



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي



جامعة العربي بن مهيدي

أم البواقي

كلية الآداب واللغات

تخصص: أدب قديم

قسم اللغة والأدب العربي

جماليات المعارضات الشعرية

للقصيدة الشقراطسية

- دراسة أسلوبية -

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي القديم

إشراف الأستاذ الدكتور:

إعداد الطالب:

رشيد رايس

بلقاسم رحمون

لجنة المناقشة

الصفة	الجامعة الأصلية	الرتبة العلمية	الأستاذ
رئيسا	جامعة العربي بن مهيدي- أم البواقي	أستاذ التعليم العالي	لخضر عيكوس
مشرفا ومقررا	جامعة العربي التبسي- تبسة	أستاذ التعليم العالي	رشيد رايس
عضوا مناقشا	جامعة العربي بن مهيدي- أم البواقي	أستاذ التعليم العالي	سكينة قدور
عضوا مناقشا	جامعة الحاج لخضر- باتنة	أستاذ التعليم العالي	عبد القادر دامخي
عضوا مناقشا	جامعة عباس لغرور- خنشلة	أستاذ التعليم العالي	فيصل حصيد
عضوا مناقشا	جامعة العربي بن مهيدي- أم البواقي	أستاذ محاضر أ	الزهراء عاشور

السنة الجامعية 2015/2016



إلى صفوة خلق الله محمد صلى الله عليه وعلى آله وسلم الذي

أهمني كتابة هذا البحث المتواضع.

إلى الوالدين الكريمين

إلى أبنائي هديل ووائل وإلى زوجتي الكريمة

إلى كل الأقارب

إلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد.

شكر وعرفان

أتقدم بجزيل الشكر وعاطر الثناء إلى أستاذي الفاضل المشرف
الدكتور رشيد رايس الذي رافقني طيلة مراحل هذا البحث
مرشدا وموجهها وناصحا وهذا من نبل أخلاقه وفيض خاطره.
كما أشكر اللجنة المناقشة على تكريمها بقراءة هذا البحث
والصبر عليه.

مما لا شك فيه، أن فن المعارضة الشعرية فن أصيل ضارب بجذوره في عمق الأدب والشعر العربي القديم، إلا أن مركبه صعب، لا يقوى عليه سوى الشاعر المتحدي، الذي تستهويه المغامرة، وتترسخ بذهنه فكرة المعارضة، وتتغلغل بوجدانه مشاعر الإعجاب والانبهار بالآخر؛ عندما تستولي عليه قصيدة فتحيي مواهبه، وتثير حفيظته فتتملكه وتأسره بجمالها، فينجر بشاعريته ليباريها ويحاكي أساليبها، ويحقق ذاته وتجربته من خلالها، وقد حدث ذلك مع أشهر القصائد الشعرية في الأغراض المختلفة، إلا أن القصائد النبوية لها تأثيرها الخاص في قلوب المعارضين، لما لها من صدى جمالي وديني؛ وميزتها أنها تجعل من النبي الكريم محورا لها، على غرار ما خلفته (لامية كعب بن زهير) و(بردة البوصيري)، و(القصيدة الشقراطية) من أثر إبداعي وفني دفع المعارضين إلى مجاراتها والنسج على منوالها. فقد تفاعل الشعراء مع اللامية الشقراطية، فعارضوها تصريحاً وتلميحا في موضوعها ووزنها وقافيتها ورويها، واتخذوا من أساليبها مثالا يحتذى، بل هناك من خمّسها وعشرها، وقد ذكر ذلك الناقد التونسي (محمد بوذينة)¹.

وليس من السهولة بمكان أن تحدث هذه المعارضة، ما لم يخترق شعراء المعارضات أفق القصيدة الشقراطية، ويقتحوا عالمها وينخرطوا في مسارها بعفوية أو مقصدية، لينفلتوا من سلطتها ويتجاوزوها؛ إذ التميز بدايته الاتصال والتجاوب مع الآخر، تقليداً ومحاكاة، ونهايته الانفصال عنه وتجاوزه، تجديداً وابتكاراً. وطبيعة هذا الحوار والتواصل والتفاعل بين النص السابق والنصوص اللاحقة، تفتح أبواب دراستنا لمعارضات الشقراطية على مصراعيها، للوقوف على الجمالية الأسلوبية من جهة، وعلى ما يحيط بها من جوانب تاريخية ودينية من جهة ثانية، إضافة إلى ما تسهم فيه القصيدة الأم من إنتاجية وإبداعية في هذه النصوص، ومدى تجاوب المعارضين مع أساليبها بفاعلية إيجابية؛ لأن المعارضة تقتضي وعي الشاعر المعارض بالآخر الذي يعارضه، بالعمل على استمراريته وذلك بتحويل المكونات الجمالية للنص المعارض وإعادة إبداعها وخلقها من جديد.

وقد وقفنا على إمكانات القصيدة الشقراطية الجمالية، التي تخول لها أن تكون موضوعاً للمعارضة في رسالة الماجستير من خلال دراسة مفصلة لمستوياتها الأسلوبية، وهو ما اعتمدناه مجالا لدراسة معارضاتها، ومعرفة طبيعة الحوار التراثي: اللغوي والديني والتاريخي والجمالي والأسلوبي، والتواصل الحاصل بين النص الشقراطي والنصوص المعارضة له، وهنا مكمن أهمية الموضوع في نفص الغبار عن بعض مجهول التراث الديني النبوي المغربي خاصة، والنبش في مختلف أصوله، بإعادة قراءة أحداث السيرة

¹ ينظر: محمد بوذينة، القصيدة الشقراطية، معارضاتها وتخمينها، سلسلة من غرر الشعر، منشورات محمد بوذينة، شارع فيصل بن عبد العزيز، الحمامات، تونس، ص ص 36-85.

المحمدية، والوقوف على تجارب المعارضين في موضوع المديح النبوي، قصد الوصول إلى رؤية موضوعية ترصد مظاهر التفوق والابتكار أو التقليد والاجترار، بفعل هذا الحوار التفاعلي، لنبين تموقع القصيدة النبوية في الإبداع الشعري عامة، وما تضيفه لتراث الأمة اللغوي والديني والجمالي، انطلاقاً من التوحد في الإحساس والموضوع والعناصر الأسلوبية المشتركة، وهو دور المعارضات في اللحاق بالنص الشقراطي « بل تضيف إليه الجديد الذي يجعله منفتحاً على الدوام »¹.

وقد كان من أسباب اختيار الموضوع الذاتية والموضوعية ما يلي:

1- الأسباب الذاتية:

- رغبتنا في إبراز مكانة الشقراطية وامتدادها في النصوص المعارضة، من خلال أطروحة دكتوراه العلوم، وذلك بالتوسع في جماليات الأساليب الموظفة، عن طريق عملية المقارنة.
- رغبتنا في إحياء جانب من التراث الشعري الديني المغربي، وإبراز خصوصيته الجمالية الكامنة في الذاكرة الأدبية والثقافية العربية منذ ظهور النبي الكريم، والولوج إلى أعماقه للوقوف على الحقيقة المحمدية، إذ إن استلزام العنصر التراثي « ضرورة لها الصدارة، ومقوم أول من مقومات الحياة الأدبية في أكثر من موقف »².

2- الأسباب الموضوعية:

- استجابة النص الشقراطي للمنهج الأسلوبي، بمستوياته اللغوية التي فصلناها في رسالة الماجستير، مما حفزنا على دراسة معارضاته لإبراز قيمته من خلال أساليب المعارضين المحاكية له.
- توفر العناصر المشتركة بين الشقراطية ومعارضاتها؛ صوتية، إيقاعية، صرفية، تركيبية، دلالية، مما يسهم في قيام فن المعارضة الشعرية بشكله الصريح (موضوع، وزن، قافية)، أو بشكله الضمني (وزن، قافية).
- قلة الدراسات التطبيقية الأسلوبية في القصائد النبوية، وبخاصة أسلوبية المقارنة كدراسة مفصلة وشاملة.
- اختلاف النصوص المعارضة في جمالياتها الأسلوبية، وتوحيدها في الارتباط بالنص الشقراطي، وهو ما يفتح المجالات والآفاق الممكنة للبحث في عناصر الإبداع أو الاتباع فيها، ويسمح بالحكم عليها.

¹ ينظر: عبد الله الغدامي، الخطبة والتكفير، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ط4، 1998، ص 332.

² عبد الله التيطلاوي، المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع، دار الثقافة للنشر والتوزيع، دط، القاهرة، 1988، ص 12.

ولكي نوضح طبيعة الحوار وتجليات الإبداع بين النص السابق والنصوص اللاحقة، عالجنا ذلك على ضوء إشكالية أسهمت في بناء التصور المنهجي للأطروحة وحددت معالمها وخطواتها، فجاءت على شكل الأسئلة التالية:

- هل تعدد معارضات النص الشقراطي نابع من جمالياته الذاتية ؟ أم لارتباطه في موضوعه بمدح النبي الكريم ؟
- كيف تبرز جماليات الأسلوب في النصوص المعارضة للقصيدة الشقراطية ؟ وما هي مواطن التشابه والتباين في الجماليات الصوتية والإيقاعية وفي الصيغ والتراكيب والدلالات ؟
- وما هي الخصوصية الإبداعية الجمالية في أساليب المعارضات التي تتميز بها عن الشقراطية ؟
- وهل استطاعت النصوص اللاحقة أن تتجاوز النص السابق ؟ أم أنه أثبت حضوره وديمومته من خلالها ؟

وحتى تتجسد هذه الأسئلة كعمل تطبيقي، انصب اختيارنا على المنهج الأسلوبي الذي يفسح لنا مجال الدراسة بمستوياته المختلفة، للوقوف على الجماليات الأسلوبية في التفاعل النصي بين المعارضات والنص الشقراطي، عن طريق التوصل بالوصف والتحليل والمقارنة كإجراء ضروري في مثل هذه الدراسة، مع اعتماد بعض الجداول الإحصائية ومخطوطات النسب لضبط النتائج علميا وموضوعيا « فقد بدت لنا المعارضة من أطوع النصوص للدارس في ضوء الأسلوبية المقارنة التي تقتضي حضور نصين على الأقل وتطمح لمباشرة الأدب تكميلا وتوليدا، وتقويما وتأليفا لما ورد في الأسلوبية التطبيقية وصفا وتحليلا... مما يفتح في سياق النص مداخل أسلوبية تكشف عن صلة النص الجمالية بالنص »¹.

وقد حصرنا دائرة اشتغالنا في (10) نصوص معارضة للقصيدة الشقراطية من بين (17) قصيدة، رصدها الناقد التونسي (محمد بوزينة) في كتابه (القصيدة الشقراطية، معارضاتها وتخمينها)، لتوفرها على معظم شروط المعارضة، وجعلناها متنا شعريا لهذه الدراسة، لتوفرها على أصحابها من جهة، وعلى عدد معتبر من الأبيات الشعرية القابلة للدراسة الأسلوبية.

¹ ينظر: عامر الحلواني، جمالية الموت في مرثي الشعراء المخضرمين، الخنساء، مالك بن الربيع، أبو ذؤيب الهذلي، قراءة أسلوبية، مطبعة التفسير الفني، ط1، صفاقص، تونس، 2004، ص ص 299، 300، ثم محمد الهادي الطرابلسي، بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب، ط1، تونس، 1988، ص ص 113-153.

وإذا رجعنا إلى الدراسات السابقة في فن المعارضة، نجدها قد انصبت على دراسة معارضات الشعر العربي القديم، خاصة حوار الشعر الأندلسي مع الشعر العباسي والجاهلي، بينما لا نكاد نعثر على دراسة في شعر المديح النبوي الشريف إلا ما جاء في شعر المولديات، ومن هذه الدراسات نجد (المعارضات في الشعر الأندلسي للدكتورة إيمان السيد أحمد الجمل)، و(المعارضات في الشعر الأندلسي، القصيدة العباسية أنموذجاً للدكتور علي الغريب محمد الشناوي)، و(المعارضات الشعرية دراسة تاريخية نقدية للدكتور عبد الرحمان إسماعيل السماعيل)، و(المعارضات الشعرية بين التقليد والإبداع، ثم المعارضات الشعرية: أنماط وتجارب للدكتور عبد الله التطاوي) و(المعارضات في الشعر والموشحات الأندلسية للدكتور ضيف محمد عبد الصبور) و(المعارضات في الشعر العربي لمحمد بن سعد بن الحسين) و(تاريخ المعارضات في الشعر العربي للدكتور محمد نوفل) و(المعارضة في الشعر الأندلسي خلال القرنين السابع والثامن لعبد الرحيم الخلافي)، وغيرها من المؤلفات التي تعج بها المكتبة العربية.

ومع ذلك وجدت بعض الدراسات الحديثة خفت عنا عبء البحث وشجعتنا على اقتحامه، وأزالت بعض عوائقه وفتحت لنا مجاله، ومنها كتاب (المعارضة الشعرية، عتبات التناص في القصيدة المغربية للدكتور أحمد زنيير) و(التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية لعبد القادر بقشي) و(تقاطعات الحركة الشعرية بين المروث والفردى لعبد الله التطاوي) و(خصائص البناء في الشعر المولدي عند أبي حمو موسى الثاني الزباني لخميس رضا) و(جمالية الموت في مراثي الشعراء المخضرمين لعامر الحلواني) و(القصيدة والنص المضاد لعبد الله الغدامي) و(تحليل الخطاب الشعري واستراتيجية التناص لمحمد مفتاح) وغيرها مما أثار لنا سبيل هذا البحث من جانبيه النظري والتطبيقي.

وقد أردنا بهذا البحث أن نحدد المعالم العامة لفن المعارضة الخاصة بالمديح النبوي الشريف، وجمالياته الأسلوبية باستحضار النصوص المعارضة للقصيدة الشقراطية، فكان عنوان الأطروحة كالآتي:

جماليات المعارضات الشعرية للقصيدة الشقراطية

- دراسة أسلوبية -

واشتمل البحث على مقدمة وأربعة فصول، الأول منها نظري والثاني والثالث والرابع فصول تطبيقية، ثم خاتمة بنتائج البحث وملحق خاص بتراجم الشعراء وقصائدهم، وبرموز البحث ومصطلحاته وأسماء أعلامه وبعض التعريفات، حيث عرّفنا في المقدمة

بموضوع البحث وذكرنا أهميته وأسباب اختياره، وطرحنا الإشكال وذكرنا أهم الدراسات السابقة في فن المعارضة، ثم ركزنا على الدراسات التي أفادتنا في بحثنا ومهدت لنا طريقه، وفصلنا بعدها في خطواته ومراحله.

الفصل الأول كان مخصصا للمفاهيم النظرية المتعلقة بمصطلحات (الأسلوبية، الجمالية، المعارضة)، كأرضية تؤسس لعلاقة المنهج النقدي بالنصوص موضوع المقاربة، فغاية أي منهج في علاقته بأي نص هي تحديد جمالياته الأسلوبية ومظاهر تجلياتها، فكان أن اعتمدنا العناصر التالية:

- مفهوم الأسلوب والأسلوبية في الثقافتين العربية والغربية.
- الاتجاهات الأسلوبية، وسبل الاستفادة منها في دراسة النصوص المعارضة للقصيدة الشقراطية.
- كفاءات الاتجاهات الأسلوبية في مقارنة هذه النصوص.
- علاقة الجمالية بالأسلوبية ومعنى الجمالية لغة وصطلاحا.
- الجمالية والأسلوبية في الثقافتين العربية والغربية.

ولما كان الارتباط وثيقا بموضوع البحث (المعارضات)، تطرقنا إلى:

- حدود المعارضة في اللغة والاصطلاح والنقد والتاريخ.
- مفهوم المعارضة في المعاجم اللغوية القديمة والحديثة.
- مفهوم المعارضة في الاصطلاح.
- أنواع المعارضات (الصريحة والضمنية).
- حدود المعارضة مع المفاهيم النقدية الموازية.
- حدود المعارضة والنقيضة.
- حدود المعارضة والسرقات الشعرية.
- حدود تقاطع الفنون الشعرية الأخرى مع المعارضة والنقيضة.
- تاريخ فن المعارضة.
- المعارضة في الخطاب النقدي الحديث.
- المعارضة في المديح النبوي الشريف.
- التعريف بمعارضات القصيدة الشقراطية.
- صور النص السابق والنصوص اللاحقة في المصدر (كتاب محمد بوذينة).

وقد اشتغلنا على مصطلح (الجماليات) بدلا من (الشعرية)، رغبة منا في إبراز خصوصية التراث العربي في علاقاته بالفكر النقدي الغربي، وتجنبنا للفوضى والاضطراب

المصطلحي بين شعرية وشاعرية، على الرغم من أن المسألة محسومة: أن مصطلح الشعرية ينصرف إلى تركيز العمل النقدي على الشاعر وليس على النص، كما حصل عند (عبد الله الغذامي)، فكانت الجمالية أقرب إلى احتواء عناصر البحث، وإذ توخينا المنهج الأسلوبي لإبراز جماليات المعارضات، لم يغفل هذا الفصل النظري تعريف القارئ بالأسلوبية كمنهج نقدي ما بعد البنيوية، يفتح البنية النصية على ثقافة داخل النسق النصي، ويبدو أن خصوصية التراث الشعري هي التي فرضت هذا المنهج.

أما الفصول التطبيقية من البحث، نجد منها **الفصل الثاني** الذي خصصناه للقبض على جماليات التكرار الصوتي الداخلي والإيقاع الخارجي بين النصوص اللاحقة والنص السابق، حيث قامت جمالية المعارضات على هذا التكرار الصوتي في علاقاتها به في النص السابق (الشقراطسية)، وهي جمالية تولدت عن جزئيات أولها: التفاعل التكراري الصوتي بحروف أشباه الصوائت، أين كان الحضور مكثفا لأصوات (اللام، الميم، النون، الراء)، في النص الشقراطي، وفي ما نسخ على غرار من نصوص لاحقة، وقد شكلت مهيمنات صوتية بتعبير (جاكبسون)، والبحث في دلالاتها هو مجال اهتمام هذا المبحث من الفصل، فكون هذه الصوائت حاملة لمعنى الانحراف والتأثير والغنة والطرق، فقد ترجمت الحالات الوجدانية لشعراء المعارضات، لتؤكد أن النفس البشرية متقلبة من حال إلى حال، وعلاقة الذات الشاعرة بالمدح محمد صلى الله عليه وسلم، بحيث تندغم هذه الذات بالموضوع جزئيا، على عكس النص السابق الذي انصهرت ذات صاحبه في السيرة النبوية كتاريخ، بحيث تلتبس الحدود بينهما، كما جسد التفاعل التكراري الصوتي بحروف المد (الألف، الواو، الياء) ذلك الاندغام بين الذات والموضوع الجزئي في المعارضات والكلي في النص النموذج، حيث سهّل توظيفها نقل تجارب المعارضين، ولكن عنصر التاريخ يتركز في النص الشقراطي أكثر؛ إذ التاريخ ليس موضوعا تشكله الذات كما تريد، وإنما هو جزء منها تحاوره وتتواصل معه، ما خلق وحدة بين الشاعر وموضوعه على عكس تجارب المعارضين، وكذلك بخلاف ما نصرف إليه دلالة التكرار عندهم، أين يترجم توظيفها ثقافة الاعتراف والإقرار والتماس الشفاعة والتكفير عن الخطايا، ما يعني انفصال ذواتهم في النهاية عن السيرة كحدث تاريخي، لعدم الارتباط بها وبأحداثها؛ بل الارتباط بالنبي الكريم كمدح هو ملاذهم، وبذلك طغت الذات الشاعرة من خلال الانفصال، وبتجربتها الخاصة في تشكيل ما يحيط بها من عوالم موضوعية.

وقد أكد العنصر الثالث ما سبقه بنقل اختلاجات النفس ومكونات الفؤاد عن طريق (التفاعل التكراري الصوتي بالجهر والهمس)، مثل: حروف الجهر: (ض، ظ، غ، ب، د، ذ، ز، ع، ج)، حروف الهمس: (ط، ق، ت، ك، ص، ح، ن، ث، س، ش، ح، هـ)، في

اختلاف بين في إيصال ما يقع خارج الذات من أحداث وتحولات، ما يعني في النهاية أن نقطة الانطلاق في النص السابق والنصوص اللاحقة هي الذات الشاعرة.

وبما أن المعارضة ليست نسخا واجترارا فقط، بقدر ما هي اختلاف وتباين كذلك، فقد تناولنا (مواطن الانتلاف والاختلاف في التكرار الصوتي العمودي والأفقي الاشتقائي والتجنيسي)، بين النصوص اللاحقة والنص السابق، كون هذه النصوص نصا موازيا (Paratexte)، بتعبير (جيرار جينيت)، للنص السابق، فإن الاختلاف واضح، بينما نجده في النص السابق تكرارا أفقيا مدمامه الاشتقاق والتجنيس، كظواهر بديعية، فإنه يقوم في المعارضات على التكرار العمودي المبني على تكرار اللفظ الواحد في مستهل الأبيات الشعرية.

أما العنصر الموالي من هذا الفصل، فقد حوى حديثا مفصلا عن جماليات تقاطع الإيقاع الخارجي بين النصوص اللاحقة والنص السابق، كإيقاع الوزن العروضي وإيقاع الضرب والعروض، أين تبدو الظاهرة العروضية من خلال (زحاف الخبن) على الخصوص - الذي يجسد كينونة هذه النصوص في علاقتها بالنص النموذج - وإذا جاز تأويل ذلك قلنا: أن (الخبن) باعتباره حذفًا للثاني الساكن من تفعيلتي (مستفعلن، فاعلن)، يشي بتحول الذات الشاعرة من حالة السكون إلى حالة الحركة، حيث تتوقد المشاعر وتتفعل بالموضوع أو السيرة في النص السابق، في حين حذفه في النصوص اللاحقة يشير إلى انقطاع صلة الشعراء بالحياة الدنيا، وارتباطهم بحياة الآخرة في تضرع ورجاء وشفاعة من شخص النبي الكريم، وما يجسد التواصل أكثر هو حوار القوافي من خلال التداخل الإيقاعي المتنوع (بالكلمة الواحدة والجملة الفعلية والاسم المشتق والجار والمجرور والكلمتين والكلمة ونصف)، وهو تنويع لا يتحقق إلا في البحور ذات النفس الطويل كالبيسط، الذي مكنهم من بسط ما تختلج به صدورهم من مشاعر ونفوسهم من أحاسيس.

وخصص الفصل الثالث لفتح الصيغ الصرفية والتراكيب النحوية على ثقافة القارئ، فمثلما اتحدت جمالية المعارضات على المستوى الصوتي والإيقاعي، تحققت معالمها أيضا على المستوى الصرفي والتركيبية؛ إذ من الصعب الفصل بينهما، فجاء العنصر الأول ليكشف جمالية الصيغ الصرفية في علاقة هذه النصوص بالنص السابق، من خلال حوار الصيغ الفعلية والاسمية، والتفاعل بالصيغ الماضوية خاصة صيغة (فَعَلْ) التي أسهمت في سرد أحداث السيرة المحمدية وتعاقب فصولها عند (الشقراطي)، ثم سرد تجارب المعارضين الذاتية، ثم التفاعل بالصيغ المضارعية التي وظفت في الشقراطية لجعل الماضي المرتبط بالسيرة ممتدا في الحاضر ومتجاوزا لحدود الزمان، بينما حملت في

النصوص اللاحقة أبعادا ودلالات استشرافية، يأمل من خلالها المعارضون تبدل أحوالهم وغفران ذنوبهم والتكفير عن خطاياهم. فيما تفاعل الصيغ الأمرية ودلالات توظيفها واحدة وهي صيغ طلبية تجسدت في الدعاء الذي صوّر مشهدية أهوال القيامة، وتموضع الإنسان بين الخوف والرجاء: خوف من كثرة الذنوب والخطايا، ورجاء في شفاعاة سيد الخلق؛ وهنا تكاد تترجم اللغة صورة الآخرة بعظمتها وجلالها؛ فالصيغة الأمرية تشير في النص السابق إلى الإيمان القاطع بالحقيقة المحمدية وشفاعة النبي الكريم، وتصور تلك المشهدية وترسم تقاطيعها ومكوناتها، وتشير في النصوص اللاحقة إلى المأمول والمرجو في نفوس الشعراء بعدما اقترفوه من خطايا وآثام، وبين هذا وذاك تتبلور ثنائية الواقع والمأمول، وهي علاقة تتحرك في إطار اليقين والشك؛ يقين في الشفاعاة وشك في نيلها وتحققها. وقد كان التواشج في أواخر القصائد مع النداء الذي شكل مع الأمر لحمة لا يمكن الفصل بين أجزائها، وهو ما افتقر إليه النص السابق بحكم الانشغال بموضوع السيرة.

أما حوار الصيغ الصرفية الاسمية جسده تفاعل الصيغة المصدرية وصيغة اسم الفاعل والجمع والصفة المشبهة خاصة، ويبدو أن توظيفها حامل لتقاليد المؤسسة اللغوية العربية، وما درجت عليه السّنة الشعرية عند العرب من توظيف لتلك الصيغ في قصيدة واعية بعلاقة الشاعر بترائه ولغته وعظمائه، حيث هيمنت صيغتا (فَعَلَ وَفَعَلَ) في المصدر، وصيغة اسم الفاعل من الثلاثي وغير الثلاثي، وصيغ الجمع (أفعال، فُعِلَ، فَواعِلَ، فُعُولَ)، مع اختلاف في بعض الصيغ، ثم التقاطع في صيغ الصفة المشبهة (فَعِيلَ، فَعِلَ، فعلاء، فَعُلَ)، وبالتالي غرف المعارضون من معين النص الشقراطي الصرفي.

أما ما يخص التراكيب النحوية فقد تعالقت النصوص اللاحقة مع النص السابق في تركيب الجملة الخبرية بأنواعها، وكان التداخل في الإسناد التركيبي الفعلي والاسمي، وهو تداخل يشي بغلبة عنصر السرد والإخبار والتقريب فرضته عملية استحضار أحداث السيرة في النص النموذج، ووصف المعارضين لتجاربهم الذاتية، كما أن التداخل في تركيب الجمل الوظيفية ومنها (الخبرية والمعطوفة والحالية والوصفية) خاصة عملية فرضتها ظواهر الاستطراد والإطناب والإسهاب والوصف على المعارضين وعلى الشقراطي على حد سواء، فكان اللجوء إلى توظيف هذا الإسناد التركيبي المركب بأنواعه، لأن هذه الجمل جاءت لتستوعب زخم الأحداث وتنوع التجارب.

وفي الفصل الرابع والأخير ركزنا على (الجمال الدلالي من خلال معمارية النصوص وحقولها الدلالية، ثم التواشج في الصور الشعرية)، من خلال جمالية البناء والدلالة والرؤيا الشعرية، ولما كانت شعرية النص من منظور (جيرار جينيت) متعلقة

بجامع النص (L'archétexte)، فإن هذا الفصل معني بتتبع العلاقات الواشجة بين النص والنص الموازي (Texte-paratexte)، والنص السابق والنص اللاحق (-Epertexte) (Epotexte)، وبالنص المحيط (Le contexte)، وبالتناص (Intertextualité)، حيث تتمظهر تلك العلاقات من خلال معمارية هذه النصوص اللاحقة وعلاقتها بالبناء المعماري للنص السابق، من خلال مظاهر (الذات العاجزة) المرتبطة بالشاعر وعلاقتها ب (الذات المثالية) المرتبطة بالنبي الكريم كممدوح، والتي لن يتحقق لها رجاؤها واطمئنانها إلا بتحقيق اليقين من الشفاعة من خلال (الذات المتوسلة). وهذا بخلاف علاقة (الذات الشاعرة) عند الشقراطي، أين يبدو اطمئنانها ويقينها، وتحقق جزء من اكتمالها. وفي النهاية تصبح (الذات المثالية) نقطة تتقاطع عندها الشقراطية مع المعارضات في وصف النبي الكريم، ورصد صفاته وأخلاقه ومقامه عند ربه، وأثر كل ذلك في زوال الشرك ودحره، ثم في رجاء شفاعته كذلك. ولما كانت (الذات المثالية) المرتبطة بشخص الرسول (ص) من صفات الكمال والاكتمال، فإننا نقف على حقيقة السعي الدؤوب إلى الالتحام والذوبان والانصهار فيها، سواء تعلق الأمر بالشقراطي أو بمعارضيه؛ وهو الذوبان الذي يفسر في النهاية ذوبان النص السابق في النصوص اللاحقة، في نسيج إسفنجي يمتص الاختلافات ويصهرها في بنية نصية، تحوّل المختلف إلى مؤتلف. أما الحقول الدلالية فقد وجدنا فيها مواطن التشابه والتباين، وهو تنوع طبيعي لاختلاف تجارب الشعراء وتباين روافدهم اللغوية والدينية والتاريخية والفنية والجمالية، ثم خصوصية طرحهم في تناول الموضوع، وقد اتحدت النصوص اللاحقة مع النص الشقراطي في الحقول الدينية وما تعلق بحقل المشاعر وما يحيط بها وحقل الطبيعة والماء وغيرها، وظهرت جمالية هذا التداخل في قيام فكرة المعارضة، مع الاختلاف في حقول أخرى وهو ما يشي بخصوصية التجارب الشعرية لدى المعارضين واختلافها عن تجربة الشقراطي، كحقل المجد والرفعة والتوسل والتقرب والدعاء والخطوب والنوائب من جانب المعارضين، ثم حقل المعرفة والمعجزة الربانية وغيرها من جانب الشقراطي، وذلك لنقل حقيقة الانزياح الدلالي وعلاقته بالتجارب الشخصية للقارئ.

ثم يأتي العنصر الأخير في هذا الفصل وهو (جماليات التصوير الفني بين النصوص اللاحقة والنص السابق)، فمن خلال تتبعنا لحوار الصورة الشعرية (الاستعارية، التشبيهية، الكنائية)، نجد نوعا من النمطية وغياب التجديد في أشكالها، وهو ما يترجم في النهاية ارتباط الشعراء بالموروث، ومركزية الموضوع التي شكلت بناءاته الفنية، وفق نمط متكرر لا يعير اهتماما إلا لآثار السيرة النبوية الشريفة في إبطال مزاعم الشرك من جهة النص

النموذج، أو رجاء الشفاعة والغفران والتعلق بالنبي الكريم ودمائة خلقه من جهة النصوص المعارضة.

ومن الصعوبات التي اعترضتنا في هذا البحث ما يلي:

- اتساع المتن الشعري المدروس، مما جعلنا نختار في اختيار الملامح الأسلوبية، ثم إيجاد الطريقة المناسبة لدراستها، وأقصينا في ذلك بعض عناصر البحث مراعاة لحجم الرسالة، واكتفينا بالمادة القابلة للوصف والتحليل والمقارنة.
- وجود مصطلحات عديدة وهي متنوعة ونحتاجها كلها أثناء التحليل، مما أجبرنا على التعامل معها في حدود المعقول، مثل مصطلحات (التقليد، الاحتذاء، الاجترار، الابتكار، التجديد، التجاوز، الإبداع، الاتباع، التوقيع، النسخ، النقص، الإحياء، التوليد، التحويل، التوسع، التفاوت، الاقتفاء وغيرها).
- إن تعدد المصطلح المعبر عن النص المعارض والنصوص المعارضة، جعلنا نختار مصطلحي (النص السابق والنص اللاحق) في معظم أطوار البحث، تفاديا لاضطراب المصطلحات مثل (النص المصدر والنصوص الناسخة، النص العماد والنصوص الفرعية، النص المركزي والنصوص الثانوية، النص المزاح والنصوص الحال، النص الغائب والنصوص الحاضرة وما إلى ذلك)¹.
- عدم وجود دراسة نموذجية تطبيقية في الأسلوبية المقارنة تتناول المستويات الصوتية والإيقاعية والصرفية والتركيبية والدلالية بشكل منظم ومترابط ومتسلسل، يجعلنا نستأنس إليها في بحثنا لنرى مدى توفيقنا أو فشلنا في هذه الدراسة، ومع ذلك تجشمتنا عناء هذا البحث بنوع من المغامرة والمجازفة، وفي الأخير أشكر الأستاذ المشرف على ما أسداني به من نصائح وتوجيهات أسهمت في اكتمال هذا البحث، وأشكر أعضاء لجنة المناقشة على قبولهم قراءة هذا العمل المتواضع وصبرهم على طوله، وما ولينا في ذلك إلا الله سبحانه وتعالى ونبينا الكريم عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم، فإن وفقنا فمن الله وإن خبنا فمن أنفسنا، والله ولي التوفيق.

¹ النص الحال والنص المزاح (ينظر: أحمد زنيبر، المعارضة الشعرية، عتبات التناس في القصيدة المغربية، دار أبي رقرق للطباعة والنشر، ط1، الرباط، 2008، ص 45)، النص المصدر والنص الناسخ (ينظر: عادل خضر وألفة يوسف، بحوث في خطاب السد المسرحي، تونس، 1994، ص 65، النص العماد والنصوص الفرعية، النص المركزي والنصوص الثانوية (ينظر: عامر الحلواني، مرجع سبق ذكره، ص 299-385، النص السابق والنص اللاحق والتجاوز النصي والحق النصي (ينظر: فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية، بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، مركز النشر الجامعي، كلية الآداب بمنوبة، تونس، 2002، ص 19-40).

