الذي طرأ على تفعيلتي هذه الوحدة. فتوازن نسبة التفعيلات التي أصابها هذا الزحاف، يتساوق مع التوازن الذي أرادته الأنا بينها وبين الذئب، فالقارئ في هذه الحالة يجد أنّ هناك انسجاما واضحا بين الدلالة والإيقاع الموسيقي؛ المتولد عن البنية العروضية.

وتأسيسا على ما سبق؛ فالإيقاع الشعري يعمل على ترسيخ دلالة النص في ذهن القارئ؛ ذلك أن الجانب الموسيقي من أهم الجوانب التي تميز الإبداع الشعري، وتلفت انتباه

القارئ؛ فتجعله يقترب من هذه الموسيقى أو تلك، فتشده دون غيرها من القصائد؛ فهي المغناطيس الذي يجذب المتلقي للتفاعل مع القصيدة؛ ذلك أن النفس بطبيعتها تعشق النغم والإيقاع.[1]

فالموسيقى من الشعر كنبضات القلب من الجسد، تتغيّر إيقاعاته وفق الحالة النفسية، التي تتأثر بها.حتى أن كثيرا من النقاد ربط بين الحالة النفسية وبين البحر المستخدم «فالشاعر في حالة اليأس والجزع يتخيّر عادة وزنا طويلا، كثير المقاطع يصب فيه أشجانه، ما ينفس عنده حزنه وجزعه».[2]

وإن كان الأمر كذلك، فإنه لا يمكن للقارئ الإفلات من سطوة الموسيقى وتأثيرها في بنية النص الشعري؛ لذلك «فالتخلّي عن الوزن الفاعل؛ يجعل القصيدة تخسر مناطق في نفس المتلقي لا يمكن الوصول إليها إلا عبر الوزن».[3]

وإذا ما تمّت العودة إلى النص؛ سنجد أنّ توظيف الوزن الشعري لبحر الطويل والإبتعاد تلقائيا عن الإكثار من الزحافات و الإكتفاء بزحاف واحد وهو زحاف القبض؛ قد عزف على الوتر الحساس للقارئ؛ إذ إنّ الإيقاع الوزني عمل على انسجام أكبر للقارئ مع النص، فكان الوزن بذلك عنصرا جماليا أساسيا فيه؛ الأمر الذي ساعد على تعميق البنية الدلالية، التي يعمل القارئ جاهدا على استكناهها، من خلال البنى الأسلوبية المشكلة لهذا النص الشعري.

ب- **القافية:**

1- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص 261

2- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 177.

3- رحمن غركان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، www.awu-dam.org، 2008/03/04.

تشكل القافية في الشعر العمودي، دعامة من دعاماته الأساسية؛ باعتبارها أحد عناصر الوحدة والربط فيه، لما يوفّره ترددها من قيمة إيقاعية. وقد عرّف الخليل بن أحمد الفراهيدي واضع علم العروض، القافية بقوله:«القافية من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه من قبله مع حركة الذي قبل الساكن».[1]

وتتشكّل بنية القافية في الأساس من عدّة أصوات ، تتكرّر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يُكوِّن جزءا من بنية الموسيقى الشعريَّة «فهي فواصل صوتيّة، يتوقع السامع ترديدها والمتلقّي يستمتع بهذا التردد، الذي يطرُق الآذان في مدّة زمنية منتظمة، وبعدد معيَّن من المقاطع ذات نظام خاص يسمّى الوزن».[2]

فالقافية بما تمتلكه من تعادلات صوتية، تعطي القصيدة بعدا من التناسق والتماثل، يضفي عليها طابع الإنتظام النفسي والموسيقي والزمني، وبهذا الشكل تتدخل القافية في صلب البنية الداخلية للعمل الشعري؛ لأنها عنصر أساسي من عناصر تحقيق اللغة الشعرية.[3]

وبالنسبة لقافية نص اللامية، فقد جاءت متشكلة من ساكنين وثلاث متحركات، وكان حرف رويّها اللام المضمومة مع إشباع الحركة؛ أي أنها قافية مطلقة «وحين أشبع الشاعر الضم في اللام بواو المد، وفر لقافية القصيدة طولا في النغم وامتدادا للموسيقى وراحة في الإنشاد؛ ذلك لأن الحركة الممدودة تستغرق مسافة زمنية أطول مما يتيح للمنشد التقاط أنفاسه».[4]

1- الأحمدي نويرات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ط3، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د،م)، (د،ت)، ص 353.

2- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الإنبثاقة الشعرية الأولى، حيل الرواد والستينات، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، www.awu-dam.org، 2008/04/05.

3- المرجع السابق.

4- إخلاص فوزي عمارة: نفوس عزيزة قراءة نقدية في لامية العرب، ص 52.

وبناءا على ما تقدم من حديث، عن أهمية القافية في البناء الموسيقي والإيقاعي، يمكن أن نقترب أكثر من قافية اللامية؛ التي جاءت أغلبها كلمة تامة المعنى، ما عدا في القليل من الأبيات.فمنذ البيت الأول، يجد القارئ أنّ النهاية الموسيقية لكل بيت، كانت كلمة تامة لها موقع هام من الإيقاع الموسيقي والدلالي في البيت.فكلمة (أميل) الواردة في ختام البيت الأول، لم تأت لمجرّد سد فراغ تقفوي في القصيدة؛ وإنما حققت تركيبة دلالية هامة أسهمت كثيرا في إنجاح نقل الصورة، التي أراد الأنا أن يرسخها في ذهن القارئ، منذ لقائه الأول مع القصيدة.

فعلى أساس الكلمة (أميل)، التي هي قافية البيت الأول خرق توقع القارئ، إذ كان يعتقد في بداية البيت؛ أنّ علاقة الأنا ببني أمه علاقة طيبة كريمة، لكن كلمة (أميل) في نهاية الشطر الثاني خرقت عنده ، هذا التوقع وغيّرته تماما؛ ليكتشف القارئ التوتر الذي يشوب علاقة الأنا بمجتمعها.

ولعل أغلب الكلمات المشكّلة لقافية اللامية، جاءت على صيغة اسم التفضيل (أفعل)، ومن أمثلة ذلك:(أميلُ،أعجلُ،أجملُ،أولُ،أعقلُ، أمثلُ، أجدلُ، أليلُ،أثقلُ،أطولُ،أطحلُ،أبسلُ) فدلالة هذه الكلمات؛ جاءت لتكشف عن إحساس الذات بتفوقها وتميزها عن الآخرين. ومن ثم فهذه النهايات الصوتية-القافية- لكل بيت لم تَرِدْ لمجرّد سدّ فراغ تقفوي في القصيدة بل كانت بنية أسلوبية ودلالية هامة، أسهمت في إقرار رغبة الأنا في التفوق على الآخر/القبيلة، كما لعبت القافية دورا مهما في الربط بين أبيات القصيدة، فخلقت عند القارئ جوّا إيقاعيا صوتيا ونفسيا، سمح له بأنْ يستكنه دلالات الأبيات والربط بينها أسلوبيا ودلاليا.

وتأسيسا على ما سبق، يلمح القارئ بوضوح أنّ ثمة انسجاما جليّا بين الإيقاع، الذي أنتجه الوزن والقافية وبنية الدلالة. ومن ثم فأي مفارقة بينهما تؤدي ضرورة إلى خلخلة وإرباك في التشكيل العام لهيكل القصيدة ويفقدها تماسكها النّصي.

فالبنية العروضية وفق هذا؛ حققت وظيفة ذات مستويين، الأول المستوى الإيقاعي وهو مستوى خارجي، والثاني المستوى الدلالي وهو مستوى داخلي وبالتحام هذين المستويين في مهمة مشتركة يتعزّز دور القافية في بناء النص. فهذا التفاعل الصميمي بين المستويين، ينعكس بقوة على القارئ ويؤثر فيه، ويشبع إحساسه ويغنيه.

فالقافية في نص اللامية، ليست جزءا منفصلا مكمّلا يدخل في صميم العملية الشعرية من الخارج، كما أنها ليست أداة قابلة للحذف والاستبدال والتعديل؛ لأنّ دورها في تحقيق اللغة الشعرية لا يتوقف عند تشكيل بؤرة إيقاعية على الصعيد الوزني للقصيدة؛ بل تسهم في الوقت نفسه في تدعيم حركة الإيقاع الداخلي، المتمثّل في الدلالة.

هذا كله يحدد شعرية الوزن والقافية في بنية النص الشعري؛ كونهما يعدّان أحد مقومات هذه الشعرية؛ فهما ركنان أساسيان في نص اللامية، لا يمكن أن يقوم بناؤه إلا عليهما.

الفصل الثالث

الفصل الثالث:

يعتمد التحليل الأسلوبي في أساسه على بيان "شعرية النصوص"، تلك التي تحمل دلالات خاصة تتصل بجمال الخطاب، الذي يتفرّد به عن الخطابات الأخرى، ومن أجل ذلك «يعتمد التحليل الأسلوبي في أساسه على فكّ البناء لغويا وتركيبيا؛ لإعادة بناءه دلاليا، مما يستدعي تحديد الأجزاء المراد تحليلها، وبيان دورها وكشف العلاقات بينها، وتفسير الإشارات الواردة فيها...وإيضاح الإحالات القابعة فيها، وطريقة نسج العلائق في شبكة القصيدة المحكمة، وتعانق كل خيط منها مع الآخر من أجل تكوين بنية لغوية ذات صبغة فنية خاصة».[1]

وتتمثل الأجزاء المراد تحليلها في البنى الأسلوبية، التي يروم هذا البحث رصدها واستكناه أبعادها الجمالية القابعة خلفها، وفي هذا المُقام سيتم التعرض لبنيتين أسلوبيتين هامّتين؛ هما بنيتا التكرار والتضاد، ومحاولة استكناه أبعادها الجمالية وأثرها في بناء الدلالة المحورية في نص اللامية.

1- تكرار الأفعال والأسماء:

يتفق الدارسون للنصوص الشعرية على «أنّ البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية»[2]؛ فالتكرار هو إلحاح على جهة هامة من العبارة، يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، ويذهب محمد مفتاح بمقولته عن التكرار إلى «أنّ تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب، ليس ضروريا لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية؛ ولكنّه (شرط كمال) أو محسّن أو لعب لغوي»[3]

1- مختار عطية: التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، (د، ط)، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 2005، ص 110.

2- يوري لوتمان: تحليل النص الشعري بنية القصيدة، تر: محمد فتوح أحمد، (د،ط)، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1995، ص 11.

3- محمد مفتاح: الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ط3، المركز الثقافي، (د، م)، 1992، ص 39.

ويستدرك مقولته السابقة عن التكرار وأهميته قائلا: «ومع ذلك فإن التكرار، يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري أو ما تشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية»[1]؛ ذلك أنّ العناصر المكررة تحافظ على بنية النص وتماسكه، لأنّ تكثيف المفردات أو شبهها عن طريق التكرار؛ يعني بناء اللغة الشعرية، التي تُعدّ المفردة فيها مقصودة في حدّ ذاتها، فهي «لغة مصفّاة ومركزة فلا تسمح للشاعر باستخدام اللفظ؛ إلاّ أنْ يكون هو اللفظ الأوحد، الذي يحمل أكبر طاقة من الفاعلية في السياق».[2]

وإذا حاول القارئ تتبّع حركة نص اللامية، سيلحظ تكرارا ملفتا على مستويات عدّة أهمها تكرار الوحدات المعجمية؛ ممثلة في الأفعال والأسماء، وكذلك تكرار أسلوب النفي والضمائر، مما شكل منه خاصية أسلوبية تستحق رصدها والبحث عن أبعادها الجمالية المتولدة عنها.

وفي هذه المرّة لم يكن مقياس الإنزياح هو المنبه الأسلوبي، الذي يلفت انتباه القارئ إلى اكتشاف البنى الأسلوبية؛ وإنما كان مقياس الإنصباب أو ما يعرف بالتلاقي(convergence) هو المنبه على تواجد مثل هذه البنى (بنيتا التكرار والتضاد)؛ حيث سبق وأن تمت الإشارة في الفصل النظري ؛ إلى أنّ ريفاتير تنبه إلى أنّه قد لا يوجد في النص انزياحا ينبه القارئ إلى بناه الأسلوبية، لذا جاء بفرضية الإنصباب ليدعم فكرته في التضاد البنيوي كمؤشر لاكتشاف هذه البنى في النص، «وهو ضرب من تكثيف الأساليب حتى يغدو الوجه وجوها لا مناص من

---

[1]- المرجع السابق ، ص 19.

[2]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، (د، ط)، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1966، ص 184.