1- مصطلح الأسلوب والأدب في الثقافتين العربية والغربية:

يحتاج الحديث عن مصطلح الأسلوب والأدب إلى فهم تموقع لفظ – الأسلوب- كمصطلح بين المباحث القديمة والحديثة، من خلال محدودية مجاله في الثقافة العربية والتراث البلاغي القديم، وتباين مفاهيمه في الدرس الأسلوبي الحديث عند الغربيين ومن تأثر بهم من النقاد العرب. ولا يمكن أن تلج هذا المبحث دون أن نقف عند مفهوم –الأسلوب- في المعاجم العربية، ومنه أن الأسلوب « الطريق والوجهة والمذهب الفني، ويقال أنتم في أسلوب سوء وتجمع على أساليب، والأسلوب الفني، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه »¹.

ويتضح من هذا التعريف أن الأسلوب وجهة معينة يتبعها الأديب خاصة في فنه لينقل لنا إبداعه الشعري أو النثر، ويستخدم في ذلك آليات فنية، ووسائل لغوية، تخلق الجمالية الأسلوبية المقصودة، والتي يتميز بها عن سائر المبدعين، ويوضح – جبور عبد النور- في معجمه الأدبي ذلك فيقول أن الأسلوب « طريقة يستعملها الكاتب في التعبير عن موقفه والإبانة عن شخصيته الأدبية المتميزة عن سواها لاسيما في اختيار المفردات وصياغة العبارات والتشابه والإيقاع »².

ويظهر أن هذه الطريقة التي يستعملها الأديب أو المبدع، هي التي تفصح عن طبيعة الأسلوب المتبع، وسماته وخصائصه، حيث تنفرد عن غيرها من الطرق من خلال إمكانات المبدع اللغوية والتخيلية والصوتية والإيقاعية، يعد عنصر الاختيار في كل ذلك هو دليلا على هذا التميز والانفراد. ويوضح (محمد عبد المطلب) في كتابه (البلاغة والأسلوبية) ما قام به النقاد القدماء في إعطاء تصورهم حول هذا المصطلح والذي «انصب حول المعاني والإغراض وطريقة النظم والنوع الأدبي، والميزات التعبيرية والجنس الأدبي، وطريقة الصياغة اللفظية، والسياق اللغوي الذي يرد فيه اللفظة»³.

ونفهم من كل ذلك، بأن الأسلوب لا يعتمد على عنصر بعينه بقدر ما أن هناك جملة من العناصر يركز عليها لتمييز عن غيره، ويعني هذا أن الأديب صاحب الأسلوب لا يكون فردا عاديا بقدر ما أنه يتسلح بثقافة كثيفة وفكر عميق ومعايشة وجدانية خاصة لموضوعه، وهو ما جعل بوفون –BUFFON- يقول إن « الأسلوب هو الإنسان نفسه »³، بحيث يرى في الأسلوب أنه مرتبط بشخصية صاحبه، بيد أن المضامين والمحتويات قد نجدها مشتركة بين جملة من المبدعين، إلا أن الاختلاف يكون في الشكل والمبنى، ومن هنا

¹ ابن منظور: محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، ج 1 مادة سلب، دار صادر، ط1، بيروت، لبنان، د ت، ص 471

² جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، لبنان، 1979، ص 20

³ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مصر، 1994، ص ص 37-41

³ جبور عبد النور: مرجع سبق ذكره، ص 20

نستطيع أن نواشج بين (الأسلوب) و(الأسلوبية) باعتبارها تدرس هذه الطرق والأساليب التي يوظفها المبدعون، الأسلوبية « بحث علمي للطرائق المستعملة في التعبير عن الخواطر، وهو يختلف في موضوعه عن دراسة اللغة لأن هذه تقتصر على تامين المادة التي يعمد إليها المتكلم أو الكاتب ليفصح بها عن فكرته أما علم الأسلوب فهو يرشدنا إلى اختيار ما يجب أخذه من هذه المادة للتوصل إلى نوع معين من التأثير في السامع أو القارئ، شريطة احترام ما اتفق عليه العلماء من مدلولات لفظية، وقواعد صرفية ونحوية وبيانية»¹.

وبذلك نكشف حدود مصطلحي (الأسلوب) و(الأسلوبية) على أن اللفظ الأول مرتبط باللغة ليجعلها مادة له ولصاحبه يعبر بها عن موضوعه، بينما اللفظ الثاني يعمل على انتقاء ماهو جميل من هذه الأساليب، قصد التأثير في المتلقي، وقد أشار (رولان بارت) (ROLANT BARTH) إلى « أن الأسلوب هو ما يتميز به الكاتب من سمات أسلوبية تجعله متفردا عن غيره من الكتاب وهو في الوقت نفسه محاولة من الكاتب تطمح الى رسم شخصية عن طريق تأليف الكلمات تأليفا خاصا يشبه السحر»²

فالأسلوبية تكون متواجدة بتواجد الأسلوب الذي يسلكه المبدع على أن يكون شيئا نادرا مدعشا للمتلقي يسحر عقله ووجدانه فينجذب تلقائيا اليه لذلك « توسع المفهوم العصري لعلم الأسلوب فتشمل كلما يتعلق باللغة من أصوات وصيغ وكلمات، وتراكيب وتداخل مع علم الأصوات، والصرف، واللفظ، والدلالات، والتراكيب وكل ذلك لتوضيح الغاية منه، وإرساء مبادئه ومناهجه في سبيل تحسين الإبانة عن الخواطر والانفعالات والصور، وبلوغ أقصى درجات التأثير الفني»³

فالأسلوب والأسلوبية يتعالقان كعنصر واحد للإفصاح عن جمالية النص الشعري خاصة، بالتركيز على اللغة كمدخل لتحليل الأساليب المشكلة لظواهر مهيمنة داخل النص، بحيث «أن الأسلوبية تحليل لغوي موضوعه الأسلوب وشرطه الموضوعية وركيزته الألسنية، وهو الأقرب إلى الجمع بين جملة مفاهيم متفرقة»⁴

ومن هنا يظهر مجال الأسلوبية ويتضح من خلال بعض المفاهيم الخاصة ووجهات النظر، في سياق تناول الأسلوبيين Les Styliciens لمعاني الأسلوب ومحتوياته كعنصر يدفع الأسلوبية لإبراز جماليات النص الشعري، على أن اقتران الأسلوب بالأسلوبية تجسد في عدة كتابات، وصياغات تعبيرية، وهو دليل آخر على أن التداخل بين المصطلحين

¹ جبور عبد النور: مرجع سبق ذكره، ص 21

² بشير تاوريرت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملاح والاشكالات النظرية والتطبيقية مكتبة اقرأ، ط1، قسنطينة، الجزائر، 2006، ص 158

³ جبور عبد النور: مرجع سبق ذكره، ص 21

⁴ جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1987، ص 38

تفرضه الدراسة والأصول الأولى لمفهوم الأسلوب، فقد كتب (عبد السلام المسدي) (الأسلوب والأسلوبية) سنة (1977) ثم قبله (كراهام هاف) (Graham Hough) في كتابه الأسلوب والأسلوبية كذلك **Style and stylistics** سنة 1969 ونقل إلى العربية سنة 1977 ثم بيار جيرو في كتابه (الأسلوب والأسلوبية) والذي ترجمه (منذر عياشي) إلا أن هذا الأسلوب والأسلوبية كذلك ارتبطا بالبلاغة القديمة، وقد أقر بذلك مجموعة من الأسلوبيين الفرنسيين، حيث عرف (غريماس) (Grimas) الأسلوبية بأنها « **مجال من البحوث (domaine de recherche) ينضوي تحت تقاليد البلاغة** »¹ وقد استرسل في هذه الفكرة (بيار جيرو) (Pierre Géraud) الذي لا يفصل بين المدى الأسلوبي والتفكير البلاغي « بأن الأسلوبية بلاغة معاصرة في شكلها (علم التعبير و نقد الأساليب الشخصية) »².

وقد فهم (صلاح فضل) هذا المبتغى فأعطى للدرس الأسلوبي امتداده البلاغي وفق منظور الأسلوبية الحديثة فاعتبر أنها « **بناء بلاغة عامة جديدة، يستوجب انجازات البلاغة القديمة، ويستفيد من الانجازات الأسلوبية الحديثة** »³

إن استحضار جملة المفاهيم التي وصفت الأسلوب الأسلوبية، يستدعي بالضرورة الرجوع إلى البلاغة القديمة والأخذ بضوابطها ومقاييسها، ونحن ندرس نصوصا معارضة للقصيدة الشقراطية، مرتبطة ارتباطا وثيقا بالقصيدة العربية القديمة في جانبها الأسلوبي البلاغي، ورغم تشعب اتجاهات الأسلوبية الحديثة إلا أنها ارتبطت بالبلاغة كمبحث قديم باللسانيات كمبحث حديث، بل تداخلت كذلك مع النقد، فكان الدرس الأسلوبي يأخذ من هذا وذاك وهو ما يجعل هذه النصوص ميدانا خصبا للدراسة، باستحضار جملة هذه العناصر مما يجعل الأسلوبية منهجا يستطيع أن يتأقلم معها، ولعل (مارسيل كروسو) (M.Crossot) قد أعطى لنا جمالية هذا المزج في الدراسة من خلال تواشج العنصر الوجداني بالجمالي في اللغة، وتكامل هذه العناصر البلاغية والأسلوبية والنقدية للوصول إلى رصد جمالية النص ولم يخرج (هنريش بليث) (H.Bleth) عن هذه القاعدة عندما تحدث عن ضرورة تعالق الأسلوبية الحديثة بالبلاغة القديمة ليكتمل الدرس التطبيقي الأسلوبي على النصوص، لأن المحاولات القديمة للنقاد العرب .

¹ يوسف و غليسي: مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها تاريخها وروادها وتطبيقاتها العربية، جسور للنشر والتوزيع، ط1، المحمدية، الجزائر، 2007، ص 83

² نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث الأسلوبية والأسلوب، ج 1، دار هومة للنشر

والتوزيع الجزائر د ت، ص 16

³ المرجع نفسه، ص 16

بدءاً من (الجاحظ) في (البيان والتبيين) و(عبد القاهر الجرجاني) في (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) و(قدامة بن جعفر) في (نقد الشعر ونقد النثر) و(ابن قتيبة) في (الشعر والشعراء) و(ابن طباطبا) في (عيار الشعر) و(حازم القرطاجني) في (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) و(ابن سلام الجمحي) في (طبقات فحول الشعراء) وغيرهم من النقاد إذ لا يمكن أن نتغافل عنها لما لها من أثر إيجابي في الدرس الأسلوبي العربي الحديث، فهي من جهة تأصيل حقيقي للبلاغة العربية القديمة، ومن جهة أخرى حقل خصب للدرس الأسلوبي الحديث، ومنطلق لا مفر منه لدراسة أي نص شعري خاصة ما ارتبطت لغته بما هو قديم، على غرار المعارضات قيد الدراسة، إلا أننا لا بد أن نميز حدود البلاغة وحدود الأسلوبية باعتبار أن البلاغة تعتمد أسساً معيارية وقواعد ثابتة لدراسة النص الشعري، وهي تفصل بين الشكل والمضمون داخل النص بينما توحد الأسلوبية بين (الدال والمدلول) (Signifiant-Signifie).

وعلى العموم فقد تموضعت الأسلوبية بين المناهج الأخرى بفضل الأسلوبيين الغربيين وبحوثهم المتعمقة التي تفرعت مفاهيمها وتوسعت اتجاهاتها، وضبعت إجراءاتها وأدواتها التي استنتقت النصوص الأدبية، فأصبحت الأسلوبية بحثاً مستقيماً يغرف من البلاغة القديمة ويتكى على أصولها وقواعدها ولا يتوقف عند هذا الحد، بل يمزج ذلك بالنظريات اللسانية الحديثة، وما يتوخاه النقد الأدبي، وقد دأب على ذلك الأسلوبيون العرب (كصلاح فضل) و(عبد السلام المسدي) و(سعد مصلوح) و(محمد الهادي الطرابلسي) وغيرهم وكانوا في مستوى التنظيرات الغربية على يد (شارل بالي) و(ميشال ريفاتير) و(رومان جاكسون) و(جون كوهين) و(هنريش بليث) و(جورج مولينية) وغيرهم كذلك وهوما يكفل لنا دراسة هذه المعارضات الشعرية بأسلوبية المقارنة باستحضار النص السابق كنموذج للمعارضة، بيان التقاطع اللغوي والأسلوبي، واختيار المنهج الأسلوبي في قدرته على إجراء هذه الموازنة من خلال المستويات المختلفة قصد إظهار الصور الأسلوبية الجميلة التي تشكل القيمة الجمالية لهذه النصوص، حيث أن القراءة الناجعة لهذه النصوص تحتاج إلى الوقوف عند جملة من الأسلوبيات (Des Stylistiques) المتعاضدة، لاكتشاف أسرار هذه النصوص، ونكتة نسجها على منوال القصيدة الشقراطية لتحديد الأهداف الشاملة والغاية الجمالية الموحدة فليس ثمة مانع من التركيب والمواشجة بين هذه الاتجاهات الأسلوبية، مادامت لا تتعارض صراحة في جملة إجراءاتها، كما أن النصوص المدروسة عامل محفز، مما يمنح هذه المعارضات فضاءً أوسع للتأويل والتفسير والتحليل والقراءات المتعددة، وهو ما سنستجليه أثناء دراسة هذه النصوص المعارضة باستحضار صورة النص السابق، فالقارئ يجب أن يكون عنصراً فاعلاً في عملية القراءة والتواصل مع المبدع، وهو ما أشار إليه (ميشال ريفاتير) (Michel Riffataire) حول وظيفة الاتصال، عندما

يستقبل المتلقي النص بطريقته الخاصة المميزة وهو يفكك شفرات النص (Les Codes du texte) فيحاوره بذلك يشترك مع المبدع في عملية الخطاب « اذ في اللحظة التي يولد فيها الخطاب، ويكون حضور الباث والمتقبل فعملية الكتابة تفرض عملية القراءة كما يقول (جون بول سارتر)، واتحاد الكاتب والقارئ هو منح الحياة للنص فلا فن إلا من أجل الآخر وبواسطة الآخر...»¹.

لذلك تحتاج المعارضات الشعرية للقصيدة الشقراطية إلى مقارنة أسلوبية تأخذ بعين الاعتبار « جدلية المبدع والقارئ ومن خلال عملية الإبداع والكتابة وعملية القراءة»².

وهو ما يضيفي على الدراسة طابعها الشمولي المتكامل الذي يتطلب استحضار الاتجاهات الأسلوبية المتنوعة، لدراسة النص كظاهرة لغوية ونظام إشاري يتضمن أبعادا دلالية حيث أن الأسلوبية « لا تدرس جانبا دون آخر وإنما تدرس كل مكونات النص، من أصغر وحدة لغوية فيه إلى أكبر وحدة لغوية فيه، مع محاولة إدراك الأبعاد الدلالية التي تتضمنها السياقات المزاجية عن مرجعيتها اللسانية»³.

ولذلك فإن دراسة هذه النصوص المعارضة تستوجب استحضار المستويات الأسلوبية للوقوف على مكونات النص من جهة، ورصد العناصر المشتركة بين هذه النصوص والنص المعارض من جهة أخرى، حيث أن النص الأدبي وعامة الشعري خاصة يخلق مرجعيته وبشكل كيانه المستقل على أنقاض نصوص أخرى، تتقاطع معه مثلما تتقاطع هذه النصوص مع النص الشقراطي، ولكن ضمن السياق الخاص بكل نص.

2- الاتجاهات الأسلوبية وسبل الاستفادة منها في دراسة النصوص المعارضة للقصيدة الشقراطية:

إن الحديث عن الاتجاهات الأسلوبية وكيفية الاستفادة منها في دراسة النصوص المدحية المعارضة للقصيدة الشقراطية الأم، تجعلنا نركز على عناصر العملية التواصلية بين المبدع كمرسل والقارئ كمرسل إليه، ومحتوى النص والإبداع كرسالة وهذه الاتجاهات الأسلوبية المتنوعة تنصب على اللغة وما ينجر عنها من تعابير وأساليب مكون لبنية النص، مصدرها المبدع، وبذلك يعبر الأسلوب عن شخصية صاحبه ووجهة نظره ورؤيته الفكرية والفنية والجمالية، كما ينصب على الخصائص والمميزات الداخلية للنص الأدبي، ومدى تأثيرها على المتلقي بوسائلها اللفظية وأدواتها التصويرية وتدفعها الوجداني والعاطفي، ثم

¹ هانس روبرت ياكوس: جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي ترجمة رشيد بن جدو المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2004، ص 93

² جورج موليني: الأسلوبية: ترجمة وتقديم بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1999، ص 165

³ نور الدين السد: مرجع سبق ذكره، ص 18

تركز على النص ذاته دون المبدع والقارئ، بدراسة العناصر اللسانية الماثلة فيه، وهو ما جعل المبحث الأسلوبي يأخذ أشكاله المتفرعة، ليطموضع في النقد الحديث إلا أن هذه الاتجاهات بدأت غربية، قبل أن يتأثر بها النقاد العرب إذ « إن الهدف الأسمى للأسلوبية هو الخطاب الأدبي وبشكل أدق الخصائص المرتبطة بأدبية الخطاب، والتحليل المتنوع لكيفية اشتغال اللغة الأدبية »¹ ونستطيع أن نرصدها كما يلي:

2-1- الأسلوبية التعبيرية: (Stylistique Exprehensif): ورائد هذا الاتجاه الأسلوبي (شارل بالي) (Charle Bally) (1865-1947)، ويعد الأسلوبي الأول الذي أصل هذا العلم، وأرسى قواعده وضوابطه سنة (1902)، في مقالة (الأسلوبية الفرنسية) (الوجيز في الأسلوبية واللسانيات العامة) و(اللسانيات الفرنسية) و(اللغة والحياة)²، وتدرس الأسلوبية التعبيرية، العلاقة بين الصيغ والفكر ولا تخرج عن نطاق اللغة، ولا تتعدى دقائقها، ويعتد فيها بالأبنية اللغوية ووظائفها داخل اللغة، كما تهتم هذه الأسلوبية بالأصوات وعلم الصرف والنحو والدلالة، فهي أسلوبية وصفية بحتة، وبذلك يفتح لنا هذا الاتجاه أبواب دراسة النصوص المعارضة للقصيدة الشقراطية بالوقوف على أنواع الأصوات المهيمنة بين النصوص اللاحقة والنص السابق، ثم أصوات الألفاظ مجتمعة وأنواع التركيب والحقول الدلالية وهي عناصر مهمة في دراسة المستويات عن طريق الأسلوبية المقارنة ولعل ذلك يتأتى بفضل القارئ المتأثر الذي يعايش الإبداع معاشة عاطفية وجدانية لذلك ركز (شارل بالي) على « أن الطابع الوجداني هو العلامة الفارقة في أية عملية تواصل بين مرسل ومتلقي »³ ونفهم من ذلك أكثر عندما يقول « إن تحديد وقائع التعبير ليس إلا وسيلة للوصول إلى تعريفها وتحديداتها وبالنسبة لنا ليس هذا التحديد سوى إعدادا للبحث عن الطبيعة الوجدانية لهذه الدراسة الأسلوبية لتلك الوقائع »⁴.

فالإبداع الأدبي عامة والشعري خاصة، ينطلق من صاحبه ليؤثر في المتلقي تأثيرا عاطفيا وجدانيا، فيكون الانفعال بين الكاتب والقارئ . فالعناصر الوجدانية عند (بالي) هي التي توضح موضوع الأسلوبية، حيث قصر دور الأسلوبية على دراسة القيمة العاطفية للوقائع اللغوية المميزة، والعمل المتبادل للوقائع التعبيرية التي تساعد على تشكيل نظام وسائل التعبير في اللغة وقد بين (صلاح فضل) أهمية وصول القارئ إلى عناصر القوة في التعبير باللغة وكيف ترتبط بفكر صاحبها لتتضح جمالياتها من خلال تعاضد ما هو داخلي بما

¹ George Molinie: L'asylistique, 1^{er} édition quadrige, Novembre 2004, presse universitaire de Paris, France, 1993, P. 07-55.

² ينظر بير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عباسي، مركز الانماء القومي، ط1، بيروت، د ت، ص ص 34-37

³ نور الدين السد: مرجع سبق ذكره، ص 10

⁴ Charl Bally, Traité de stylistique française, 3 ed, Klincks 2 K, paris, 1951, P. 95.

هو خارجي ثم تتبّع المستويات صوتا ومعجما وتركيبا ودلالة وغيرها من العناصر الجمالية والأسلوبية وهو ما أكدّه (محمد عزام) في كتابه (الأسلوبية منهجا نقديا) وهذا التناول الشامل أثناء قراءة النص الأدبي يحقق للأسلوبية مقاصدها العلمية والموضوعية والجمالية، ويفتح للدارسين آفاقا رحبة لتناول الخطاب الأدبي بمنهجية سليمة.

2-2- الأسلوبية النفسية (Stylistique psychique): ومؤسس هذا الاتجاه

الأسلوبي هو (ليوسبيتزر) (LEO SPIZER) (1887-1960) صاحب كتاب (دراسات في الأسلوب) (Etude dans le style) حيث طالب باحترام الوقائع الأسلوبية في الخطاب الأدبي، فما من شيء عارض في مكوناته، لأن لهذه الوقائع علاقة مباشرة بظواهر الحياة وتسمى الأسلوبية الأدبية أو أسلوبية الكاتب، حيث حاول صاحبها أن يجعل من هذا الاتجاه رؤية شاملة للأسلوب والأسلوبية حيث ربط التعبير بالفرد والجماعة، وهي تجعل العلاقة كذلك بين النص وحالة مبدعة النفسية، وقد جاءت على أنقاض أسلوبية بالي التعبيرية حيث أكد الدكتور (عدنان رضا النحوي) « أن كلا من الأسلوبية الفردية والتعبيرية تلتقيان في أن كليهما يدرس الخطاب الأدبي بهدف التحليل الأسلوبي من خلال البنى اللغوية ووظائفها داخل النظام اللغوي »¹.

ويقصد بالأسلوبية الفردية النفسية التي تلتقي مع الأسلوبية التعبيرية عند (بالي) ضمن إطار اللغة وما تؤديه من وظائف داخل التركيب، وقد عالج سبيتزر قضية (الحدس) (L'intuition) الذي يقوم على الفن، بحيث يتحرى القارئ ما وراء اللغة عن طريقه ليكشف القيمة الإنسانية ثم يوحد (سبيتزر) بين الشكل والمضمون في النص، ويعطي الشكل الدور في تثبيت العنصر الجمالي في النص، وفي هذه الأسلوبية النفسية « يبدو تأثير لويس بيدزر بالدراسات السيكلوجية لأن هذا الاتجاه يسعى إلى التعمق في أغوار الذات المنتجة بوصفها ذات منفردة بتجربة نفسية خاصة، أنتجت عملا أدبيا منفردا »².

فالأديب لا يمكن فصل شخصيته عن عمله الإبداعي باعتبارها تشكل محوره الأساس، رغم أن النص الأدبي له خصوصيته التي تميزه وتخلق فرادته « وتبقى روح المؤلف في هذه الذاكرة الأسلوبية هي المحور الأساسي الذي تستقطبه آليات النقد الأسلوبي والمؤلف هنا لا يشغل دائرة ضيقة مادام يحمل صورة عصره وأمته »³.

ولعل المعارضات المدروسة، ومع النص السابق تبدو من الوهلة الأولى بأنها صورة حقيقية للمبدع ناقلة لتجارب نفسية خاصة، سنترجمها من خلال دراستنا للمستويات

¹ عدنان رضا النحوي: الأسلوب والأسلوبية العلمانية والأدب الملتزم في الإسلام، دار النحوي للنشر والتوزيع، ط1، الرياض، 1999،

ص 164

² بشير تاوريرت: مرجع سبق ذكره ص 183

³ المرجع نفسه: ص 184

الأسلوبية، رغم أن الجمالية في الأسلوب تطلب من جوانب لغوية صرفة، إذ لا يمكن بحال من الأحوال إهمال العناصر اللغوية في سبيل الحديث عن الفرد كمبدع وشخص لأن الجمالية تكتشف من اللغة ذاتها لا من صاحب النص من شأنه أن يبعدنا عن الموضوعية لطغيان الذاتية، بحيث لا تكون اللغة تالية للمبدع وهو ما وقع فيه (سبيتزر) « فقد أخذ عنه ريفاتير إغراقه في الذاتية، والانطباعية الأمر الذي أدى بتحليله الأسلوبي إلى الانصاف بنسبة التحليل والابتعاد عن الموضوعية وما يأخذه (رينه ويلك) (rene wilke) عن أسلوبية ليوسبيتزر هو أنه جعل اللغة آخر مرحلة في التحليل حيث بدأ ليوسبيتزر بالتحليل الإيديولوجي السيكلوجي ثم عاد إلى اللغة ليؤكد ما توصل إليه»¹ فعدم التركيز على اللغة كهدف وأولية لا يفضي إلى تحديد الجمالية الأسلوبية المنشودة إذ الدراسة الأسلوبية تنطلق من هذه اللغة للولوج إلى مكن إيحائها التعبيري، وبيان إمكانات الألفاظ وتأثيرها، ورغم أن مؤسس هذا الاتجاه قد استعان بعلم الدلالة في دراساته التطبيقية وتحليلاته الأسلوبية قصد معرفة الكلمات المفاتيح (Les Mots clés)، إلا أنه وقع في الانطباعية كناقذ يتذوق النص تذوقاً شخصياً .

لقد انطلق (ليوسبيتزر) في أسلوبيته من أسس علمية دعامتها العمل على كشف الغموض المائل في النص مع التأمل المنهجي، ومراعاة الجانب الفلسفي، بتحديد المواقف الذاتية من العالم بكليته، ثم يؤمن انطلاقته من خلال عمله، ليعطي لنفسه نوعاً من الحرية والتي لا يشعر بها سوى الفنان بعد انتهائه من إبداعه، كما يولي الجانب الإنساني الاجتماعي أهمية من خلال تجسيد العلاقة الجدلية بين الكاتب والآخر.

2-3- الأسلوبية البنوية: (Structuralisme- Stylistique): ورائدها هو (ميشال

ريفاتير) (Michel Réffataire) ورومان جاكسون (Roman Jakobson)، وتعتمد هذه الأسلوبية على اعتقاد أن النص الأدبي هو بنية لغوية قائمة بذاتها، وهي بنية متكاملة تتربط فيها العلاقات بين عناصرها ومكوناتها « ولا يمكن أن يكون للعنصر فيها وجود فيزيولوجي أو سيكلوجي، إلا في إطار البنية الكلية للنسق، وعلى هذا الأساس لا يمكن تعريف أي عنصر منفصل إلا من خلال علاقاته التقابلية والتضادية بالعناصر الأخرى في إطار بنية الكل »² وبذلك أرادت الأسلوبية البنوية أن تعطي عناصر الأبنية اللغوية بإحوائها ودلالاتها قيمتها على عكس البنوية الفنية والفردية التي تهتم بصاحب النص قبل البنية اللغوية، فالعلاقات اللغوية هي المرتكز الأساسي في تحليل النص ويحدد هذا المنهج العلاقة الموجودة بين مستويات الأسلوب في النص الأدبي الذي هو تخيل وإبداع، ونظام لغوي يعبر عن ذاته من خلال الدلالات اللغوية الخاضعة للمعجم والصرف والنحو

¹ ينظر عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنوي في نقد الشعر العربي، الدر العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2001، ص 62

² ينظر: بيير حيرو: الأسلوب والأسلوبية، مرجع سبق ذكره، ص 32

والسياق، وهي بترابطها تشكل الخصوصية الفنية والجمالية للنص الأدبي وهو ما يحدد أدبية النص (Littérarité du texte) فإذا لم يهتم الدارس بهذه البنية اللغوية في النص يفقد بريقه الجمالي والفني « لأن النص قائم على هذه البنى وإذا قام الناقد أو الدارس بتحليل هذه البنى وجدها ذات دلالات خاصة، وهي التي تسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز ويظهر »¹ ولا شك أن الدارس أو المحلل له دوره في تفكيك هذه البنية اللغوية إلى دلالتها، وبيان خصوصيتها الأسلوبية والجمالية فالمتلقي الذي يمارس فعل القراءة والتحليل (L'acte de lecture et d'analyse) هو في حقيقته ممارسة للمرونة والمطاوعة مع النص للوصول إلى مكوناته الأسلوبية، وبذلك يولي (ريفاتير) أهمية لاستجابة (القارئ) لأنه عنصر فاعل ومنتج له دور في تحديد السمات الأسلوبية للخطاب الأدبي أو ما يسميه القارئ الجامع (Arche lecteur) أو القارئ العمدة.

فبالأسلوبية البنيوية تتركب من مصطلحين يعبران عن رؤية نقدية عند ما يتحول النص إلى بنية كلية قائمة بذاتها، وتتكون من عناصر داخلية، تعمل جميعها على إبراز القيمة الأسلوبية والجمالية، لذلك تفرعت مجالاتها بين (أسلوبية وظيفية) (Stylistique Fonctionnelle) على يد (رومان جاكبسون) وتهتم بالوظائف اللغوية ونظريات التواصل من خلال ما جسده (جاكبسون) من مراحل تمر بها الرسالة بين المبدع والقارئ، فهناك وظيفة تعبيرية مرتبطة بالمتكلم وأخرى تأثيرية به متعلقة بالمتلقي، ثم ذهنية مرتبطة بالغائب إلى غير ذلك من تفصيلات الأسلوبية الوظيفية التي تركز على الوظيفة الشعرية التي تضطلع بمهمة الإبداع إلا أن (ريفاتير) يدعو إلى ضرورة الاستعانة بالمتلقي لفهم سر الأساليب داخل الرسالة، فالقارئ العمدة هو الوحيد الذي يستطيع أن يستجيب للمثيرات الأسلوبية داخل النص والتي « توضع على شريحة الفاحص الأسلوبي الذي يستخرج منها الصور المتكررة، لبنية أو بنيات متعددة مشيرة إلى أن هذه الصور المتكررة هي التي تميز أسلوب عمل أدبي معين »² وهو ما سنركز عليه في المستوى الصوتي من خلال دراسة العناصر المتكررة في النصوص اللاحقة ومقارنتها بمثيلاتها في النص السابق، إذ أن هذه البنيات والصور المتكررة تشكل الظاهرة الأسلوبية التي يؤكد عليها المبدع المعارض، لإحداث الجمالية الأسلوبية المنشودة، والتأثير في المتلقي وإمتاعه وهذا التداخل بين ماهو بنيوي وماهو وظيفي جعل من ذلك أسلوبية موحدة، تستند إلى معطيات لسانية مشتركة ويظل القارئ محورا أساسيا في اكتشاف الأساليب المهيمنة على بنيات النص اللغوية حيث ركز (ريفاتير) على « ما يسميه مراحل القراءة الأسلوبية وأولها مرحلة وصفية، تكشف

¹ ينظر: عدنان رضا النحوي: مرجع سبق ذكره، ص ص 165، 166

² إبراهيم خليل: في النقد والنقد الأسنوي، مختارات أردنية، دراسات نقدية، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2002، ص 144-145

الظواهر للقارئ ليدرك وجوه الاختلاف بين بنية النص والبنية النموذج، الماثلة في حسه اللغوي، فيعرف بذلك جملة التجاوزات والمجازات وفنون الصياغة التي توتر اطمأناته اللغوي فيقضيها، ثم مرحلة التأويل والتعبير أي أن يغوص القارئ في النص ليفكه¹.
(فميشال ريفاتير) يعطينا صفات القارئ العمدة الذي يقرأ النص ويكشف أسرارهِ الأسلوبية والجمالية عن طريق مراحل (الوصف والكشف والإدراك والمعرفة والتأويل والتعبير) وهو ما يساعدنا ويفيدنا في أسلوبية المقارنة بين النصوص اللاحقة والنص السابق.