ملاحظتها والإنتباه إليها، وتجميع الأساليب وتكثيفها هو المظهر الأسلوبي الوحيد الذي يمكن الجزم بأن الكاتب ركبه في النص عن وعي »[1]

ومن ثمّ فالغاية من رصد النماذج التكرارية؛ ليس بهدف إحصاءها وفرض رقابة مطلقة على النص، وإنما محاولة البحث عن وظيفة هذه التقنية البنائية في الكشف عن الدلالات الغائبة وتفجير العلامات النصيّة الثاويّة، وقد كَشَفَ الإستقراء لأشكال التكرار الواردة في النص إمكانية إدراجه في مبحثين، يشكّل كل مبحث متوالية تكرارية؛ تمثل الأول في: تكرار الأفعال والأسماء أما الثاني فتمثل في متوالية النفي وتكرار الضمائر.

أ- تكرار الأفعال:

يرد تكرار الأفعال، خاضعا لتوزّعٍ خاص على مستوى الفضاء النصي، متدرجا من وجود فاصل تركيبي متكرر بين الفعل ونظيره المكرر، كما في قول الشنفرى:

- وأطوي على الخمص الحوايا كما انطوت.
- وأغـــدو على القـــوت الزّهيد كما غـــدا.

ثم تكرار فعليٌّ يقلص من مسافة الفاصل التركيبي، وهذا من قبيل قوله: فضجَّ وضجَّت، شكا وشكت، مراميلُ عزّاها وعزّته مرمل، ارعوى بعد وارعوت، فاء وفاءت، فمن خلال تتبّع النماذج التـــكرارية الواردة وفق هذا الصّنف، يجد القارئ أنّ الغالب في التكرار الفعلي هو احتلال الشطر الأول من كل بيت.

وأَطْوِي عَلَى الخُمْصِ الحَوايَا كَمَا انْطَوَتْ خَيُوطَـــةُ مَاريٍّ تُغـــارُ وتُفتـــلُ

[1]- حمادي صمود: الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، ص 160.

وأَغْـــدو عَلَى القُوتِ الزَّهِيدِ كَمَا غَـــدَا أَزَلٌّ تَهَـــادَاهُ التَّنَـــائِفُ أَطْحُـــلُ

فَـــضَجَّ وَضَـــجَّتْ بِالبِـــرَاحِ كَأَنَّهَـــا وَإِيَّـــاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلْيَـــاءَ ثُكَّـــلُ

وَأَغْضَى وَأَغْضَتْ وَاتَّـــسَى وَاتَّسَتْ بِـــهِ مَـــرَامِيلُ عَزَّاهَا وَعَـــزَّتْهُ مُرْمِـــلُ

شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَـــوَى بَعْدُ وَارْعَوَتْ وَلِلصَّبْرِ إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشَّكْوُ أَجْمَلُ

وَفَـــاءَ وَفَـــاءَتْ بَـــادِرَاتٌ وَكُلُّـــهَـــا عَلَى نَكْظٍ مِمَّـــا يُكَاتِمُ مُجْمِـــلُ

فإذا أخذنا البيتين الأولين من هذه المجموعة، نجد أنّ التكرار فيها كان في مستويين أفقي وعمودي، أما الأفقي فجاء عن طريق الفعل الذي يقوم به الأنا/ الذئب الأزل والعالم المشبه به إذ يشتركان في جذر لغوي واحد: أطوي ← انطوت / أغدو ← غدا، أما على المستوى التركيبي فجاء عن طريق تناسب الوحدات التركيبية في كل شطر.

- أطوي على الخمص الحوايا كما انطوت.

- أغـــدو على القوت الزهيد كما غـــدا.

ولعل إحداث مثل هذا التوازن في التركيب النحوي بين هذين الشطرين، عن طريق تكرار نفس الصيغة التركيبية، يعيد إلى ذهن القارئ دلالة التوازن والتكافؤ، التي سعت الأنا — من خلال الأبيات الإحدى عشر، التي مثلت قصة الذئب الأزل- إلى ترسيخها وتأكيدها، ذلك أن «التكرار إلحاح على جهة معينة في العبارة، يعنى بها الشاعر أكثر من غيرها وبالتالي فالتكرار يأخذ بعدا نفسيا له علاقة بنفسية الكاتب».[1]

[1]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 2000، ص 276.

وإذا انتقلنا إلى الأبيات الأخرى، التي شكّل فيها تكرار الأفعال ظاهرة أسلوبية هامة، نجد أنها قد افتتحت بتصوير عملية التجاوب، التي تمت بين الذئب وصحبه دون تراخي ودليل ذلك من الجانب النحوي، اقتران الفعل أجاب بالفاء التي تفيد الترتيب وعدم التراخي وبالتالي لا توجد مماطلة في سبيل تحقيق الوحدة الجماعية بين الذئب وجماعته، وهذا ما غاب عن الأنا وكسر خاطرها، حيث تَدعو فلا تجاب.

ولعل الأفعال التي جسّدت التكاتف والتكافل بين أفراد المجتمع الحيواني الواحد، جاءت مكرّرة في كل بيت دون فاصل كبير، وقد كان الذئب الأزل هو مصدر كل الأفعال(ضجّ/ ضجّت، أغضى/ أغضت، شكا/ شكت، اتّسى/ اتّست، ارعوى/ ارعوت، فاء/ فاءت)؛ فتكرار كل فعل من هذه الأفعال كان قريبا جدّا من الفعل الأول الذي قام به الذئب. ولعلّ هذا القرب في التركيب النحوي؛ يوازيه قرب في التركيب الحياتي لمجتمع الذئاب. كما أن تجمع الأفعال المكررة في شطر واحد من كل بيت؛ جاء ليعضد الدلالة السابقة؛ إذ إنّ هذا التجمع التركيبي يوازيه تجمُّع الذئاب في صفٍّ واحد، فهم مجتمع متكاتف متلاحم متماسك، لا ينفصل بعضه عن البعض الآخر؛ ولعلّ هذه هي الصورة التي تمنّى الأنا أن يجدها في مجتمعه القبلي.

ومن ثم فتكرار الأفعال بهذه الكيفية؛ شكل بنية أسلوبية تواشجت مع البنى الأخرى؛ في تشكيل صورة الذئاب، التي حلُم الأنا أن تكون صورته هو مع قبيلته؛ الأمر الذي يكشف عن الوظيفة الهامة التي يؤديها التكرار في خدمة النظام الداخلي للنص «لأنّ الشاعر يستطيع بتكرار بعض الكلمات، أن يعيد صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكثّف الدلالة الإيحائية للنّص من جهة أخرى».1

1- منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، ط1، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1990، ص 83، www.awu-dam.org.

وإذا انتقلنا إلى محطّة أخرى من محطّات تكرار الأفعال، نجد ذلك في قصة الإغارة، يقول الشنفرى:

وأَصْبَحَ عنّي بالغُمَيْصَاءِ جالسا فريقـــان مَسْؤُولٌ وآخَرَ يسألُ

فقالوا: لقد هَرَّتْ بِلَيْلٍ كِلَابُنَـــا فقلنا: أذئب عَسَّ أَمْ عَسَّ فُرْعُلُ

فلم تَـــكُ إلاّ نَبْـــأَةٌ ثُمَّ هَوَّمَتْ فقلنا قَطَـــاةٌ رِيعَ أَمْ رِيعَ أَجْدَلُ

افتُتِح صدر البيت الثاني من الأبيات الثلاثة السابقة، بالفعل (قالوا) وفاعله (القبيلة)، وفي مقابله تكرّر مع بداية الشطر الثاني، لكن الفاعل هذه المرّة هو (الأنا)، فكان الفعل (قلنا) بصيغة الجمع. فهنا نجد الفعلان (قالوا، قلنا) متقابلان في البيت الواحد، من الناحية الترتيبية ومتقابلان من الناحية المقامية؛ فشكلا بهذه الطريقة موقف مناظرة بين القبيلة والأنا؛ الأمر الذي يعمق من حدّة التوتر واتساع هوّة الانفصال بين الأنا والآخر/ القبيلة، فتكرار الفعل (قال) بهذا الشكل؛ جاء ليؤكد رغبة الأنا في خلق مكانة ومنـــزلة تكافؤ وتوازي مكانة الآخر/ القبيلة، ولعل هذه هي الدلالة التي جاءت قصة الإغارة لتثبتها في النص.

وإذا انتقلنا للبيت الآخر، نجد أن الفعل (قلنا) وفاعله (الأنا)؛ قد جاء متصدرا شطره الثاني، في حين حذف الفعل (قالوا) من صدره؛ ولعل هذا الحذف انتزاع متعمّد للآخر من طرف الأنا؛ وذلك حتى تؤكد نفسها عن طريق تكرار الفعل (قلنا) دون الفعل (قالوا)، رغبة في إعلان تفوقها وتميّزها وقدرتها على التحكم في زمام الأمور.

ومن ثمّ فالتكرار بنية أسلوبية هامة في نص اللامية، يعضد بعضها البعض الآخر إذ لم تتوقف مهمّته على مستوى المقطع الذي ورد فيه؛ بل تعدّت إلى المقاطع الأخرى التي ورد فيها فتواشجت بذلك دلالة هذه المقاطع وترابطت؛ الأمر الذي أدّى إلى انسجام وتناسق في البنية الكلية للنص، وهنا تتجلى للقارئ القيمة الجمالية التي تولّدت عن البنية التكرارية للنص.

وإذا أردنا أن ندعّم الوظيفة الجمالية للتكرار في نص اللاميّة؛ فإنه علينا أن نواشج بين تكرار الأفعال وتكرار الأسماء.

ب- **تكرار الأسماء:**

من خلال تتبع تكرار الأسماء ذات الجذر اللغوي الواحد، ألفيت ظاهرة أسلوبية مهمة خصت هذا التكرار؛ حيث اقترن تكرار الأسماء المرتبطة بالأنا وعالمها الجديد وكذا بين الأنا وعالمها القديم/ الآخر؛ باسم تفضيل معيّن، ونلفي ذلك في النماذج الآتية:

وكُـلُّ أَبِيٍّ باسِـلٌ، غَـيْرَ أَنَّنِـي إذَا عَـرَضَتْ أُولَى الطَّـرَائِدِ أَبْسَلُ

وإِنْ مُدَّتِ الأَيْدِي إلى الزَّادِ، لَمْ أَكُنْ بِأَعْجَلِهِمْ، إِذْ أَجْـشَعُ القَوْمِ أَعْجَلُ

ومَـا ذَاكَ إلا بَسْـطَةٌ عَـنْ تفضَلٍ عَلَيْهِـمْ، وكان الأَفْضَـلَ المتَفَضِّلُ

في البيت الأول من هذه النماذج الشعرية يتّضح أنّ كل أفراد العالم الجديد الذي انتسبت إليه الأنا، (باسل) إلا أنها هي الأبسل من بينهم إذا جدّ الجدُّ وعُرضت أولى الطّرائد، فهي بتكرارها للجذر اللغوي (بسل) مرتين، تؤكد تفوقها وتميزها وسط هذا العالم البديل. أما بالنسبة للبيت الثاني من هذه النماذج، فإنّ الأنا تعرض لأبرز الصفات الذميمة في مجتمعها القديم، وهي الجشع حيث عمل تكرار الجذر اللغوي (أعجل) مرّتين في هذا البيت على لفت انتباه القارئ، إذ لم يَرِدْ هذه المرة لتأكيد تميّز الأنا في هذا المجتمع فحسب، بقدر ما عمل على الحط من قدر هذا المجتمع وإبراز بشاعة وشناعة أخلاق أفراده؛ ليأتي البيت الأخير من هذه المجموعة الشعرية، ليؤكد بَوْنَ المسافة بين أخلاق الأنا وأخلاق بني أمها؛ فجاء تكرار الكلمات (تفضّلٍ، الأفضل، المتفضّلُ) ذات الجذر اللغوي المشترك (فضل) لتؤكد تفضلها وتميزها وترفعها عن هذا المجتمع فقناعة الأنا وعدم إسراعها إلى مدّ يدها للطعام، يعتبر جزءا بسيطا من بحر أخلاقها، وإن دل هذا على شيء

فإنه دليل على تميزها وتفردها عن هذا الآخر الذي آثرت الانفصال عنه على أن تمدّ يدها له حتّى وهي في أمس الحاجة إليه.

وأستفُّ تُرب الأرضِ كي لا يرى لهُ عليَّ منَ الطَّــولِ امــرؤٌ متطوِّلُ.

ومن بين الأسماء التي يلفت تكرارها انتباه القارئ في نص اللاميّة، اسم العلم (الشّنفرى) الذي تكرر في بيت واحد مرّتين؛ مرّة في صدره ومرة في عجزه.

فَإِنْ تَبْتَئِسْ بِالــشَّنْفَرَى أُمُّ قَسْــطَلٍ لَمَا اغْتَبَطَتْ بِالشَّنْفَرَى قَبْلُ أَطْوَلُ.

فهذا النوع من التكرار لم يأت عفو الخاطر؛ بل «أنّ تكرار الشاعر لاسم معيّن في قصيدته سواء كان هذا الإسم عَلَما على شخص أم على مكان، إنما يعكس طبيعة علاقته به، فهو تكرار لا يجري كيفما اتفق؛ بل ينبض بإحساس الشاعر وعواطفه»[1] ويبدو جليّا في تأكيد الأنا قوتها في الحروب والأيام؛ إذ إنّ انقطاعه عن حرب واحدة بسبب انفصاله عن (بني أمه) لا يُلغِ ما قام به الأنا (الشّنفرى) من حروب وإغارات معهم؛ فالتقابل بين شطري البيت وانفصال المعنى بين الفعلين (تبتئس، واغتبطت)؛ هو ردّة فعل من الأنا عمّن يلومه، فقد رأى في (أم قسطل) وهي تلومه صورة للقبيلة/الآخر ومن ثم فهو لا يكترث بهذا الابتئاس؛ لأن أيامه السالفة طالما شهدت له بقوته وبسالته النادرة.

إلى جانب هذا يلحظ القارئ، أنّ استخدام لفظة (أم قسطل) للتعبير عن الحرب، يتقاطع وذلك الانفصال الذي ارتكز عليه الأنا سابقا بين (الأم والابن) في مطلع القصيدة، ولعلّ في هذا إشارة إلى الاستهزاء بعاطفة الأمومة، مادامت قابلة للارتباط بالحرب. لذا نجد الأنا تصرّح باسمها (الشنفرى)، إعلانا لرفض مثل هذه العاطفة التي دنسها المجتمع القبلي في نظره، وإعلانا منه للرفض المطلق للمجتمع الإنساني والانفصال عنه؛ فلذا صرّح باسمه مرّتين تاكيدا لوجوده خارج

---

[1]- شفيع السيد: النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، ط1، دار غريب، القاهرة، مصر، 2006، ص 136.

هذا العالم وتأكيدا للإنفصال عنه، فهو- الشنفرى- الذي يمثل نفسه فقط، وهذا يتواشج مع دلالة الإنفصال (الأنا مقابل الآخر) المتولدة عن البنى الأسلوبية المتنوعة، التي تم رصدها في مراحل سابقة.

وحينما يستمر القارئ في رصد ظاهرة تكرار الأسماء في اللامية، يلفي تكرار كلمة (حولي)، في الشطر الأول من البيتين الأخيرين (67-68). يقول الشاعر:

تَرُودُ الأَرَاوَى الصُّحْمُ حَوْلِي كَأَنَّهَا عَــذَارَى عَلَيْهِــنَّ المِــلَاءُ المُذَيَّلُ[1]

وَيَــرْكُدْنَ بالآصَالِ حَوْلِي كَأَنَّنِي مِنَ العُصْمِ أَدْفَى يَنْتَحِي الكِيحَ أَعْقَلُ[2]

حيث وردت هذه الكلمة مرتبطة مباشرة بالأنا وحدها، وكأنّ هذه الأخيرة تريد أن تجعل من نفسها مركزا تدور حوله الأراوى؛ وإن دلّ هذا عن شيء فإنه يدل على الفحولة، التي جعلته (الأنا) يظفر بكل هذا الاهتمام من إناث الوعول.

2- تكرار متوالية النفي والضمائر:

أ- تكرار متوالية النفي:

يقول الشنفرى:

ولست بِمِــهْيَافٍ يُعَشِّي سَــوَامَهُ مُجَــدَّعَةٌ سُقْبَــانُهَا وهي بُــهَّلُ

ولا جُــبَّأٍ أَكْهَى مُــرِبٍّ بعِرْسِهِ يُــطالعها في شــأنه كيف يفــعَلُ

1- تَرود: تذهب وتجيء- الأراوى: جمع أروية وهي أنثى الوعل والصُّحم: جمع أَصْحَمْ: وهو من الوعول، التي خالط سواده صفرة. فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، ص 158.

2- يركدن: يثبتن والعصم: جمع أعصم وهو من الوعول ما في ذراعيه بياض، والأدفى منها: طويل القرن جدًّا، وينتحي الكيح: يقصد عرض الجبل والأعقل المتمنّع في الجبل العالي. المرجع نفسه، ص 158.

ولا خَــرِقٍ هَــيْقٍ كــأنَّ فُؤَادَهُ يَــظَلُّ بــه المُكَّاءُ يــعلو ويسفلُ

ولا خَــالِفٍ دَارِيَّــةٍ مُــتَغَزِّلٍ يَــرُوحُ ويغــدُو دَاهِــنًا يَتَكَحَّلُ

ولستُ بعــل شرُّه دونَ خَــيْرِهِ أَلَــفَّ إِذَا رُعْــتَهُ اهْــتَاجَ أَعْــزَلُ

ولستُ بِمِحْيَارِ الظَّلَامِ إِذَا انْتَحَتْ هُدَى الهَوْجَلِ العِسِّيفِ يَهْمَاءَ هَوْجَلُ

في هذه الأبيات يبرر الشنفرى انفصاله عن القبيلة، التي يقوم جل أفرادها على التأسيس للحركة الانفصالية مستخدما صيغتي النفي(ليست، ولا)، وقد برزت هذه الصيغة التعبيرية قبل هذه الأبيات، وبالضبط في تلك التي ذكر فيها الأنا رغبته في الانفصال عن القبيلة، مستخدما لفظة تعمق الانفصال وتمنحه بعدا مأساويا.

وإِنِّي كَفَانِي فَقْدُ مَنْ لَيْسَ جَازِيًّا بُحُــسْنَى ولا فِي قُــرْبِهِ مُــتَعَلَّلُ

وبالتالي يتضح أن الانطلاق من هذا المقطع، لتناول ظاهرة التكرار لا يقوم على فصل البنى عن بعضها البعض؛ إنما يومئ إلى وجود محطات انعطاف في النص لما كان سائدا «دون أن يعني أنّ في هذا التقسيم بَتْرٌ لبنية النص».[1]

وفي هذا المقام سيتم التركيز على صيغة النفي، التي يشكل تكرارها وتواليها ظاهرة أسلوبية، لها قيمتها الجمالية في الكشف عن الدلالات الغائبة، وتفجير العلامات النصية الثاوية وفي نص اللامية نجد أنّ النفي يستغرق ستة أبيات، مما يمثل ظاهرة أسلوبية واضحة.[2]

1- سامي سويدان: في النص الشعري العربي، مقارنات منهجية، ط1، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1989، ص 17.

2- فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، ص 179.

ففي هذه الأبيات يختص النفي بالتكرر على مستوى الصدور، باستعمال الأداتين (ليست،لا)، ويعرف هذا النوع من التكرار في مستهل الأبيات بالتكرار الاستهلالي «وهو تكرار واحدة، أو عبارة في كل بيت من مجموعة أبيات متتالية، ووظيفة هذا التكرار التأكيد والتنبيه وإثارة التوقع لدى السامع للموقف الجديد؛ لمشاركة الشاعر إحساسه ونبضه الشعري».[1]

يفتتح الأنا متوالية تكرار النفي، بالإفصاح عن رغبته في تبرئة نفسه من الإنتماء إلى جملة من النماذج المرفوضة، وأول نموذج مرفوض يؤسس للفعل الانفصالي، الذي يباشره الإنسان والذي يتجلى أولا في الصفة المنفية عن الأنا (مهياف)، التي تقوم في الأصل على دلالة انفصالية بين الفرع والأصل.[2] كما أنّ الفعل الذي يقوم به راعي الإبل قائم على عملية اختزان الحليب في النّوق، ليستفيد منها ويحرم صغارها، وبالتالي هناك عملية فصل بين الأم والإبن.[3]

فالحيوانات التي تتعرض للفصل هنا هي (السقبان)[4]، وهي الصفة الغالبة على الصعاليك الذين عادة ما يكون إهمالهم، نتيجة الصفة الملحقة بالنوق (هَمَل)؛ أي تهملهم أمهاتهم نتيجة ظروف معيّنة تسود النظام القبلي، مما يؤصل لنبذ الصغار (الصعاليك/ الأنا). وبالتالي فهذا النموذج المرفوض هنا، يعد صورة مغايرة تماما لذلك النموذج المحقق في عالم الجماد (صورة القوس والسهم)، والذي يظل عالما مؤملا يحلم به الأنا.

1- عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، www.awu-dam.org.

2- هيف: هاف ورق الشجر يهيف، بمعنى سقط، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، مج 6، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1997، ص 379.

3- يوسف شكري فرحات: ديوان الصعاليك، (د، ط)، دار الجيل، بيروت، لبنان، 2004، ص 40.

4- السَّقْبُ: الذكر من ولد الناقة، الجوهري: الصحاح في اللغة، مصدر الكتاب: موقع الوراق، المكتبة اللغوية الإلكترونية، قرص مرن.

والملاحظ على صيغة النفي المتكررة في الأبيات (14←19)، أنها تتعرض لعملية فصلٍ حيث تنفرد (لست) بجملة من الأبيات، و(لا) بجملة أخرى. فقد وردت (لست) في مستهل متوالية النفي. ولستُ بمهيافٍ يعشّى سوامُه مُجــدَّعة سقبانها وهي بُهَّــلُ.

لكن بعد هذا البيت تختفي صيغة النفي بـــ (لست)، لكن تكرار النفي يظلّ قائما باستخدام البديل (لا)، الذي استُعمِل بصيغة تكرارية متوالية في الصدور مما أفضى إلى صيغة تكرارية من نمط آخر على مستوى الأعجاز؛ ويتعلق هذا التكرار بصيغة الفعل المضارع:

- يطالعها في شأنه كيف يفعلُ.
- يظــلُّ به المُكَّاءُ يعلو ويسفلُ.
- يــروح ويغدو داهنا يتكحلُ.

فكل الأفعال المضارعة السابقة؛ تدل على ازدياد في نبض الحركة، لكن أيُّ حركة؛ إنها حركة مفرغة من الفاعلية، معبّأة بالسلبية والدونية. وهي صفات ذميمة أراد الأنا نفيها عن نفسه، وتأكيدها في الآخر تبريرا لانفصاله عنه.

ومن ثم فدور تكرار متوالية النفي بـــ (لا)، لم يتوقف على فتح المجال الدلالي وشحنه بقوة إيحائية، تستدرج القارئ إلى إكمال النص والبحث عن عناصر الغياب فيه؛ بل تعدّى ذلك إلى وظيفة جمالية يتّحِدُ فيها الدور السابق مع المستوى التركيبي (تكرار الأفعال المضارعة).

ليختتم تكرار متوالية النفي، بالرجوع إلى استخدام صيغة (لست)، لينفي الأنا عن نفسه هذه المرّة، الاضطراب والميلان وعدم الاستقرار وعشوائية الفعل الحركي، الذي يقوم به أفراد

القبيلة (اهتاج، محيار الظلام،..). ومن ثم فنفي الصفات السلبية والحركات العشوائية هو تأكيد لإصرار الأنا وثباتها على قرارها بالإنفصال عن مثل هذا المجتمع.

وهكذا يتبدّى للقارئ، أنّ التكرار الإستهلالي لمتوالية النفي؛ جاء ليمنح النص طاقة تعبيرية قوية، وأنّ حضوره لم يكن عابرا؛ بل يحمل إيحاءات خاصة تعضد مختلف الدلالات التي تولّدت عن البنى الأسلوبية، التي تم رصدها منذ افتتاح هذه الدراسة.

ولعل أهم هذه البنى أسلوب الفصل، الذي عزز من دلالة الانفصال القائم بين الأنا والآخر؛ ليأتي تكرار متوالية النفي بنية أسلوبية أخرى تعضد هذه الدلالة وتتواشج مع بنية الفصل. ليتشكل نص اللامية أسلوبيا ودلاليا، انطلاقا من هذه المواشجات بين بناه الأسلوبية المتنوعة.

ب- تكرار الضمـــائر:

سبق الإشارة إلى أنّ انتشار ظاهرة التكرار في لامية العرب، كان له دور فعال في بناء النص، فالتكرار ليس ضربا من التّرف؛ بل له وظائفه الفنية الجمالية المساهمة في إبراز الجوانب المهمة، التي يريد الشاعر قولها «فالقاعدة الأولية في التكرار أنّ اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الصلة بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها»[1]

فمنذ اللقاء الأول مع النص موضوع هذه الدراسة، لمح القارئ أنّ شفرته تتحدد منذ بدايته، بحضور كثيف للضمائر التي «يسميها ياكبسون عصب العمل الشعري»[2]، فثمة ستة ضمائر في البيت الأول لوحده، تتشابك وتشتجر فيما بينها، حيث تقف الأنا وحدها ممثلة في

1- عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب.WWW.AWU-DAM.ORG

2- فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، ص 176.

ضمير المتكلم (إنّي، أميل)، في مواجهة مجموعة الضمائر الأخرى الدالة على القبيلة/ الآخر في صورها المختلفة (أقيموا، بني أمي، مطِيِّكم، سواكم).