2-4- الأسلوبية الإحصائية (Statistique-Styletistique): وتسمى الأسلوبية العددية، وقد بدأت على يد (بيرجيرو) (Pierre Guiraud) من خلال كتابة (الخصائص الإحصائية للمفردات)، والذي يبين فيه حجم الفائدة التي يمكن أن يخرج بها الدارس من خلال رصد معجم المؤلف، ودلالة تكرار كلمة ما عددا معينا من المرات، ومن خلاله أمكن (الجيرو) نفسه مناقشة نسبة كتاب لمؤلف أو تأكيد نسبة كتاب مشكوك فيه وذلك من خلال رصد نسبة التردد العامة للمفردات، وقد تابعت الحركة الأمريكية منهج (جيرو) الإحصائي وظهرت دراسات كثيرة أبرزها ما كتبه (سدلو) (Sedlow) فالإحصاء قد يسهم في إيضاح الظاهرة الأسلوبية كثيرا وأبعادها الدلالية في سياق النص، لذلك تتوخى الدراسات الأسلوبية الواقع الإحصائي للوصول إلى فهم طبيعة الخطاب من حيث صفاته وأدواته الجمالية والبلاغية « فالأسلوبية الإحصائية تربط بين ما هو موضوعي وما هو مادي لوصف الأسلوب، بتحديد المعطيات، وحصرها كميا (Quantitative) في تركيب النص، ويتم بعد ذلك إحصاء الوحدات اللغوية بعمليات رياضية² فهذه الأسلوبية ترمي إلى ضبط الملامح الأسلوبية بجمالياتها في النص الأدبي كميا عن طريق القيم العددية وذلك بإحصاء العناصر اللغوية المهيمنة على النص، وجعلها موضع مقارنة مع نصوص أخرى مماثلة لها وهو ما يناسب دراستنا للنصوص المعارضة للنص الشقراطي، بالعمل على إحصاء العناصر اللغوية وتحديد الملامح الأسلوبية من خلال تتبع المستويات الصوتية والإيقاعية والصرفية والتركيبية والدلالية ولعل استخدام الجداول قد يعيننا على رصد هذه الظواهر الأسلوبية المهيمنة بشكل موضوعي وعلمي دقيق، بحيث تحيلنا الجداول المدروسة إلى تحديد هذه الظواهر دون أن تقصد الجداول لذاتها³.

¹ نور الدين السد، مرجع سبق ذكره ص 83

² براند شيلز: علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب والبلاغة، علم لغة النص، ترجمة محمود جاد الحرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، ط1، الرياض، 1987، ص 133-144

³ ينظر فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 2003، ص 19

فالدراسة الإحصائية للأساليب اشتغال له أهميته وقيمته أثناء عملية المقارنة والمقاربة الأسلوبية ذاك أنها تحيلنا إلى حدود الأصوات الموظفة وطبيعتها ومدى هيمنتها على أصوات أخرى، وإلى نوعية المشتقات الصرفية التي اعتمد عليها الشاعر ثم أنواع الأفعال المستعملة كما تجعلنا نتعرف على نظام الجمل بأنواعها وكيفية تركيبها وتمازجها وحجمها داخل هذه النصوص، مقارنة بالنص النموذج كما تحيلنا إلى الدلالات بأنواعها وما انزاح منها خاصة أثناء توظيف الصور الشعرية وغيرها من الظواهر الأسلوبية التي نصل إليها بواسطة الإجراء الإحصائي حيث أن الإحصاء « هو العلم الذي يدرس الانزياحات وهو المنهج الذي يسمح بملاحظتها وقياسها و(تأويلها) فهو أداة فعالة في الدرس الأسلوبي »¹ ومثلما تأثرت الدراسات والأبحاث العربية الأسلوبية بالاتجاهات الأسلوبية السابقة (التعبيرية والنفسية والبنوية)، نجدها تأثرت كذلك (بالأسلوبية الإحصائية)، بحيث اضطلع (سعد مصلوح) و(محمد الهادي الطرابلسي) و(علي هندراوي) بتجسيد هذا الاتجاه من خلال دراسات تطبيقية خاصة (سعد مصلوح) الذي « اعتمد المنهج الأسلوبي الإحصائي (لبوزيمان) (A.busemen) في تمييز الخواص الأسلوبية للنصوص الأدبية، بتحديد البنية عن طريق الإحصاء وتعداد الكلمات المعبرة عن حدث من جهة وعن وصف من جهة أخرى (بنية الفعل والصفة، كما دعا في الوقت نفسه إلى رأي (ستيفان اولمان) (Steven -ulman) بإدخال عامل السياق في الإحصاء الأسلوبي، فيصبح أسلوب نص ما، وإنما هو وظيفة البنية بين معدلات التكرار لعناصره الصوتية والنحوية والمعجمية ومعدلات تكرار مثل هذه العناصر طبقا لقواعد السياق المشابه »² وهو عنصر مهم في اعتماد أسلوبية المقارنة بين النصوص اللاحقة والنص السابق خاصة في ظاهرة التكرار الصوتي بأنواعه فالعمل الذي قام به (سعد مصلوح) وهو يدرس نصوص (طه حسين) و(العقاد) و(شوقي) و(نجيب محفوظ) و(محمد عبد الحليم عبد الله) ابتغاء تشخيص أساليبها، ضمن كتابة (الأسلوب) ثم عمق هذا الصنيع بما لا يدع مجالا للشك في جدارة الإحصاء الأسلوبي وجدواه ضمن كتابة اللاحق (في النص الأدبي)³ فالأسلوبية الإحصائية ترمي إلى ضبط الملامح والظواهر الأسلوبية في النص الأدبي كميا وبواسطة القيم العددية وهي اتجاه يفيدنا كثيرا في مقارنة النصوص اللاحقة بالنص السابق، وذلك برصد العناصر اللغوية المتماثلة والمتشابهة، ثم نسب الاختلاف والتباين، إلا أنه وجب أن نستثمر هذا الإحصاء بجداول تتجاوز الرصد الرقمي إلى تحليل الظواهر الأسلوبية بعد ضبطها، ولعل ما يشفع

¹ بير جبرو: الأسلوب والأسلوبية: مرجع سبق ذكره، ص 86

² ينظر: صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1985، ص ص 242، 231، 225

³ ينظر يوسف و غليسي: مرجع سبق ذكره، ص 91 ثم سعد مصلوح: في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، ط1، مصر، 1993، ص ص 109-174

لهذا الاتجاه أنه يستطيع أن يتكيف مع الاتجاهات الأسلوبية الأخرى ليكون أداة فاعلة أثناء التحليل الأسلوبي .

2-5- الأسلوبية السياقية (Concept - Stylistique): وهي أسلوبية مرتبطة بعنصر (الانزياح) (L'écart) ومن أبرز روادها (ميشال ريفاتير)، لأنها مرتبطة كذلك بالاتجاه الأسلوبي البنيوي، لذلك كان هذا المزج والتطور في النظرية الأسلوبية مفضيا إلى بنيوية أسلوبية ذات اتجاهات منها الأول الذي يعتقد باللغة التي تنشأ من شخصية المبدع فهي متخذة في ذاته، وبالتالي يعمل المبدع إلى إيصال مفاهيمها للمتلقي ولعل الناقد (رولان بارت) (Rolant Barth) يعد المتصور الأول لهذه الفكرة ثم الثاني الذي يعتقد صاحبه بعنصرية صاحب الأسلوب الأدبي على أنها قالب ثابت متعلق بالقرء أي المؤلف والعمل الأدبي بشكل دقيق ورائد هذا الاتجاه هو (ميشال ريفاتير)، ثم الاتجاه الثالث الذي يرى في الأسلوب اختيارا من طرف صاحبة لأنه يوعز إليه اختيار اللفظ والتركيب المناسب الذي يظهر القدرات اللغوية للنص وهو اتجاه ارتبط بما يسمى (النحو التوليدي) الذي طوره (تشومسكي) بعد ذلك سنة 1965 بوضع ثنائية (البنية السطحية / البنية العميقة) وهو اتجاه نستطيع أن تستفيد منه أثناء دراسة التراكيب والجمل في هذه المعارضات لنبيين مدى اشتغال المعارضين على نظام الجملة في القصيدة الأم، « والاختيار يقع في البنية السطحية دون المساس بالدلالة الثابتة للنص مما يعني أن الأسلوب هو اختيار في التحولات النحوية السطحية فتكون التحولات الاختيارية قائمة بوصفها تنوعات أسلوبية والاختيار هنا يكون انتخابا واعيا في إطار محدد مصطلح على صحته »¹ وبذلك يكون عنصر الاختيار فاعلا في عملية التوليد والتحويل وبالتالي تنتوع الأساليب من خلال البنى السطحية المتغيرة على أن تبقى البنى العميقة بدلالاتها ثابتة، ولا يتأتى ذلك إلا باختيار واع متفق عليه.

2-6- الأسلوبية السيميائية: (Stylistique- Simiologique): ورائد هذه الأسلوبية (هنريش بليث) (Henrich - Bleth) وتعتمد هذه الأسلوبية على عنصر الانزياح (L'ecart) من جهة، وعلى المستوى التداولي للخطاب من جهة ثانية (Le niveau pragmatique du des cours) « وهو تطوير لجهود مجموعة من المنظرين منهم (توردوروف) ومجموعة (ليسنج) »².

وهذا الاتجاه لا يخرج عن الاتجاهات السابقة بكونه يعتمد على التحليل الأسلوبي، لكنه ينصب على جملة الانزياحات الماثلة في اللغة، ثم التركيز على مجموعة الخطابات

¹ صلاح فضل: مرجع سبق ذكره، ص 194
² فرحان بدري الحربي: مرجع سبق ذكره، ص 22.

(les discours) داخل النص الأدبي وذلك بالاستثمار في الصور البلاغية وتنشيطها انطلاقاً من مصدرها البلاغي القديم وما تحدثه من انحراف وعدول وبالتالي ما تخلفه من أثر انفعالي وتأثري لدى المتلقي، ولعل الصورة البلاغية تبقى الوحدة اللغوية التي يتجسد فيها الانزياح خاصة إذا كانت على امتداد التركيب والعبارة مما يفتح نظاماً إنحرافياً تشكله انزياحات عديدة فتصبح اللغة الشعرية خاصة متميزة بسمة العدول على جميع مستوياتها « ويمكننا أن نميز ثلاثة أنواع من الانزياحات: انزياح في التركيب، (يعني بالعلاقة بين الدلائل) انزياح في التداول (بين المرسل والمتلقي) وآخر في الدلالة (بين الدليل والواقع) يرتبط بكل منها صنف من الصور البلاغية »¹.

ولعل عامل الإنزياح هو الذي يوحد بين الاتجاهات الأسلوبية السابقة، إذ تتخذ الأسلوبية عامة عنصراً مهماً في دراساتنا وهي تستنطق النصوص، لبيان طبيعة الأساليب وجمالياتها « فالأسلوب كما قال (بييرو جيرو) الانزياح الأدبي يعرف كمياً بالقياس إلى معيار، فيكون الأسلوب الشعري، وهو متوسط انزياح مجموع القصائد الذي سيكون من الممكن نظرياً الاعتماد عليه لقياس معدل شاعرية أية قصيدة، لتشخيص الواقعة ثم قياسها »².

ولعل هذا المفهوم يفيدنا في دراستنا للمعارضات عند تتبع شعرية هذه النصوص ودور عنصر الانزياح في تشكيل هذه الأدبية، وعلاقة ذلك بالموضوع المدحي ثم الصور المتشابهة والمتماثلة، والصور المختلفة والمتباينة بين هذه النصوص والنص السابق، إذ « إن خصوصية مختلف أنواع الشعرية، تتأسس على استدعاء الوظيفة الشعرية المهيمنة كعنصر رديف لها »³.

3- إمكانات الاتجاهات الأسلوبية في دراسة النصوص المعارضة للقصيدة الشقراطسية:

لعل المنهج الأسلوبي باتجاهاته المختلفة يفتح المجال الأوسع لتناول النصوص المعارضة للقصيدة الشقراطسية تناولاً متكاملاً بحيث تعطي للدارس حرية أكثر في تشخيص الملامح الأسلوبية الطاغية على هذه النصوص، وبالتالي يكون هذا التناول شاملاً ومحيطاً، بكل ما يلامس شعرية هذه النصوص وأسلوبيتها الراقية، من خلال جملة من الاعتبارات والعوامل المرتبطة بها « وكثيراً ما كنا نجمع بين عدد من هذه الاعتبارات لأن إتباع اعتبار واحد منها قد لا يكون كافياً لاكتشاف ما نسميه (بؤرة القصيدة) أو دلالتها

¹ هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتقديم محمد العمري، مطبعة فضالة، دراسات سال، ط1، الدار البيضاء، 1989، ص 41

² سعد مصلوح: (الدراسة الإحصائية للأسلوب)، بحث في الاجراء والمفهوم والوظيفة، مجلة عالم الفكر، مجلد 20، عدد 03، أكتوبر/ديسمبر، 1989، وزارة الاعلام الكويتية، ص ص 99-101

³ Roman Jakobson, Essais de l'inguistique générale, traduit par Nicolas Rouer, ed definit, 2003, Paris, P. 219.

العقيقة، والمهم دائما هو البدء بأبرز السمات اللغوية عساها تضعنا على أول الطريق الصحيح لفهم أسلوبنا للقصيدة»¹.

ونفهم من ذلك أن الدارس الأسلوبية يأخذ بعين الاعتبار كل ما يحيط بالنص فيحاول أن يستثمر إجراءات وآليات هذه الاتجاهات الأسلوبية بشكل عام ليصل إلى دراسة متكاملة شاملة، وهو ما نصبوا إليه في دراسة المعارضات بأن نلج النصوص، وندخل عوالمها المجهولة بهذه الآليات وفق ما تتطلبه هذه الاتجاهات الأسلوبية قصد الوقوف على مكان جماليتها، وهو ما يحتاج إلى الانفتاح أكثر على هذه الأسلوبيات، ودون الاعتماد على اتجاه واحد فريد حيث أن « فرض اتجاه أسلوبية بعينه على النص يمثل إحدى المخاطر ويضعنا أمام إشكالية أخرى لأنه يحصر النص في دائرة ضيقة »².

فالالاتجاه الأسلوبية الواحد لا يضيئ جوانب النص كلها، ولا يرصد ملامحه الأسلوبية وجمالياته بشكل مفصل وشامل ودقيق، ولذلك عندما تتوحد هذه الاتجاهات الأسلوبية، في دراسة المعارضات، تمنح المقاربة الأسلوبية نجاعتها وفائدتها خاصة باعتماد الأسلوبية المقارنة بين النص السابق والنصوص اللاحقة، بالتركيز على المستويات المختلفة لاكتشاف مكان أدبية هذه النصوص، ومظاهر جمالياتها وقدرتها على الاستجابة لهذه الاتجاهات والمستويات الأسلوبية « فالنص الأدبي المتمكن من أدبيته، لا يستجيب للتأويلات الخرقاء، ولا تتلفه القراءات المختلفة والمتباينة، لأن تنوع القراءات دليل على طاقته الأدبية، وهذه سمة من سمات بقائه وخلوده، وإشارته لردود أفعال القراء »³.

ولعل المقاربة الأسلوبية لهذه النصوص تحتاج إلى ولوجها بسلاح الشخصية المتميزة بالتحليل الأسلوبية الدقيق، والناقدة الفاحصة لكل مظاهر الجمالية الأسلوبية والمتحسنة لمواطن الجمال والأدبية، وذلك برصد السمات الأسلوبية المهيمنة على هذه النصوص ومقارنتها بأساليب النص السابق، ثم التسلح بالإحصاء لرصد مكن هذا الجمال وقد بين (بشرى صالح) الفرق بين شخصية المحلل الأسلوبية والناقد الأدبي بقوله أن المحلل الأسلوبية « يكتفي بتأثير البنى الأسلوبية أي البنى اللسانية التي تخلق توتر أو بروزا في النص وتمارس ضغطا على القارئ وتأثيرا فيه وغالبا ما يستعان بإحصاء في هذا العمل الذي يقيس متوسط الإنزياحات في النص عن قوانين الصوت أو التركيب أو الدلالة، أما الناقد الأدبي فهو يبحث عن الأثر الجمالي الذي تخلقه تلك البنى الأسلوبية في النص...»⁴.

¹ شكري محمد عياد : مدخل إلى علم الأسلوب، ط، دار العلوم 1783، ص 138

² فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف بالاسكندرية، د ت، ص 14

³ محمد الهادي الطرابلسي: بحوث في النص الأدبي الدار العربية للكتاب، ط1، تونس، 1988، ص ص 24-26

⁴ بشرى صالح: (المنهج الأسلوبية في النقد العربي الحديث مقال لبشرى صالح)، مجلة علامات، مج، 10، عدد 40، 2001، السعودية، ص ص 288-289.

ونفهم من ذلك أن تتبع هذه النصوص ومقارنتها بالنص السابق يحتاج الى قارئ أسلوبى ونقدي، يعمل على اكتشاف الظواهر الأسلوبية الماثلة في هذه النصوص ومدى انسجامها مع أساليب النص السابق بضبط هذه الملامح وإحصاءها وفق المستويات الصوتية والإيقاعية والصرفية والتركييبية والدلالية، ثم بيان مكامن جمالياتها وما تخلفه لدى القارئ من تأثير ومتعة، ولا يتأتى ذلك إلا بقراءات متعددة فاحصة تتجاوز البنى السطحية للنص للوصول إلى البنى العميقة بعدم تجاهل السياق الذي وردت فيه مستويات هذه النصوص، وخصوصيتها الاختيارية والانزياحية، على أن يكون النص النموذج هو المعيار والمحك في هذه الأسلوبية المقارنة، بحيث أن خصوصية هذه الدراسة تحتاج إلى « الجانب التقني فتعتمد فيه المقارنة أو الموازنة أو التقنيات المقاييس أو الإحصاء »¹ مع العمل في الدراسة على تضافر الجانبين اللغوي وغير اللغوي في تواصل المبدع بالمتلقي ثم مدى تأثيرا الجانب الأدبي الجمالي على القارئ حيث أن « لكل نص قواعده الأسلوبية المميزة التي بموجبها يتحول هذا الأثر الأدبي إلى أثر جمالي والجمال المتوصل إليه من جراء هذه المقاربة هو جمال متفرد، ما دامت الأسلوبية تبحث عن هذا الجانب من الفرادة في العمل الأدبي، ولا يتحقق نجاح المقاربة الأسلوبية إلا بتوفر محلي الأسلوب على ثقافة لغوية وأدبية ذوقية، فهذه الثقافة وان شفعت بالممارسة فإنها تمكن صاحبها من التصرف والتزلج على ثلوج النص وجمالها المنتظر »².

فالمحلل الأسلوبى يباشر النص بإمكاناته اللغوية والثقافية والذوقية وخبرته في ممارسة هذه الدراسات فيعتمد على قراءات متنوعة ومتعددة الجوانب عن طريق عملية تكرارية تضع يدها على المقصود من هذه الأساليب التي تتواصل فيما بينها وتمتد بين النصوص اللاحقة والنص السابق، وتكشف فرادة كل نص رغم هذا التواصل والتداخل « وعلى ذلك فإن الأسلوبية تواصل تأملها لعالم النص عن طريق القراءة المتعددة الوجوه فأحدها تتأمل فيه البنية الصوتية والإيقاعية وآخر تتأمل فيه البنية المعجمية وثالث تتأمل فيه البنية التركيبية النحوية وآخر تتأمل فيه البنية التعبيرية والجمالية »³.

وهكذا تتم دراسة النصوص المعارضة بمنهج أسلوبى مقارن عبر هذه المستويات المختلفة وذلك باستحضار النص المعارض ومع التركيز على عناصر (الاختيار-التركيب-الانزياح)، بحيث إن عملية (الاختيار) عملية انتقائية يقوم بها المبدع برصد سمات لغوية معينة يستطيع بموجبها أن يعبر عن المواقف والمقاصد التي يريد أي أن « يختار الكاتب ما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميز

¹ محمد الهادي الطرابلسي: تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، ط1، تونس، 1992، ص 9 .

² بشير تاويرت: مرجع سبق ذكره، ص 197-198.

³ ابراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة الى التفكير، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2003، ص 165

بنفسه، فالاختيار أسلوب وهو ما يعرف بالاختيار النحوي، والمعنى الشامل الذي يراعي النواحي الصوتية والصرفية والدلالية والتنظيمية، ويكون حين يفصل المنشئ كلمة أو عبارة أو تركيباً يراه أصدق وأسلم في توصيل ما يريد «¹».

أما عملية (التركيب) فهي عملية تتواصل مع عملية الاختيار، حيث تسهم في استمرار العملية الإبداعية الفعلية و« تجمع الدراسات في مجال الحقل الأسلوبي على قيمته الأسلوبية باعتباره طرفاً فاعلاً في عملية الخلق الأدبي؟ إذ به تكتمل صورة التعبير اللغوي وتخرج من حيز الوجود بالقوة إلى حيز الوجود بالفعل فهو مظهر الأدبية ذلك أن الجمال في النص الأدبي، إنما يعود إلى العناصر البنائية متضافرة ومتفاعلة لا إلى عنصر بعينه منها ²» وعندما يكتمل البناء تتضافر عناصر بنائيه في عملية (الإنزياح) أو ما يسمى (بالانحراف) حيث تكون عنواناً لشعرية النص وأدبيته وبواسطها. وهي بتعاقد مع العمليتين السابقتين تتجسد جماليات النصوص ولذلك فعنصر (الانزياح) يعتبر « مؤشراً نصياً على أدبية النص وشعريته: ذلك أن الخروج عن النسيج اللغوي العادي في أي مستوى من مستوياته، الصوتي، التركيبي الأسلوبي، البلاغي يمثل في حد ذاته حدثاً أسلوبياً ³».

4- بين الجمالية والأسلوبية: (Inter esthétique et Stylistique)

مما لا شك فيه أن جمالية النص الأدبي عامة والنص الشعري خاصة تترجمها جملة الأساليب البلاغية والفنية واللغوية التي يعمل المبدع على توظيفها بحسن اختياره وجودة تركيبه وقدرته على خرق اللغة والتحكم في عملية العدول والانحراف، وفق الشحنات الوجدانية والخيالية التي تحملها هذه الأساليب، ضمن إطار استيطقي معين، ومتى ذكرنا مميزات أسلوب ما وخصائصه كانت الصبغة الجمالية وعنوانه والتي قصدها المبدع من وراء توظيفه لهذه الأساليب بحيث يعمل على إيجاد جسور التواصل بين ما هو أسلوبى وما هو جمالي، قصد إمتاع المتلقي واستثارة حواسه الجمالية والذوقية، والتأثير فيه بهذه الأساليب الجميلة، وجعله يندمج في إنتاج الرسالة الإبداعية، كعنصر مشارك وفاعل ومتفاعل ومستمتع بالجمال الأسلوبى بحيث يتحسس موطنه ويتجاوب معه وينفعل به عن طريق القراءة الممحصنة التي تجعل من هذه الأساليب تأسره بجمالها، وتأخذ بلبه وعقله حيث يجسد المبدع معاني الجمالية والفنية انطلاقاً من الصياغات الشكلية، مستخدماً اللغة كوعاء لهذه الأساليب الممتعة، وقد ارتبطت الجمالية كمصطلح بمفاهيم فلسفية ونقدية

¹ حسين بوحسون: (الأسلوبية والنص الأدبي)، مجلة الموقف الأدبي، يصدرها اتحاد الكتاب العرب، عدد 378، تشرين الأول، دمشق، 2002، ص 42.

² حسين بوحسون: مرجع سبق ذكره، ص 43.

³ المرجع نفسه، ص 46

تشابكت فيها جملة من المعاني والمضامين، وتعالقت مع مصطلحات أخرى لذلك افترق النقاد إلى القدرة على ضبطه داخل إطار الأساليب الأدبية عامة، والشعرية خاصة ولم يفصلوا في حدود تقاطعه مع مصطلحات أخرى على غرار مصطلحات (الشعرية-الإنشائية- الأدبية- الأسلوبية) ومع ذلك فإن التسلح بالمنهج الأسلوبي لتجسيد جماليات المعارضات الشعرية للقصيدة الشقراطية في مدح النبي الكريم، بدراسة المستويات الصوتية والإيقاعية والصرفية والتركيبية والدلالية يجعلنا نترصد هذه الأساليب المعارضة وهي تقتفي آثار النص السابق وتحاكيه قصد التقليد أو التجاوز والتوليد والتجديد بحيث أن التركيز على جماليات هذه النصوص المعارضة يتطلب البحث في عناصر البناء الشكلي ووسائل الأداء الفني، والكشف عن جوهر المعنى ومقاصد الدلالة ومعرفة الجمالية الكلاسيكية المرتبطة بشعرية النصوص القديمة، بالوقوف على أسسها الأولى ومنطلقاتها المؤسسة على نظرية عمود الشعر، كما رصدها نقادنا القدماء ثم الاهتمام إلى حقائقها ومقاصدها، وأسرارها الخفية التي تتأتى بقراءة نقدية فاحصة، وتجعل من المنهج الأسلوبي بإجراءاته واتجاهاته وسيلة للاختبار التحليلي، ومدى استجابة هذه النصوص المدروسة له، على اختلاف بناءها وتباين مضامينها، وبذلك تضطلع المقاربة الأسلوبية الجمالية بدراسة هذه النصوص بعلمية وموضوعية، مفتحة على آفاق وقراءات تغوص في باطن اللغة الشعرية، وما تفصح عنه من أساليب فنية، وعناصر إبداعية تظهر شعرية وأدبية هذه النصوص، وبالتالي ترصد جمالياتها بتطبيق أسلوبي يتجاوب وهذه النصوص وجمالية هذه النصوص المعارضة وجمالياتها والتي تظهر من خلال الوقوف على أساليبها المميزة لشعريتها، التي تتأسس على طبيعة اللغة الموظفة من طرف المبدعين المعارضين، وما تحمله هذه اللغة من أحاسيس وعواطف في الكلام الأدبي والشعري ويظهر ذلك من خلال التراكيب والتعابير والصور والأخيلة والجوانب الإيقاعية والصوتية وطريقة التناغم بين الحروف والألفاظ وغيرها من العناصر الفنية، التي تسهم في الإبداع الفني وما يتولد عن ذلك من دلالات ومعاني، وهذا كله يحتاج إلى ربط العلاقة بين (الشعرية والأسلوبية) حتى يتسنى لنا الوقوف على هذه (الجمالية) « فالأسلوبية تعني بدراسة الكيفيات التي تتحول بمقتضاها الظاهرة اللغوية ظاهرة جمالية »¹.

ومن هذا المنطلق تتواشج الشعرية والأسلوبية لخلق الجمالية، عندما تشكل هذه المعارضات الشعرية ظاهرة أسلوبية مميزة وفريدة، سيتمتع بها القارئ فتدهشه وتخرق أفق توقعه، فتكون بذلك عنوانا للجمالية الأدبية والفنية، ونفهم ذلك أكثر من خلال « الصلة بين الذات والموضوع باعتبارها قطب الانجاز الجمالي للفن عامة والأسلوب خاصة إذ لا

¹ عامر الحلواني: جمالية الموت في مرثي الشعراء المخضرمين، الخنساء، مالك بن الربيع، أبو ذؤيب الهذلي، قراءة أسلوبية، مطبعة التفسير الفني، ط1، صفاقس، تونس، 2004، ص73.

يتسنى الاهتمام إلى وضع هذا الانجاز من جهة إحالته وأحكامه إلا بمراوحة العمل الفني إجمالاً بين ذاتية المبدع وموضوع انشغاله الجمالي وبين ذاتية الناقد واليات انشغاله العلمي»¹ وهذا ما يجعلنا نتحسس مواطن هذه الجمالية بشكل واضح وجلي مما يحيلنا إلى ضرورة التعرف أكثر على مصطلح (الجمالية)، ومفهوم (الجمال) لضبط حدود المصطلح، وعلاقاته بالمفاهيم والمصطلحات الأخرى، انطلاقاً من السابق اللغوي ثم حالة امتداد هذا المصطلح في الثقافة النقدية العربية القديمة، والغربية الحديثة، حتى يتسنى لنا ولوج هذه النصوص المعارضة وفهم وسر جمالياتها.

5- معنى الجمال والجمالية في اللغة والاصطلاح:

لكي نقف عند مفهوم (الجمالية) في اللغة والاصطلاح يجدر بنا أن نبدأ من لفظ (الجمال) كمصدر للفعل (جَمَلَ - يَجْمَلُ) والصفة منه لفظ (الجميل) بحيث عندما نتتبع اللفظ في (لسان العرب) (لابن منظور) نجده قد أخذ عدة معانٍ ودلالات نجمها فيما يلي:

إن لفظ (جمال) يقصد به عامة الحسن والبهاء في الفعل والخلق، ونستند في ذلك إلى قوله سبحانه وتعالى: «ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون»² ومن هنا نتبين أن الجمال والحسن والبهاء ظاهر على خلق الله وكائناته من جهة، وله أثره النفسي على البشر من جهة أخرى، كما يقصد بلفظ (جمال) إظهار الحسن والبهاء والإشراق بواسطة دهون الجمال وشحومها، حيث يقال: تَجَمَلَت المرأة، إذا وضعت عليها دهنَ الجمال، وتدهنت، إذا أظهرت جمالها وأبرزته بفعل هذه الدهون، ونقول: جَلَاءُ: أي زينه، ثم أخذ اللفظ مدلولاً آخر وهو الاعتدال وعدم الإفراط في الشيء، بقولنا أَجْمَلَ في طلب الشيء، أي اعتدل واتأد في ذلك ولم يفرط فيه، كما أخذ اللفظ مدلولاً حسياً مادياً تمثل في كمال الشيء وتجاوزه في الجمال ما هو جميل، بحيث نجد لفظ (الجمال) بالضم والتشديد أجمل منجميل، استناداً إلى محتوى الحديث النبوي الشريف (إن الله جميلٌ يُحِبُّ الْجَمَالَ) أي حَسَنُ الْأَفْعَالِ كَامِلٌ الْأَوْصَافِ كما أن قولنا رجلٌ جَمَالِي بالضم والياء المشددة أي: ضَخْمُ الْأَعْضَاءِ، وتام الخلق كما يأخذ لفظ (جَمَال) معانٍ أخرى منها:

مدلول التَّجَمُّل والحياء والاحتشام، ثم مدلول الحرص على الجودة والإبقاء عليها حيث قال الفراء: الْمُجَامِلُ: هو الذي يَقْدِرُ عَلَى جَوَابِكَ فَتَتَرُكُهُ إِبْقَاءَ هَيْ مَوَدَّتِكَ، ثم معنى (الجماعة)، حيث يربط اللفظ بالمعنى القديم للكلمة (الجملة)، وهي جماعة كل شيء ومنها جاء مدلول إجمال المسافة والحساب واختصارهما، فاقترن معنى الجماعة بكمال الشيء من الحساب وغيره، حيث يقال: أَجْمَلْتُ لَهُ الْحَسَابَ، وَالْكَلامَ، وَإِذَا رَدَدْتُهُ إِلَى الْجُمْلَةِ، ومن هذا القبيل نقول: تَجَمَلْتُ أَقْرَأُهُ أَي: أَحْصُوا وَجُمِعُوا هَلَا يَزَادُ فِيهِمْ وَلَا يَنْقُصُ. وهناك معان

¹ المرجع نفسه، الصفحة ص 73 .

² سورة النحل: الآية 06

ومدلولات أخرى، عندما نقول لفظ (جَمَلٌ) و (جَوَمَلٌ) هو اسم امرأة ولفظ (جَمَال) اسم بنت، ثم لَفْظًا (جَمِيل) و(جَمِيلٌ) اسمان كذلك والجَمَالَات، من شعراء العرب وهو ماورد عند (ابن الأعرابي) الذي قال أحدهما إسلامي، هو الجمال بن سلمة العبدى والآخر جاهلي لم ينسبه إلى أب، وبذلك أخذ اللفظ مدلول اسم العلم، كما دل على المكان حيث أن لفظ (جمال) هو اسم لموضع، وقد أخذ اللفظ معنى مرتبطا بالأسلوب والمدلول¹.

وهو ما يُعنى على أن الجمال في النص الأدبي مرتبط بأسلوبه وطريقة تصوير الأديب لموضوعه، كيفية إخراج لمعانيه ومضامينه، بحيث تتوحد هنا الجمالية بالأسلوبية وقد استند (ابن منظور) في هذا المدلول إلى مقاله (ابن الأثير): والجمال يقع على الصور والمعاني²، وقد ذكر (علي زيعور) في مقاله حول فلسفة الجمال: « أن من معانيه الخصوبة والوفرة والشفاء، وهو ما يعزز مدلول الجمال بما جاء في الدراسات التي ذهبت إلى أن (الجَمَل) طَوْطُمٌ ومعبودٌ ورمز للكثرة والخصوبة والوفرة، ومن ثم هو رمزٌ للجمال والارتفاع والسمنة، ورمز للبهاء والشفاء »³ وإذا تصفحنا المفاهيم اللغوية السابقة للفظ (الجَمَال)، تظهر لنا النواحي المادية والفنية والعقلية والمعنوية المتعلقة بهذا المصطلح إذ أنه يحمل شحنة من المضامين والدلالات والمعارف المرتبطة بصور النضارة الخلقية والكمال الجسدي الإنساني، والرغبات الجنسية الممتعة، وكل ما تحمله من المعاني والأخلاقية الفاضلة، والقيم النبيلة الرقيقة والسلوك البشري القويم المنتظم والمتوازن، مع ما يظهر من جوانب الحياء والاحتشام، كجمال طبيعي معنوي، ثم ما يجسده هذا المصطلح كللفظ لغوي من مفاهيم ترتبط بالأساليب الفنية الجميلة التي نلمحها في الإبداع الأدبي عامة والشعري خاصة، وكذلك الصور الأدبية الأنيقة المعتمدة على الوسائل والآليات الفنية مع إجراءاتها المنهجية، وأسسها الأسلوبية، لإخراج الكلام في حلتها الجميلة، التي يستمتع بها القارئ وتروق له وتنسجم مع المقام الذي يعبر عنه، والمقاصد التي ينشدها، مع إضفاء الروعة على المضامين بلغة الإبداع، التي تأسر الأبواب وتأخذ العقول، وتجعل المتلقي يبحث أسرار جمالها ومواطن حسناتها وروعيتها « وهذا يعني أن الدلالات اللغوية يحويها لفظ "الجَمَال" قوامها التفاعل بين المعنى الذي ينتجه الحس، والمعنى الذي تولده القيم والمعنى الذي يصنعه الأسلوب »⁴.

وكل ذلك يدخل ضمن مفهوم (الجمالية) وبما أننا سنتتبع الأساليب وما تحدثه من جماليات في النصوص اللاحقة المعارضة للقصيدة الشقراطسية، فإنه لا بد من ضبط مفهوم

¹ ينظر ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، 1968، مادة (ج،م،ل)

² المرجع نفسه: مادة (ج،م،ل)

³ زيعور علي: (نحو المدرسة العربية في فلسفة الجمال وفي القيم) مجلة الفكر العربي، عدد 67، مارس 1992، ص 92

⁴ عامر الحلواني: مرجع سبق ذكره، ص 21

(الجمالية) الشعرية والنقدية خاصة في الثقافة العربية والغربية على حد سواء ولا غنى لنا عن المفاهيم السابقة للفظ (الجمال) إذ « إن الظاهرة الشعرية هي ظاهرة جمالية، ومن هذا نشق أنها تنطوي على معرفة ذات ماهية جمالية تحديداً »¹.

فالجمال والجمالية أساس العملية الإبداعية الشعرية، ووسيلة المبدع للوصول إلى إمتاع المتلقي، وجعله يعايش العمل الشعري، ومعايشة جمالية وجدانية ممتعة، وهو سر اهتمام النقاد الغربيين والعرب بمصطلح (الجمالية) وعلاقته (بالأسلوبية) في النص الأدبي.

6- الجمالية الأسلوبية في الثقافة العربية:

إن النظرة الفاحصة لكتب النقد العربي القديم خاصة، تجعلنا نقف عند جملة من المصطلحات المتعلقة بلفظ (الجمال) ومصطلح (الجمالية) بشكل غير مباشر إذ تضطلع هذه المصطلحات بوظيفة التعبير عن كل ما هو جميل في النص الأدبي عامة والشعري خاصة، بحيث تتحسس من خلالها خصوصية الكلام الأدبي والشعري والفني الجميل، فقد تحدث النقاد العرب عن معاني (الجودة والفحولة وعمود الشعر والمدلول السحري وغيرها) مما يعبر عن سر جمال العبارة الشعرية، وعن كل ما هو مستحسن وما هو مستهجن في لغة الشعر وصوره وأفكاره وتراكيبه وعن مواطن الأساليب الأنيقة كما تعرضوا لقضية (اللفظ والمعنى) ومانجده من حلاوة في اللفظ وروعة في اللغة والكلام وكل ما يجعل التركيب جميلاً رائعاً ممتعاً لذلك بنى هؤلاء النقاد القدماء لغتهم النقدية على إبراز هذه المواضع الجمالية بمصطلحات متشعبة لكنها تصب في هذا المفهوم الجمالي وقد حددوا جانب الملاحظة والرقعة والروعة والحس في اللغة، ومن أمثلة ذلك ما نجده عند (ابن قتيبة) و(ابن سلام الجمحي) و(الجاحظ) وغيرهم من قدماء النقاد العرب إذ « إن الجمال لا يوجد بمعزل عن تحققه العياني، ومن ثم فإن الجمال في الظاهرة الشعرية هو جمال شعري يتأصل في اللغة »² حيث نجد (الجاحظ) يقول: « أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان... »³ ويقصد بجودة الشعر وجماله عندما تترابط أجزاؤه وتتماسك بقوة بنائية متينة، مع سلاسة الألفاظ وعذوبتها وسهولة نطقها مما يضفي عليها طواعية ومرونة وسهولة في التركيب والبناء، فتكون لغة مستساغة ذائبة كالفضة في سبيكة واحدة، وهكذا تأخذ اللغة الشعرية وجهة واحدة فيكون جريانها على اللسان عذبا سهلا مثل الدهان، ونفهم من ذلك أن الجمالية تكمن في جودة لغة الشعر كما يحدد لنا (المزرباني) دلالة لفظ (الفحولة)

¹ هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2007، ص 13

² هلال الجهاد: مرجع سبق ذكره ص 13

³ أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، ط2، القاهرة، مصر، 1968، ص 67

بقوله: « أجمع العلماء بالشعر على إن الشعر وضع على أربعة أركان مدح رافع وهجاء واضع، أو تشبيه مصيب، أو فخر سامق، وهذا كله مجموع في جرير والفرزدق والأخطل، فأما ذو الرمة، فما أحسن قط أن يمدح، ولا أحسن أن يهجو ولا أحسن أن يفخر، يقع في هذا كله دوناً، وإنما يحسن التشبيه، فهو رُبْع شاعر ¹».

فقد ركز (المرزوباني) على مواطن الجمالية في الشعر من خلال المقدرة الشعرية والتمكن من القول في أغراض المدح والهجاء والفخر وتوظيف صورة التشبيه، ومثل لذلك بالشعراء (جرير والفرزدق والأخطل) بينما افتقر لهذه العناصر الجمالية (ذو الرمة) رغم أنه أجاد في جمال تشبيهه، وقد عبر الناقد عن (الجمالية) بلفظ (الفحولة) وهو ما يعني أن مصطلح (الجودة) الذي أورده الجاحظ مع مصطلح (الفحولة) كما أشار إليه (المرزوباني) كانا عنوان الجمال الشعري، ومكمن الجمالية فيه، من خلال الجوانب الفنية التي تطرقا إليها وهما يصفان اللغة والكلام الشعري الجميل « لأن كليهما مقياس للقدرة على توليد الجمال من الكلام على الجمال في حالة الرضا والاطمئنان والحب والصفاء وتوليد الجمال من الكلام على " القبح " في حالة القلق والانفصال أو الكره والبغضاء، وما الشاعر إلا في منزلة من هاتين المنزلتين، وأن التعبير في إطارهما بكلام يثير ذائقة المتلقي، ويحدث فيه الوقع اللذيذ لدليل على جمال هذا الكلام، وفحولة قائله ²».

ويفهم من ذلك أن الشعر ذو الجودة والشاعر الفحل كليهما يثير حفيظة القارئ ويستأثر بمشاعر المتلقي، ويحتويه بفعل جمال لغته وكلامه الذي يبثه في نفسه، فتنتابه مشاعر الغبطة والسرور والمتعة الفنية، وكل ذلك يعود إلى جمالية الشعر في أساليبه ومقدرة صاحبه على اختيار الكلام الجميل في جميع الحالات النفسية التي يحسها، مما يجعله يستأثر بلب القارئ، وعقل المتلقي. ولم يتوقف النقاد العرب عند حدود هذه العناصر الجمالية والتركيز على مصطلحي (الجودة والفحولة) فقط، بل ذكروا مواطن الجمال الشعري في جوانب أخرى، حيث اضطلع آخرون بتجسيد خصائص ومميزات جمالية في الشعر انطلاقاً من اللغة الشعرية والكلام الجميل، وطبيعة استجابات المتلقي وردود أفعال القراء، وهم يتحسسون مواطن الجمالية الشعرية، الماثلة في الإيقاع الصوتي والموسيقى وفي الصورة الشعرية المدهشة، وفي الألفاظ العذبة السلسة وفي التراكيب المتينة القوية، وفي حسن توظيف الألفاظ اللغوية، واختيارها، وانتقاء عباراتها البديعة وغير ذلك من عناصر الحسن والجمال في اللغة والكلام، وهو ما يجعل من الأساليب الأدبية والفنية لوحة أنيقة جميلة، تستمتع بها الأذواق، لذلك تحدث النقاد العرب عن جمال الألفاظ والتراكيب،

¹ المرزوباني: الموشح في مأخذ العلماء عن الشعراء في عشرة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق محمد بجوي، ط1 دار النهضة

مصر، 1965، ص 57

² عامر الحلواني: مرجع سبق ذكره، ص 35

عندما يحسن المبدع اختيارها وتوظيفها في مواضعها اللائقة بها، كما تحدثوا عن الصور الجميلة التي تمتع خيال المتلقي، حيث بين (عبد القاهر الجرجاني) من خلال نظريته في النظم -المقاييس الجمالية انطلاقاً من لغة النص القرآني المعجزة، وأساسها عملية انتقائية للفظ المبني على حسن التفكير والاعتزان وعدم التسرع مع مراعاة العلاقات النحوية المعنوية، حتى غدا الجمال الشعري في سحره للألباب بواسطة لغته المميزة، وأخذ به بزم القلوب والنفوس، فوصفه النبي الكريم بقوله: «**إن من البيان لسحرا**»¹ وهو ما يدل على قوة تأثير الشعر بسحر بيانه وبلاغته اللغوية وبراعة مبدعه وقدرته على التأثير في نفس القارئ، فيكون وقع الشعر الجميل كالسحر، باعتبار أن الشاعر المبدع يستميل المستقبل بأن يضعه في عالمه التخيلي وهو يعيش حالة مبهرة ومدهشة بجمالها التصويري، وجودة لفظها، وإحكام تراكيبها، فتصبح الطاقة الإبداعية، والقدرة التخيلية واللحظة الوجدانية المتدفقة، عناصر كافية بأن تجعل من القصيدة الشعرية نوعاً من السحر الخالص الذي يسيطر على المتلقي ويسلبه كيانه ووجدانه وتلك خلة لا نجدها إلا عند شاعر مقتدر متمكن من ناصية القول وهو ماجعل (أبو نواس) يقول:

وما زلت بالأشعار من كل جانب لأينها، والشعر من عقد السحر²

فالشعر في حقيقته ضرب من السحر الذي لا يقوى عليه سواء المبدع الذي يعي أسرار الجمال وفلسفته، وحقيقته الجمالية الأسلوبية التي تشكلها اللغة، باستخدام وسائل الجمال وأدواته اللغوية والمعنوية التي تستحوذ على قلب وعقل القارئ من جهة وعلى الناقد كذلك من جهة أخرى، فالجمال «**وجود قصدي تشكيلي ذو مضمون معرفي يتأسس على الإبداع والنظام والتقويم**»³ وبذلك يصبح الجمال متأصلاً في ذاتية الإنسان بحيث يحاول أن يتموقع داخل الأشياء ليولد المعنى ويجعل منها ظاهرة جمالية مستمرة تعمل على كشف المعان والدلالات والاندماج معها.

لقد رصد العرب بحسب وجهات نظرهم مجالات الجمال الشعري مادياً ومعنوياً إذ الجمال قد يكون ظاهراً في الإيقاع الخارجي والداخلي للنص وقد يكون في ملاحظته الخفية حيث «**أن إيقاعية الشعر ليست مسألة شكلية بل هي جوهر الوعي الشعري، وتضرب بجذورها عميقاً في وجود الإنسان ووعيه ككائن حضاري يبحث عن ذاته ويحاول أن يحققها، مؤسساً بذلك عالمه، عالم المعنى**»⁴.

¹ ابن مسلم أبو الحسين مسلم بن الحجاج: الجامع الصحيح المسمى صحيح مسلم، طبع وتحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار الدعوة، تونس، 1992، الحديث 47، ص 594.

² أبو نواس: الديوان، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1984، ص 254.

³ هلال جهاد: مرجع سبق ذكره، ص 13.

⁴ هلال جهاد: مرجع سبق ذكره، ص 87.

فالتجربة الشعرية تجربة ذاتية تنطلق من هذا العالم المميز، لتفضي إلى جمالية شكلية وجوهرية داخل النص، ليستمتع بها المتلقي بإحساس وتفاعل وقد يتعلق الجمال الشعري بعناصر أخرى تبعا لرؤية كل ناقد وتصوره للجمالية الأسلوبية على غرار (ابن المقفع) الذي يربطها بلفظ (الحلاوة)، و(ابن سلام) بلفظ (الفحولة) و(أبي هلال العسكري) بمدى انتشار الشعر بين الناس، و(ابن رشيق) بأحكام صفة الكلام ونظمه والتوفيق في اختيار الألفاظ والوقوع على المثل السائر، والاستعارة الرائعة والتشبيه الواقع كما ربط (حازم القرطاجي) هذه الجمالية بمصطلحي (الغربة) و(التعجيب)، ثم يربطها (المقري) بالحسن والبهاء والروعة والملاحة وغيرها من الصفات التي تدل على أن اللغة تحمل ميزات جمالية في شكلها ومضمونها وبطريقة مباشرة أو غير مباشرة¹. ونفهم من ذلك أن الشعر الذي يحمل بين طياته صفات الحسن والرونق والبهاء والحلاوة والروعة من خلال لغته وصوره وتراكيبه شكلا ومضمونا، لا يخلو من جمال فني أساسه الجودة والطبع والفحولة والمعاني السحرية وعدم التكلف والتصنع وكل ما يمت بصلة إلى الجمال والجمالية في الأسلوب، ولعل هذه الصفات الجمالية هي التي تسلح بها نقدنا القديم في نظرية عمود الشعر، أثناء دراسة النقاد لبعض الشعراء كما نجد عند (الأمدي) في موازنته بين الطائيين (أبي تمام) و(البختري) ثم مارصده (المرزوقي) من خصائص الشعر الفنية خاصة².

وقد أوعز (ابن طباطبا) جماليات النص الشعري والوقع الذي تحدثه لدى المتلقي إلى عناصره السحرية التي تدهش القارئ وتسلبه كيانه بصياغة فنية خاصة وإبداع جميل مميز حيث جسد ذلك بقوله « إذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البنيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاعم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر وأخفى ديبيا من الرقي وأشد إطرابا من الغناء »³ ومن هنا نتبين قيمة الإبداع الشعري الذي يسحر الألباب والعقول، ويجلي الحقائق في أحسن صورها وينفذ إلى القلوب الشفاعة فيستثير مشاعرها ويحفزها على التذوق والتلذذ والمتعة، لأن النقاد العرب وصلوا إلى نتيجة مفادها « أن الجمال إنما يتعين بالاختبار، ويتجدد بدرجة سريانه في النفوس وتفاعل المسامع معه، واستئناس الأنواق والأمزجة به »⁴ ولا يحدث ذلك إلا بالتواصل والانسجام والانصهار بين الشاعر كمبدع والقارئ كمتلقي، لرصد الجماليات الأسلوبية والاستمتاع بها عن طريق « الوصول إلى السر الذي يجعل من نص أدبي ما، حيا متجددا على تغير الظروف التي

¹ ينظر عامر الحلواني: مرجع سبق ذكره، ص ص 35، 36، 37، 44.

² ينظر الأمدي: الموازنة بين أبي تمام والبختري، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1972، ص 380، ثم عامر الحلواني: مرجع سبق ذكره، ص 40.

³ ابن طباطبا: محمد بن أحمد: عيار الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1982.

⁴ عامر الحلواني: مرجع سبق ذكره، ص 43.

تحوطه وتعدد الحقب التاريخية التي تمر عليه وهو ما اضطلعت به نظرية القراءة وجمالية التلقي»¹.

7- الجمالية الأسلوبية في الثقافة الغربية:

تستوقفنا المفاهيم الجمالية العربية السابقة عند حدود الجمال الأسلوبي الشعري خاصة، وعند المصطلحات النقدية التي عبر بها النقاد العرب عن مفهوم الجمال والجمالية، وكيف وظف الشعراء قديما أساليبهم الجمالية ورصدها النقاد فكانت العلاقة وطيدة بين الجمالية والأسلوبية، من خلال الاشتغال على ظواهر فنية، تبرز شعرية القصيدة العربية، ومدى انفعال المتلقي بها وتجاوبه مع جمالياتها الماثلة في لغتها وغرابة صورها، وحسن اختيارها بجودة ورونق وبهاء، بحيث تجعل من مبدعها شاعرا فحلا يرسي عمود الشعر وعناصره وأسسها الفنية الجمالية، التي يجذب إليها القارئ والناقد على حد سواء إلا أن هذه الجمالية تتضح أكثر عند النقاد الغربيين، رغم تعدد مناهجهم ومدارسهم النقدية وتشعبها، فقد تناولوا قضية الجمال الأدبي عامة، والشعري خاصة من خلال رؤيتهم الثقافية والفنية والجمالية والنقدية، وهي مرتبطة بتيارات الحداثة وما كان من مفاهيم حول مصطلح (الجمالية) (Esthétique) ولعل هذه الثقافة الغربية قد انطلقت من تصور فلسفي عام لقضية الفن والجمال، وبدأت بنظرية (أفلاطون) (Platon) (347-427 ق.م) المرتبطة بمثله العليا على أن الجمال شيء مطلق، ثم نجده عند (أرسطو) (Aristote) (322-384 ق.م) و(كارل ماركس) (Karl Marx) (1818-1883) و(جون بول سارتر) (Jean-Paul Sartre) (1905-1980) و(هيوم) (Hioum) (1711-1776) و(كانط) (Kant) (1724-1804)، الذي جعل من ملكة (الذوق) تضطلع بالحكم الجمالي². فكان بذلك قريبا من الأثر الأدبي والشعري الذي يحتاج إلى هذه الملكة لتحسس مواطن جماله. ثم يقترب (هيجل) (Georg Wilhelm Friedrich de Hegel) (1770-1839) أكثر من مجال دراستنا، من خلال كتابه (علم الجمال) (Science d'esthétique) وقد قصّره على الجمال الفني³. كما تعد آراء (كروتشة) (1866-1952) و(برغسون) (1859-1941) المثالية حول الفن اتجاها آخر في فهم فلسفة الجمال من خلال درجات الشعور الجمالي الذي عندما يكون ثريا بأفكاره وانفعالاته يتعمق الجمال ويسمو⁴. ولعل الارتباط أكثر بالنقد الأدبي الغربي، يجعلنا على فهم عميق لمصطلح (الجمالية)، حيث استخدمه الغربيون في

¹ عامر الحلواني: مرجع سبق ذكره، ص72

² Kant: critique de la faculté de juper, traduit par A. philon, Paris, ed, verui, librairie philosophique, 3^{ème} ed. 1974, p. 77

³ هيجل: مدخل إلى علم الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط1، 1978، بيروت، لبنان، ص 40

⁴ Bergson: les deux Sources de la morale et de la religion. Paris. Presses universitaires de France 1960. p p 40.41

الحقل النقدي اعتمادا على ضوابط ومقاييس ومعايير أسلوبية تفصح عن مواطن الكلام الجميل والقيح معا، وتجعل من المجال الفني أساسا لدراسة هذه الأساليب ونجد كل من (رومان جاكبسون) (Roman Jakobson) (وجون كوهين) (Jean Kohnen) من النقاد الذين يؤمنون بطلب الجمالية لذاتها، قصد تحقيق الهوية الشعرية¹. إلا أنهما يختلفان في كون الأول عم هذه الجمالية على كل أنواع الكلام، بينما حددها الثاني في الكلام الشعري لا غير، وهو بذلك يربط الجمالية بالأسلوبية خاصة عندما يتحدث عن (الجناس) (Homophonie) من خلال تناغم الأصوات واختيارها وتوظيفها في أماكنها المناسبة، داخل المنظومة الخطابية، ثم تناوله (القافية) (Ryme) ودورها في تعزيز التجانسات الصوتية في أواخر الأبيات، وعلى امتداد كامل القصيدة وما تحدثه من تكرار صوتي وتعرض كذلك إلى تكرار بعض الأساليب لتشكل ظواهر فنية جمالية داخل النص الشعري، والجمالية التي يتحدث عنها (كوهين) لا تقف عند هذا الحد، بقدر ما نجد في أساليب أخرى داخل النص، خاصة عندما يتناول عنصر الانحراف والانزياح في الكلام الشعري، وما يضيفه من قيمة جمالية على اللغة، وبذلك تكون اللغة الشعرية غير عادية وغير مألوفة لغرابتها « مما يجعل الكلام الشعري ذا وظيفة جمالية، فيظهر الشعر في صورته الحقيقية، الجميلة »².

ويبدو أن (جاكبسون) و(كوهين) قد ركزا على الشكل أكثر في إبراز جمالية الشعر مما يجعلنا نتساءل عن جدوى المضمون والمحتوى في القصيدة الشعرية، لأن جمالية الأسلوبية تكون في شكل النص ومضمونه معا، وهو ما لمح إليه خاصة (كراد بيرو) (Bureau courad) و(هنري ماشونيك) (Henri Meschonnic) لأن الأسلوب الجميل في نظرهم، في تلك المواجهة بين المستويات الإيقاعية والصوتية والتركيبية والدلالية، والتي تعمل على خدمة الإبداع الأدبي بشكل خاص عندما تشكل هذه المستويات ظواهر أسلوبية مكررة، تعمل على مساعدة القارئ لولوج أعماق النص، والدخول في جزئيات مضامينه³ وهو رأي سنأخذ به أثناء دراسة النصوص اللاحقة التي نسجت على منوال النص الشقراطي السابق، بالتطلع إلى دراسة المستويات الأسلوبية لإبراز جماليات هذه النصوص، صوتا وإيقاعا وتركيبا ودلالة « حيث أن الجمال لا نأخذه من ذاته بقدر ما نتحسسه ونتذوقه ونستمتع به عندما يعمل على إنتاج المعنى والدلالة »⁴.

¹ -Jakobson Roman ,Huit questions de poétique, qu'est ce que la poesie? Paris, ed seuil 1977 p 464.

² -Cohen jean .le haut language.ed.seuil.1979. p 182.

³ -Bureau courad. luiguistique fonctionnelle et stylistique objective.p,u.f/1976, p p ,113-114.

⁴ -Meschonnic Henri, pour la poétique ,ed.gallimard,T I ,1970,p 22.

لقد كان لنا أن تحدثنا عن هذه الجمالية الأسلوبية في النقد والثقافة العربية والغربية حتى نصل إلى ضبط شعرية النص الشعري، والأخذ بالمفهوم العام لأدبيته (Littérarité) بالتوصل إلى ضبط العناصر، والأسس العلمية، التي تستند إليها العملية الإبداعية الفنية. ولا يتأتى ذلك إلا برصد الظواهر الأسلوبية المشتركة بين النصوص اللاحقة والنص السابق، وبيان سر جمالياتها وتأثيرها على المتلقي، رغم أن المفهوم الواحد هو عنوان واضح في النقد الغربي، بينما تتفرع المفاهيم في التراث النقدي العربي، لتصف كلها مواطن الشعرية والجمال في الأسلوب الأدبي الفني « وتتركز الشعرية على دراسة الأساليب التي يتجسم فيها الإحساس بالأشياء في الكلام الأدبي: تركيباً وتعبيراً تخيلاً وإيقاعاً وتوقيفاً »¹.

على أن هذه الدراسة وإن تداخلت فيها مفاهيم الجمالية والشعرية والأسلوبية فإن الوصول إلى ضبط الأساليب بمظاهرها المختلفة، تنطلق من خلاله إلى معرفة القدرات والملكات الإبداعية الماثلة في هذه الأساليب وما يمتزج فيها من إحساس جمالي، يتجاوز الكلام الشعري إلى ظهور المقومات الجمالية العامة لهذا النص المدروس، وغاية هذه الدراسة واحدة وهي إبراز القيم الجمالية في أساليب النص الأدبي ككل فالعناصر الثلاثة (شعرية- أسلوبية- جمالية) مرتبطة ببعضها للوصول إلى هذه القيمة الأدبية الرفيعة فالظاهرة الأسلوبية في حقيقتها ظاهرة لغوية تسهم في شعرية النص الأدبي، وفي جمالياتها على أن يرتبط المبدع بموضوعه ارتباط الخلق الجديد للأسلوب كخاصية تعمل على إيجاد الجمالية الشعرية بشكل عام.

8- حدود المعارضة في اللغة والاصطلاح والنقد والتاريخ

8-1- مفهوم المعارضة في المعاجم اللغوية القديمة والحديثة:

يحتاج البحث في مصطلح المعارضة ولوج جذوره اللغوية المختلفة، واستحضار شروحاتها حتى يتسنى لنا الإحاطة الشاملة بمفاهيمه التي توضح لنا الصورة الحقيقية لهذا الفن الأدبي الشعري ومنطلقاته اللغوية الأولى، كفن يضرب بجذوره في أعماق الأدب العربي القديم، ويتطلع إلى التعالق مع مفاهيم النظريات الأدبية الحديثة بمناهجها، من خلال التقاء التراث بالمعاصرة، والأصالة بالحدث، لذلك كان لزاماً التطرق إلى معنى كلمة (معارضة) في اللغة، باستقراء ما جاء في المعاجم اللغوية القديمة خاصة، فالفعل من المعارضة هو (عارض) ويرجع إلى أصله (عرض)، حيث يشترك اللغويون في كون « العين والراء والضاد بناءً تكثراً فروعه، وهي مع كثرتها ترجع إلى أصل واحد »² لذلك تعددت معاني اللفظ الثلاثي الذي يزداد عليه حرف واحد، فيصبح (عارض) على وزن (فاعل) مما يغير دلالاته بحيث نجد معنى المشاركة والمغالبة وغيرها من الدلالات التي

¹ عامر الحلواني: مرجع سبق ذكره، ص 67.

² أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، ج4، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط1، القاهرة، 1368هـ، ص 296.

تجعلنا نرصد معاني هذا اللفظ عند علماء اللغة (كالخليل بن أحمد الفراهيدي ت. 175هـ) الذي يقول: « عارضته بمثل ما صنع، إذا أتيت إليه بمثل ما أتى إليك، ومنه اشتقت المعارضة، وعارض فلان سلعته: أي أعطى واحدة وأخذ أخرى، وعارضته في البيع فعرضته عرضاً، أي عاينته وصار الفضل في يدي، وعارضته في المسير أي سرت حياله وعارضت فلانا أي أخذ في طريق وأخذت في طريق غيره، ثم لقينته ونظرت إليه معارضة، لذا نظرت من عرض، أي ناحية، وعارضت فلانا بمتاع، أي شئ معارضة وعارضته بالكتاب، إذا عارضت كتابك بكتابه ¹».

لقد كان لابن منظور وقفة مطولة مع لفظ المعارضة من خلال مادة (ع، ر، ض) ومن أبرز المعاني التي جاء بها في لسانه ما يلي: « لقحت الإبل إعراضاً، إذا عارضها فحل من إبل أخرى، وجاءت المرأة بابل عن معارضة وعراض إذا لم يعرف أبوه ويقال للسفيح: هو أبن المعارضة، والمعارضة أن يعارض الرجل المرأة فيأتيها بلا نكاح ولا ملك... ويقال: ضرب الفحل الناقة عراضاً، وهو أن يقاد إليها ويعرض عليها إن اشتهدت ضربها وإلا فلا، وذلك لكرمها ²».

ويقول:

- فلان يعارضني أي يباريني.

- عارضه في السير: سار حياله وحاذاه.

ونجد إن المعارضة أخذت معاني ثلاث (معنى الإفضاء، ومعنى المنافسة، ومعنى المحاذاة).

وقد أورد (ابن منظور) معنى آخر من خلال ما قاله ابن السكيت في قول الشاعر (البعيث): مدحنا لها روق الشباب فعارضت***جناب الصبا في كاتم السر أعجما قال: عارضت أخذت في عرض أي ناحية منه.

جناب الصبا: أي جنبه، وقال غيره: عارضت جناب الصبا، أي دخلت معنا فيه دخولا ليست بمجانبه، ولكنها ترينا أنها داخلة معنا، وليست بداخله.

- في كاتم السر أعجما: أي في فعل لا يتبينه من يراه، فهو مستعجم عليه وهو واضح عندنا، ونفهم منه معنى الخفاء ³.

كما أن ابن منظور لم يخرج عن دلالات (ابن فارس والخليل) السابقة حيث يقول: « وعارضته في السير أي سرت حياله وحاذيته، وقال عارض فلان فلانا إذا أخذ في

¹ الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، ج1 تحقيق د. مهدي المخزومي و د. إبراهيم السامرائي، سلسلة المعاجم والفهارس (16) منشورات وزارة الثقافة والاعلام، طبع مطابع الرسالة، نشر دار الرشد، الكويت، 1980، ص ص 271-272-273

² ابن منظور، مرجع سبق ذكره مادة (ع.ر.ض).

³ المرجع نفسه، مادة (ع،ر،ض).

طريق وأخذ في طريق آخر فالتقيا، وعارض الشيء بالشيء قابله، وعارضته كتابي بكتابه، أي قابلته»¹.

كما يقول: « وفلان يعارضني أن يباريني، وفي الحديث الشريف أن جبريل عليه السلام، كان يعارضه القرآن في كل سنة مرة وأنه عارضه العام مرتين، قال ابن الأثير: أي كان يدارسه جميع ما نزل من القرآن الكريم من المعارضة والمقابلة، وفي الحديث الشريف أيضا أن رسول الله (ص) عارض جنازة أبي طالب أي أتاها معترضا من بعض الطريق ولم يتبعها في منزله»².

ويساير (الفيروزبادي) هذه المعاني في قاموسه فيقول: « وعارضه: جانبه، وعدل عنه وسار حiale، وعارض الكتاب، قابله، وأخذ في عروض من الطرق، وعارض الجنازة، أتاها معترضا في بعض الطريق ولم يتبعها من منزله، وعارض فلانا بمثل صنيعه، أتى اليه بمثل ما أتى»³.

وبالمثل ما نجده عند كل (من الجواهري ت 393 هـ وابن سيدة ت 485 هـ و(الزمخشري ت 538 هـ) و(الصاغاني ت 650 هـ) و(الرازي ت 666 هـ) بينما يضيف (ابن دريد ت 321 هـ) في قوله: « اشتريت المتاع بعرض، أي بمتاع مثله، وهي المعارضة، وعارضت الرجل بكذا، إذا قال قولاً فاعترضت في جوابه وجابته به، ويقال لقحت الناقة عراضا إذا سانها فحل من غير شولها فتتوفها سانها عدا معها، وقال الشاعر الطرماح:

أضمرته عشرين يوما وفنيت ** حين نيلت يعارة في عراضي

اليعارة: أن يخرج فحل من شول إلى شول آخر، وتخرج ناقة من ذلك الشول فيقرعها، وإنما قيل عراض لأنه يعارضها»⁴.

كما نجد (الأزهري ت 370 هـ) يشرح اللفظ انطلاقاً من التمثيل ببيت شعري (لابن السكيت): والذي ذكره (ابن منظور) سابقاً.

وقال: عارضت: أخذت في عرض أي: ناحية منه، جناب الصبا إلى جنبه، ويقال: جاءت فلانة بولد عن عراض ومعارضة إذا لم يعرف أبوه، ويقال السفيح هو ابن المعارضة: أن يعارض الرجل المرأة فيأتيها بلا نكاح ولا ملك»⁵.

¹ ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، تصنيف عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف القاهرة مادة (ع، ر، ض)

² ابن منظور، مرجع سبق ذكره، ج 07، ص 167

³ الفيروزبادي: محي الدين بن يعقوب، القاموس المحيط، تحقيق مكتبة التراث في مؤسسة الرسالة، ط 02، بيروت، 1407 هـ-1987 م باب الضاد، فصل العين

⁴ ابن دريد: جمهرة اللغة، ج 2، طبعة حيدر آباد الركن، ص 363

⁵ الأزهري: تهذيب اللغة، ج 1، تحقيق عبد السلام محمد هارون، طبعة الدار المصرية 1964، ص 464

وإذا جئنا للمعاجم والقواميس الحديثة لا نجد اختلافا في معنى اللفظ عن القواميس القديمة، ومع ذلك فقد أكد هذه الدلالات عن طريق ضرب الأمثلة، وتوظيف الشواهد خاصة الشعرية، مما أعطى لفظ المعارضة وضوحا أكثر، ففي المعجم الوسيط نجد قوله: « عارض فلان معارضة وعراضا، أخذ في عروض من الطريق... ويقال عارض فلان فلانا، ناقضة في كلامه وقاومه »¹.

وهذه المحافظة على المعاني القديمة نجدها عند (أحمد مطلوب في معجم المصطلحات البلاغية في اللغة والأدب ص 628-629 وعند (مجدي وهبة) و(كامل المهندس) في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ص 203)².

وعلى العموم فقد دل لفظ (المعارضة) على معاني المشاركة والمقابلة والمباراة والمعاظمة والمشابهة والمحاذاة والمناقضة وهي معاني مرتبطة بمعنى الموازنة بين الشعراء، كما ارتبط اللفظ بالمعاني الحسية كالمبادلة والسير والمقايضة والالتقاء والمجابهة ولقاح الإبل، والإيتاء والمجانبة وهي معاني متداولة في اللغة، وتحيلنا إلى أن المعارضة إبداع شعري متداخل مع إبداع شعري آخر، وهو غير شرعي نتج عن عملية اختلاط وتواشج، ومثال الناقاة والمرأة يجسد ذلك، على الرغم من أن دلالة هذه المعاني لا تعبر بشكل مباشر عن معنى المعارضة كمصطلح أدبي فني، بل تحدثت عن معاني جزئية ارتبطت بمشتقات المصطلح مع تواشجها في المعنى الدلالي العام، ولعل المفهوم الاصطلاحي للفظ (المعارضة) يغنينا عن هذا الاختلاف الدلالي، ويحدد المعنى بشكل دقيق على الرغم من أن الرجوع إلى المعنى اللغوي الأول يجعلنا ندرك أصالته ولو صار في الاصطلاح أكثر دقة في الحقل الذي يدرس فيه.