ولعل مثل هذا الحضور الكثيف للضمائر الدالة على القبيلة، يؤكد احتدام المواجهة وشراستها، ويتجه بميزان القوى إلى صالح القبيلة باعتبارها الطرف الأقوى. هذا ما يتوقعه القارئ جرّاء غلبة ضمائر الجمع/ القبيلة، مقابل ضمير المفرد/ الأنا؛ لكن عندما يتتبّع استعمال الضمائر في باقي أبيات اللامية، يجد أنّ ضمير المتكلم المفرد، ينتشر فيها بطريقة مكثّفة جدّا، الأمر الذي يرجّح الكفّة لصالح الأنا محور هذا النص، فنجد أمثلة ذلك في (لي، أنّني، أبسل، أميلُ، لستُ، مناسمي، أديمُ، لديّ، أطوي، أغدو، آلف، أعدلُ، أجتابُ، أعدمُ، أغنى، أتخيّلُ، أرى، دعستُ، أيّمتُ، أيتمتُ، عدتُّ، أبدأتُ، نصبتُ، ألحقتُ، حولي...)، فمن اللافت للنظر هنا، دخول ضمير المتكلم إلى كل كلمة من الكلمات السابقة، ولعلّ هذه محاولة من الأنا لحشد كلّ ما يحيط ويتعلّق بها، ليشكّل لها قوّة تستطيع بها هزّ عرش القبيلة، وهذه هي مقولة النص بشكلٍ عام (الأنا في مقابل القبيلة).

أما بالنسبة لضمائر المخاطب فقد شحّت في هذا النص، عدا تلك التي وردت في البيت الأول والبيت الرابع (دونكم)، وقد جاءت كلها متعلقة بالآخر، ولعل عدم اطّراد مثل هذه الضمائر،؛ هو إعلان عن قطيعة الحوار والمخاطبة بين الأنا وبين بني أمّه،فلم يعد هناك قناة للاتصال بينهما، فهم من عالم الإنسان وهو من عالم الحيوان، فلم تعد لغته وأفكاره وأخلاقه متوافقة مع لغتهم وأفكارهم وأخلاقهم، لذلك لم نجد في ما تبقّى من أبيات القصيدة أيّ ضمير للمخاطب، سواء تعلّق بالقبيلة أو بغيرها، وإن دلّ هذا على شيء، فهو يدل على أنّه لم يعد هناك من يتخاطب معه الأنا؛ إلاّ عالم الحيوان (سيدٌ، أرقطٌ، عرفاءُ)، أو عالم الجماد (سهمٌ،

سيفٌ، قوسٌ)، فهذه العوالم لا تتواصل باللغة الإنسانية؛ بل بلغتها الخاصة (حنّت كأنّها، ضجّ وضجّت، اتّسى واتّست، حثحث دبره...).

ولهذا حلّت ضمائر الغائب محل ضمائر المخاطب، وقد كان لأفراد القبيلة نصيب من هذه الضمائر، وللعوالم الجديدة التي انتمى إليها الأنا نصيب آخر، الأمر الذي شكّل توترا وتناقضا، فضمير الغائب موجود في عالم الحيوان والجماد كمعادل للأنا (زلّ عنها السهم، ضجّ، اتّسى، فاء، ارعوى...)، وهو موجود في عالم الإنسان (القبيلة) كمناقض للأنا (أعجلهم، عليهم، قالوا، تياسرن، تتغلغل، تنام،...) فكل هذه الكلمات حَوَتْ ضمير الغائب، الذي يدل على عالم الآخر، الذي رفضه الأنا جملة وتفصيلا.

لهذا غلبت ضمائر المتكلم وضمائر الغائب الدالة على الأنا أمام ضمائر المخاطب والغائب الدالة على الآخر/ القبيلة، وهذا إنْ دلّ على شيء فإنه يدل على تحقير وتقزيم وتثبيط لهذا الآخر فهم كُـثُرٌ لكنهم كغثاء السّيل، لأن أخلاقهم ومبادئهم حقيرة ودنيئة، لا ترق إلى سموّ أخلاق الأنا ومبادئه.

وَأَسْتَفُّ تُرْبَ الأرضِ كيْ لا يَرَى لهُ عليَّ منَ الـطَّوْلِ امرؤٌ مُتَطَوَّلُ

ولعل حشد النص بكل هذه الضمائر، التي تقف في صفّ الأنا هو دليل على قوّة الآخر/ القبيلة، فلو لم يكن الآخر في هذا المستوى من القوّة، لما حاولت الأنا جاهدة تكثيف الضمائر في الكلمات المتعلقة بعالمي الحيوان والجماد؛ فاللجوء لمثل هذا التكثيف في استخدام الضمائر، ما هو إلاّ محاولة من الأنا لإحداث حالة توازن بينها وبين الآخر؛ حتّى تصمد أمامه لأن الأنا اختارت الانفصال عنه، فكانت في مقام النّد للنّد.

فقالُوا لَقَدْ هَرَّتْ بِلَيْلٍ كِلاَبُنَا فقلْنَا أَذِئْبٌ عَسَّ أَمْ عَسَّ فُـرْعُلُ

فلمْ يَكُ إلاّ نَبْأَةٌ ثُمَّ هَــوَّمَتْ فَقُلْنَا قَــطًا رِيعَ أَمْ رِيعَ أَجْــدَلُ

وتأسيسا على ما سبق، يمكن أن نستشفّ بأن تكرار شبكة الضمائر على مساحة القصيدة بهذا الشكل؛ قد لعب دورا هامّا في توجيه الدلالة وتركيزها حول الدلالة المركزية التي يدور حولها نص اللامية ككل؛ وهي الانفصال عن القبيلة/ الآخر، والاتصال بعالمي الجماد والحيوان. وبالتالي فتوزيع الضمائر خدم دلالة الانفصال عن طريق التقليص من انتشار الضمائر المتعلقة بالآخر، وخدم دلالة الاتصال، عن طريق التكثيف من انتشار الضمائر المتعلقة بالأنا وعوالمها الجديدة، التي فضّلت الإنتماء إليها، ولهذا «فالضمائر تؤدي وظيفة جمالية في النص، خصوصا عندما تتنوّع وتختلف لتحيل على جهات متعدّدة»[1]

ومن ثمّ فتكرار الضمائر خصيصة أسلوبية واضحة لقارئ اللامية، جاءت لتتواشج مع تكرار الأسماء والأفعال ومع مختلف البنى الأسلوبية الأخرى في تشييد صرح جماليات نص اللامية.

3- التضاد بين الفعل والفعل:

تعد بنية التكرار منبها أسلوبيا قويا له أثره الفعال في توجيه القراءة؛ وذلك عن طريق خرق التوقع عند القارئ مرة ولفت انتباهه للتركيز على دلالةٍ توصّل إليها في مراحل سابقة مرة أخرى.

وقد أسفرت عملية إحصاء هذه الظاهرة في نص اللامية على النتائج المحصلة في الجدول الآتي:

---

[1]- عمر محمد الطالب: عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، www.awu-dam.org، 2008/04/16.

البيت الشعري	الترابط بواسطة الأضداد
(13)	(ترن، تعول)
(16)	(يعلو، يسفل)
(17)	(يروح، يغدو)
(18)	(شرُّه، خيره)
(19)	(محيار، هدى)
(24)	(تقيم، أتحوّل)
(34)	(الصبر، الشّكو)
(44)	(تبتئس، اغتبطت)
(46)	(تنام، يقظى)
(48)	(تحيت، علٍ)
(51)	(أعدم، أغنى)
(52)	(جزعٌ، مرح)
(55)	(سعارٌ، إرزيزٌ)

إذ يلاحظ أنّ الترابط بين الكثير من الوحدات المعجمية، جاء عن طريق التضاد سواء بين الأفعال أو بين الأسماء، كما توضّح في الجدول السابق.

ونستهل الدراسة أولا برصد ظاهرة التضاد بين الأفعال؛ حيث يعد -التضاد- في الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة «عنصرا فاعلا في تكوين العنصر الشعري، وإنتاج الدلالة والخروج بالنص إلى مستوى لغة الأدب، وبالتالي فالتضاد يجعل النص حافلا بالشعرية، التي يتّخذها الناقد هدفا لعمله وهو يلج عوالم النص، ويتلمّس مفاتيحه دراسة وتحليلا»[1]

ولقد اطّردت ظاهرة التضاد بين الأفعال في نص اللامية، بطريقة ملفتة للانتباه؛ حيث إنّ العلاقة التي تجمع بين الأفعال المتضادة ليست واحدة، إذ يجدها القارئ: مرة علاقة اتصال

1- عاصم محمد أمين: لغة التضاد في شعر أمل دنقل، ط1، دار صفاء، عمّان، الأردن، 2005، ص 23.

وتكامل ومرة أخرى علاقة انفصال ولا ارتباط. فالعلاقة التي تجمع بين الفعلين المتضادّين المتعلقين بالأنا أو بمجتمعها الجديد؛ هي دوما علاقة اتصال وتكامل بينهما، مثلما أنّ علاقة الأنا بهذا المجتمع هي علاقة اتصال وتكامل وتفاهم.

هُمُ الأَهْلُ لا مُسْتَوْدَعُ السِّرِّ ذَائِعٌ لَدَيْهِمْ وَلا الجَـــاني بِمَا جَرَّ يُخْذَلُ.

وأول محطة تجلّت فيها علاقة الاتصال هذه بين المتضادات؛ هي العلاقة التي جمعت بين الفعلين (ترِنُّ وتَعْوِلُ)، فصورة الرفض التي عبّرت عنها القوس، حين انفصل عنها السّهم (إذا زلَّ عنها السّهم حنّن كأنّها مُرَزَّأَةٌ ثَكْلَى) أصبغتها بصيغة زمنية مستمرة عن طريق الفعل المضارع حيث يختتم به عجُز البيت بصورة مثيرة (ترن وتعول)، فالفعلان يحملان دلالة صوتية تحمل مؤشرا دلاليّا ينشطر إلى طقسين (حالتين): الفرح من خلال الرنين، والحزن من خلال العويل فالقوس ترن لأن السهم خرج ليصيب هدفه، وتعول لأنه انفصل عنها وتركها.

فالجمع بين هذين المتضادين في مكان واحد، إنْ دلّ على شيء فإنه يدل على اجتماع الحيوان والأنا/ الإنسان في مكان واحد، فالحيوانات المفترسة تشكّل تضادا مع الإنسان، لكن الأنا خرقت هذا التضاد وشكّلت منه وحدة متآلفة (ولي دونكم أهلون سِيدٌ عَمَلَّسٌ وأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وعرْفاءَ جَيْأَلُ). فهذا العالم متكاتف ومتكافل، لايخذل بعضه بعضا (ولا الجاني لديهم بما جرّ يخذلُ)، فهم يسعدون لسعادة واحد منهم ويحزنون لحزنه، مثل القوس، ومثل جماعة النحل (أو الخشرم المبعوث حثحث دبره)، ومثل جماعة الذئاب (فضجّ وضجّت...).

فالتضاد بين الفعلين (ترن وتعول) لا يعني التناقض والإختلاف، بقدر ما يعني الاتصال والتوافق والانسجام؛ هذا الذي تنشُدُه الأنا في عوالمها الجديدة، التي فضّلت الإنتماء إليها على

الإنتماء إلى عالم البشر المليء بالمتناقضات. وبالإضافة إلى الثنائيات السابقة، يتخلل نص اللامية سلسلة من الثنائيات الضدية الفعلية المتعلقة بالأنا، يقول الشنفرى:

ولكن نفسا مـــرّة لا تقيـــم بي على الضيـــم إلا ريثمـــا أتحولُ

وحتى نستقي الدلالة المترتبة على هذه الثنائية الضدية (تقيم، أتحول)؛ علينا أن نعود إلى الأبيات التي تسبق هذا البيت، يقول فيها الشاعر:

أُدِيمُ مِطَـــالَ الجُـــوعِ حتّى أميته وأضربُ عنه الذّكرَ صفحا فأذهلُ

وأستفّ ترب الأرض كي لا يرى له عليّ من الـــطّول امـــرؤ مُتَطَوّلُ

ولولا اجتنـــابُ الـــذّأمِ لم يُـــلْفَ مشربٌ يُعاشُ به إلا لديّ ومأكلُ

فمن خلال هذه الأبيات يتشكل لدى القارئ صورة للأنا المتأبية المترفعة، التي تفضل أن تستف الترب على أن تمد يدها للآخرين؛ ولتأكيد هذه الخصال الحميدة النادرة، جاءت الثنائية الضدية بين الفعلين (تقيم، أتحوّلُ)؛ لتؤدي دورين أساسيين، الأول ترسيخ دلالتي الإباء والترفع اللذان تميزت بهما الأنا حتى بعد انفصالها عن قبيلتها/ الآخر، وتمثل دورها الثاني في أنها جاءت لتنقل إلى القارئ، حالة الضيم والقهر التي تعيشها الأنا، بعد أن شرّدها بني أمها وحوّلوها إلى حيوان ضاري متوحش.