8-2- مفهوم المعارضة وحدودها الاصطلاحية

إن استقراء بسيطاً لكتب التراث العربي القديم يجعلنا نقف عند حدود فن المعارضة الشعرية، التي ترتبط بعناصر ثلاث: الموضوع –الوزن-القافية، بحيث يشترك الشعراء في موضوع نصيهما كالمدح أو الهجاء أو الغزل أو غيرها من الأغراض، ثم يتوافقان في وزن البحر كالطويل أو البسيط أو المديد أو غيره، وكذلك يتفقان في القوافي، وبذلك تكتمل المعارضة الشعرية، وهو العامل المشترك في هذا المفهوم بين جل النقاد العرب قديما وحديثا، حيث أن « مفهوم المعارضة ينهض على اتفاق قصيدتين في الوزن والقافية والموضوع، مما يساعد على قيام موازنة فنية بينهما »³. ويفصل الدكتور (أحمد الشايب)

¹ أبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، ط2، القاهرة، 1392هـ-1972م، مادة (عارض)

² ينظر أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان، ط2، ناشرون 1996م ص ص628-629، ثم ومجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، لبنان، 1979، ص203.

³ علي الغريب: محمد الشناوي: المعارضات في الشعر الأندلسي، القصيدة العباسية نموذجا، مكتبة الآداب، ط1، 2003، ص 03

في ذلك حيث يقول: « المعارضة في الشعر أن يقول شاعر قصيدة في موضوع ما من أي بحر وقافية يأتي شاعر آخر فيعجب بهذه القصيدة بجانبها الفني وصياغتها الممتازة، فيقول قصيدة من بحر الأولى وقافيتها، وفي موضوعها أو انحراف عنه يسير أو كثير، حريصا على أن يتعلق بالأول في درجته الفنية أو يفوقه فيها، فيأتي بمعاني أو صور بإزاء الأولى تبلغها في الجمال الفني أو تسمو عليها بالعمق أو حسن التعليل، أو جمال التمثيل، أو فتح آفاق جديدة في باب المعارضة »¹.

ومن هنا نفهم أن فن المعارضة يتجسد عن طريق الإعجاب والانبهار بنص سابق لما فيه من جماليات فنية، وصور بديعة، وإيقاعات مؤثرة، ودلالات عميقة، مما يجعل الشاعر المعارض يتتبع هذه الجماليات، ليأتي بمثلها، وقد يتطلع كذلك لتجاوزها وجعلها جسرا فنيا لإبداع غيرها وابتكار ما هو أجمل وأحسن، وبذلك لا تكون المعارضة فنا شعريا مقلدا فقط بقدر ما هي محاولة للإبداع والتجديد، ويرجع ذلك إلى مقدرة كل شاعر الفنية وإمكاناته الإبداعية الخلاقة، التي تجعل منه مبدعا مسائرا لهذا الإبداع، أو يكون أقل من ذلك فلا يعدو أن يحذو حذو النص السابق، فيعيده ويقلده وقد يتراجع في فنياته وجمالياته فيصبح النص اللاحق في نمطه وطريقته هو نفسه النص السابق على الرغم من الإعجاب والانبهار « ومن ثم فإن محاولات المعارضة تضع أقدامها على طريق الإبداع والتفوق أحيانا فتلتحق بالركب، أو تضل طريقها فتراجع وتتوقف أحيانا أخرى، وهذا يؤيد مفهوم المعارضة الصحيحة وهو القائم على تصور المعارضة نوعا من التعبير عن إعجاب واثبات القدرات الإبداعية الخاصة التي تميز شخصية صاحبها الأدبية وتخرج به عن دائرة الاتهام بالتقليد البحت والمحاكاة الباردة »² ولعلنا نجد (إسماعيل عبد الرحمن) في كتابه (المعارضات الشعرية) يحدد لنا ذلك بأكثر دقة وإيجاز عندما يقول عن المعارضة « أن توافق القصيدة المتأخرة المتقدمة في وزنها وقافيتها، وأن يكون الغرض منهم واحدا أو متماثلا بحيث تكون القصيدة المتأخرة صدى واضحا للقصيدة القديمة بدافع الإعجاب »³.

فقد حصر الكاتب فن المعارضات في العناصر الثلاث (الوزن، القافية، الموضوع أي الغرض)، وذكر التوافق والتماثل بين النص السابق والنص اللاحق، وهو تطابق كلي بحيث يصبح النص اللاحق صورة طبق الأصل للنص السابق، ويكون ذلك إعجابا من الشاعر المعارض لقصيدة الشاعر المعارض. وهو بذلك لم يذكر عنصر التجاوز والإبداع أو التجديد. وقد وقع الاختلاف بين الدارسين حول هذا المفهوم من جهة، وأخطأ البعض بين

¹ أحمد الشايب: تاريخ النقائص في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، ط 3، 1998، ص 7.

² إيمان السيد أحمد الجمل: المعارضات في الشعر الأندلسي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط 1، إربد، الأردن، 2006، ص 44.

³ إسماعيل عبد الرحمن: المعارضات الشعرية، دراسة تاريخية نقدية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، 1414هـ-1994م، ص

مفهوم المعارضة ومفاهيم فنون شعرية أخرى حيث اعتبر الدكتور (حسن عباس) أن الاتفاق حول هذه العناصر الثلاث بين النص السابق والنص اللاحق أو بين الشاعرين السابق واللاحق لا يعبر دائما عن فن المعارضة حيث يقول:

« تتفق الأعمال الشعرية في أوزانها وقوافيها وموضوعاتها ولكنها لا تعبر عن معارضة اللاحق للسابق ذلك أن أوزان الشعر العربي وحروف رويه وحركات إعرابه، كل ذلك مما يقع تحت احتمالاته المتعددة تحت الحصر، ولو أطلقنا الحكم به أكثر ما نرى من شعرنا العربي داخلا في باب المعارضة »¹.

وهو موقف مجحف في حق فن المعارضات التي تضع هذه العناصر كإطار يميزها عن بقية الفنون الشعرية الأخرى، عندما نضيف عنصر الإعجاب والإبداع أو التجديد، لذلك تصدى بعض الدارسين لمثل هذه الآراء ودافعوا عن فن المعارضات، من كونه لا يتوقف عند حدود التقليد والمحاكاة والإعجاب والانبهار بل يتجاوز ذلك إلى الابتكار والإبداع أي إيجاد أشكال جديدة من الصور والتعبير والأساليب والشواهد الشعرية الماثلة في الأدب العربي القديم والحديث شاهدا على ذلك خاصة في الأندلسي الذي توخى شعراؤه خطى شعراء المشرق وتفوقوا في بعض قصائدهم المعارضة. فنجد الدكتور (منجد مصطفى بهجت) يقول: « إن مجرد قول الشاعر قصيدة في بحر قصيدة أخرى وقافيتها وموضوعها، لا يدل على تقليد مطلق للشاعر السابق على نحو ما ذهب عدد من الدارسين، والصواب أنها مظهر من مظاهر الإبداع وصورة من صور التفوق لا سيما في مراحلها الأخيرة... ومن هنا نستطيع أن نقرر بأن المعارضة حالة تتجاوز التقليد إلى الإبداع والمتابعة إلى الابتكار »².

ونفهم أن التقليد والمحاكاة عنصران يرتبطان حتما بجوانب التفوق والتخلص من التبعية والاجترار، رغم التأثير والإعجاب بالنص السابق والذي « كان في أكثر الأحيان تأثر الأصلاء الواعين ذوي الشخصية المتفتحة القوية، التي تضيف إلى ما تتأثر به كثيرا من ذاتها وفنها فتغنيه وتنميه »³.

ونجد مفهوم المعارضة عند بعض الدارسين يفتقر إلى الدقة والانضباط على غرار ما أورده (جبور عبد النور) في معجمه الأدبي حيث يعرفه بقوله: « باب من أبواب الشعر التقليدي الذي يتصدى فيه شاعر لقصيدة زميل له، قديم أو معاصر، فينظم أبياتا على

¹ حسن عباس: التيار المشرقي في الأدب الأندلسي، مكتبة الآداب، مطبعة الشعر، طنطا، مصر، د ت، ص 35.

² منجد مصطفى بهجت: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط غرناطة، مديرية دار الكتب، جامعة الموصل، 1988م، ص 267.

³ أحمد هيكال: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، د ط، 1997م، ص 199.

وزنها وقافيتها، ويقف فيها موقف المقلد إعجاباً بها، أو يناقض زميله فيثبت ما أنكر أو ينكر ما أثبت»¹.

والملاحظ على هذا التعريف أنه يخلط بين فن المعارضات وفن النقائض، لأن الشاعر المعارض قد يقلد الشاعر المعارض في الموضوع والوزن والقافية ولا يناقضه إثباتاً وإنكاراً كما يفعل شعراء النقائض، حيث يقول الباحث (يونس طركي سلوم البجاري): « لا نتفق معه عندما يقول (أو يناقض زميله...) لأن هذا الكلام يخرج عن المعارضة وينتقل إلى فن آخر هو النقيضة»² وبالمثل ما نجده في معجم مصطلحات العربية على إن المعارضة « أن يحاكي الأديب في أثره الأدبي أثر أديب آخر محاكاة دقيقة تدل على براعته ومهارته»³.

فإذا سلمنا بأن فن المعارضات هو فن محاكاة قصائد لبعضها البعض، فنحن في حقيقة الأمر ننفي عنصر الابتكار والإبداع والتجديد، وهو ما يجعل المفهوم يخرج عما نقصده بفن المعارضة، ويعقب كذلك (يونس طركي سلوم البجاري) على هذا التعريف بقوله لقد: « أقر إن المعارضة هي محاكاة، لأن المعارضة لا يمكن أن تكون محاكاة مطلقة، لأن المحاكاة المطلقة عملية مجردة من عنصر الإبداع... وليست المعارضة كذلك»⁴ ولعل هذه الإضافات على العناصر المتفق عليها في تحديد معالم هذا الفن، هي التي أخرجت المفاهيم إلى التقاطع مع فنون أخرى، وبالتالي يحتاج التعريف إلى الاتفاق على وجود عوامل مشتركة بين النصوص السابقة والنصوص اللاحقة وهي: الموضوع والوزن والقافية من جهة وعنصر الإعجاب والإبداع من جهة أخرى، مثلما حدد ذلك الدكتور (محمود رزق سايم) في قوله: « والمعارضة أن ينظم الشاعر قصيدة على نمط قصيدة لشاعر آخر، يتفق معه في بحرهما ورويها وموضوعها، سواء كان الشاعران متعاصرين أم غير متعاصرين»⁵ ونفهم من هذا أن صورة النص السابق تتجسد في النص اللاحق، عن طريق البحر الشعري والروي والموضوع، وليس شرطاً أن يكون الشاعران متعاصرين، إلا أن الشاعر جعل التوافق القافوي في حرف الروي فقط وهذا التعريف نجده أكثر دقة من التعاريف السابقة، ولا نلمح فيه إضافات مخلة بحدود هذا الفن الأدبي، وهو كذلك يختلف عن قول الدكتور (أمين علي سعيد) بأن المعارضة « نوع من الشعر يقوم بمعارضة أشعار

¹ جبور عبد النور: مرجع سبق ذكره، ص 254-255

² يونس طركي سلوم البجاري: المعارضات في الشعر الأندلسي، دراسة نقدية موازنة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان 1429هـ-2008 م، ص 48.

³ مجدي وهبة وكامل المهندس: مرجع سبق ذكره، ص 203.

⁴ يونس طركي سلوم البجاري: مرجع سبق ذكره، ص 48

⁵ محمود رزق سليم: عصر سلاطين المماليك، مجموعة 08، ط1، القاهرة، 1965، ص 477

شاعر آخر إعجابا بها وتهكما عليه أو جوابا عن شعر له...¹ وما يجعل هذا التعريف غير دقيق هو إضافته للفظ التهكم والجواب، والذي لا يتوافق وفن المعارضة ويخرجنا إلى فن النقائض خاصة، وبالمثل ما نجده عن الدكتور (عمر فروخ) عندما يقول أن المعارضة «تقليد الشاعر لشاعر آخر...»² وفي الحقيقة أن المعارضة لا تقف عند حدود التقليد، بل تتجاوز إلى التجديد، وقد علق (يونس طركي سلوم البجاري) على ذلك بقوله في التعريفين السابقين «قوله تهكما عليه لا يتفق مع مفهوم المعارضة الشعرية بل يصح على مفهوم النقيضة والتي تعتمد الهجاء والسخرية وقوله (جوابا عن شعر له) وهو لا يتفق مع مفهوم المعارضة بل يصح على مفهوم المجاورة الشعرية، والذي يختلف عن مفهوم المعارضة... والمعارضة ليست تقليدا في جميع مراحلها، بل يكون التقليد مرحلة تنتهي بالتجديد والتفوق والإبداع»³ ومن هنا نعرف أن حدود المعارضة وجب أن تضبط حتى نفرق ونميز بين المعارضة والفنون الشعرية الأخرى خاصة فن النقائض، ثم نقف على حقيقة هذا الفن الأدبي من كونه لا يتوقف عند عملية التقليد الصماء بقدر ما يبدأ به ثم يتجاوزه بخلق إبداع ثان، عن طريق الابتكار والتحويل والتميز والفرادة الفنية، التي تجعل من النص اللاحق صورة جديدة في الفن والإبداع، تتسامى على النص السابق في خصوصيتها وشعريتها، ولعل الدارس (يونس طركي سلوم البجاري) يعطينا المفهوم الدقيق والشامل لفن المعارضة، والذي يجعلنا نستأنس له في دراستنا حيث يقول: «الأصل في مفهوم المعارضة في الشعر، أن ينظم شاعر قصيدة في موضوع معين على غرار قصيدة أخرى قالها الشاعر المتقدم عليه في الزمن، ملتزما الوزن والقافية وحركة الروي، فضلا عن المضمون بالمتابعة والاحتذاء مجاريا ذلك الشاعر محاولا بلوغ شأوه ثم محاولا التفوق والإبداع، وهذا الضرب يمثل المعارضة التامة»⁴ فالباحث يرسم لنا حدود المعارضة الفنية بين شاعر سابق وآخر لاحق، باتفاقهما في موضوع قصيدتهما وفي وزنهما وقافيتها ورويها ومضمونها، ويوضح لنا بان المعارضة تتميز بمرحلتين الأولى تقليدية تعتمد الاحتذاء والمتابعة، والثانية إبداعية تعتمد التفوق والابتكار، لأن هدف الشاعر المعارض الوصول إلى مكانة الشاعر المعارض من هذه الفئة وتجاوزها وبذلك تتم المعارضة وتكتمل ومع ذلك حتى العناصر التي تؤسس لفن المعارضة، فيبقى النص معارضا للنص السابق عليه إلا أن عدم اكتمال عناصر المعارضة، يجعلها معارضة ناقصة وغير مكتملة، ولا يخرجها من مجال فن المعارضات.

¹ أمين علي سعيد: بحث الشاعر أبو اسحاق، الاطعمة ومعارضته الشعرية، مجلة كلية الأدب، عدد 23 جامعة بغداد، 1987م، ص 443.

² عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي في المغرب والأندلس إلى آخر عصر الطوائف، ج 1، ط1، بيروت، 1981، ص 78.

³ يونس طركي سلوم البجاري: مرجع سبق ذكره، ص 47-48.

⁴ المرجع نفسه، ص 48.

3-8- أنواع المعارضة

بما أن الدارسين اختلفوا بشأن مفهوم المعارضات في جانبها الاصطلاحي وفي شروطها وعناصرها، وانطلاقاً من التعريفات السابقة، ومن حدود فن المعارضة الذي يستوجب التشابه في الموضوع والوزن والقافية، وفي جانب الإعجاب والتقليد ثم الإبداع والتجديد، فإن أنواع المعارضات تكون تبعا لهذه المفاهيم المختلفة. وقد أوضح (إسماعيل عبد الرحمان) ذلك انطلاقاً من تعريفه للمعارضة، فإذا كان هناك توافقاً بين النصين السابق واللاحق في العناصر السابقة الذكر، كان ذلك نوعاً من المعارضة يختلف عن غيره، مما اقتقر إلى عنصر من تلك العناصر وهكذا نحدد أنواع المعارضة في قسمين:

3-8-1- المعارضة الصريحة: وهي التي تنشأ عن تطابق النص السابق مع النص

اللاحق في الوزن والقافية والموضوع، بدافع إعجاب الشاعر المعارض بالشاعر المعارض، وانبهاره بقصيدته شكلاً ومضموناً « وسمي هذا النوع من المعارضات معارضة صريحة »¹ وقد يحدث أن يعارض الشاعر النص السابق من جميع جوانبه فلا يحدد عنها، وقد يكتفي الشاعر المعارض بتقليد جانب معين في الكل والجزء، لذلك انقسمت المعارضة الصريحة إلى « معارضة كلية تتركز على النص المعارض كاملاً ومعارضة جزئية يقتصر فيها الشاعر على معارضة جزء من القصيدة السابقة »².

3-8-2- المعارضة الضمنية: إذا كانت المعارضة الصريحة كلية أو جزئية تحتاج

إلى توفر العناصر المعروفة كالوزن والقافية والموضوع، فإن هذا النوع يفتقر إلى عنصر من هذه العناصر، حيث يستثنى (إسماعيل عبد الرحمان) بعض القصائد بقوله: « ما عدا ذلك من القصائد التي فقدت أحد العناصر المذكورة فهي معارضات ضمنية »³.

ومن هنا نستطيع أن نتصور حدود النوعين من المعارضات « الأول منهما صريح كامل قالباً إيقاعياً وغرضاً جوهرياً سواء كان الجوهر مماثلاً لكل أغراض القصيدة أو لأجزاء منها والثاني منها معارضة غير تامة تقتصر على الشكل أو القالب الإيقاعي فقط دون تماثل الموضوع »⁴ ويتضح من خلال ذلك أن الدارسين خاصة الدكتور (إسماعيل عبد الرحمان) وضعوا الحدود الفنية التي يهتدي بها الباحث إلى معرفة حقيقة لفن المعارضات من خلال تقاطع النصوص السابقة واللاحقة في الغرض أو المضمون وفي البحر والقافية، مع اعتبار عنصر الإعجاب بالقيم الأسلوبية والجوانب الفنية الماثلة في النص السابق « ومتى انسجم النمط الشعري التعارضى وهذا الحد الفني دعوانه معارضة

¹ إسماعيل عبد الرحمان: مرجع سبق ذكره، ص 120

² المرجع نفسه: ص ص 122-127

³ المرجع نفسه، ص 125.

⁴ إيمان السيد أحمد الجمل: مرجع سبق ذكره، ص 49

صريحة وتامة، ومتى فقد أحد المكونات المشار إليها سلفا إن شكلا (بأن يختلفا في أحد عناصره ويتفقا في الموضوع العام) أو مضمونا (بأن يتحدا في الموضوع العام ويتباينا في المكونات الشكلية) دعونا هذا النمط معارضة ضمنية وغير تامة، ومتى أخل النمط الشعري التعارضي بشروط تحقق مفهوم المعارضة إن شكلا أو مضمونا أبعدناه من دائرة المعارضات الشعرية بنوعيتها السابقين¹. وهكذا تتبدى لنا معالم المعارضة من غير المعارضة في القصائد الشعرية ويتبين لنا الالتزام التام أو المحدود لدى الشعراء المعارضين بالنص السابق، وبالتالي وجب أن تتباين صور المعارضة وتختلف بين شاعر يمارس المعارضة الصريحة وآخر يمارس المعارضة وآخر يمارس المعارضة الضمنية، بحيث يستوجب على الأول أن يكون أكثر يقظة وفطنة من الثاني وهو يعارض النص النموذج الذي قد نجده يعج بلامح فنية وأسلوبية تصعب على الشاعر المعارض مهمته الإبداعية التجديدية وبالتالي يحتاج إلى التسلح بوسائل فنية وإبداعية وأساليب ابتكارية، ليتجاوز هذا النموذج الفني المثال حيث أن « المبدع لا يسمى مبدعا باتفاقه مع من سواه، وإنما يكون ذلك باختلافه الذي يميزه ويميز شعره ويفصح عن تفرد»² وعلى العكس من ذلك نجد صاحب المعارضة الضمنية له أكثر حرية في تناوله للنص السابق حيث تنفتح له المجالات وتتسع له فرص الإبداع والابتكار « لأنه غير ملتزم بالتقيد بحدود المعارضة الصريحة المقصودة والتي تقتضي توحيدها بين القصيدتين قلبا وقالبا وتستدعي من المشاعر المتأخر جهدا مضاعفا وموهبه شعرية وجمالية يستطيع بواسطتها الانعتاق من شبك النموذج الأصلي والاستقلال بشخصيته الفنية »³ ولعل شعراء المعارضات قيد الدراسة قد فتحوا لأنفسهم المجال أثناء معارضتهم للقصيدة الشقراطسية، ولم تكن قصائدهم كلها معارضات صريحة بقدر ما هي كذلك معارضات ضمنية، وعلى العموم « يمكن التمييز بين نوعين من الأشكال التناسلية في الشعر العربي القديم بناء على التمييز الذي أقامه النقد الحديث بين التناس الصريح والظاهر والتناس الضمني والمستتر »⁴.

8-4- حدود المعارضة مع باقي المفاهيم النقدية الموازنة:

لكي نضبط حدود فن المعارضات أكثر، أردنا أن نتعرض الى بعض الفنون الأخرى من الممكن أن تتقاطع مع هذا الفن، وبالتالي تختلط المفاهيم مثلما نجد عند بعض الدارسين ومن هذه الفنون الأدبية والشعرية خاصة ما يلي:

¹ عبد القادر بقشي: التناس في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب 2007، ص 68.

² عبد الله الغدامي: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص 68.

³ إسماعيل عبد الرحمان: مرجع سبق ذكره ص ص 22-23.

⁴ عبد القادر بقشي: مرجع سبق ذكره، ص 58.

1-4-8 حدود المعارضة والنقيضة: Limite du pasticheet parodi

إذا كان التوافق بين المعارضة والنقيضة يكمن في الوزن والقافية ووحدة الموضوع والغرض، فإن هناك عناصر اختلاف بينهما، إذ نجد مفهوم المعارضة يشابه مفهوم النقيضة، وهي من « نقض البناء أي هدمه، وناقض في قوله مناقضة وناقض تكلم بما يخالف معناه وناقض غيره خالفه وعارضه، وناقض الشاعر: قال أحدهما قصيدة فنقضها صاحبه عليه ردا على ما فيها معارضا له، وتناقض الشاعران قال كل منهما قصيدة ينقض بها قصيدة الآخر ويعارضها »¹.

وقد كان المحدثون أكثر دقة في ضبط هذا المصطلح حيث قالوا عن أصل النقيضة « هو أن يتجه شاعر إلى آخر بقصيدة هاجيا أو مفتخرا ملتزما البحر والقافية والروي فيعمد الآخر إلى الرد عليه هاجيا أو مفتخرا ملتزما البحر والقافية والروي الذي اختاره الأول »². وهو ما يدل على ضرورة توافق النقيضتين في البحر والموضوع والقافية والروي مثلما كانت عليه المعارضة، ومع ذلك فإن خصوصية كل منهما الفنية تجعلهما يتميزان عن بعضهما البعض. فإذا كان الشاعر في المعارضة معجب بصاحب النص المعارض يقلده ويحتذيه ويبدع من خلاله، فإن الشاعر في النقيضة ينقض معاني صاحبه ويردها عليه بسباب وهجاء مقذع ويكذبه في فخره وهو ما تفتقر إليه المعارضة ويتوجب على شاعري النقيضة أن يتعاصران بينما قد تكون المعارضة بين شاعرين متباعدين في الزمن أو متعاصرين كذلك، وتختلف وظيفة المعارضة الفنية عن وظيفة النقيضة الهجائية وإذا كان شاعر المعارضة يرى في نموذج المثل الذي يحتذيه فنيا ويحاول الوصول إلى مكانته ويتجاوزه في إبداعه ويعترف بهذا النص وسلطته الإبداعية الفنية، ومع ذلك يصبوا إلى مجاراته دون خيبة وضعف، فإننا نجد شاعر النقيضة يتسلح بالتهكم والسخرية والهجاء المقذع، ولا يعترف بالسلطة الإبداعية والفنية للشاعر الذي يناقضه، بل يوظف جميع أساليب الحط من شأنه والتغلب عليه ورد أفكاره ومعانيه ومميزاته الفنية، ويوضح لنا الدكتور (محمد الهادي الطرابلسي) الفرق بين المعارضة والنقيضة فيقول: « ومعلوم أن المناقضة تتجه بالخطاب رأسا إلى صاحب القصيدة المناقضة، بحيث لا فصل فيها بين الطرف الثاني وطرف القارئ، وبذلك لم تكن المناقضة قط إلا آنية، بينما في المعارضة... توجيه للكلام إلى طرفين متباعدين في الزمن، يتوسطهما الشاعر صاحب القصيدة

¹ ينظر: ابن منظور الإفريق، مرجع سبق ذكره 1954، مادة (ن، ق، ض)، ثم إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط ط2، القاهرة، مادة (ناقض).

² أحمد الشايب: مرجع سبق ذكره، ص 34.

الأصلية، وطرف يمثلته قارئ المعارضة، هذه الشبكة من العلاقات هي التي تبين تعقد الأطراف المشاركة في بناء المعارضة وقيمة عامل الزمن، في تحديد قيمتها الجمالية»¹. ويحدد الدكتور (محمد نوفل) علاقات التشابه والاختلاف بين المعارضة والنقيضة من خلال قوله «أما النقائض فإن لها علاقة بالمعارضات، ولها اختلاف معها أيضا والتوافق إنما يكون في اتحاد الغرض والوزن العروضي وحرف الروي وحركته، وهذه الأشياء للهجاء المقذع وإبطال الفكرة أو الرأي أو القول بما يخالفه ويكذبه في قوالب لفظية تضي عليها طابع السباب والشتائم والمهاترات اللئيمة ونبش الأحقاد وإثارة الضغائن وإحياء العصبية التي عفا عليها الدهر، فشاعر المعارضة ينضم للإعجاب والتقليد والتقييم الفني الرائع، ليجدد بذلك موضوع قصيدة لها مكانتها، في حين يكون شاعر النقيضة في موقف للرد على خصمه وتفنيد قوله ورأيه وهجائه، فالأول تكون بداعي الإعجاب والثاني بدواعي الرد والإفحام»².

ونفهم من ذلك أن المعارضة حتى وأن اتفقت في جوانب معينة مع النقيضة، فإنها تختلف عنها في نواحي أخرى، لأن كل في قائم بذاته، وله ظروفه وأسبابه وعوامله الخاصة التي أوجدته «ومن هنا تظل النقيضة محتفظة بكيانها المتميز كفن من فنون المباريات الأدبية، أو هي صورة من صور الأدب المذهبي، أو إحدى تراجم الصراع السياسي وهو ما يبعدها عن حدود المعارضات الشعرية التي يظهر فيها الاتساق والإعجاب، لا الخصومة والعداء أو الصراع، كما تتجاوز حدود الغرض الواحد في القصيدة تتجاوزها الرغبة في إفحام المعارض أو إظهار ضعف شعره، أو إهدار مكانته، أو النيل من قصده أو تحقير شأنه، أو ضمان إفحامه باعتباره خصما بالدرجة الأولى»³ وعلى العموم فإن هناك فرقا واضحا بين فن المعارضة وفن النقيضة، ومن حيث أسباب نشؤهما وأهدافهما وغايتهما وعلى الرغم من نقاط التقاطع الموجود بينهما، وتلك هي حدود الفنين التي أوردناها سابقا، قصد تحديد معالم فن المعارضة خاصة، ورغم هذا الفرق فإن كليهما يدخل في باب (التناص) (L'intertextualité) حيث «أن كل المهتمين باللغة بمختلف أجناسهم وعصورهم وأمكناتهم يتفقون على أن هناك نوعين من التناص: المحاكاة الساخرة (النقيضة) التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التناص إليهما، ثم

¹ محمد الهادي الطرابلسي: بحوث في النص الأدبي، ص 132..

² محمد نوفل: تاريخ المعارضات في الشعر العربي، دار العرفان، بيروت، 1983، ص 14..

³ عبد الله التطاوي: المعارضات الشعرية أنماط وتجارب، دار قباء، القاهرة، 1998، ص 86. ثم تقاطعات الحركة الشعرية بين الموروث والفردية، نداعيات رحلة المعارضة: مرجع سبق ذكره، ص ص 104-105.

المحاكاة (المقتدية) (المعارضة) التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها الركيزة الأساسية للتناص¹.

8-4-2 حدود المعارضة والسرققات الشعرية (Pastiche et plagiat):

إن حتمية الاتفاق بين المعارضة والسرققة في أخذ الشعراء من بعضهم البعض شكلا ومعنى، لا يعني بالضرورة أن المعارضة في حد ذاتها سرقة شعرية، إذ أن هناك اختلافا واضحا من حيث طريقة الأخذ، بحيث تظهر لنا المعارضة جلية في التشابه بين النصين المتعارضين من حيث الشكل والمحتوى، بينهما تعتمد السرققة على تضمين بعض الجزئيات الفنية، بطريقة خفية يتعمدها السارق على عكس الشاعر المعارض الذي يطرح منذ البداية على أن يحتذي غيره بشكل كلي وواضح حيث أن هذا الاحتذاء «أخذ له قدرة الخلق، والسرققة أخذ خال من هذه القدرة، والفرق بينهما هو الفرق بين الفنان والسارق فالفنان ناقل جيد، والسارق ليس إلا ناقلا ردينا»².

فحدود المعارضة والسرققة تتوقف على القدرة الفنية للشاعر في هذا الأخذ والاحتذاء، فإن وجدنا تجديدا وابتكارا وإبداعا فيه، كان ذلك أقرب إلى المعارضة منه إلى السرققة، وإن كان هذا الأخذ والاحتذاء لا يعد وأن يكون مجرد نقل مفصوح وسيئ، كان ذلك سرقة بعينها، ولعل مصطلح الاحتذاء الذي أوجده (عبد القاهر الجرجاني) يجعلنا نقف عند هذا الفرق حيث يقول: «وأعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى وغرض أسلوبا، والأسلوب الشعري من النظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجئ به في شعره فيشبهه بمن يقطع من أدبه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال قد احتذى على مثاله»³ وهذا الاحتذاء لا يقره (عبد القاهر الجرجاني) سرقة بقدر ما هو أخذ فني بأن ينسج الشاعر المعارض على منوال الشاعر المعارض إعجابا به وقد يفوقه في الإبداع ويتجاوزته عن طريق عملية التحويل وإحداث الاختلاف والفرادة، وقد كان كذلك موقف (القزويني) معتدلا في هذا الجانب عندما تحدث عن عملية الأخذ والسرققة قائلا: «الأخذ والسرققة نوعان: ظاهر، وغير ظاهر، أما الظاهر فهو أن يؤخذ المعنى كله، إما مع اللفظ كله أو بعضه، وأما وحده، فإن كان المأخوذ كله من غير تغيير لنظم فهو مذموم مردود، لأنه سرقة محضة، ويسمى نسخا وانتحالا، وإن كان مع تغيير لفظه، أو كان المأخوذ بعض اللفظ يسمى إغارة ومسحا فإن كان الثاني أبلغ من الأول لاختصاصه بفضيله، كحسن السبك، أو

¹ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 1985، ص 122.

² محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرققات في النقد العربي، دراسة تحليلية مقارنة، المكتبة الإسلامية، ط2، بيروت، 1395هـ-1975.

³ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ط1، القاهرة، دار المدني بجدة، 1412هـ-1991، ص ص 468-469.