فالفعل (تقيم) تنسب إلى ذات الأنا / الإنسان وقد جاء منفيا؛ ذلك أنّ الأنا ترفض أن تظلم وتغدر بالآخرين على الرغم من الإساءة إليها وظلمها، في حين أن الفعل الضد (أتحول) ينسب إلى الأنا/ الحيوان (الذئب، النمر، الضبع)، فالأنا هنا جاءت لتأكد أنّ إباءها وصبرها على الجوع وعدم ظلمها للآخرين، قد ينتفي ويتغيّر إلى العكس (فأيّمت نسوانا وأيتمت ولدة)، وهذا

بعد أن ينفذ صبرها على تحمّل غريزة الجوع، فتتحوّل بسبب ذلك إلى ذئب شرس جائع يبح عن أيّ فريسة يسُدُّ بها رمقه.

وبهذا فالفعلان الضّدان (تُقيمُ، أتحوَّلُ) تربطهما علاقة اتصال وتكامل؛ ذلك أنّ الفعل (تقيم) يكون نتيجة مباشرة عن الفعل السبب (أتحول)؛ فالأنا لا تقيم على الظلم إلا بعدما تستفّ ترب الأرض وينفذ صبرها على الجوع، فتتحوّل إلى ذئب جائع مفترس شرس.

ومن ثم تتجلى للقارئ مرّة أخرى علاقة الاتصال بين الأفعال المتضادة المتعلقة بالأنا، ويَنْبَجِسُ عن هذه العلاقة دلالة مهمة؛ هي علاقة الاتصال بين الأنا والحيوان، فهما يشتركان في غريزة الجوع التي تدفعهما رغم إبائهما وتجلّدهما إلى التعدي على الآخرين، ليس بغرض التعدي للسّلبِ والنهب؛ بل بسبب الجوع القاتل الذي قد يقضي عليهما.

وننتقل بعد هذه الثنائية إلى ثنائية ضدية جديدة متعلقة بالأنا، جمعت هذه المرّة بين الفعلين (أعدم، أغنى)، يقول الشنفرى:

وأعـــدم أحيانا وأغنى وإنمـــا ينـــال الغنى ذو البعدة المتبـــذّلُ[1]

فالفعلان المتضادان هما (أعدم: أفتقر)، و(أغنى) والأصل أن الفقر عكس الغنى؛ إلا أنّ دلالة الفعلين في سياق هذا البيت تبتعد كثيرا عن المعنى المعجمي لهما، حيث أنّ الأنا غنيّة النفس في كل الظروف، في الرخاء (وإن مدّت الأيدي إلى الزاد لم أكن بأعجلهم إذ أجشع القوم أعجل)، وكذلك في الشّدّة (وأستفُّ ترب الأرض كي لا يرى له عليَّ من الطول امرؤ متطوّل).

[1] - المتبذّل: الذي يبذل نفسه- أعدم: أفتقر- ذو البعدة: ذو الهمة البعيدة. ديوان الصعاليك، ص 46.

فالتضاد بين الفعلين (أعدم، أغنى) جاء ليؤسس لاتصال دلالة الإباء والأنفة وغنى النّفس في كل الظروف؛ فالعلاقة بين هذين المتضادّين، هي علاقة تكامل واتصال، إذ إنّ الأنا عندما تفتقر فإنّها غنيّة وأبيّة وكذلك عندما تغنى فهي تبذل وتمنح ولاتتكبّر.

فلا جَزِعٌ من خَلّةٍ مُتَكَشِّـــفٍ ولا مَــرِحٌ تحتَ الغِنى أَتَخَيَّــلُ[1]

ومن ثمّ فالتضاد بين الفعلين (أعدم، أغنى) لعب دورا بنائيا هاما في وصل الأبيات، التي سبقت البيت الذي ورد فيه هذا التضاد والأبيات التي تبعت هذا البيت، فحقق بذلك الوحدة العضوية بين هذه الأبيات؛ الأمر الذي جعل من ظاهرة التضاد بنية أسلوبية رئيسية في نص اللامية بإسهامه في تشكيل أسلوبها وكذا دلالتها المحورية.

أمّا بالنسبة للثنائيات الضّدية الفعلية المتعلقة بالآخر/ القبيلة، فقد اتخذت مسارا خاصّا ومميّزا؛ ذلك أنّ أسلوب النفي كان قرين هذه الثنائيات، وقد سبق الإشارة في مراحل سابقة من هذه الدراسة؛ أنّ تكرار متوالية النفي شكّل بنية أسلوبية أساسية في إرساء جماليات نص اللامية ذلك أنها عملت على تشديد تركيز القارئ على دلالة انفصال الأنا عن الآخر وذلك لأنه (مهياف، جُبَّأ، أكهى، مربٌّ بعرسه، خرقٌ، هيقٌ، خالفٌ داريّةٌ، متغزّلٌ، محيار الظلام...)، وغيرها من المثالب التي يأبى الأنا أن يتّصف بها وأن ينتمي إلى من يتّصف بها.

وإنْ تمثّل دور متوالية النفي في تأكيد انفصال الأنا عن الآخر؛ فإنّ دور الثنائيات الضدية الفعلية المتعلّقة بالآخر/ القبيلة، جاء هو أيضا ليُــرْسِي هذه الدلالة، ذلك أنّ هذه الثنائيات وردت في نفس الأبيات التي ضمّت متوالية النفي؛ حيث جاءت هذه المتوالية لنفي الصفات الذميمة عن الأنا، وجاء تضاد الأفعال المتعلقة بالآخر لتأكيد هذا النفي؛ فقد كشف هذا التضاد

1- الخَلّةُ: الفقر - أتخيّلُ: أحتال وأزهو. المصدر نفسه، ص 46.

عن تضاد الآخر مع نفسه؛ إذ إنّ كل فعل من هذه الثنائية الضدية، يدل على النقص والضعف وقلة المروءة، وإيراد أفعال بهذه الدلالة في نفس الثنائية الضدية، يدلّ على نقص الآخر وضعفه وقلّة مروءته.

وهنا يشكّل التضاد خرقا لتوقع القارئ؛ ذلك أنه توقّع أن يكون بين الأفعال المتضادة فعل يدلّ على أمر حسن والآخر يدل على العكس؛ لكن ما أن يتحسس هذه الثنائيات حتى يُخرق توقعه، ليجد كل هذه الأفعال تدلّ على السلبية فقط، يقول الشنفرى:

ولا خرقٍ هيــقٍ كأن فؤاده يظل به المكاء يعلو ويسفلُ

ولا خالفٍ داريــة مــتغزلٌ يروح ويغدو داهنا يتكحلُ

فالثنائية الضدية الأولى (يعلو ويسفل) تحمل دلالة الاهتزاز والاضطراب وعدم الاستقرار والثنائية الضدية الثانية (يروح ويغدو) فجاءت لتحمل دلالة عدم الثقة بالنفس، وعدم الاستقرار على حال واحدة.

والذي يمكن أن نخرج به من خلال رصد الثنائيات الضدية الفعلية المتعلقة بالآخر؛ أن العلاقة التي جمعت بين طرفي الثنائية هي علاقة انفصال وتناقض، فالفعل (يعلو) لا تنسجم فيه الحركة مع الفعل (يسفل)، فهما منفصلان لا يلتقيان تجمعهما إلا علاقة الاضطراب وعدم التكافؤ، والحال ذاتها مع العلاقة التي تجمع بين الفعلين (يروح ويغدو)، فهي علاقة انفصال وعدم انسجام فالشخص الذي يروح ، يعود ليغدو إلى نفس المكان وإن دلّ هذا على شيء فإنه يدل على عدم الاستقرار وعدم الثبات؛ ومن ثم فالفعلان لا تجمعهما علاقة تكامل أو سبب ونتيجة؛ بل كان الفعلان نتيجة لاضطراب فاعلهما، فسمة الانفصال التي وسمت العلاقة بين طرفي

الثنائيات الضدية المتعلقة بالآخر كانت صورة لعلاقة التوتر والانفصال، التي حدثت بين الأنا والقبيلة/ الآخر.

ومن ثم لعبت بنية التضاد بين الأفعال في نص اللامية دورا بنائيا هاما، الأول على مستوى الأسلوب، فالنفي يستلزم التضاد إذا تعلقت الثنائيات بالآخر/ القبيلة، والإثبات يستلزم التضاد إذا تعلقت الثنائيات بالأنا ومجتمعها الجديد، والثاني على مستوى الدلالة؛ إذ لعب التضاد بين الأفعال المتعلقة بالأنا ومجتمعها الجديد، دورا في إرساء علاقة الاتصال بينهما وذلك عن طريق الانسجام والتكامل بين طرفي الثنائيات. أمّا سمة اللانسجام والإضطراب التي ميزت العلاقة بين طرفي الثنائيات الضدية للأفعال المتعلقة بالآخر، فجاءت لإرساء دلالة الانفصال والتوتر بين الأنا والقبيلة.

4- التضاد بين الإسم والإسم:

خَلُصْنَا في المبحث السابق إلى أنّ التضاد بين الأفعال في نص اللامية، عمل على عكس مواقف الأنا وأفعالها المتضادة مع الآخر، كما عكس علاقة الاتصال والتكامل بين أفعال الأنا ومجتمعها الجديد.

ورُغم أن نسبة شيوع الثنائيات الضدية الفعلية كانت أكبر من نسبة شيوع الثنائيات الضدية الإسمية؛ إلا أنّ هذه الأخيرة تخلّلت إلى جسد القصيدة، ليكون لها دور فعال يجاري دور الثنائيات الضدية الفعلية، وهذا ما سأحاول تقديمه في هذا المُقام.

لقد اقتصرت الثنائيات الضدّية الإسمية المتعلّقة بالآخر/ القبيلة على ثنائيتين اثنتين تمثّلتا في (شرّه، خيره) ، (محيار، هدى) وقد وردتا في بيتين متتاليين منفيين؛ أي ضمنا متوالية النفي التي سبق التعرض إليها أثناء رصد ظاهرة التكرار وأبعادها الجمالية. يقول الشنفرى:

وَلَسْتُ بِعِــلٍّ شَــرُّهُ دُونَ خَيْرِهِ أَلِــفٌ إذا ما رُعْتَــهُ اهْتَاجَ أعْــزَلُ[1]

وَلَسْتُ بِمِحْيَارِ الظَّلامِ إذا انْتَحَتْ هُدَى الهَوْجَلِ العِسِّيفِ يَهْمَاءَ هَوْجَلُ[2]

وهكذا تسير متوالية النفي جنا إلى جنب مع الثنائيات الضدية المتعلقة بالآخر، وفي هذه المرة مع الاسمية منها. إذ تواصل الأنا نفي الصفات الذميمة، التي رفضتها في مجتمعها القديم/ الآخر، والتي كانت السبب الرئيس في اتخاذها قرار الانفصال عنه، فهي ليست بعلٍّ أي الصغير الجسم الذي يشبه القراد فهو لا خير فيه.

ومن ثم فالثنائية الضدية التي جمعت بين (شره، خيره)، جاءت لتعزز فعالية متوالية النفي في بناء الدلالة المحورية لنص اللامية، فشرّ العل أقرب من خيره وفي الوقت نفسه فخيره ليس بعيدا عن شرّه؛ لأن خير العِلّ قليل يكاد يكون منطبقا على شرّه، فهذان الإسمان المتضادان شكّلا علاقة متكاملة فيما بينهما، لرسم صورة العل التي ينفيها الأنا عن نفسه، مما عزز موقفه أكثر أمام القارئ عندما قرر الانفصال عن بني أمه.

وإن تعلقت الثنائية السابقة بالعلّ، فإن الثنائية الضدية الإسمية الأخرى تعلقت بالهوجل (محيار، هدى)، فالأنا تنفي هذه المرة عن نفسها صفة الحيرة والظلام، فهي ليست بهوجل وهو الرجل الأحمق الطويل، الذي لم يُسْعِفه طوله إلى الإهتداء في الصحراء المضللة. وقد جسدت الثنائية الضدية بين (محيار، هدى) موقف الأنا من الآخر/ القبيلة، فالحيرة ضد الهداية هذا إذا أخذنا اللفظتين في معناهما المعجمي؛ لكن عندما ندخلهما في سياق البيت الشعري الذي ضمهما، نجد أنّ دلالة الحيرة قريبة جدّا من دلالة الهداية؛ ذلك أنّ كلمة الهدى اقترنت بالهوجل

1- المحيار: المتحيّر، انتحت: قصدت، الهدى: الهداية، الهوجل: الرجل الطويل الذي فيه حمق، العسِّيف: الماشي على غير هدى، اليهماء: الصحراء، الهوجل: الشديد المسلك المهوّل، والمعنى: لا أتحيّر في الوقت الذي يتحير فيه غيري. شرح قصيدة لامية العرب، منتديات طلاب الجامعة العربية المفتوحة.

2- العلُّ: الذي لا خير عنده، والصغير الجسم يشبه القُراد، ألِف: عاجز ضعيف، رعته: أخفته، اهتاج: خاف، الأعزل: الذي لا سلاح له. المرجع نفسه.

العسِّيف[1]، فتغيّرت دلالتها من الإيجابية إلى السلبية وكأنّ الأنا يريد أن يقول: أنّ الألفاظ ذات الدلالة الإيجابية إذا ما اقترنت بالآخر/ القبيلة، تشوهت دلالتها وأصبحت سلبية؛ فالتقارب السلبي بين المتضادات الإسمية المقترنة بالآخر، لعب دورا في تأكيد سلبية هذا الآخر ودورا في تعزيز قرار الانفصال الذي اتخذته الأنا.