لاختصار، أو زيادة المعنى، فهو ممدوح مقبول وإن كان الثاني دون الأول في البلاغة فهو مذموم مردود وإن كان مثله فالخطب فيه أهون، صاحب الثاني أبعد عن المذمة، والفضل لصاحب الأول»¹ وما نلاحظ على قول (القزويني) أنه حدد مجال السرقة والأخذ بالقبول والرد، وأورد لنا مصطلحات النسخ والانتحال والإغارة والمسح والممدوح والمقبول والمذموم والمردود، والمذمة والفضل، حتى يحدد لنا مجال السرقة المحصنة من مجالات أخرى كالمعارضة، وهو لم يخرج عن آراء القدماء في التحفظ بالمجاهرة بلفظ (السرقة) مع أنها «داء قديم وعيب عتيق»² كما جعلها صاحب كتاب (العمدة) «بابا متسعا جدا لا يقدر أحد من الشعراء إن يدعي السلامة منه»³ ومعنى ذلك أن الشعراء يشتركون في بعض المعاني، وما على الدارس إلا أن يغربل هذه الدلالات ليوضح إن كان هناك سطو وأخذ من هذه الأفكار أو النسخ على منوالها إعجابا بها، لذلك تبقى عملية توارد الأفكار بين الشعراء والمبدعين أمرا جائزا وهو ما يؤكد (أبو هلال العسكري) و(الجاحظ) وغيرهم على أن «المعاني يعرفها: العربي والأعجمي، والقروي، البدوي»⁴ كما يقول (الجاحظ) في ذلك «إن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي، والقروي»⁵ وهذا مبرر كاف لفضل اشتراك الأفراد في الأفكار والمعاني، لذلك تبقى الصياغة، الفنية الجميلة، والأساليب الأنيقة والصور البديعة وهي الوسيلة التي تفرق بها بين شاعر ناقل وأخذ عن غيره، وبين آخر مبدع مبتكر ومجدد، حتى وإن احتذى غيره من الشعراء وقلده، ويسهل (ابن طباطبا) من هذا الأمر ولا يراه شيئا مخلا بالإبداع ولا إن هذا الأخذ محرج، حيث يقول: «وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها بل ويجب له فضل لطفه وإحسانه فيه... ويحتاج من يسلك هذه السبيل إلى الطاف الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نفاذها البصراء وينفرد شهرتها كأنه غير مسبوق إليها»⁶ وهو بذلك يجيز هذا الأخذ، على شرط أن يجعل الشاعر مما ينقله كلاما فنيا جميلا بحليته وحسن نظره حتى يخفى سره على النقاد فيعتقدون بأنه حقق السبق فيه «وهكذا نرى معظم النقاد ينتهون إلى رأي متقارب في موضوع السرقات وهو رفضهم لاستخدام اللفظة بصورة مطلقة وعلى أي شكل من أشكال التأثير، وإنما هو الأخذ الحسن أو المسيء، وعلى ذلك فإن المعارضات

¹ الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ج2، تحقيق لجنة من أساتذة كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، 1981، ص 401 وما بعدها

² عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، بتح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، ص 214.

³ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج2، دار الرشد الحديثة، بتح محي الدين عبد الحميد، ص 280.

⁴ أبو هلال العسكري: الصناعتين، القدسي، القاهرة، 1986، ص 57.

⁵ الجاحظ: الحيوان، ج2، بتح عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، ص 134.

⁶ ابن طباطبا: عيان الشعر، بتح محمد زغول سلام، منشأة المعارف الإسكندرية، 1980، ص ص 91-92

وأشكال التأثير الأخرى لا يفترض كونها معيبة لأنها غير صاحبة معنى خاصا أو لأنها تتكا على مضامين الآخرين وأشكالهم...لنا أن نخلص إلى مفهوم محدد هو أن المعارضات تبعد كثيرا عن المعنى الحرفي للسرقات الأدبية»¹.

فالحده الفاصل بين المعارضة والسرقة يكمن في أن المعارضة تحتذي النص النموذج، وتقتدي به، وتعيد صياغته من جديد في مستويات فنية إبداعية دون التوقف عند عملية الاستنساخ والمحاكاة والنقل، وحتى تتوحد السرقة مع المعارضة، وجب أن نفهم درجات السرقة المتفاوتة بين الشعراء، والطرق المختلفة التي يأخذون بها عن بعضهم وعملية توظيف هذا النقل، وحتى نعرف أن المعارضة هي في حقيقتها درجة من درجات هذه السرقات وجب أن نعني بأن « السارق المعارض لا ينكر معارضته لقصيدة سابقة بل يضمن منها شيئا في قصيدته أحيانا، بخلاف السارق الذي يحاول جاهدا إخفاء سرقة»² ومن خلال السرقة المعارضة نفهم إن الأخذ من هذا الجانب هو عملية تواصل معرفي وفكري وفني بين القصائد مما يعطي لها مبررات وجودها الأدبي قديما وحديثا « ذلك أن التصور الجمالي والدلالي الذي أضحي لها في الفكر النقدي القديم ونظرية التناص الحديثة مع كريستيفا وجيرار جنيت وغيرهما يجعلها من حيث هي خطاب واصف تشترك مع المعارضة في تشييد قراءة ايجابية مدارها على تحويل النص اللاحق لمكونات النص السابق وإعادة كتابتها من جديدة»³.

ونجد التوجه نفسه في مناقشة هذه القضية عند (الدكتور محمد زغلول سلام) الذي يقر بأن عملية الأخذ والتقليد ليست شيئا سيئا يمس إمكانات الشاعر وقدراته الفنية حيث يقول: « ليس كل أخذ وتقليد معيبا بل المعول قبل كل شيء على الصنعة والإبداع، فإذا أخذ المتأخر معنى المتقدم فأحسن التصرف فيه بصورة من الصور، سوى بتعبير لفظه أو تحويله والخروج به من موضوع آخر فإنه يكون له، ولا يعاب بأخذه»⁴.

وهذا الموقف لم يخرج عن أراء السابقين في ضبط الفرق بين المعارضة والسرقة وقد زاده تأكيدا (الدكتور محمد زكي العشماوي) عندما قال: « لا يتم تشابه أو تشاكل أو ترادف في صورتين لشاعرين أو تعبيرين لكاتبين مختلفين إلا إذا نقل الثاني عبارة الأول نقلا كاملا دون أن يشير إلى مصدر النقل، عندئذ وعندئذ فقط يكون الثاني سارقا من الأول ومن ثم فإن التواجد الذي هو أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر سيقه أو تقدمه، ويحاول أن يتأثر به ويزيد عليه، لا يصح أن يسمى سرقة، وذلك لأننا مع اعترافنا بما

¹ إيمان السيد أحمد الجمل: مرجع سبق ذكره ، 95

² عبد الرحمان اسماعيل: مرجع سبق ذكره، ص 40

³ عبد القادر بقيشي: مرجع سبق ذكره ، ص 76.

⁴ محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، دار المعارف، القاهرة ، ص 172.

للتوليد من الإقتداء بالغير والاقتراس منه، فإن صياغة المعنيين هما وحدهما اللذان يحددان قيمة كل منها، ومدى ما أضافته الثانية إلى الأولى»¹.

ونفهم من ذلك أن الشاعر الناقل والذي لا يوضح مصدر هذا النقل فشعره يدخل في باب السرقة، بينما الشاعر الذي يولد المعنى من الآخر الذي سبقه إعجابا وتأثرا فيصوغه بجدة وابتكار ويضيف إليه من فنياته ومهاراته حتى يصير إبداعا خلاقا، وهو ما يدخل في باب المعارضة « ومعنى هذا أن التوليد لا ينشأ من طرفهم بل من خلال ربط جسور التواصل الفني، بين الماضي والحاضر ولعل في مثل هذا الأمر، ما يدفع إلى طرح السؤال، عن حدود الملكية في الإبداع ؟ هكذا وتبعا لجدلية الخفاء والتجلي هاته يكون الحد الفاصل بين السرقة والمعارضة واضحا من حيث المقصد العام والتناول الشعري، وإن كانتا تدوران في فلك التناسل بمعناه العام »² ويعني هذا أن المعارضة أو السرقة الإيجابية، تعمل على تجسيد التواصل الأدبي والفني والتراثي بين النصوص الشعرية في غيابها وحضورها وهما عنصران مرتبطان أشد الارتباط بمصطلح التناسل (Intertextualité) في النقد الحديث، وبذلك نستطيع أن نجزم بأن « والمعارضة الشعرية لا يمكن أن تكون بأي حال من الأحوال سرقة بالمضمون الأخلاقي والسياسي الذي الصق بها ؟ بل هي نموذج للكتابة الإبداعية والتناسلية التي تعكس تفاعلا إيجابيا بين السابق واللاحق والقديم والحديث »³ فهي بذلك تحمل لواء الدفاع عن التراث القديم والتطلع إلى معانقة ما هو حديث في هذا الجانب وبالتالي لا مكان لمصطلح (السرقة الأدبية) في هذا المجال لأن الأفكار والخواطر دوما تتوارد وتتقاطع في الذاكرة الشعرية العربية قديما وحديثا، والفاصل في ذلك هو أدبية النصوص المتعارضة، خاصة النص اللاحق الذي يستحضر النص الغائب بصورته الجديدة المشرقة المفعمة بالابتكار والتجديد والإبداع، والمكتنزة بالجماليات الفنية في صياغاتها الشكلية وفي مضامينها الدفينة المتألفة

8-4-3- حدود تقاطع الفنون الشعرية مع المعارضة والنقيضة:

لقد كثرت الفنون الشعرية في الأدب العربي القديم، والتي كان لها صلة بفن المعارضات أو حتى فن النقائض ونستطيع أن ترسم لها حدود حتى نعرف هذه الأشكال الشعرية، وتقاطعها مع فن المعارضات أو اختلافها عنها وما يهمنا هو أن نرفع الغموض واللبس عن هذه الفنون بأن نضبط مفاهيمها وحدودها ومنها (فن المفاخرة والمنافرة) « والمفاخرة من الفخر وهو التمدح بالخصال وادعاء العظم والكبر والشرف وتفاخر القوم

¹ محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1990م ن ص ص 163-164.

² ينظر أحمد زبير: المعارضة الشعرية، عتبات التناسل في القصيدة المغربية، دار أبي رقرق للطباعة والنشر ط1، 2008، الرباط،

ص 56، ثم محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناسل، ص ص 121-122.

³ عبد القادر بقشي: مرجع سبق ذكره، ص 75.

فخر بعضهم على بعض، والأصل في هذا الفن أن يفخر شاعر أو ناثر بذكر مآثره ومآثر قومه، فيرد عليه آخر يمثل أن دون التزام البحر والقافية أو هجاء وسباب أو الالتجاء إلى حكم وإن كان ذلك يقوى في المحافل كثيرا، وقد دخلت المفاخرة في التناص على أنها عنصر من عناصره الأساسية بجانب الهجاء النسب و السياسة وغيرها ¹.

ونفهم من ذلك أن (فن المفاخرة) أقرب إلى (فن المناقضة) من (فن المعارضة) بحيث أن الشعارين يفتخران بأحسابهما وأنسابهما بل يدخلان السب والشتم وكل ما من شأنه أن يحط من قيمة البشر وهذا التنافر نجده في فن النقائض بجانب الهجاء، بحيث يعتمد شاعر النقيضة إلى هجاء صاحبه من جهة، والافتخار بحسبه ونسبه وشرفه. ونسله من جهة أخرى، بينما المعارضة - كما أسلفنا الذكر - تعتمدُ النسج على منوال الغير إعجابا وإبهارا به وغرضها الرفع من القيمة الفنية للنص الشعري حتى يتجاوز ما أنبهر به وما هو محط إعجابه « والمنافرة من النفر وهو التفرق والنفر الرهط ونافرت الرجل منافرة إذا قاضيته والمنافرة المفاخرة والمحاكمة أو المحاكمة في الحسب، تمتاز من المفاخرة إذا بلزوم التحكيم فيها، وكان كل من جرير والفرزدق من يستأنس أثناء المناقضة بحكام قريش الذين يفصلون بينهما فيما يتلاقيان فيه من الأحساب والأنساب » ².

ونفهم من ذلك أن فن المنافرة مرتبط بفن المفاخرة، بحيث ينصب على مقاضاة الشعر في ما يدعيه من حسب ونسب، وفيما يفتخر به وما يفصلها عن المفاخرة هي طريقة التحكيم والمقاضاة وبالتالي فهي أقرب كذلك إلى فن المناقضة منها إلى فن المعارضة باعتبارها نوع من التفاخر بالحسب والنسب مع الاحتكام إلى عليه القوم للفصل في صحة هذا الادعاء وبالتالي نجد كل ما المفاخرة والمنافرة خصومة شعرية تنفر من فن النقائض الذي ظهر خاصة في العصر الأموي على أيدي (جرير والفرزدق والأخطل والبعيث)، وهناك فنون أخرى كذلك ظهرت في هذا الباب وهي فن (المطارحة أو المساجلة).

« وتلك تبدو أقرب إلى باب النقائض منها إلى عالم المعارضة الشعرية ذلك أن المطارحة غالبا ما تستهدف الإفحام الذي يكتمل صور المناظرات بين المتكلمين، حيث يزدحم عالمهم بالبحث الدائب عن الحجج والأدلة والبراهين، ويظل مسيطرا على ذاكرة الشاعر للنيل من خصمه، فهي أقرب إلى عالم الخصومة مما يقربها بصورة واضحة إلى فن النقيضة الأموية » ³، ويقترب هذا الفن الشعري من فن النقائض هو قيامه على الخصومة وإفحام الشاعر الخصم، يرصد الأدلة والبراهين والحجج، قصد الحط من قيمة الشاعر الخصم، وبالتالي فهي لا علاقة لها بفن المعارضات مثل الفنون الشعرية السابقة

¹ أحمد الشايب: مرجع سبق ذكره ، ص ص 8، 9.

² المرجع نفسه، ص ص 8-9.

³ عبد الله التطاوي: المعارضات الشعرية أنماط وتجارب ، مرجع سبق ذكره ، ص ص 105-106.

ونجد فنا شعريا آخر يختلف بعض الشيء عن الفنون السابقة الذكر، هو فن (المعازمة) و« المعازمة فن المصائب بالذات كتلك التي كانت بين الخنساء، وهند بنت عتبة (والمعازمة تعني المبارزة بعظم المصيبة) فالخنساء عازمت بمصيبتها بأبيها عمرو بن الشريد، وأخوها صخر ومعاوية، وهند بيت عتبة عازمت بأسها عتبة بن ربيعة وعمها شيبه بن ربيعة، وأخوها الوليد بن عتبة، الذين قتلوا في معركة بدر، وإنما تشبيهها بالمعارضات فيأتي عن طريق المباراة بأسلوب مناسب لما تميزت به مصيبة كل مصابين أو أكثر فالموضوع واحد وطريقة العرض واحدة»¹ ونفهم من ذلك أن هذا الفن هو أقرب للمعارضة وليس للنقائص كالنقائص السابقة لانعدام التفاخر بالأنساب والشتم والسباب بل هناك تعظيم للنواب التي ألفت بالشاعر في وحدة موضوعية مثلما نرى في فن المعارضات إلا أنها لا تضاهي هذا الفن في قيمته الفنية خاصة من جانب الوحدة الموسيقية في الوزن والقافية، ويرتبط فن آخر أكثر بالمعارضات وهو فن (الممحصات) « وتعني القصائد التي ينقض فيها الشاعر نفسه عندما يستشعر الندم على ما بدر من قصائد غزلية ما جنة، فيظهر التوبة والندم بقصائد ذات طابع ديني واجتماعي شريف»².

وقد كان لبعض الشعراء تجارب في هذه المحصات، على غرار الشاعر الأندلسي (ابن عبد ربه) الذي كتب شعرا غزليا ماجنا ولاهيا، ثم ندم في أواخر حياته، وكانت توبته بأن محص هذا الشعر وكتب قصائد تعارض ما قاله سابقا واعطا وزاهدا، والملاحظ أن هذه المحصات تتعالق مع فن المعارضة أكثر من النقيضة، لأن الشاعر فيها يعارض قصائده وما يهم هو أن هذا النوع من الفن له أثره في الأدب، بحيث يغنيه ويسهم في ثرائه، على الرغم من افتقارها للألق الفني والإشراق الإبداعي، عندما تكون مجرد تتبع للمعاني دون روح عاطفية، وتدفق في الإحساس، فهي كما قال الدكتور (إحسان عباس) عن (ابن عبد ربه) « تجربة كلامية، وكانت صورتها هذا الفيض الكثير من النظم، ونقرأ شعره في الزهد وذم الحياة فلا نجد إحساسا حقيقيا بمعنى الخوف ولا نسق إلا قطع قليلة من الصدق العاطفي في هذه الناحية»³ وعلى العموم فإن هذه الفنون الشعرية المختلفة، قد ارتبطت في جوانب منها بفن النقيضة والمعارضة، إلا أنها تتميز بوجودها الخاص، وتستقل بكيانها، لما لها من مميزات وخصائص، تجعلها بعيدة عن النقيضة والمعارضة، وما يهمنا في هذا المجال هو (فن المعارضة) وحدوده في خضم هذه الأشكال الشعرية الفنية حيث أنه بمعرفتها تتضح معالم المعارضة الشعرية أكثر على حد تعبير الدكتور (عبد الله التطاوي) الذي فرق بين المعارضة وألوان المباريات الشعرية الأخرى في قوله « وكأن هذه المنطقة

¹ محمد نوفل: مرجع سبق ذكره، ص 22.

² المرجع نفسه، ص 23.

³ إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة، دار الشروق، عمان، 1997، ص 177.

منطقة البديهة تظل أساسا جامعا لذلك التباري ولكن يجب الفصل بينهما وبين حدود المعارضات الشعرية التي تترسخ مقوماتها على أساس من تشابه التجارب، وما يترتب عليها من تقارب في صيغ المعالجة بكل أبعادها»¹.

9- تاريخ فن المعارضة

إن المتصفح لتاريخ العصور الأدبية، وموقع فن المعارضة من هذا التاريخ وخاصة تاريخ الأدب العربي، يجد أن هذا الفن قد بدأ بحوارات بسيطة وجزئية بين الشعراء في مجالس أدبية، رصدت لنا مواطن التفوق والفشل ومواطن التشابه والاختلاف ثم مكن الشاعرية في خضم ذلك منذ تاريخ العصر الجاهلي.

فقد كان الشعراء يتبارون في (سوق عكاظ) ويحتكمون إلى الشاعر الجاهلي (النابعة الذبياني)، بحيث يعرضون عليه شعرهم، فيصدر أحكامه النقدية انطلاقا من خصائص الإبداع الفني الشعري، ثم يميز بين الحسن والقبيح في أعمالهم الشعرية، وكذلك كانت هناك مجالس أدبية أخرى يأتي إليها الشعراء لعرض إبداعاتهم الشعرية على من يقومونها ويقيمونها والأمثلة كثيرة في ذلك وخاصة في العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام ثم العصر الأموي بعدهما، ومن أشهر هذه المجالس ماحدث عند (أم جندب) زوج (امرئ القيس) وهي قصة بداية المباريات الشعرية حين احتكم إليها زوجها (امرئ القيس) والشاعر الفحل (علقمة) لتبين أيهما أشعر من الآخر، حيث طلبت منهما وصف فرسهما على روي وقافية واحدة، وعندما استمعت لهما وحكمت بشاعرية علقمة على زوجها امرئ القيس، وأعطت التعليل بأن زوجها أجهد فرسه بسوطه وضربه بساقه، أما علقمة لم يفعل ذلك بل تلطف معه ليدرك طريدته وبذلك اغتاض امرئ القيس من زوجته، ولم يقتنع بشاعرية علقمة عليه، فطلقها ليخلفه عليها علقمة فسمي بذلك الفحل لذلك هناك من اعتبر هذه الحادثة بداية لفن المعارضة « فهذه الحادثة بشعر شاعريها تفيدنا أن المعارضات الشعرية كانت بعيدة الجذور ومسيرة للشعر منذ أيامه الأولى ونلمس كذلك جيدا المقومات الأساسية في شعر المعارضات، وذلك من خلال ما قالته أم جندب لزوجها وعلقمة: قولا شعرا تصفان فيه فرسيكما على روي واحد وقافية واحدة فهذا يعني وجوب وحدة الموضوع والوزن والقافية وحركة حرف الروي »².

ومهما يكن فهناك آراء تسير وفق هذه الوجهة، وأخرى تنفي ذلك، كون المعارضة تعتمد عنصر الإعجاب والتقليد والمحاذاة والرغبة في التجاوز وإثبات القدرات الفنية، وهو ما لم نجده في هذه الحادثة بين الشاعرين، ويضاف إلى ذلك ظاهرة الاحتكام إلى شخص لإثبات هذه الشاعرية وهو ما لا يتفق وطبيعة المعارضة الشعرية على الرغم من إشراك

¹ عبد الله التطاوي: المعارضات أنماط وتجارب، مرجع سبق ذكره، ص 86

² عبد الصبور حنين محمد: المعارضات في الشعر والموشحات الأندلسية، مطبعة الأمانة، ط 1، مصر، 1408هـ، 1987م، ص 16.

بعض العوامل بين المعارضة وهذه الحادثة كاتحاد الوزن والقافية والموضوع، ويمكن أن تعتبر هذه الحادثة أقرب إلى فن المساجلة والمباراة الشعرية على أن هناك من عدّها من بذور فن النقائض بقوله: « والنقائض فن شعري أصيل عند العرب تمتد جذوره إلى أيام الجاهلية، حيث عدوا من ذلك ما جرى بين امرئ القيس وعلقمة الفحل حيث تحاكما إلى أم جندب زوجة امرئ القيس »¹ فمتى كان هذا التخاصم والاحتكام خرج ذلك عن منطق المعارضة ليصب في مباريات شعرية أخرى كالنقائض أو المساجلة مثلاً، وعليه فإن مثل هذه الأمثلة قد تكون انطلاقة مبدئية لظهور مثل هذه المباريات الشعرية بشكل عام، على أن يحافظ كل فن شعري منها بكيانه الخاص به، ومميزاته وخصائصه التي تجعله ينفصل عن بقية الأنواع الشعرية الأخرى ثم جاء عصر صدر الإسلام، وكان الشعر مرتبطاً بالدعوة المحمدية ارتباطاً شديداً، وبالصرع القائم بين شعراء النبي الكريم (كحسان بن ثابت) و(عبد الله بن رواحة)، وبين شعراء المشركين كالزبيري وغيرهم مما جعل أبوهما بالمعارضة على أساس إعجاب شاعر بقصيدة أخرى لينسج على منوالها شيئاً نادراً آنذاك إلا ما وجدنا في حادثة (الخنساء وهند بنت عتبة)² والتي أشرنا إليها سابقاً حول فن (المعاضمة) أو فن مصائب الذات، ليأتي بعدها العصر الأموي، وماحدث في التغيير السياسي الذي استثار النعرات القبلية والجاهلية الأولى من جديد، وما كان من معارضة للحكم الأموي، وكل ذلك أنصح عن ميلاد شعر هجائي جديد وهو فن النقائض والذي تحدثنا عنه سابقاً... وفن المعارضات رغم التقاطع الموجود بينهما من حيث وحدة الموضوع والوزن والقافية، إلا أن الهدف يختلف بينهما، نظراً لانعدام عنصر الإعجاب والانبهار والتقليد في شعر النقائض ثم يكون بعدها العصر العباسي الذي كثرت فيه الثقافات وانفتحت على بعضها البعض، مما كان له الأثر الإيجابي على الشعر خاصة ومع نشوء دولة بلاد الأندلس، والاحتكاك الثقافي بين المشرق والمغرب كثرت المعارضات الشعرية بين شعراء الأندلس وشعراء العصر العباسي، ومن كثرة ما يوجد من قصائد معارضة في الأدب الأندلسي والمغربي في تلك الفترة، جعل بعض الدارسين يقرون ببداية هذا الفن منذ هذا العصر، بل أن بعضهم خصصوا مؤلفاتهم لفن المعارضات بين المغرب والمشرق، لأنها ظاهرة متفشية آنذاك مثل (القصيدة العباسية أنموذجاً) وكتاب (المعارضات في الشعر الأندلسي) للدكتورة (إيمان السيد أحمد الجمل) وكتاب (التيار المشرقي في الأدب الأندلسي للدكتور حسن عباس) وكتاب (يونس طركي سلوم البجاري) (المعارضات في الشعر الأندلسي) وكتاب (الدكتور أحمد زنيير المعارضة الشعرية عتبات التناص في القصيدة المغربية) وكتاب (الدكتور عبد الصبور ضيف محمد) (المعارضات في الشعر والموشحات

¹ محمد بن سعد بن الحسين: المعارضات في الشعر العربي، النادي الأدبي الرياضي، 1400هـ، 1980، ص34.

² أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ج4، طبعة بيروت 1987، ص211.

الأندلسية) وغيرها من الكتب التي تحدثت عن المعارضات في الشعر العربي القديم خاصة من هذا المنطلق نجد أن التأسيس النظري لمفهوم المعارضة الفنية كان أدق وأوضح في هذه الفترة لأن الكتابات حول المعارضات كانت ثرية جداً، وبالتالي من المنطقي أن تتضح معالم هذا الفن أكثر وتتفصل عن كل الفنون الشعرية التي لها علاقة ولو بسيطة بها فقد رصدت هذه المؤلفات معارضات الأندلسيين (لأبي نواس) على غرار الشاعر (ابن عطيون) و(التجبي) و(ابن دراج القسطلي) ثم معارضة (ابن عبد ربه) (لمسلم بن الوليد) وكذلك معارضة الأندلسيين (لأبي تمام) مثل (ابن خفاجة) و(لسان الدين بن الخطيب) ثم معارضتهم (للبحري) مثل (ابن شهيد) و(ابن زيدون)، ومعارضتهم (للمتنبى) (كابن هانئ) و(ابن دراج) و(ابن حزم) و(ابن عبدون)، ومعارضة لـ (بن سوار الأسيوني) (لأبي فراس الحمداني)، ومعارضة الأندلسيين (للمعري) مثل (ابن عطيون التجبي) و(ابن عبد الصمد) ثم معارضة (ابن عبد ربه) (لابن الرومي). ولم يكتف الأندلسيون بمعارضة الشعراء العباسيين فقط، بل حتى الجاهليين والأمويين، على غرار معارضة (ابن زيدون) (لجرير) و(حازم القرطاجني) الناقد والشاعر المغربي، ومعارضة (لامرئ القيس) و(عمر بن أبي ربيعة) و(عنتر بن شداد) ثم معارضة (الأعشى التطيلي) (لدريد بن الصمة) و(عنتر بن شداد) و(زهير بن أبي سلمى)، ومعارضة (ابن حيان) و(ابن جابر) (لكعب بن زهير) و(ابن زمرك) (لمالك بن الريب) ومعارضة (أبي عبد الله محمد العقيلي) (للنابغة الذبياني) ومعارضة (ابن خفاجة) له كذلك، ومعارضة (الأعلى أبي حفص) (للخنساء) و(أبي بكر أحمد جزي الكلي) (لامرئ القيس). وهكذا الأمثلة كثيرة، بل هناك من المعارضات الداخلية في الشعر الأندلسي ما يفوق هذه المعارضات الخارجية منها ما بين (ابن خميس) و(ابن مزح) و(ابن أجروم) و(الثغري التلمساني) و(أبي الوليد القسطلي) و(صفوان بن إدريس) ومعه (الشريف القاضي أبي القاسم) و(ابن بياض السبتي) (التطيلي) و(أبي الربيع سليمان أحمد القضاعي) و(ابن هانئ) و(أبي عبد الله بن الأبار) و(أبي عبد الله بن أبي الحسن) ثم بين (التيجاني) و(ابن حزم) و(عبد العزيز الشتالي) و(أبي الفتح التونسي) و(أبن الخطيب) و(القاضي المزدغي) وبين (الكاتب الثغري) و(ابن زمرك) وبين (ابن خفاجة) و(ابن الخطيب) و(ابن زكريا بن خلدون) و(ابن عمار) بين (الصابوتي) و(ابن الأبار) و(ابن حازم) و(صفوان)، وهكذا نجد قائمة المعارضين تطول في الأدب الأندلسي كمعارضات شعرية داخلية، كما أن هناك من الشعراء المغاربة من نسجوا على منوال القدماء منهم (سعيد بن هشام المصمودي) الذي عارض (عمرو بن كلثوم) في فترة ما قبل المرابطين ثم (ابن بياض) في معارضة (للسموأل) و(امرئ القيس) في عهد المرابطين، و(أبو العباس الجراوي) في معارضة (لأبي تمام) و(المتنبى) و(ابن هانئ) في عهد الموحدين، ثم معارضة (ابن عبدون المكناسي) (للعباس بن الأحنف) ثم معارضة (ابن عبد المنان)

(اللمتنبى) و(أبي تمام) وكذلك معارضة (عبد العزيز الملوزي) (اللمتنبى) و(ابن هاني) في عهد الدولة المرينية¹.

فهذا الزخم الشعري في فن المعارضات يعد رصيذا أدبيا كافيا ليشع بنوره على الأدب الحديث، بعد فترة من الركود والانحطاط، ويكون وسيلة للنهوض بالأدب من جديد من خلال ما أبدعه (محمود سامي البارودي) من معارضات شعرية على غرار معارضته (لأبي فراس الحمداني) في روميته، ثم ما أبدعه (أحمد شوقي) من خلال معارضته (للبحري) و(أبي تمام) و(ابن زيدون)، ومعارضة (شهاب الدين محمود) (لأبي تمام) وغيرها من المعارضات خاصة في شعر المديح النبوي الشريف، وما معارضة (أحمد شوقي) (للبوصيري) إلا دليلا كافيا على ذلك.

10- المعارضة في الخطاب النقدي الحديث.

قبل أن نربط جسور التواصل بين مصطلحي (المعارضة) و(التناص)، من خلال تقاطع التراث والأصالة مع الحداثة والمعاصرة، لابد أن نقف عند مفهوم (التناص) في اللغة والاصطلاح، مثلما تعرضنا سابقا لمفهوم (المعارضة)، حيث تتفق المعاجم العربية على أن مصطلح التناص يرجع بنا الى مادة (ن، ص، ص) والمقصود به النص والجمع منه نصوص، فتقول نص نصا الحديث، ونص الشيء أظهره وكل ما أظهر فقد نص وفلان نص، أي استقص مسأله عن الشيء حتى استخرج ما عنده، ونص المتاع جعل بعضه فوق بعض، ونص كل شئ منتهاه، ويقال نصت الشيء حركته، والنص مصدر وأصله أقصى الشيء الدال على غايته أو الرفع والظهور والتناص ازدحام النوم² والتناص لغة ما فعل نصص النص رفعك الشئ نص الحديث ينصه نصا رفعه وكل من أظهر فقد نص وقال عمر بن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري أي أرفع له... ويقال نص الحديث إلى فلان أي رفعه وكذلك نصصته إليه، نصت العينية جديها: رفعت³ يقال نص القرآن ونص السنة، أي مادل ظاهر لفظها عليه من الأحكام.⁴

والتناصص مصدر الفعل على وزن تفاعل⁵ وعليه يلاحظ بعض أصحاب المعاجم احتواء مادة تناص على المفاعلة، وهي لا يمكن تحقيقها الفعلي إلا إذا توفر التمايز والتعدد على نحو من الإنحاء على حد تعبير الدكتور (محمد عبد المطلب)، وبذلك يكون التناص في

¹ ينظر: إيمان السيد أحمد الجمل: مرجع سبق ذكره، ص 149_566 ثم علي الغريب محمد الشناوي: مرجع سبق ذكره، ص 12-215 ثم أحمد زنبير: مرجع سبق ذكره، ص 145_243.

² أحمد رضا، معجم متن اللغة، منشورات مكتبة الحياة، د ط بيروت، 1960، ص 472.

³ ابن منظور: لسان العرب، مرجع سبق ذكره، ص 196.

⁴ ابن منظور، لسان العرب: تج مجموعة من الأساتذة، دار المعارف، د ط مصر، د ت، ص 42_44.

⁵ عبد الواحد لؤلؤة، من قضايا الشعر العربي المعاصر، التناص مع الشعر الغربي مجلة الوحدة عدد 28، 83 أغسطس، السنة السادسة، 1991، ص 14.

اللغة الرفع والإظهار والمفاعلة في الشيء مع المشاركة والدلالة الواضحة والاستقصاء لقد ظهر هذا المصطلح في الدراسات الأدبية واللغوية المعاصرة محافظاً على معالم المدلول اللغوي تقريباً، لكنه يركز في الأساس على تراكم النصوص وازدحامها حين تحتك ببعضها وتتعلق، ليخلف من النص الأول نصاً ثانياً يتشظى في نص آخر تشكل مجريات التناص من خلال تفكيك الصورة الكلية إلى وحدات جزئية، وإعادة هيكلة الصورة الجزئية بتشكيل الصورة الكلية¹.

وعليه تكون المعارضة كذلك على أساس تداخل النصوص بعضها ببعض، وخروج النص اللاحق من رحم النص السابق في عملية تقليد ومحاكاة أو اختلاف وإبداع، وقد جسد (ريفاتير) هذا التداخل والتعلق النصي من خلال قوله « أن التناص هو مجموعة النصوص التي نجد بينها وبين النص الذي نحن بصدد قراءته قرابة، وهو مجموع النصوص التي نستحضرها من ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين »².

ومن هذا المنطلق يمكن أن نتبع جملة الأساليب المهيمنة في مثل هذا التقاطع النصي بين النص السابق والنصوص الرافدة له، فالمعارضات ماهي إلا امتصاص للنص النموذج بطرق وأساليب مختلفة، مثلما حدث في معارضات القصيدة الشقراطية إذ « أن هذه الظاهرة ما هي إلا مجرد تقاطع لعدد من النصوص والأساليب داخل نص واحد، أو أنه إرجاع النص إلى مصادره الثقافية أو المعاصرة، وعادة ما يظل الجهد هنا محصوراً في دراسة المؤثرات الأدبية، وهو منهج ساد في النقد الأدبي منذ نهاية القرن التاسع عشر ولم يكن يأخذ بعين الاعتبار للآثار المترتبة عن هذا التقاطع بين النصوص سواء على مستوى دلالة النص الحاضر أم على مستوى النصوص المحضونة »³.

وإذا كانت المعارضة قديماً قد ارتبطت بتراث أدبي وأثرته وجعلت لها مكاناً فيه فإن التناص كذلك شكل حضوره بطرق مختلفة في الأدب الحديث والمعاصر، مما جعله عنصراً أساسياً في كل عملية نقدية ودراسة فنية حيث أن « كل إبداع ما هو إلا كلام مختبر بتقنيات جديدة وعليه لا يمكننا الحديث عن كتابة من الدرجة الصفر وبذلك يكون التناص قد أصبح قدراً لا مفر منه »⁴.

وبذلك تصبح (المعارضة والتناص) مصطلحين متقاربين من حيث عملية تداخل النصوص وتفاعلها إذ أن عملية التأثير والتأثر بين النصوص والحوار القائم بينهما يحيلنا

¹ عبد القادر فيدوح، الرواية والتأويل، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، الجزائر، ص 74.

² حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998، ص 97.

³ حميد الحميداني، التناص وانتاجية المعاني، مجلة علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي، جدة السعودية، مج 10، ج 40 ربيع الثاني، 1422هـ، يونيو 2001، ص 71.

⁴ صالح بن سعيد الزهراني، العقل المستعار، بحث في إشكالية علوم الشريعة واللغة، مج 13، ع 22، المنهج في النقد العربي الحديث مجلة جامعة أم القرى، ربيع الأول 1422هـ، 2001، ص 27.

مباشرة إلى فن المعارضة من جهة كفن شعري يضرب بجذوره في التراث القديم، وإلى عملية التناص كخاصية أسلوبية حديثة في الأدب والنقد الحديث والمعاصر، وهذه العملية الحوارية بين النصوص (Operation) (Dialogisme)، والتي كان منطلقها آراء الناقد الروسي (ميخائيل باختين) (Mikhael Bakhtine) في كتاباته حول شعرية (ديستوفسكي) (Poétique de des toivski) خاصة، وفي جمالية ونظرية الرواية (Esthétique et théorie de roman) وهي جمالية الإبداع الشفوي (Esthétique de la création verbale) كذلك.¹

وقد وجدت صداها عند النقاد الغربيين أمثال (جوليا كريستيفا) (Jolia krestiva) التي أطلقت عليه مصطلح (التناص) (Intertextualité) وقد كانت الإشارة الأولى لعلاقة المعارضة بالتناص من طرف (شك洛夫سكي) (Chklovski) الذي أكد على تقاطع النصوص وتداخلها عند ما قال « العمل الفني في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى وبالأستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيها بينهما وليس النص المعارض وحدة الذي يبدع في توازي وتقابل مع نموذج معين بل إن كل عمل فني يبدع في هذا النحو ».²

فهذا التقاطع بين النصوص لا يمنع من ظهور خصوصية الإبداع الفني في كل نص سابق ولاحق، وما يعضد هذه الفكرة هو سير هذه النصوص في اتجاه واحد لأجل الوصول إلى غاية محددة، خاصة وأن النصوص المدحية قيد الدراسة، تصنف في خانة واحدة ألا وهي مدح النبي الكريم كنموذج بشري متكامل، لذلك « ترى جوليا كريستيفا أن الوظيفة التناسية ترتبط بإيديولوجية النص، وتمتد على كامل أجزائه فتعطيه بذلك دلالاته التاريخية والاجتماعية وتسمح له بالتحرك داخل الثقافة وداخل المجتمع »³ وهو مانجد عليه فن المعارضة، خاصة المعارضات المدحية النبوية التي تحاكي القصيدة الشقراطية، كنوع من التناص، حيث أن المعارضة ركيزة أساسية من ركائز التناص لأنه « نمط محدد من أنماط التفاعل النصي، وهو الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر بشكلها الأكثر جلاء وحرفية وهي الطريقة المتبعة قديما في الاستشهاد »⁴ وبذلك تكون المعارضة نوعا من التعلق النصي (Hypertextualité) الذي يعرفه (جيرار جنيت) (G:jenette) بأنه « كل نص مشتق من نص سابق بواسطة تحويل بسيط أو تحويل غير مباشر، ويشمل عنده هذا النوع من العلاقات النصية ثلاثة أشكال تناسية هي المعارضة (Pastishe)

¹ سامية محصول: (التناص إشكالية المصطلح والمفاهيم)، مجلة دراسات أدبية، الصادرة عن مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعليمية، العدد الأول، ماي، 2008، جمادى الأولى 1429هـ، الجزائر، ص 65

² المرجع نفسه، ص 67.

³ Julia Kristiva le texte du rommans .Editions seuil montri,paris.1970.p14.68

⁴ عبد القادر بقشي: مرجع سبق ذكره، ص 55.

والباروديا **Pardie** ثم التحريف **Travestissement** ¹ وقد رصدت الدراسات الحديثة في النقد العربي آراءها حول التناس من خلال المزاجية بين النظرية الحديثة للتناس وما جاء في النقد العربي القديم من مفاهيم حول بعض المصطلحات المرتبطة بمفهوم التناس كمصطلح حديث مثل: « الاقتباس والاكتفاء والاحتباك والتمثيل وإتلاف المعنى والتلميح والعنوان والتوليد والنوادر والإبداع والمعارضة والحذف والمواردة والإشارة والاستتباع والإدماج والفتح ثم الموشح » ².

ونفهم من ذلك أنه رغم تعدد أشكال الحوار والتقاطع بين النصوص فإن علاقة المعارضة بالتناس تتجسد في كونها جزء منه مثل علاقة ما هو خاص بما هو عام وأشمل، وعليه فإن المفاهيم الغربية كمصطلح (التناس) تتعالق مع مفهوم المعارضة قديما إلا أن هناك حدودا وجب ضبطها رغم أن الغربيين يحبذون تسمية المحاكاة أو التحويل على المعارضة وقد تعددت مصطلحاتهم بين التناس والتناصية والتعلق النصي والإتساعية النصية. ولعل ضبط (جيران جنيت) للمفهوم يجعلنا نقف عند حدود المعارضة مع أنواع التناس الأخرى ويعرفها على أنها « علاقة حضور مشترك بين نصين وعدد من النصوص بطريقة استحضار **Eidetiquement** وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر إن أكثر الأشكال هذه العلاقة وضوحا وحرفية هي الممارسة العادية للاقتباس **Citation** وأن أقل أشكالها وضوحا وشرعية هي السرقة **Plagiat** ³.

ونفهم من ذلك أن العلاقة بين النصين اللاحق والسابق تكمن في طريقة الشاعر أثناء استحضار ما تأثر به في نصه النموذج، بحيث يسجل النص السابق حضوره في النص اللاحق دون أن يرتبط ذلك بالسرقة حتى يبقى في حدود المعارضة والتناس، وهو تعالق نصي تشبث فيه الشاعر المعارض بما هو مؤثر عند الشاعر المعارض « وهذا ما دفعنا إلى تسمية هذه العلاقة بين النصين بالتعلق النصي، وذلك على اعتبار أن القاعدة فيها أن الكاتب من خلال قراءاته المتعددة، يتعلق (بالمعنى الإيجابي للكلمة) بنص نموذج أو كاتب معين، يظل يحتذيه ويسير على منواله في نسج تجربته أو التنويع عليها » ⁴.

وهو المفهوم الذي يجعلنا نربط بين (المعارضة والتناس) من كونهما يستندان إلى طريقة نقل أشياء إيجابية من نص إلى آخر عن طريق الاحتذاء ونسج التجارب وتحويلها « ولعل هذا ما ينسجم ومفهوم التحويل الذي أجمعت كل الكتابات المتعلقة بالتناس قديما وحديثا، على كونه من الآليات الأساسية المتحكمة في كل عملية حوارية بين نص سابق

¹ عبد القادر بقشي: مرجع سبق ذكره، ص 56.

² المرجع نفسه، ص 56.

³ محمد خير، اليقاعي: آفاق التناصية المفهوم والمنظور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1998م ص ص 132_133.

⁴ سعيد يقطين: الرواية والتراث السردى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992، ص 29.

وأخر لاحق¹» ومن هذا المنطلق نجد أن المعارضة والتناص عملان إبداعيان يعتمدان على عنصر التحويل مع المحاكاة والتقليد، من خلال عملية التفاعل بين النصوص « وبهذا المعنى أو ذاك، تعلن المعارضة الشعرية، عن نفسها، كشكل من أشكال التفاعل الفني وقراءة للموروث، تنسجم ومقتضيات التطور الثقافي والجمالي، الذي تتطلبه كل مرحلة من مراحل التاريخ²».

وهكذا نجد العلاقة بين مصطلحي المعارضة والتناص علاقة احتواء، بحيث تعد المعارضة نوعاً من التناص، حيث يلتقي الموروث القديم بما هو حديث ومعاصر، لتصبح المعارضة حقلاً خصباً لدراسة عملية التأثير والتأثر بين النصوص الشعرية وأشكال التداخل والتفاعل، وعناصر التعلق النصي والكشف عن مظاهر التقليد والتجديد خاصة في النصوص المدحية التي نحن بصدد دراستها، نقف عند مظاهر التناص في المعارضات الشعرية للقصيدة الشقراطية على أن نفصل في ذلك بحسب المستويات الأسلوبية ومدى حضورها في النصوص اللاحقة، وهي تتكأ على النص السابق حيث أن « أنواع حضور اللغة الطبيعية سواء كانت كلمة أم تركيباً لغوياً ذا قول أو جملة أو نصاً في كتابة شخص بمعناها أو الأصح بالتصرف فيه ضروباً من التصرف ؟ ونقصد به أيضاً تكرار الأصوات والحروف والكلمات والتعبير في النص الواحد³ » وكل ذلك ندرجه في معنى التناص الحقيقي والمعارضة بمفهومها الدقيق « ومن ثم فالمعارضة تناص وعلى حسب تودوروف فإن النص المعارض ليس استنساخاً أو محاكاة للنص المعارض فثمة تخالف وتفاوق وثمة إضافات وحذوفات⁴».

ونفهم من ذلك أن النص اللاحق ليس صورة آلية للنص السابق بقدر ما هو متواجد فيه، بطريقته الخاصة وأسلوبه المميز، ولعل مصطلح (التفاعل النصي) أعم وأشمل من (التناص)⁵ حتى يعبر أكثر عن مفهوم المعارضة الشعرية، وهو مصطلح يتلاءم وينسجم مع ما نقصده من تجسيد دلالة (التناص والمعارضة)، حيث أن هذا المصطلح يعبر عن مفهوم كل العلاقات الموجودة بين نصين سابق ولاحق، والتفاعل النصي هو حقيقته التعلق النصي وهو المعارضة التي نقصدها وقد « حدد جيرار جنيت هذه العلاقة النصية (Hypertextualité) بين نصين اثنين أحدهما لاحق (ب) (Hypertexte) والثاني سابق (أ) (Hypotexte) ويتخذ النص اللاحق السابق عالماً لانجاز تجربته النصية⁶»

¹ عبد القادر بقشي، مرجع سبق ذكره، ص 51.

² أحمد زنبير، مرجع سبق ذكره، ص 53.

³ محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، ج 3، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء المغرب، 2010، ص 94.

⁴ رجاء عيد: القول الشعري، منشأة المعارف بالإسكندرية 1995، ص 224.

⁵ سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، الدار البيضاء، 2001، ص 93.

⁶ المرجع نفسه، ص 96.

ويمثل النص السابق (أ) في دراستنا (القصيد الشقراطسية) كنموذج للمعارضة، ويمثل النص اللاحق (ب) (النصوص المعارضة للقصيد الشقراطسية)، والتي يتخذ أصحابها من النص السابق عالماً لتجربتهم الإبداعية، عن طريق النسج على منواله ومعارضته موضوعاً ووزناً وقافية، إن كانت المعارضة كلية، أو وزناً وقافية دون موضوع إن كانت المعارضة جزئية، قصد تجسيد العلاقة ليحصل التفاعل النصي أو التفاعل النصي وتبقى غاية المعارض أو المعارض واحدة وهي الوصول إلى أدبية النصين التي تثير المتلقي وتستحوذ على كيانه ولبه فما بالك إذا كان التفاعل النصي بينهما مما يولد تفاعل شعري هذه النصوص وعندما يكون القارئ مميزاً وليس قارئاً عادياً وبسيطاً، لاشك أن هذه الأدبية تظهر بوضوح أكثر وتفهم حقيقة هذا التفاعل النصي من خلال القراءة التي تتجاوز المعنى السطحي إلى إنتاج ما وراء هذا المعنى بالغوص في كنهه للوقوف عند مكان أدبية هذا التقاطع والتداخل والتفاعل، فهذه العملية التناسية شكلت ظاهرة قديمة في الأدب بحيث لم يسلم شاعر من الأخذ من غيره ومن دون قصد فقد كرروا معاني بعضهم ورددوا موضوعات واحدة وصنعوا أساليب وتراكيب مماثلة وكتبوا في سياقات متداخلة فكانت عملية « المحاكاة والتقليد والمعارضة والمناقضة والنسخ والسخ والمسخ والحل والعقدة والاقتباس والقلب والاحتذاء والنظر والرؤية، والإشارة والزيادة والنقص والاهتمام والتوارد... »¹.

11- المعارضات في المديح النبوي الشريف:

مثلاً أن هناك قصائد اشتهرت في الأدب العربي وفي أغراض أخرى وفي غرض المدح خصوصاً، هناك قصائد كذلك في المديح النبوي الشريف سجلت حضورها الإيجابي على خريطة الشعر العربي القديم على الخصوص، فلا يمكن لشاعر معارض أن لا يتوقف عند بائية (أبي تمام الطائي) أو عند نونية (أبن زيدون) أو القصيدة المنفرجة (لابن النحوي) أو قصيدة (يا ليل الصب) (للحصري) أو عند قصائد (المتنبي) المشهورة أو في غيرها من غرر الشعر العربي والتي لا حصر لها لأن المعارضة إعجاب وانبهار بتشكيل فني لا مثيل له يحفز الشاعر المعارض على تتبعه واقتفاء أثره والاحتذاء بجمالياته ومحاولة الإبداع والتوليد من خلاله إما تشبهاً أو اختلافاً فما بالك إن كانت القصيدة في مدح سيد الخلق والمرسلين محمد " صلى الله عليه وسلم " لقيمته ومكانته في الدنيا والآخرة، وقد اشتهرت قصيدة (كعب بن زهير) (بأنت سعاد) التي كفر بها الشاعر عن ذنبه في حق النبي الكريم، وقصيدة (شرف الدين البوصيري) (البردة) خاصة لذلك « ملك المديح النبوي ناحية قلوب الشعراء واستولى على ميولهم، فما لوا إلى نظم المعارضات الشعرية بأنواعه بعد أن

¹ محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية ج 2، مرجع سبق ذكره، ص 300

تأثروا بقصيدة كعب بن زهير (بانت سعاد) وقصيدة البوصيري (البردة) من ناحيتي الموضوع والوزن العروضي، ومن ناحية التبرك بمن أنشدت بين يديه ونيل الحظوة منه»¹.

فهذه النصوص ذاعت شهرتها وامتدت عبر عصور مختلفة حيث عارض قصيدة (كعب بن زهير) شعراء أمويين ثم البوصيري بعد ذلك ثم تلاه (أحمد شوقي) وإذا جئنا لهذه المعارضات على امتداد العصور الأدبية، نجد بدايتها من (الأخطل) ثم (الابيبورد) ت 507هـ) و(الزمخشري ت 538هـ) و(ابن نباتة المصري ت 768هـ) و(شمس الدين محمد بن جابر الأندلسي ت 780هـ) و(الفيروزبادي ت 817هـ) و(القلقشندي المصري ت 821هـ) و(أبو حيان الأندلسي ت 683هـ).

أما (البوصيري) فقد عارضه (ابن الفرس) و(البارودي) و(شوقي) وغيرهم. ونحن نتصفح هذه القصائد المدحية المشهورة قد لا نعثر على بعضها على الرغم من مستواها الفني والفكري الذي يضاهي قصيدة (كعب) و(البوصيري)، ومن هذه القصائد المغمورة (القصيدة الشقراطية في مدح خير البرية) (لأبي عبد الله بن يحيى الشقراطي) والتي تمثل النص النموذج والسابق لجملة النصوص اللاحقة المعارضة قيد الدراسة، وإذا كان الناقد التونسي (محمد بوزينة) قد تطرق إلى معارضات بردة البوصيري، ثم معارضات القصيدة الشقراطية، فإننا اخترنا دراسة مجموعة المعارضات الثانية، لأن البوصيري، نراه نال حقه من الدراسة عند مجموعة من الباحثين والناقد العرب على عكس القصيدة الشقراطية، التي افتقرت إلى دراسات تعرف بها ومعارضاتها وتبرزها إلى حيز الوجود الفني، لذلك إرتئينا أن نبحت هذه المعارضات التي رصدها الناقد التونسي في كتابه، وندرسها بمنهج لغوي أسلوبى يعتمد رصد المستويات الصوتية والصرفية والتركيبية الدلالية بأسلوبية المقارنة والموازنة بين القصيدة الشقراطية كنص سابق ومعارضاتها كنصوص لاحقة، كون القصيدة الأم محل إعجاب وتقدير لذلك جاراها الكثير ونظموا على منوالها « ومن ذلك الشاعر المدحي البوصيري الذي نسج على منوالها بحرا ومعنى ولم يخالفها في شيء عدا تغيير بسيط في اللفظ والقافية ففضل البوصيري في برده هو راجع في حقيقة الأمر الى عبد الله الشقراطي واضع هذا الباب ومبتكر هذه الطريقة في مدح الرسول (عليه الصلاة والسلام) وهذا مما يدل على مكانة الشقراطية وعظمتها وأثرها على مر الزمان إذ أن البوصيري نحا نحوها بعد مضي قرنين، وكلما زادت حسنا زادت انتشارا وغيره ممن جاراها...»².

¹ غازي شبيب: فن المديح النبوي في العصر المملوكي، أشرف عليه وراجعته الدكتور ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، ط1، 1418هـ-1998، صيدا، بيروت، ص 84.

² محمد بوزينة: القصيدة الشقراطية معارضاتها وتخمينها منشورات محمد بوزينة - الحمامات، تونس، ن ص 18.

ولم نجد هذا الحكم عند (محمد بودينة) فقط، بل هناك من الدارسين من أثبت هذا التأثير والسبق للقصيدة الشقراطية، حيث تحدث عنها العلامة التونسي (حسن حسني عبد الوهاب) قائلاً: « وفيما يظهر أن قصيدتي " البردة " و " الهمزية " للامام البوصيري مستوحاتان من الشقراطية كما يتضح ذلك لمن يمعن النظر بتدقيق في ثلاثتها »¹.

ونفهم من ذلك أن القصيدة الشقراطية لها شهرتها هي أيضاً، لذلك كان حتماً أن يتأثر بها الشعراء ويعجبون بها وينسجون على منوالها مدائح نبوية، وهو ما سجله (محمد بودينة) في كتابة من معارضات مختلفة لهذه القصيدة.

12- التعريف بمعارضات القصيدة الشقراطية:

لقد انبرى الناقد التونسي (محمد بودينة) إلى جمع هذه المعارضات في كتابه الذي عنوانه بـ (القصيدة الشقراطية معارضاتها وتخميناتها) حيث تحدث عن المدائح النبوية في عصر النبوة وبعد موت النبي الكريم في قصائد الرثاء وتوقف عند قصيدة (بانة سعاد) (لكعب بن زهير) وذكر بعض المدائح حول صحابة رسول الله (ص)، ثم توقف بعد الاسترسال عند القصيدة الشقراطية في مدح خير البرية (لأبي محمد عبد الله الشقراطي التوزري) على أنها أهم القصائد بين المدائح النبوية، كونها فريدة في مدح الرسول العظيم، وسيرة صحابته وأعمالهم، وهي أسير قصيدة في هذا الباب، وهي مصدر الوحي لكثير من القصائد التي أنشئت بعد الشقراطي في مدح الرسول (ص) وذكر أن صاحبها أنشدها في المدينة المنورة تجاه القبر الشريف، في عام حجه، فقام رجل وقال: حق على صاحب هذا القبر أن يأخذ بيد هذا، ويدخله الجنة فسمع النداء من ناحية القبر الشريف نعم، وقد اقتبس طالعها من قوله تعالى: « ولقد من الله على المؤمنين إذ بعث فيهم رسولا من أنفسهم »².

ثم ذكر الكاتب بعض الأعلام الذين أشادوا بها على غرار الأستاذ (الهادي مصطفى التوزري) في كتابه (عبد الله الشقراطي). من سلسلة إعلام الأفارقة ص 32-33 كما ذكر قول العلامة (حسن حسني عبد الوهاب) حول القصيدة على أن (البوصيري) استوحى قصيدته منها وذكر قول (الشيخ محمد العبدري) في رحلته عند حديثه عن الشقراطي وقصيدته التي أثبتتها بجمالها في كتابه ص 45 وعلق عليها ثم تعرض إلى ولوع الناس بها واستحسانها وشرحها وتخمينها، وذكر الشعراء الذين نسجوا على منوالها، والذين انشدوا قصائدهم على قبر النبي الكريم بالمدينة المنورة ومنهم (الفقيه) (الشيخ محمد بن يوسف بن مسدي الغرناطي) المتوفى سنة (663هـ/1265م)، ومنهم الأديب الواعظ (الشيخ شهاب الدين محمد بن أحمد بن منصور الأشبهى صاحب كتاب، المستطرف في كل فن مستظرف المتوفى سنة (850هـ-1446 م) ومنهم الشاعر الصوفي (الشيخ عبد الرحيم البرعي)

¹ حسن حسني عبد الوهاب: مجمل تاريخ الأدب التونسي، تونس، 1968 ص 165

² سورة آل عمران: الآية 164.

المتوفى سنة 803هـ/1400م) ومنهم المؤرخ الأديب (الشيخ أحمد بن محمد المقرئ) صاحب نفع الطيب المتوفى بمصر سنة (1041هـ/1631م) ومنهم الأديب (محمد بن عثمان السنوسي)، صاحب الرحلة الحجازية المتوفى سنة 1318هـ/1900م) ومنهم (الأديب المؤرخ الشيخ محمد برم الخامس الإمام محمد الخضر حسين، شيخ الجامع الأزهر، المولود سنة (1293هـ/1876) والمتوفى بمصر سنة (1377 هـ 1958م) ومنهم (الفقيه التونسي الشيخ الحبيب المستاوي) المتوفى سنة (1391هـ/1975)، ومنهم (الشاعر محمود البارودي) رئيس المحكمة البدائية لمدينة حماه¹.

وقد رصد الناقد التونسي تعريف مطول لصاحب القصيدة (عبد الله الشقراطسي) بذكر اسمه الكامل وموطنه ونسبه ورحلاته والأحداث التي واجهته والعلوم الدينية والفقهية التي أخذها وعلاقته بالأدب والشعر وآثاره الأدبية والعلمية، ليأتي بعدها ويرصد أبيات القصيدة الشقراطسية التي بلغت (135) بيتا شعريا، ثم ينتقل إلى الحديث عن شراحها، ومنهم (الشيخ محمد بن عبد الرحمان بن الطفيل العبدوي) الاشبيلي المعروف بابن عظمة المتوفى سنة (543هـ/1148م) ثم (العلامة محمد بن علي بن محمد المعروف بابن الشباط التوزري المتوفى سنة (684هـ/1285م)، والذي خمسه وشرحها في ثلاثة شروح كبير ومتوسط وصغير، والشرح الكبير المسمى (صلة السمط وسمه المرط) كما شرحها (العلامة ابن غازي على ما حكاه صاحب العقد النفيس) وشرحها (الأديب الفقيه إبراهيم العواني القيرواني) المتوفى سنة (716هـ/1316م) في ثلاثة أسفار، ثم شرحها (الإمام العلامة الشيخ محمد بن مرزوق المفيد التلمساني المتوفى سنة (842هـ/1438م) سماه (المفاتيح القرطاسية في شرح الشقراطسية) وشرحها (الإمام العلامة الشيخ أبو مدين الفهري الفاسي المتوفى سنة 1182هـ/1768م)، ثم شرحها (العالم الجزائري الشيخ محمد بن أحمد قاسم ساسي البوني المتوفى سنة 1116 هـ/1704م)، وشرحها (الفقيه المالكي الشيخ محمد الجزولي الحضيكي المتوفى سنة 1189هـ/1775م من أبناء المغرب) وشرحها (الفقيه الصوفي الشيخ الحبيب البوسليماني السكراتي المغربي المتوفى سنة 1352هـ/1933م)² ثم انتقل إلى رصد المعارضات وأصحابها كثر ومن أشهرهم (الفقيه الشيخ مؤيد الدين الطغراني المولود سنة 433هـ/1063م) والمتوفى سنة 513هـ/1120م وتعرف بقصيدة لامية العجم)، كما عارضها (الفقيه الصوفي الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي) المولود سنة 560هـ/1165م والمتوفى سنة 638 هـ 1240م أسماها من (سر الإسراء) وعارضها الشاعر (بهاء الدين زهير) المتوفى بمصر سنة 656هـ/1236م)، ثم عارضها الشاعر الصوفي الشيخ عبد

¹ ينظر محمد بوذينة: مصدر سبق ذكره ، ص ص 7-27

² المصدر نفسه، ص ص 44/45

الرحيم البرعي المتوفى سنة 803هـ/1400م)، وعارضها (الشيخ شمس الدين النواجي المتوفى بالقاهرة سنة 788هـ/1383م)، وعارضها الشاعر (شهاب الدين الخلوف المتوفى بتونس سنة 899هـ/1493)، كما عارضها (جلال الدين السيوطي) و(الشاعر الموريتاني غالي بن المختار) وعارضها (الفقيه الشيخ إبراهيم الرياحي المولود سنة 1180هـ/1762) المتوفى سنة 1266هـ اسماءها المواجهة، وعارضها الشاعر التوزري (الشيخ إبراهيم البخترى) المتوفى سنة 1321هـ/1903م، وعارضها (الأديب الشاعر الحبيب المستاوي) المولود سنة 1341هـ/1923م المتوفى سنة 1395 هـ /1975م، اسماءها في (مولد المصطفى) وعارضها الشاعر العراقي (عباس الملاعلي) ثم عارضها الأديب الحقوقي (الشاعر محمد الهادي المدني) المولود سنة 1321هـ/1903م، والمتوفى سنة 1412هـ/1991م وعرفت قصيدته وتعرضت قصيدته بـ: لامية المدني. وبعدها ذكر الناقد تخاميسها، حيث خمسها (الفقيه الأديب القاضي أبو عمرو عثمان بن عتيق المعروف بابن عربية) المولود سنة 600هـ/1203م المتوفى سنة 659هـ/1260م، ثم (الفقيه الشيخ أبو بكر محمد بن حبش) المتوفى سنة 679هـ/1280م واسماء فوائد الزمان وفرائد الجمان وهو ثماني مغصات على الشقراطسية، كما خمس الشقراطسية بثلاثة تخميسات أسماها (القرب الثلاث) ثم خمسها (العلامة ابن شباط التوزري) و(الفقيه الأديب الشيخ محمد بن الشيخ محمد الطيب النينعر صاحب كتاب عنوان الأريب المولود سنة 1277هـ/1860م والمتوفى سنة 1330هـ/1912م¹.

وانتقل بعدها إلى ذكر من شطرها وعشرها حيث ذكر الأديب الشيخ (إبراهيم بن سالم) المتوفى سنة 1356هـ/1937م ثم عشرها (أبو الفضل يوسف بن النحوي صاحب المنفرجة) وتلميذه المتوفى سنة 513هـ/1119م وسماء السياج المعشر والمنهاج المنشور) كما وشحها (الشاعر التوزري ابن زنون والمسمى التسبيح الأشرف والتوشيح المستطرف)².

وقد أورد (محمد بوذينة) في كتابه (17) معارضة منها تخميس القصيدة الشقراطسية (لابن الشباط التوزري) ولكنها كانت بأعداد متفاوتة حيث بلغت قصيدة (غالي بن المختار) الشاعر الموريتاني (84) بيتا، وقصيدة (مؤيد الدين الطغرائي) (لامية العجم) (68) بيتا وقصيدة الشيخ (عبد الرحيم البرعي) (55) بيتا، وقصيدة الشيخ (شمس الدين النواجي) المصري (40) بيتا وقصيدة الشيخ (إبراهيم الرياحي) التونسي بعنوان (المواجهة) بلغت (34) بيتا، وكذلك قصيدة (الشيخ إبراهيم البخترى) التوزري (34) بيتا، وقصيدة (محمد

¹ ينظر محمد بوذينة: مصدر سبق ذكره، ص ص 49-50.

² المصدر نفسه، ص 51

الهادي المدني) التونسي (47) بيتا، وقصيدة (الحبيب المستاوي) التونسي (30) بيتا وقصيدة (اسماعيل بن أحمد الشاشي العامري) (40) بيتا، والقصيدة الأزلية (29) بيتا وقصيدة (أم هاني) (21) بيتا، وقصيدة (جلال الدين السيوطي) (15) بيتا، وقصيدة (شهاب الدين الخلوف) بعنوان (يا أم الراحمين) (08) أبيات، وقصيدة الشاعر العراقي (عباس الملا علي) (آهات) (11) بيتا وقصيدة الشيخ ومحي الدين بن عزلي عزمي (10) أبيات، وقصيدة الشاعر (البهاء زهير) (أحاديث أشواق) (13) بيتا، ويضاف إليها تخميس القصيدة الشقراطسية (لابن الشباط التوزري).

وقد أخترت (10) قصائد فقط، لأن القصائد الأخرى فيها ليست لها هوية صاحبها كما أن بعض أبياتها تفتقر للملامح الأسلوبية التي نحتاجها فكان لنا أن ركزنا على القصائد المعارضة التالية معارضة (غالي بن المختار) و(مؤيد الدين الطغراني) و(عبد الرحيم البرعي) و(محمد الهادي المدني) و(إبراهيم البخترى) و(إبراهيم الرياحي) و(جلال الدين السيوطي) و(الحبيب المستاوي) و(شمس الدين النواجي) و(اسماعيل العامري) وكانت هذه المعارضات متفاوتة في عدد أبياتها الشعرية بين (84) بيتا و(15) بيتا .

12-صورة النص السابق والنصوص اللاحقة:

إذا كانت القصيدة الشقراطسية في مدح خير البرية¹ كنص سابق يَحْتَفَلُ منذ بدايته بسرد السيرة المحمدية بتتبع تفاصيلها وجزئياتها، فإن معارضاتها كنصوص لاحقة قد اختلفت من معارضة إلى أخرى، حيث اختلفت القصائد في بناءها الشكلي، تبعاً لاختلاف التجارب وتباينها وإلى رؤية كل شاعر إلى النص النموذج ومدى تقاطعه معه والأخذ منه أو الاختلاف عنه، وقد جاء النص السابق على النحو التالي:

- تبشير المولد النبوي الشريف (1-9)
- معجزات النبي الكريم (10-24)
- حادثة الإسراء والمعراج (25-26)
- ودعوته للخلق والخير العميم والطبيعة الحية (27-38)
- معجزة الوحي والقرآن وبلاغة بيانه التي أخرست المشركين والحديث عن فساد كلام مسيلمة (39-44) .
- وصف المشركين وصراعهم مع النبي الكريم (45-55).
- وصف الصحابة والغزوات خاصة بدر وشجاعة الصحابة وصراعهم مع الأعداء بمعية جبريل عليه السلام.

¹ ينظر محمد بونينه: مصدر سبق ذكره، ص (36-42)

- والتغلب على رؤوس الشرك وإدخال الحزن قلوبهم والازدهاء بالفتح والانتصار على الكفر والشرك (56-100).
- هيمنة الرسول (ص) بالأمن واليمن والإيمان وانتشار الدين الإسلامي وانقياد المشركين إليه في جميع الأقطار وعند جميع الأمم والأجناس (10-123).
- مدح النبي الكريم وبيان مكانته عند الله سبحانه وتعالى وما فعله بالمشركين وعفوه وصفحه بعد ذلك (124-126).
- دعوة وطلب الشفاعة للعباد وصف للكوثر الخوض وبيان الشاعر شدة حبه للنبي الكريم ثم خوفه من نار جهنم، ودعوة للنبي الكريم، وطلب المغفرة والشفاعة (127-135).
- أما المعارضات فقد اختلفت عن ذلك رغم ما نجد فيها من مدح للنبي الكريم إذ جعل كل شاعر لنفسه وجهة خاصة به في معارضة تبعا لطبيعة التجربة الشعرية وخصوصيتها ويرجع ذلك لعدم ارتباط هؤلاء الشعراء بأحداث السيرة النبوية مثلما نجده عند (الشقراطسي) في نصه النموذج حيث جاءت كما يلي:

أ- معارضة: غالي بن المختار¹

- وصف الطبيعة الجميلة وبقر الوحش والتغزل (1-10)
- وصف الشرفاء والشجعان، وتذكر الرحيل والأيام الماضية السعيدة (11-19).
- مدح النبي الكريم والرفع من مقامه وطلب شفاعته والاستجارة به وبيان نسبة الشريف ومعجزاته، وهيئته في ميدان الوغى، ووصف صحابته البواسل وبيان دورهم في حماية النبي الكريم أثناء صراعه مع المشركين، ودور العناية الإلهية في ذلك.