ومن ثم فقد تواشجت بنية التضاد بين الأسماء ومتوالية النفي، في تشكيل المعمار الأسلوبي والدلالي لنص اللامية؛ ذلك أنّ أسلوب النفي يَرِدُ مفتتحا البيت الشعري، ليأتي التضاد ليختتمه فكأنّ النفي هو افتتاح لقرار الانفصال، والتضاد هو تأكيد وختمٌ لهذا القرار، الذي لا رجعة فيه.

وبعد التعرض للثنائيات الضدية الإسمية المتعلقة بالآخر، يختتم الحديث عن الثنائيات الضدية الإسمية بالثنائيات المتعلقة بالأنا ومجتمعها الجديد، إذ وردت الثنائية الضدية الإسمية الأولى (الصّبرُ، الشّكوُ) في الأبيات التي مثلت قصّة الذئب الأزل، يقول الشنفرى:

شَكَا وشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى وارْعَوَتْ وللصَّبْرُ إنْ لم يَنْفَعِ الشَّكْوُ أَجْمَلُ[2]

حيث إنّ ذلك الأزل بعد أن شكا لقطيعه جوعه وتألمه، لم يجدهم بحال أحسن منه، لذلك لم ينفعه الشكو، فارعوى واتجه إلى الصبر؛ لأن الصبر وحده أجملُ في هذه الحالة مثل الأنا، التي تديم مطال الجوع حتى تميته صبرا وجلدا.

فالعلاقة بين طرفا الثنائية الضدية (الصّبر، الشّكو)، ليست علاقة انفصال وتعاكس؛ بل هي علاقة تكامل وانسجام فالشّكوُ ليس أمرا سلبيا في حالة ذلك الأزل/ الأنا؛ لأنه جاء بعد معاناة مريرةً مرّ بها، ومن هنا فالشكو كان سببا في الصبر، كما يمكن القولأنّ الصبر كان نتيجة

1- العسِّيف: بكسر العين والسين المشددة: هو الضال يسير على غير هدى. إخلاص فخري عمارة: نفوس عزيزة قراءة نقدية في لامية العرب، ص25

2- ارعوى: تراجع عن تصرف طائش. المرجع نفسه، ص 27.

إيجابية عن الشكو، وإنْ دلّت هذه العلاقة الإيجابية على شيء؛ فإنما تدل على العلاقة الإيجابية بين عالم الذئاب، الذي عدّ الأنا نفسه أحد أفراده (ولي دونكم أهلون: سِيدٌ عَمَلّسٌ...).[1]

أما الثنائية الضدية الأخرى (سُعَارٌ، إِرْزِيزٌ) فقد وردت في قصة الإغارة، التي كانت الأنا بطلها الرئيس، يقول الشنفرى:

دَعَسْتُ عَلَى غَطْشٍ وبَغْشٍ وصُحْبَتِي سُعَــارٌ وإِرْزِيــزٌ وَوَجْــرٌ وأَفْكُلُ[2]

فالأنا تغامر بنفسها بالإغارة في جوٍّ قاسٍ؛ حيث البرد القارص والظلمة الشديدة والمطر الخفيف، الذي لا ينقطع، بينما تستعر النار في جوفه من شدة الجوع والبرد وهذا فيه «تأكيد على ثنائية الانفصام بين الذات وخارجها، فالبرد الشديد يقابله سعارٌ أو لفح من حر النار في داخله وثبات الجأش في داخله يقابلها رعدة في مفاصله من شدة البرد»[3]

فطرفا الثنائية الضدية (سعارٌ، إرزيزٌ) متضادين في الدلالة بشكل واضح جدّا، لكن هل العلاقة بينهما وهما ضمن سياق قصة الإغارة، هي علاقة تضاد وتعاكس؟ أم أنها علاقة تكامل واتصال كما هو الحال مع كل الثنائيات الضدية المتعلقة بالأنا ومجتمعها الجديد؟

إنّ نار الجوع التي تستعر في الجوف كانت نتيجة طبيعية عن الجوع والبرد القارص، فهي كناية عن المعاناة الداخلية والخارجية، التي يمرّ بها كل من الأنا وأصحابه سواء أكانوا ذئابا/ حيوانات أم ذئابا/ صعاليك؛ ومن ثم يجد القارئ انسجاما جليا بين الإسمين المتضادين (سعارٌ، إرزيزٌ)، فالمعاناة الخارجية تسايرها معاناة داخلية (سعارٌ)، وكأن بالجوف باحتراقه واشتعاله من

1- سِيدٌ عَمَلّسٌ: الذئب سريع الجري. المرجع السابق، ص 21.

2- الدعس: الطعن والوطء، الغطش الظلمة، البغش: المطر الخفيف، والسعار: حر النار، شبّه ما يجده في جوفه من شدّة الجوع والبرد، والإرزيز: البرد. والوجر: الخوف، الأفكل: الرعدة. فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، ص 156.

3- المرجع نفسه، ص 172.

شدّة الجوع، يزوّد الجسد كله بالطاقة التي تمنحه الاستمرار في مواجهة كل الصعوبات والمحنْ. لذا فعلاقة الاتصال والانسجام تستمر مع هذه الثنائية الضدية، لتؤكد على علاقة الاتصال والانسجام بين الأنا وصحبه الأوفياء، الذين فضّل الإنتماء إليهم والمعاناة معهم والتضحية من أجلهم؛ بدلا من حياة الذّل والهوان التي عاشها مع بني أمه/ الآخر.

فالتضاد بين الأسماء في اللامية ، يغني بنيتها بوصفه اختيارا وربطا للعناصر الفاعلة في النص ونسيجه المتناغم، ومن هنا يمكن القول: «إن قيمة التضاد الأسلوبية تكمن في نظام العلاقات الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين، وعلى هذا فلن يكون له أي تأثير، ما لم يتداعَ في توالٍ لغوي، وبعبارة أخرى فإنّ عملية التضاد الأسلوبية تخلق بنية مثلها في ذلك مثل بقية التقابلات المثمرة في اللغة».[1]

وتأسيسا على ما سبق، يمكن الخلوص إلى أنّ الحركة الضدية التي تتنامى عبر شبكة الثنائيات الفعلية والإسمية المتعلقة بالآخر، جاءت لتُحدث تكاملا وتضافرا بينها وبين الحركة الغير ضدية، المتولدة عن الثنائيات الفعلية والإسمية المتعلقة بالأنا ومجتمعها الجديد، في بناء الدلالة المحورية لنص اللامية والمتمثلة في انفصال الأنا عن الآخر والإنتماء إلى مجتمعها البديل، ومن هنا يمكن القول: «إنّ الكلمة الشعرية ليست مجرد صوت ذو دلالة، وإنما هي وجود وحضور وكيان وجسم»[2]

ومن هنا فالكلمات المشكلة لشبكة الثنائيات الضدية، أسهمت بعلاقاتها المتنوعة في التعبير عن حالة الأنا وموقفها وأخلاقها ورغبتها في العيش بكرامة وسط مجتمع كريم، ورغبتها في الإنفصال عن عالم الذّل والمهانة، كما تراه (عالم الآخر/ القبيلة). هنا يتجلى الدور البارز الذي

1- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 256.

2- عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات إتحاد الكتاب العرب.

لعبته بنية التضاد في اللامية؛ وذلك بالكشف عن أزمة الأنا وتمزقها الوجداني، وعدم توافقها مع بني أمها، وتفضيلها الإنفصال عنهم والإنتماء إلى عالم الحيوان.

خـــاتمة:

حاول البحث أن يتعامل مع نص لامية العرب للشنفرى تعاملا أسلوبيا؛ للكشف عن البنى الأسلوبية المشكلة له واستكناه أبعادها الجمالية التي تقبع وراءها.

وإذا كان معنى خاتمة أيّ دراسة، هو تلخيص النتائج التي تمّ التوصل إليها، فإنه من العسير عليّ أن ألخص نتائج دراستي هذه؛ ذلك أن نتائج الدراسة التطبيقية، لا تكون ناتئة إلى الحد الذي يمكن فيه تحديد سعتها وتعيين امتداداتها؛ بل هي متماهية بالتحليلات برمّتها ومنبثة في ثنايا الدراسة بدءا من الصفحة الأولى حتى آخر صفحة فيها.

ومع ذلك فقد تمخض عن دراستي للبنى الأسلوبية المتنوعة في نص اللامية مجموعة من النتائج يمكن تلخيصها فيما يأتي:

أفضى رصد الظواهر النحوية المركزية في نص اللامية إلى أنّ:

- تأخير رتبة الفاعل يتوازى مع تأخير مرتبة الأنا في النظام الطبقي للقبيلة، التي تنظر إليه باعتباره طريد جنايات.
- كان لاستخدام البدل في نص اللامية، أبعاده الدلالية والمتمثلة في اختيار الأنا إبدال آخرين بقومه بعد الإنفصال عنه.
- ولإثبات وتدعيم تميز الأنا وتفوقها عن الآخر، شاع استخدام (أفعلُ) التفضيل تعويضا عن إحساسها بالقهر والظلم وتعبيرا عن رغبتها في تحقيق التميّز والعلو عن بني أمها.

حققت البنية العروضية في نص اللامية وظيفة ذات مستويين:

- الأول المستوى الإيقاعي، الذي أنتجه الوزن والقافية مما عمل على شدّ انتباه القارئ لكل كلمة في هذا النص، والثاني هو المستوى الدلالي؛ حيث أسهمت هذه البنية بتظافرها مع البنى الأسلوبية الأخرى في تعزيز رغبة الأنا في التفوق على الآخر/ القبيلة، بعد الإنفصال عنه. هذا كله يحدد شعرية الوزن والقافية في بنية النص الشعري، فهما ركنان أساسيان في نص اللامية لا يمكن أن يقوم بناؤه وجمالياته إلا بهما.

- أدت البنية الصوتية ممثلة في الفونيمات والكلمات، وظيفتها الأسلوبية في بناء الصور الصوتية المتنوعة (صورة القوس الرنان، صورة الذئاب الجائعة، صورة القطاة المسرعة، ليلة الإغارة)، وتعميق دلالاتها وربطها بالدلالة المحورية لنص اللامية، هي انفصال الأنا عن القبيلة وتداعيات هذا الإنفصال.

كان لتطبيق فرضية الإنصباب أو التلاقي لدى ريفاتير في الفصل الثالث النتائج الآتية:

- أفضى رصد البنية التكرارية وفق هذا المقياس إلى: أنّ تكرار متوالية النفي، ارتبط دلاليا برفض القبيلة وعناصرها وفي الوقت نفسه كان تقنية لإبراز فاعلية الأنا وتميّزها عن الآخر/ القبيلة، وهو نفس ما أبرزه النموذج التكراري الثاني؛ إذ كشّف النص من استخدام الضمائر، وبالتحديد ضمير المتكلّم والغائب الدال على العوالم الجديدة للأنا، الأمر الذي جعلها – الضمائر- منفذا من منافذ البحث عن عالم بديل ينتمي إليه الأنا.

أدى تحليل بنية التضاد إلى نتيجتين مهمتين:

- تميّزت العلاقة بين طرفي الثنائيات الضدية الفعلية وكذا الاسمية المتعلقة بالأنا وعوالمها الجديدة، بأنها علاقة إيجابية مما يعكس علاقة الإتصال والتجاوب بين الأنا وهذه العوالم.

- اقترنت الثنائيات الضدية الفعلية والإسمية المتعلقة بالآخر/ القبيلة بالنفي، وتميّزت العلاقة بين طرفي هذه الثنائيات؛ بأنها علاقة سلبية تنافرية، مما عزّز دلالة التشتت والانفصال داخل أفراد القبيلة/ الآخر.

- وقد كشف البحث في لامية الشنفرى، عن تضافر البنى الأسلوبية المتنوعة؛ لتؤسس لدلالة النص، وبالضبط لتؤسس للدلالة المركزية التي يتمحور حولها من بدايته حتى نهايته، وهي الأنا مقابل الآخر أو انفصال الأنا عن الآخر/ القبيلة.

وختاما أحسب أن البحث لم ينته؛ بل توضحت معالم البدء فيه، ذلك أنّ الباحث كلما توغل في الدراسة يكتشف عناصر تستحق أن يقف عندها، فيعي أنّ البحث يحتاج إلى مراجعة وتعديل.

ولكن جميل عزائي فيما يعتري هذا البحث من عثرات وثغرات، أنّه تمكّن من إثارة أسئلة جديدة بين جوانحي، مما يدفعني ويحفّزني للبحث من جديد، رغبةً في تفتيق دلالات جديدة لهذا النص الشعري الذي يأبى الإستكانة للقراءة الواحدة؛ بل هو مفتوح لعديد القراءات النقدية الجادّة.

لاميّـــة العـــرب

1- أَقِيمُـــوا بَنِـــي أُمِّـــي صُـــدُورَ مَطِـــيِّكُمْ ... فَـــإِنِّي إلى قَـــوْمٍ سِـــوَاكُمْ لَأَمْيَـــلُ

2- فَقَـــدْ حُمَّـــتِ الحَاجَـــاتُ وَاللَّيْـــلُ مُقْمِـــرٌ ... وَشُـــدَّتْ لِطِيّـــاتٍ مَطَايَـــا وَأَرْحُـــلُ

3- وفي الأَرْضِ مَنْـــأَى لِلْكَـــرِيمِ عَـــنِ الأَذَى ... وَفِيهَـــا لِمَـــنْ خَـــافَ القِلَـــى مُتَعَـــزَّلُ

4- لَعَمْـــرُكَ مَـــا بِـــالأَرْضِ ضِـــيقٌ علـــى امْـــرِىءٍ ... سَـــرَى رَاغِبَـــاً أَوْ رَاهِبَـــاً وَهْـــوَ يَعْقِـــلُ

5- وَلِـــي دُونَكُـــمْ أَهْلُـــون : سِـــيدٌ عَمَلَّـــسٌ ... وَأَرْقَـــطُ زُهْلُـــولٌ وَعَرْفَـــاءُ جَيْـــأَلُ

6- هُـــمُ الأَهْـــلُ لا مُـــسْتَودَعُ الـــسِّرِّ ذَائِـــعٌ ... لَـــدَيْهِمْ وَلاَ الجَـــانِي بِمَـــا جَـــرَّ يُخْـــذَلُ

7- وَكُـــلُّ أَبِـــيٍّ بَاسِـــلٌ غَيْـــرَ أَنَّنِـــي ... إذا عَرَضَـــتْ أُولَـــى الطَّرَائِـــدِ أَبْـــسَلُ

8- وَإِنْ مُـــدَّتِ الأَيْـــدِي إلى الـــزَّادِ لَـــمْ أَكُـــنْ ... بَـــأَعْجَلِهِمْ إِذْ أَجْـــشَعُ القَـــوْمِ أَعْجَـــلُ

9- وَمَـــا ذَاكَ إِلّـــا بَـــسْطَةً عَـــنْ تَفَـــضُّلٍ ... عَلَـــيْهِمْ وَكَـــانَ الأَفْـــضَلَ المُتَفَـــضِّلُ

10- وَإِنِّـــي كَفَـــانِي فَقْـــدَ مَـــنْ لَـــيْسَ جَازِيَـــا ... بِحُـــسْنَى ولا في قُرْبِـــهِ مُتَعَلَّـــلُ

11- ثَلاَثَـــةُ أَصْـــحَابٍ فُـــؤَادٌ مُـــشَيَّعٌ ... وأَبْـــيَضُ إِصْـــلِيتٌ وَصَـــفْرَاءُ عَيْطَـــلُ

12- هَتُـــوفٌ مِـــنَ المُلْـــسِ المُتُـــونِ يَزِينُهـــا ... رَصَـــائِعُ قَـــد نِيطَـــتْ إليهـــا وَمِحْمَـــلُ

13- إذا زَلَّ عنـــها الـــسَّهْمُ حَنَّـــتْ كأَنَّهـــا ... مُـــرَزَّأَةٌ ثَكْلَـــى تُـــرِنُّ وَتُعْـــوِلُ

14- وَلَـــسْتُ بِمِهْيَـــافٍ يُعَـــشِّي سَـــوَامَهُ ... مُجَدَّعَـــةً سُـــقْبَانُها وَهْـــيَ بُهَّـــلُ

15- ولا جُبَّـــأٍ أَكْهَـــى مُـــرِبٍّ بِعِرْسِـــهِ ... يُطَالِعُهـــا في شَـــأْنِهِ كَيْـــفَ يَفْعَـــلُ

16- وَلاَ خَـــرِقٍ هَيْـــقٍ كَـــأَنَّ فُـــؤَادَهُ ... يَظَـــلُّ بِـــهِ المُكَّـــاءُ يَعْلُـــو وَيَـــسْفُلُ

17- ولا خَـــالِفٍ دارِيَّـــةٍ مُتَغَـــزِّلٍ ... يَـــرُوحُ وَيَغْـــدُو داهنـــاً يَتَكَحَّـــلُ

18- وَلَسْتُ بِعَجِلٍ شَرُّهُ دُونَ خَيْرِهِ ... أَلَفَّ إذا ما رُعْتَهُ اهْتَاجَ أعْزَلُ

19- وَلَسْتُ بِمِحْيَارِ الظَّلامِ إذا انْتَحَتْ ... هُدَى الهَوْجَلِ العِسِّيفِ يَهْمَاءُ هوْجَلُ

20- إذَا الأمْعَزُ الصَّوّانُ لاقَى مَنَاسِمِي ... تَطَايَرَ مِنْهُ قَادِحٌ وَمُفَلَّلُ

21- أُدِيمُ مِطَالَ الجُوعِ حتّى أُمِيتَهُ ... وأضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحاً فأُذْهَلُ

22- وَأَسْتَفُّ تُرْبَ الأرْضِ كَيْلا يُرَى لَهُ ... عَلَيَّ مِنَ الطَّوْلِ امْرُؤٌ مُتَطَوِّلُ

23- ولولا اجْتِنَابُ الذَّأْمِ لم يُلْفَ مَشْرَبٌ ... يُعَاشُ بِهِ إلاّ لَدَيَّ وَمَأْكَلُ

24- وَلكِنّ نَفْساً مُرَّةً لا تُقِيمُ بي ... على الذَّأْمِ إلاّ رَيْثَمَا أَتَحَوَّلُ

25- وَأَطْوِي على الخَصِ الحَوَايَا كَمَا انطَوَتْ ... خُيُوطَةُ مَارِيٍّ تُغَارُ وتفْتَلُ

26- وأَغْدُو على القُوتِ الزَهِيدِ كما غَدَا ... أَزَلُّ تَهَادَاهُ التَنَائِفَ أطْحَلُ

27- غَدَا طَاوِياً يُعَارِضُ الرِّيحَ هَافِياً ... يَخُوتُ بأَذْنَابِ الشِّعَابِ ويُعْسِلُ

28- فَلَمَا لَوَاهُ القُوتُ مِنْ حَيْثُ أَمَّهُ ... دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحَّلُ

29- مُهَلهِلَةٌ شِيبُ الوُجُوهِ كأَنَّهَا ... قِدَاحٌ بأيدي ياسِرٍ تَتَقَلْقَلُ

30- أوِ الخَشْرَمُ المَبْعُوثُ حَثْحَثَ دَبْرَهُ ... مَحَابِيضُ أرْدَاهُنَّ سَامٍ مُعَسِّلُ

31- مُهَرَّتَةٌ فُوهٌ كَأَنَّ شُدُوقَهَا ... شُقُوقُ العِصِيِّ كَالِحَاتٌ وَبُسَّلُ

32- فَضَجَّ وَضَجَّتْ بالبَرَاحِ كأَنَّهَا ... وإيّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّلُ

33- وأغْضَى وأغْضَتْ وَاتَّسَى واتَّسَتْ بِهِ ... مَرَامِيلُ عَزَّاهَا وعَزَّتْهُ مُرْمِلُ

34- شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدُ وَارْعَوَتْ ... وَلِلصَّبْرُ إنْ لَمْ يَنْفَعِ الشَّكْوُ أجْمَلُ

35- وَفَـــاءَ وَفَـــاءَتْ بَـــادِراتٍ وَكُلُّهـــا ... علـــى نَكَـــظٍ مِمَّـــا يُكَـــاتِمُ مُجْمِـــلُ

36- وَتَـــشْرَبُ أَسْـــآرِي القَطَـــا الكُـــدْرُ بَعْـــدَما ... سَـــرَتْ قَرِبًـــا أحْنَاؤهـــا تَتَصَلْـــصَلُ

37- هَمَمْـــتُ وَهَمَّـــتْ وَابْتَـــدَرْنَا وأَسْـــدَلَتْ ... وشَـــمَّرَ مِنِّـــي فَـــارِطٌ مُتَمَهِّـــلُ

38- فَوَلَّيْـــتُ عَنْهـــا وَهْـــيَ تَكْبُـــو لِعُقْـــرِهِ ... يُبَاشِـــرُهُ منـــها ذُقُـــونٌ وَحَوْصَـــلُ

39- كَـــأَنَّ وَغَاهـــا حَجْرَتَيْـــهِ وَحَوْلَـــهُ ... أَضَـــامِيمُ مِـــنْ سَـــفْرِ القَبَائِـــلِ نُـــزَّلُ

40- تَـــوَافَيْنَ مِـــنْ شَـــتَّى إِلَيْـــهِ فَـــضَمَّهَا ... كمـــا ضَـــمَّ أَذْوَادَ الأَصَـــارِيمِ مَنْهَـــلُ

41- فَغَـــبَّ غِـــشَاشًا ثُـــمَّ مَـــرَّتْ كأَنَّهـــا ... مَـــعَ الـــصُّبْحِ رَكْـــبٌ مِـــنْ أُحَاظَـــةَ مُجْفِـــلُ

42- وآلَـــفُ وَجْـــهَ الأَرْضِ عِنْـــد افْتِرَاشِـــها ... بأَهْـــدَأَ تُنْبِيـــهِ سَنَاسِـــنُ قُحَّـــلُ

43- وَأَعْـــدِلُ مَنْحُوضًـــا كَـــأَنَّ فُـــصُوصَهُ ... كعَـــابٌ دَحَاهَـــا لاعِـــبٌ فَهْـــيَ مُثَّـــلُ

44- فَـــإِنْ تَبْتَـــئِسْ بالـــشَّنْفَرَى أُمُّ قَـــسْطَلٍ ... لَمَـــا اغْتَبَطَـــتْ بالـــشَّنْفَرَى قَبْـــلُ أَطْـــوَلُ

45- طَرِيـــدُ جِنَايَـــاتٍ تَيَاسَـــرْنَ لَحْمَـــهُ ... عَقِيرَتُـــهُ لأَيِّهـــا حُـــمَّ أَوَّلُ

46- تَنَـــامُ إِذا مَـــا نَـــامَ يَقْظَـــى عُيُونُهـــا ... حِثَاثًـــا إِلى مَكْرُوهِـــهِ تَتَغَلْغَـــلُ

47- وإِلْـــفُ هُمُـــومٍ مـــا تَـــزَالُ تَعُـــودُه ... عِيَـــاداً كَحُمَّـــى الرِّبْـــعِ أو هِـــيَ أَثْقَـــلُ

48- إِذا وَرَدَتْ أَصْـــــدَرَتْها ثمّ إِنّهـــــا ... تَثُـــوبُ فَتَـــأْتِي مِـــنْ تُحَيْـــتُ ومِـــنْ عَـــلُ

49- فإِمّـــا تَرَيْنِـــي كابْنَـــةِ الرَّمْـــلِ ضَـــاحِيًا ... علـــى رِقَّـــةٍ أَحْفَـــى ولا أَتَنَعَّـــلُ

50- فـــإِنّي لَمَـــولَى الـــصَّبْرِ أحتـــابُ بَـــزَّهُ ... علـــى مِثْـــلِ قَلْـــبِ الـــسِّمْعِ والحَـــزْمَ أَفْعَـــلُ

51- وأُعْـــدِمُ أَحْيَانًـــا وأَغْنَـــى وإِنَّمـــا ... يَنَـــالُ الغِنَـــى ذو البُعْـــدَةِ المُتَبَـــذِّلُ

52- فـــلا جَـــزِعٌ مِـــنْ خَلَّـــةٍ مُتَكَـــشِّفٌ ... ولا مَـــرِحٌ تَحْـــتَ الغِنَـــى أَتَخَيَّـــلُ

53- ولا تَزْدَهِـــي الأجْهـــالُ حِلْمِـــي ولا أُرَى سَـــؤُولاً بأعْقَـــاب الأقَاويـــلِ أُنْمِـــلُ

54- وَلَيْلَـــةِ نَحْـــسٍ يَـــصْطَلي القَـــوْسَ رَبُّهـــا وَأقْطُعَـــهُ اللَّـــاتي بِهَـــا يَتَنَبَّـــلُ

55- دَعَـــسْتُ علـــى غَطْـــشٍ وَبَغْـــشٍ وَصُـــحْبَتي سُـــعَارٌ وإرْزِيـــزٌ وَوَجْـــرٌ وَأفْكَـــلُ

56- فأيَّمْـــتُ نِـــسْوَانَاً وأيْتَمْـــتُ وِلْـــدَةً وَعُـــدْتُ كمـــا أبْـــدَأْتُ واللَّيْـــلُ ألْيَـــلُ

57- وأصْـــبَحَ عَنّـــي بالغُمَيْـــصَاءِ جَالِـــساً فَرِيقَـــانِ: مَـــسْؤُولٌ وَآخَـــرُ يَـــسْألُ

58- فَقَـــالُوا: لَقَـــدْ هَـــرَّتْ بِلَيْـــلٍ كِلَابُنَـــا فَقُلْنَـــا: أذِئْـــبٌ عَـــسَّ أمْ عَـــسَّ فُرْعُـــلُ

59- فَلَـــم يَـــكُ إلاَّ نَبْـــأةٌ ثُـــمَّ هَوَّمَـــت فَقُلْنَـــا: قَطَـــاةٌ رِيـــعَ أمْ رِيـــعَ أجْـــدَلُ

60- فَـــإنْ يَـــكُ مِـــنْ جِـــنٍّ لأبْـــرَحُ طارِقًـــا وإنْ يَـــكُ إنْـــسَاً مـــا كَهـــا الإنـــسُ تَفْعَـــلُ

61- وَيَـــومٍ مِـــنَ الـــشِّعْرَى يَـــذُوبُ لُعَابُـــهُ أفاعِيـــهِ في رَمْـــضائِهِ تَتَمَلْمَـــلُ

62- نَـــصَبْتُ لـــه وَجْهـــي ولا كِـــنَّ دُونَـــهُ ولا سِـــتْرَ إلاَّ الأتْحَمِـــيُّ المُرَعْبَـــلُ

63- وَضَـــافٍ إذا طَـــارَتْ لـــه الـــرِّيحُ طَيَّـــرَتْ لبائِـــدَ عـــن أعْطَافِـــهِ مـــا تُرَجَّـــلُ

64- بَعِيـــدٌ بِمَـــسِّ الـــدُّهْنِ والفَلْـــيِ عَهْـــدُهُ لـــه عَـــبَسٌ عـــافٍ مِـــنَ الغِـــسْلِ مُحْـــوِلُ

65- وَخَـــرْقٍ كظَهْـــرِ التُّـــرْسِ قَفْـــرٍ قَطَعْتُـــهُ بِعَـــامِلَتَيْنِ ، ظَهْـــرُهُ لَـــيْسَ يُعْمَـــلُ

66- فألْحَقْـــتُ أُوْلاَهُ بـــأُخْرَاهُ مُوفِيَـــاً عَلَـــى قُنَّـــةٍ أُقْعِـــي مِـــرَارًا وَأمْثُـــلُ

67- تَـــرُودُ الأرَاوِي الـــصُّحْمُ حَـــوْلِي كأنَّهـــا عَـــذَارَى عَلَـــيْهِنَّ المُـــلاَءُ المُـــذَيَّلُ

68- ويَرْكُـــدْنَ بالآصَـــالِ حَـــوْلِي كـــأنَّني مِـــنَ العُـــصْمِ أدْفَى يَنْتَحـــي الكِـــيحَ أعْقَـــلُ

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر.

1- ابن منظور أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب، مج 6، ط 1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1997.

2- الشنفرى، الديوان ، إعداد وتقديم: طلال حرب، ط 1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1996.

3- الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، (د، ط)، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2003.

ثانيا: المـــراجع.

4- أبو العدوس يوسف: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط 1، دار الميسرة، عمان، الأردن، 2007.

5- أحمد وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، 207، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، (د، ت).

6- أحمد فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ط 1، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2004.

7- إسماعيل عز الدين: الشعر العربي المعاصر، (د، ط)، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1966.

8- أنيس إبراهيم: الأصوات اللغوية، ط 5، مكتبة الأنجلو مصرية- دار وهدان، مصر، 1979.

9- أنيس إبراهيم: موسيقى الشعر، ط 3 ، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، 1965.

10- بحراوي حسن : بنية الشكل الروائي، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990.

11- البهنساوي حسام: علم الأصوات، ط 1، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، 2004.

12- تاوريت بشير: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكاليات النظرية والتطبيقية، ط 1، مكتبة إقرأ، قسنطينة، الجزائر، 2006.

13- حسين عدنان قاسم: الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، (د،ط)، الدار العربية، مصر، 2001.

14- رمضان محمد الجربي: الأسلوب والأسلوبية، (د،ط)، منشورات ELGA، (د،م)، 2002.

15- ريفاتير مايكل : «سيميوطيقا الشعر»، تر:فريال جبوري غزول، من كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب، مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، دار إلياس العصرية، القاهرة، مصر، 1986.

16- لوتمان يوري: تحليل النص الشعري بنية القصيدة، تر: محمد فتوح أحمد، (د، ط)، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1995.

17- السيد شفيع: النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، ط 1، دار غريب، القاهرة، مصر، 2006.

18- سويدان سامي : في النص الشعري العربي، مقارنات منهجية، ط 1، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1989.

19- شكري يوسف فرحات: ديوان الصعاليك، (د، ط)، دار الجيل، بيروت، لبنان، 2004.

20- الشرقاوي عفت: دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي، (د، ط)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1979.

21- الشايب أحمد: الأسلوب، ط 6، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 1966.

22- صالح محمد الضالع: الأسلوبية الصوتية، (د، ط)، دار غريب، القاهرة، مصر، 2002.

23- صمود حمادي: الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، ط 2، دار شوقي، تونس، 1997.

24- محمد عاصم أمين: لغة التضاد في شعر أمل دنقل، ط 1، دار صفاء، عمّان، الأردن، 2005.

25- محمد أحمد ويس: الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، 2005.

26- المتولي صبري: دراسات في علم الأصوات، الأصول النظرية والدراسات التطبيقية، لعلم التجويد القرآني، ط 1، زهراء الشرق، القاهرة، مصر، 2006.

27- محمود عبد الباسط: الغزل في شعر بشار بن برد دراسة أسلوبية، ديوان بشار بن برد، (د،ط)، دار طيبة، القاهرة، مصر، 2005.

28- مصلوح سعد: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ط 3، عالم الكتاب، القاهرة، مصر، 2002.

29- مفتاح محمد: الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ط3، المركز الثقافي، (د، م)، 1992.

30- المسدي عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، ط 5، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2005.

31- الملائكة نازك: قضايا الشعر المعاصر، ط 11، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 2000.

32- موسى بشرى صالح: نظرية التلقي، أصول... وتطبيقات، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2001.

33- مولينيه جورج: الأسلوبية، تر: بسام بركة، ط 2، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، 2006.

34- نويرات الأحمدي: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ط 3، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د،م)، (د،ت).

35- ناظم حسن: البنى الأسلوبية، دراسة أسلوبية في أنشودة المطر للسيّاب، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002.

36- ناظم حسن: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج و المفاهيم،ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1994.

37- نور يوسف عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، ط 1، دار الأمين، القاهرة، مصر، 1994.

38- عبد الجليل عبد القادر: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ط 1، دار صفاء، عمّان، الأردن، 2002.

39- عبد المطلب محمد: البلاغة والأسلوبية، ط1، الشركة المصرية العالمية لونجمان، مصر، 1994.

40- عبد المطلب محمد: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 1995.

41- عطية مختار: التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، (د، ط)، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 2005.

42- عيسى فوزي: النص الشعري وآليات القراءة، (د،ط)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1997.

43- فخري إخلاص عمارة: نفوس عزيزة، قراءة نقدية في لامية العرب، ط 1، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2001.

44- فضل صلاح: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، (د، ط)، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1998.

45- فكري محمد الجزار: لسانيات الإختلاف الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، ط 2، إيتراك، القاهرة، مصر، 2002.

46- الهادي محمد الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ع 20، (د،ط)، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981.

47- وغليسي يوسف: مناهج النقد الأدبي:مفاهيمها وأسسها تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، ط 1، جسور، الجزائر، 2007.

48- إعراب لامية العرب، قرص مرن.

49- الجوهري: الصحاح في اللغة، مصدر الكتاب: دار الوراق، المكتبة اللغوية الإلكترونية، قرص مرن.

المواقع الإلكترونية:

50- البكري طارق: « الأسلوبية عند ميشال ريفاتـــير»، www.diwanalarab.com/spip.php/article، 2008/03/04.

51- بن يحي فتيحة: «تجليات الأسلوب والأسلوبية في النقد الأدبي»، ع 439، مجلة الموقف الأدبي، تشرين الثاني، إصدارات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،2007، www.awu-dam.org/mokif adaby/439/mokif439-003.htm.2008/03/03.

52- بن ذريل عدنان: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، www.awu-dam.org، 2008/03/04.

53- حضري جمال: «نقد النص والمشاريع المتحولة»، مجلة علوم إنسانية، ع 29، تموز (يوليو)، السنة الرابعة، 2006، www.ulum.nt، 2008/01/25.

54- حضري جمال: «اللسانيات وتوليد المنهج النقدي»، www.jamilhamdaoui، الجزائر، 2008/02/09.

55- حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، www.awu-dam.org. 2008/03/06.

56- جميل زاهر قط: «قراءة أسلوبية في نص شعري»، مجلة الأديب العربي، www.merbad.net/news.php .2008/03/15.

57- درواش مصطفى: خطاب الطبع والصنعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005.
www.awu-dam.org/book/05/study05/379-m-d.htm،2008/03/2.

58- ربابعة موسى: «جماليات الأسلوب والتلقي, دراسة تطبيقية: المتوقع واللامتوقع: دراسة في جمالية التلقي»، www.awu-dam.org ، 2008/03/06.

59- القاسمي محمد: «الشعرية اللسانية والشعرية الأسلوبية»، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، www.fikrwanakd.alajabriabed.net/n58-07kasimi. htm، 2008/03/04.

60- «شرح لامية العرب للشنفرى»، منتديات طلاب الجامعة العربية المفتوحة، www.q82.net/load/mtanbe.ar112.zip .2008/04/20.

61- عيّاشي منذر: مقالات في الأسلوبية، ط 1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1990، www.awu-dam.org، 2008/02/05.

62- صولة عبد الله: «اللسانيات والأسلوبية»، مجلة الموقف الأدبي، ع 135-136، إصدارات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، تموز/ آب، 1982. www.awu-dam.org، 2008/02/15.

63- محمد عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الإنبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، www.awu-dam.org، 2008/04/05.

64- المصري عبد الفتاح: «أسلوبية الفرد»، مجلة الموقف الأدبي، إصدارات إتحاد الكتاب العرب، ع 135 و136، تموز وآب، دمشق، سوريا، 1982، www.awu-dam.org، 2008/02/18.

65- محمد عمر الطالب: عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، www.awu-dam.org. 2008/04/16.

66- محمود ياسر الأقرع: «الخطاب الأدبي في ضوء التفسير و التأويل»، مجلة الوقف الأدبي، ع 473، إصدارات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، أيلول، 2007، 2008/ 03/ 04.www.awu-dam.org.

67- موريل آن: « النقد من منظور القارئ»، تر: ابراهيم أولحيان، مكتبة حمادة، إربد، 2000، www.nizwa.com/volume43/p99-108.html-62. 2008/03/06.

68- عزام محمد: «الناقد الأسلوبي ميشيل ريفاتير»، جريدة الأسبوع الأدبي، ع 905، 2004/05/01، www.awu-dam.org/majala osboue adabi، 2008/03/22.

69- غركان رحمن: مقومات عمود الشعر الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، www.awu-dam.org ، 2008/03/04.

70- شرتح عصام: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2005 www.awu-dam.org. 2008/01/15.

Résumé

Les structures stylistiques dans LAMIAT ASHANFARA est une étude qui a essayé de faire une approche stylistique de ce texte, à travers laquelle ont été détecté les structures stylistiques principales essentielles qui le forment:

En appliquant les deux théories, la divergence structurale et la convergence de ***Michael Riffaterre****, signalées dans son livre intitulé Stylistique Structurale et en conséquence de ces démarches s'est résulté la déduction des structures stylistiques principales dans LAMIAT ASHANFARA présentés par : le syntaxe rhétorique, le syntaxe de la grammaire ainsi que les structures de répétition et de divergence, puis la recherche des dimensions esthétiques; parce que c'est sur ces structures que le texte du LAMIAT s'est fondé: chaque structure est une base pour l'autre dont leur association avait le rôle principal dans la formation de l'édifice stylistique et significatif du texte de telle façon que chaque structure stylistique détectée est un repère de signification axée du texte présenté par la, sécession du Moi de la tribu.*

الفهرس

إهداء 2

مقدمة 4

مدخل نظري 10

الفصل الأول: النظريات الأسلوبية 23

1- أسلوبية شارل بالي 24

2- أسلوبية ليوسبيتزر 30

3- أسلوبية ميشال ريفاتير 37

الفصل الثاني: جماليات التركيب اللغوي والموسيقي في اللامية 49

1- التركيب البلاغي 50

2- التركيب النحوي 67

3- البنية الصوتية 76

4- البنية العروضية 84

الفصل الثالث: بنيتا التكرار والتضاد ووظيفتهما الجمالية في اللامية 92

1- تكرار الأفعال والأسماء 93

2- تكرار متوالية النفي والضمائر 101

3- التضاد بين الفعل والفعل 108

4- التضاد بين الإسم والإسم 115

خاتمة 121

الملحق 125

قائمة المصادر والمراجع..... 130

الفهرس 138