- وصف الخيل والفوارس في ميدان الحرب وتشبيهها بالحيوان ثم الوقوف عند غزوة بدر خاصة وصراع المشركين مع المسلمين (60-76).
- مدح النبي الكريم والصلاة والسلام عليه (77-84)

ب- معارضة: مؤيد الدين الطغراني²

- شكوى الدهر ووصف القلق والضجر جراء الغربة والوحدة، ووصف الركب وطول الليل أثناء السفر وطبيعة المعاناة، والتطلع إلى بيت الحبيب (1-18).
- مخاطبة الركب وتذكر الحب القديم والتغزل والشكوى من الهجر (19-29).
- رصد الحكم والتجارب الخاصة وشكوى الحظوظ العائرة والتطلع إلى المستقبل والأمل فيما هو أفضل، تحسر الشاعر على وضعه بين أنداده وأقرانه هم دونه

¹ ينظر: محمد بوذينة: مصدر سبق ذكره، ص71، 72، 73، 74

² المصدر نفسه، ص52، 53، 54، 55.

شأننا ودعوة إلى التحلي بالصبر والتجلد ثم الرجوع إلى رصد الحكم مرة أخرى (59-30).

- مدح النبي الكريم ووصف الحضرة الإلهية (68-60).

ج-معارضة: عبد الرحيم البرعي¹:

- وصف الاطلال والتغزل، وتذكر الحب الماضي وديار اللهو والغزل والوقوف عليها ثم وصف الطبيعة والخلان والتغزل بالجماليات (14-1).

- وصف الركب ومشهد الممدوحين وزيارتها وذكر أفضالهما وخصائصها ووصف ربوعهما، والأماكن المقدسة ثم مقام الممدوحين، والاحتماء بهما وطلب الفرج (42-15).

- مدح السيدين الكريمين، وبيان صفاتهما ومكانتهما عند الله سبحانه وتعالى (43-55).

د-معارضة: محمد الهادي المدني²:

- شكوى الدهر والحظوظ العائرة وسهر الليل الطويل والسهاد (6-1).

- رصد الحكمة والتجربة الخاصة بتوجيه والنصح والإرشاد، وبيان حقيقة الدين والبشر (26-7).

- بيان مفهوم الشعر وحقيقته ووظيفته وأثره على الفكر والقيم والإنسان (36-27).

- التغزل بالحبیب وطلب الرفق، والتحسر على حالة بين قومه (47-37).

هـ-معارضة: شمس الدين النواجي³:

- التغزل بالعيون الجميلة وشكوى الهوى وبيان التضحية والإخلاص ومواطن الجمال وأثر نار الهجر (17-1).

- مدح النبي الكريم وبيان مكانته وفضله وشفاعته وذكر صفاته وكرمه (31-18).

طلب الاستجارة والشفاعة والدعاء وبيان مكانة الرسول عند الخالق ثم الصلاة والسلام عليه (40-32).

و- معارضة: إسماعيل العامري⁴:

- التغزل ووصف ألم الرحيل والوقوف على الأطلال والشوق للظاعنين (9-1).

¹ ينظر محمد بوزينه: مصدر سبق ذكره، ص 60، 61.

² المصدر نفسه، ص (82، 83، 84).

³ المصدر نفسه، ص 63، 64.

⁴ المصدر نفسه، ص (57-58).

- التألم ووصف الأمراض الداخلية وأثارها النفسية، وبيان الإخلاص للحبيب (10-16).

- التشتت النفسي للشاعر، ومدح الملك وبيان صفاته وشجاعته ومدح القوم عامة (17-40).

ي - معارضة: إبراهيم البختری:¹

- الازدهاء والفرح بانتصار الإسلام ووصف لطبيعة الغناء في خضم هذا الزهو (1-14).

- مدح النبي الكريم وذكر صفاته ومكانته الرفيعة عند الخالق، وحنين الشاعر الى البيت الحرام وسعاده بالمولد الشريف (15-24).

- مدح الخليفة ووصف جيشه وبسالته في الحرب (25-28).

- سعاده بانتصار الدين، وبالمولد النبوي ومدح النبي والصلاة والسلام عليه (29-34).

ز - معارضة: إبراهيم الرياحي:²

- الصلاة والسلام على النبي الكريم ومدحه وطلب الشفاعة والاستجارة به وتعداد صفاته، وذكر مقامه عند الله ثم الصلاة والسلام مرة أخرى ودعوة للرضا عن صحابته (1-34).

ر - معارضة: الحبيب المستاوي:³

- وصف المولد النبوي في مكة المكرمة ومعجزاته وأثره في جمالها (1-7).

- مدح النبي الكريم وبيان فضله على البشرية وغاياته السامية وعقيدته الخيرة (8-23).

- تمجيد شريعة الله وتعظيم قدره، وبيان فضل حمايته على البشر وهزم جند إبليس (24-30).

ط - معارضة جلال الدين السيوطي:⁴

- مدح النبي الكريم أمام القبر الشريف والتذلل والتأدب والخضوع (1-6).

- طلب الشفاعة والاستغاثة به، وشكوى الهموم والديون والذنوب والتوسل بالنبي الكريم بطلب الهداية والحماية والراحة (7-15).

¹ ينظر محمد بوذينة: مصدر سبق ذكره، ص73.

² المصدر نفسه، ص75، 76.

³ المصدر نفسه، 79-80.

⁴ المصدر نفسه، ص66.

وما يلاحظ على بنائية هذه القصائد المعارضة ابتداء بعضها بمقدمة تشكو الدهر أو التغزل أو وصف الطبيعة الجميلة أو المزج بين هذا وذاك، كما أن هناك قصائد افتقرت لهذه المقدمات، وبدأت مباشرة في الموضوع (مدح النبي الكريم)، حيث يشتكي (محمد الهادي المدني) الدهر وحظوظه العائرة في الأبيات الست الأولى، وتغزل (شمس الدين النواجي) كثيرا في مقدمته في (17) بيتا، بينما كان (إسماعيل العامري) أقل تغزلا في الأبيات السبع الأولى، مع ارتباطهم بالوقوف على الأطلال، ووصف الرحيل على عادة الشعر القديم. ووقف (عبد الرحيم البرعي) مباشرة على الأطلال ثم تغزل وتذكر الماضي السعيد كما وصف الطبيعة في الأبيات (14) الأولى وهو مزج نجده كذلك عند (غالي بن المختار) الذي وصف الطبيعة الجميلة وبقر الوحش والتغزل في الأبيات (10) الأولى.

كما شكى (مؤيد الدين الطغراني) الدهر وجسد حالة القلق والضجر والغربة والوحدة في مقدمة ومزج ذلك بطول الليل والسهر والمعاناة في أبياته (18) الأولى، أما بقية القصائد فقد ارتبطت مباشرة بشخص النبي الكريم، حيث وصف (الحبيب المستاوي) المولد النبوي الشريف، وبدأ (إبراهيم الرياحي) بالصلاة والسلام على النبي الكريم، ووقف (جلال الدين السيوطي) أمام قبر النبي الكريم، متوسلا وطالبا في خضوع وتذلل وتأدب بينما ازدهى (إبراهيم البختري) بانتصار الإسلام ومزج ذلك بوصف الطبيعة وسعادتها بهذا النصر في الأبيات (14) الأولى.

على أن هذه القصائد ركزت على مدح النبي الكريم لإمعارضة (محمد الهادي المدني) و(إسماعيل العامري) و(عبد الرحيم البرعي) حيث أخذت الأولى منحى رصد الحكم والتجارب الخاصة والارتباط بالدين والفكر والقيم كما ركز (العامري) على تجسيد حالة الألم وصف الأمراض النفسية الداخلية وبيان الإخلاص للحبيب ثم سار (البرعي) في فلك ممدوحيه، ومع ذلك لم تخرج هذه القصائد عن فن المعارضة التي يتحد فيها الوزن والقافية دون الموضوع¹.

وخاتمة هذه القصائد كانت متقاربة بالصلاة على النبي والسلام عليه ثم طلب الشفاعة والتوسل والاستخارة والدعاء، ونجدها عند (النواجي) و(بن المختار) و(السيوطي) و(الرياحي) و(البختر) وشذ في ذلك (المدني) الذي عاد إلى التغزل والتحسر على حال الحبيب بين قومه، ثم (المستاوي) الذي مجد الشريعة وعظم الله، وبين حمايته للبشر، وهزم جند إبليس، و(الطغراني) الذي ختم بمدح النبي ووصف الحضرة الإلهية و(البرعي) الذي بين مكانة ممدوحيه عند الله سبحانه وتعالى و(العامري) الذي مدح قومه، وبذلك كانت القصائد الأولى للشعراء الخمس قد اتفقت مع النص النموذج في الخاتمة.

¹ ينظر: إيمان السيد أحمد الجمل : مرجع سبق ذكره ، ص43.

واختلفت أبيات العرض في هذه القصائد من حيث العدد، حيث كانت قصيدة (غالي بن المختار) الأكثر مدحا للنبي الكريم بعدد (56) بيتا شعريا، والأقرب إلى النص النموذج في سرد بعض الأحداث، التي أحيطت بالنبي الكريم على غرار المعجزات والصحابة والصراع مع المشركين، والعناية الإلهية وغزوة بدر وغيرها كما نجد العرض عند (الحبيب المستاوي) بلغ في مدح النبي الكريم (15) بيتا شعريا، وعند (شمس الدين النواجي) (13) بيتا شعريا، وعند (إبراهيم البخترى) (09) أبيات شعرية.

- اعتمد (المدني) في عرضه على سرد الحكم والتجارب مع إسرائ النصائح والتوجيهات في (19) بيتا شعريا ثم رصد مفهومه للشعر وأثره على الفكر والقيم والإنسان في (09) أبيات.¹

والشيء نفسه اعتمده (مؤيد الدين الطغرائي) في (29) بيتا شعريا، مع مزج هذه الحكم بالشكوى والتطلع إلى المستقبل والأمل والصبر والتجمل ثم نحا (عبد الرحيم البرعي) منحى آخر بحيث ربط عرضه بممدوحه أثناء زيارتهما بذكر صفاتهما، ووصف ربوعهما والأماكن المقدسة وغيرها وذلك في (28) بيتا شعريا.

كما ارتبط عرض (العامري) بمدح الخليفة وبيان صفاته وشجاعته ومدح قومه في (23) بيتا شعريا.

وكانت قصيدة (إبراهيم الرياحي) وقصيدة (جلال الدين السيوطي) أكثر ارتباطا بشخص النبي الكريم بمدحه وتعداد صفاته، وطلب شفاعته وغيرها منذ البداية ونجد ذلك في (34) بيتا شعريا عند الأول و(15) بيتا شعريا عند الثاني .

لم تخرج القصائد المعارضة المدحية عن طبيعة القصائد النبوية، رغم أن النسق الفني الواحد غير موجود، لتنوعها واختلافها من حيث الطول والقصر، وتباين الرؤى الفنية وطبيعة الحالات الشعورية لكل شاعر، ثم المناسبة التي دعت إلى نظم القصيدة وهي مناسبات متباينة، ورغم أن القصيدة النبوية عامة خضعت لهيكل عام في تركيبها وشكل معين في بناءها، وتشكلت من بنية ثابتة (مقدمة ووسط وخاتمة)، إلا أننا نجد القصائد المعارضة للقصيدة الشقراطية قد اختلفت فيما بينها من حيث الاهتمام بهذه العناصر الثلاث، فهناك من اتبع التوازن والتطابق بينهما، وهناك من غلب عنصر آخر، وهناك من أسقط عن هذه العناصر الثلاث، وهناك من مزج بين هذه العناصر على قصيدته، حتى تبدو لنا كوحدة واحدة مثلما ما نجد عليه معارضة (إبراهيم الرياحي) و(جلال

¹ ينظر: محمد بوذينة: مصدر سبق ذكره، ص52-84.

(السيوطي)، لأن الهدف الأسمى في القصيدتين، هو مدح النبي الكريم والارتباط به في طلب الشفاعة والتوسل والدعاء.¹

ومن المقدمات التي جاءت في القصائد المعارضة المقدمة الطللية والغزلية والطبيعية والتي تعتمد على شكوى الدهر، وقد اختلفت في مضامينها وعدد أبياتها بين الشعراء المعارضين، ويرجع ذلك إلى طبيعة التجارب الشعرية الخاصة بأصحابها.

بحيث أن مقدمة (غالي بن المختار) الغزلية الطبيعية، ومقدمة (مؤيد الدين الطغرائي) الشاكية الحكيمة الواصفة للمعاناة النفسية، ثم مقدمة (عبد الرحيم البرعي) الطللية الغزلية والطبيعية، ومقدمة (محمد الهادي المدني) الشاكية من نوائب الدهر وتباريح الهوى، ومقدمة (الحبيب المستاوي) الواصفة للمولد النبوي الشريف، كلها مقدمات جاءت أقل من أبيات الوسط، وهو شيء طبيعي بالنسبة لبنائية هذه القصائد على عادة بناء القصيدة النبوية في المدح، فيما نجد مقدمة (اسماعيل العامري) الغزلية الطللية ومقدمة (شمس الدين النواجي) الغزلية الشاكية جاءت في عدد أبياتها أكثر من مقدمة (ابراهيم البخترى) المزدهوة الطبيعية مقارنة بالعرض، ويعود ذلك إلى الهاجس الذي يسكن الشاعر وهو شدة تعلقه بالماضي وبالحبيب حتى وإن كان قد عوض ذلك في العرض بمدح النبي الكريم، كما نجد الخاتمة كانت تابعة للعرض وامتدادا له في معارضة (العامري) بحيث لا نجد من يفصل بينها والعرض، فلا نكاد نعثر على خاتمة واضحة في هذا النص، إضافة إلى أن التمهيد والوسط والخاتمة كعناصر بناء عند (البخترى) انصبت كلها على مدح النبي الكريم، والتمهيد كان علاقة مباشرة بالعرض، بينما الشعراء الآخريين الذين كانت مقدماتهم أقل من وسط القصيدة، حققوا التوازن في البناء الشكلي، لأنه من الطبيعي أن يكون المحتوى في وسط القصيدة أكثر من المقدمة والخاتمة معا، كما جاءت خاتمة (المدني) أكثر من مقدمته لعودة الشاعر في خاتمة إلى تكرار عنصر الغزل الذي تداركه في الأخير، لأنه بدأ بشكوى الدهر بينما نلمح معارضتي (الرياحي) و(السيوطي) تخلوان من التقسيم السابق (مقدمة-وسط-خاتمة)، لأنهما اتخذتا وجهة واحدة هي مدح الرسول (ص) وطلبا لشفاعته والتوسل به إلى الله سبحانه وتعالى، لذلك فهما أقرب إلى ما يسمى (بمقدمة الحب المحمدي) حيث « يتخذ الشاعر النبوي في هذا النوع من المقدمات الرسول عليه السلام حبيباً يناجيه ويخاطبه ليكون الشاعر عاشقا والرسول معشوقا وأكثر المعاني تدور حول الشوق واللوعة والفرق والغرام والشكوى »².

ومن هنا نجد أن شعراء القصائد الطويلة (غالي بن المختار) (الحبيب المستاوي) خاصة اعتبروا وسط القصيدة عنصرا أساسيا لارتباطه بالمديح النبوي الشريف باستحضار

¹ ينظر: محمد بوذينة: مصدر سبق ذكره، ص 66، 75، 76.

² غازي شبيب: مرجع سبق ذكره، ص 65.

شخص الرسول (ص) في صورته المثالية الكاملة بجميع صفاته وخصاله وهو ما وافق النص الشقراطي النموذج في متته، إلا أن (مؤيد الدين الطغرائي) و(محمد الهادي المدني) و(عبد الرحيم البرعي). ركزوا على مواضيع خاصة فوظفوا الحكم والتجارب، كما عمد البرعي الى التركيز على ممدوحيه.

والملاحظ أن وسط هذه القوائد المعارضة خاصة التي تعرضت إلى مدح النبي الكريم، جعلت من الرسول (ص) سيدا ليس له مثال بشرى فهو نبي هدى أنزله الله رحمة للعالمين، وهي منزلة نالها كهبة من السماء من لدنه تعالى دون سعي منه أو كسب... فتحدثوا عن مولده وما صاحب ذلك من بشائر وأحداث، والنبوة وما أحاطه الله من عناية إعدادا لحمل الرسالة السماوية¹.

ولعل ما تفتقر إليه هذه المعارضات في الوسط هو حديثها عن المعجزات الربانية التي أجراها الله سبحانه وتعالى على شخص النبي الكريم، مثلما تعرض لها (عبد الله الشقراطي) في نصه المعارض حيث « يشمل عنصر الوسط في القصيدة النبوية، على وصف معجزات الرسول التي أجراها الله على يده تأييدا لنبوته وتحديا للكافرين وإثباتا لعجزهم عن الإتيان بمثلها تنوع هذه المعجزات لتضم ما ورد عن الرسول في سيرته وأوردها الله في كتابه، ولاسيما معجزة الإسراء والمعراج ومعجزة القرآن في الفصاحة والبلاغة والنظم² وهو ما نجده في النص النموذج بشكل مفصل.

وأكثر العناصر تمثلا في هذه المعارضات هو عنصر الخاتمة الذي نجده يساير ما جاء في القصيدة النبوية عامة، وذلك بالتوسل والدعاء وطلب الشفاعة والمغفرة والارتباط بالنبي الكريم كشافع، كثرة الذنوب التي اقترفها هؤلاء خاتمين قصائدهم بالصلاة والسلام من رب العالمين على يديه الكريم نجد ذلك عند (الرياحي) و(ابن المختار) و(الطغرائي) و(السيوطي) و(النواجي) خاصة، وقد ساير هؤلاء الشعراء صاحب النص النموذج المعارضة (الشقراطي) في ذلك، رغم اختلاف النصوص المعارضة عن هذا النص السابق في وجود المقدمات المختلفة، وطريقة المدح في وسط القصيدة التي كانت أكثر حرية في الارتباط بالنبي الكريم، على عكس النص النموذج الذي ارتبط بالسيرة النبوية الشريفة وأحداثها .

والجدول التالي يوضح عناصر البناء في قصائد المعارضات³

¹ غازي شبيب: مرجع سبق ذكره، ص 69

² المرجع نفسه، ص 69

³ ينظر: محمد بوذينة: مصدر سبق ذكره، ص 52-84.

الشاعر	عدد أبيات المقدمة	عدد أبيات الوسط	عدد أبيات الخاتمة	المجموع
غالي بن المختار	10	67	7	84
مؤيد بن الطغراني	29	30	9	68
عبد الرحيم البرعي	14	28	13	55
محمد الهادي المدني	06	30	11	47
اسماعيل العامري	17	23	00	40
شمس الدين النواجي	17	14	09	40
ابراهيم البخترى	14	13	07	34
الحبيب المستاوي	07	16	07	30
ابراهيم الرياحي	00	34	00	34
جلال الدين السيوطي	00	15	00	15

الفصل الثاني

1- جماليات التكرار الصوتي في النصوص اللاحقة والنص السابق.

إن ظاهرة التفاعل النصي وتعالقه تبدأ من فكرة التكرار، أين تتداخل المعاني والأفكار، ويأخذ الشعراء من بعضهم معارضة وإعجاباً ومحاكاة، لذلك بدأنا دراستنا للنصوص اللاحقة وهي تحاكي النص السابق، حتى نقف على أنواع هذا التكرار (Répétition) ومدى استثماره جمالياً من طرف المعارضين، ثم معرفة حجم حضور النص السابق في هذه النصوص اللاحقة المدروسة « وظاهرة التكرار هذه تقدونا - بطبيعة الحال - إلى فكرة تداخل النصوص والوعي بالآخر، لأنه من المعاني تتولد المعاني، ومن الأفكار تتولد الأفكار »¹.

وإذا أردنا أن نتوخى مدى فاعلية هذه الظاهرة في النصوص اللاحقة، وما حصل فيها من عمليتي الاجترار والإبداع وهي تتفق آثار النص السابق لا بد أن ننطلق من الحروف بأصواتها ثم ما تكونه هذه الحروف من كلمات وما ينجر عن ذلك من تراكيب وجمل، ومدى ارتباط هذا التأثير التكراري باللمسة الجمالية للشاعر وما تتأسس عليه من عناصر الخلق والإبداع، وإلا كان تكراراً إجترارياً يخلو من البريق الجمالي والثراء الدلالي « وهذه الظاهرة توازي نظرية تداخل النص أو التناص (Intertextualité) بمعناها الواسع في النقد الحديث »².

ومن العناصر التي تأثرت بها النصوص اللاحقة وهي تجاري النص السابق ظاهرة تكرار الأصوات منفردة ومجمعة والتي وقفنا عليها في النص السابق³، مما يحيلنا إلى النصوص اللاحقة للوقوف على مدى التشابه والاختلاف في هذا التوظيف، وتبيين المواقع التي لجأ فيها الشعراء إلى تكرار بعض الأصوات لتجسيد الأثر الإيجابي في الأداء الإيقاعي واللغوي والدلالي، كما جسدها النص السابق، وبما أن صاحبه قد اشتغل على جملة من الأصوات التي تكشف الإيقاع الداخلي تؤكد الدلالة، أردنا الوقوف على مدى استلهاهم شعراء المعارضات لهذه الظاهرة، وتشربهم منها، مادام الهدف واحد هو تنبيه المتلقي وتحفيزه على تقبل الرسالة المقصودة حيث « يرى شارل بالي أن المادة الصوتية تكمن فيها إمكانيات تعبيرية هائلة، فالأصوات وتوافقها وألعاب النغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفاصلة الهامة كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة »⁴. وعليه فإن التكرار الصوتي يؤدي وظيفة أسلوبية داخل السياق إذ هو في اللغة « بمعنى الكر عليه ومنه

¹ يوسف عبد الفتاح: فاعلية التكرار في بنية الخطاب الشعري للنقائض نمط خاص من الوعي بالآخر، مجلة النقد العربي، العدد 62، ربيع وصيف 2003، ص 31.

² المرجع نفسه، ص 31.

³ ينظر: بلقاسم رحمون، القصيدة الشقراطيسية في مدح خير البرية، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير في الادب العربي القديم، جامعة العربي التبسي، تبسة، 2007-2008، ص ص 44-66.

⁴ صلاح فضل: المرجع سبق ذكره، ص 27.

التكرار»¹، وإذا جننا إلى لسان العرب (لابن منظور) نجده يقول أن: «**الكر**: مصدر كره عليه، يكر كرا وكرورا وتكرارا: عطف وكر عنه: رجع ، وكرر الشيء وكر كره: إعادة مرة أخرى»² ونجد في الصحاح قوله: «**الكر**: الرجوع، يقال كره، وكر بنفسه يتعدى ولا يتعدى... وكررنا الشيء تكريرا وتكرار»³ ويوضح (ابن معصوم) مفهوم التكرار أكثر قائلا: «**التكرار** وقد يقال التكرير، فالأول اسم الثاني مصدر من كررت الشيء إذا أعدته مرارا، وهو عبارة عن تكرير كلمة فأكثر المعنى واللفظ لنكتة، إما للتوكيد، أو لزيادة التنبيه أو للتهويل أو للتعظيم أو للتلذذ بذكر المكرر...»⁴. ونفهم من هذا أن التكرار هو في حقيقته إعادة اللفظ في سياق معين أو حتى العبارة والتركيب لغايات دلالية وإيقاعية وصوتية، حيث نجده عند (ابن الناظم): «**إعادة اللفظ لتقرير معناه**»⁵. وبذلك تتضح وظيفة التكرار المعنوية والتنبيهية والأسلوبية والتأثيرية، فهو عنصر فاعل في العملية الإبداعية لتحفيز المتلقي وإثارته، اهتم به الدارسون والبلاغيون والنقاد العرب منذ القديم، أثناء تناولهم لظاهرة الإعجاز القرآني حيث أن: «**هناك نماذج من التكرار قد وردت في القرآن وحاول النقاد والبلاغيون أن يبرروا مثل هذه النماذج**»⁶ كما اهتم الدارسون في العصر الحديث بظاهرة التكرار، لدور المستوى الصوتي الكبير في إبراز أبعاد النص الأدبي لأنه «**هو الأساس الذي يقوم عليه بناء مفردات اللغة وصياغتها وتراكيبها، بل وأدبها كله شعرا ونثرا، لذا لا بد لدراس اللغة دراسة أصواتها**»⁷ ويضبط لنا (محمد الهادي الطرابلسي) التوظيف التكراري داخل التركيب فيقول أنه: «**في استعمال اللفظ مرتين في المعنى اللغوي نفسه لا يميز استعمال الثاني عن الأول بمعنى خاص سوى ما قد يتولد من مجرد التكرار**»⁸ وما يتولد عنه هو ذلك الإيقاع الداخلي للأصوات، إذ التحليل الصوتي ينطلق من الحرف المكرر كجانب أساسي في التحليل اللغوي، ومن الضروري في الدراسات الأسلوبية البدء بهذا المستوى إذ «**ليس ثمة وصف كامل للغة بدون علم**

¹ أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي: **كتاب العين**، ج 5، تحقيق مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام للنشر، بغداد، 1982، ص 277.

² ابن منظور الإفريقي: **مرجع سبق ذكره مادة (ك.ر.ز)**.

³ اسماعيل بن حماد الجوهري: **الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد القهار عطار**، الشركة اللبنانية للموسوعات العربية، دار العلم للملايين، ط 02، بيروت، 1979، مادة (ك ر ر).

⁴ ابن معصوم: **أنوار الربيع في أنواع البديع**، ج 05، تحقيق شاكور هادي شكر، مطبعة النعمان، ط 01، النجف الأشرف، 1969، ص ص 345-352.

⁵ ابن الناظم بدر الدين ابن مالك: **المصباح في المعاني والبيان والبديع**، حققه وشرحه ووضع فهرسة د/ حسني عبد الجليل يوسف مكتبة الآداب، ومطبعة القاهرة، د، ط 232.

⁶ ابن قتيبة: **تأويل مشكل القرآن، شرح ونشر السيد أحمد صقر**، دار الكتب العلمية، ط 03، بيروت، لبنان، 1981، ص ص 232-241.

⁷ عبد الصبور شاهين: **في علم اللغة العام**، مؤسسة الرسالة، ط 03، بيروت، 1980، ص 106.

⁸ محمد الهادي الطرابلسي: **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981، ص 62.

الأصوات»¹ لذلك فالتكرار الصوتي ينتج عن تناغم الحروف وائتلافها فيما بينها مما ينشئ موسيقى داخلية، وهو شيء مهم لدراسة المستويات الأخرى لأن « أية دراسة على أية مستوى من مستويات البحث تعتمد في كل خطواتها على نتائج الدراسة الصوتية، وذلك أمر يمكن إدراكه إذا عرفنا أن الأصوات هي المظاهر الأولى للأحداث اللغوية وهي كذلك بمثابة البنيان الأساسية التي يتكون منها البناء الكبير »². وقد أوضح المحدثون وظيفة التكرار في الدراسة الصوتية، يجعله أداة فنية أساسية في النص الأدبي، بحيث يحافظ على وحدة العمل الفني، ويسير به إلى مستوى توقع المتلقي بواسطته أدوات تنبئ عليه خاصة في الإبداع الشعري .

ومهما يكن فأنواع التكرار الصوتي تصب كلها في الجانب الموسيقي، سواء كان تكرار بالحروف أو بالكلمة أو بالعبرة، وهي كلها تكرارات أسلوبية ذات أبعاد دلالية وإيقاعية، كما أن لها فعالية موسيقية وتركيبية تسهم في الأداء اللغوي، وتقصص عن موقف المبدع من خلال السياق الذي ترد فيه، والمظهر الذي يأتي عليه التكرار، وجملة القدرات الإيحائية لهذه اللغة المكررة وما تفرزه من دلالات ومعاني، وشحنات تأثيرية وانفعالية وهو المقصد الذي ذهب إليه (شارل بالي) (Charle Bally) في فهمه للغة وإدراكه لأهميتها وأهمية الأسلوبية على « أنها بحث أو علم الوسائل اللغوية من زاوية نظر وظيفتها الانفعالية والتأثيرية »³.

وإذا كان النص السابق قد تجسد فيه التكرار الصوتي بالحرف عن طريق (أشباه الصوائت وحروف المد والأصوات المهجورة والمهموسة) بشكل مكثف، ثم (التكرار الأفقي) بالكلمة ذات الصيغ المختلفة، وبالفعل والاسم، وكذا (التكرار التجنيسي) عن طريق الترصيع بأنواعه، مما أحدث الفعالية الصوتية والأسلوبية، وأثر في المتلقي ونبيه من خلال التكتيف الصوتي الذي عمد إليه (الشقراطسي)، فإن دراستنا للمعارضات لا تخرج عن هذا الجانب باعتبارها قصائد تشبعت من هذه الظاهرة، وهي تسير على خطى النص السابق إعجاباً وتأثراً، لأن التكرار الصوتي « ظاهرة أسلوبية يتميز بها النص الشعري حتى ذهب بعض الدارسين إلى اعتبارها المبدأ الذي يبقى عليه النص أساساً »⁴. وليس من الضروري أن تتأثر النصوص اللاحقة بالنص السابق عن طريق المحاكاة الشاملة لهذه الأصوات وبأنواع التكرار السابقة، بل قد يكون التطابق في نوع والاختلاف في نو آخر لأن

¹ فوزي الشاذلي: محاضرات في اللسانيات، وزارة الثقافة، ط01، عمان، 1991، ص48.

² كمال بشر: الأصوات العربية، مكتبة الشباب، د.ط. 1987، ص187.

³ موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، ط01، عمان، الأردن، 2008، ص20.

⁴ عبد القادر بوزيدة: دراسة ظاهرة أسلوبية (التكرار في قصيدة السياب رحل النهار)، مجلة علم النص، العدد 14، 1999، جامعة الجزائر، ص50.

« المعارضة مقابلة يقع منها ظهور المساواة أو المخالفة »¹ وسنتتبع أنواع التكرار الصوتي في هذه النصوص اللاحقة مقارنة بالنص السابق من خلال ما يلي:

1-1- التكرار الصوتي بحروف أشباه الصوائت .

إن التجارب الشعرية المختلفة لدى شعراء المعارضات، جعلت من التكرار الصوتي بالحرف متباينا من حيث نسبة تواجده، فإذا كان النص السابق قد جعل من أصوات (الحاء والعين والراء والجيم والنون واللام وغيرها) مرتكزا إيقاعيا في معظم أبياته، فإن النصوص اللاحقة قد وظفت هذه الأصوات بأقل كثافة وعلى العكس من ذلك نجد أصوات (السين والياء والذال وغيرها) لها حضورها في هذه النصوص، وهي قليلة في النص السابق « إذ قد تختلف القصيدتان المتعارضتان في أحد المكونات الشكلية للنص »² وهو ما سنتتبعه من خلال مدى توظيف شعراء المعارضات لأصوات بعينها، إذ التوظيف المتواتر للحروف المكررة في البيت الواحد يحدث - مما لا شك فيه - إيقاعا خاصا مما يغرينا إلى تأملها لكشف أسرار تواجدها، ونكتة توظيفها في سياقات تعبيرية مختلفة « لأن اللغة نظام يتألف من أصوات وله طبيعته الخاصة يقوم بذاته ولا يحتاج إلى تحليله إلى عناصر غريبة عن طبيعته »³. وقد كرر شعراء المعارضات جملة من الأصوات المنفردة والتي لا تخرج عما اعتمده صاحب النص السابق.

وبما أن حروف أشباه الصوائت من الأصوات التي اعتمدها النص السابق، سندرس مدى حضورها كذلك في النصوص اللاحقة ونطابق بين هذا وذاك وأشبه الصوائت هي حروف (اللام والميم النون والراء) وقد سميت كذلك « لأنها تشبه الصوائت وذلك لقرب المخرج حيث تشترك معها في صفة الوضوح السمعي، فهي من أفصح الصوائت في السمع، وليست انفجارية ولا احتكاكية »⁴. وقد ذكر فوزي عيسى أن أصوات (الميم اللام والراء) خاصة لما لها من « قيم صوتية خاصة حيث سهل مجاورتها لأي حرف من حروف الهجاء دون أن يتعسر فيها النطق فضلا عن تشابهها بأحرف المد مما يجعلها أكثر وضوحا والتصاقا بالسمع »⁵ وأصوات أشباه الصوائت تحظى بأكثر نسبة في التوظيف في النصوص اللاحقة مثلما نجدها كذلك في النص السابق، والسبب هو شيوعها أكثر من غيرها نظرا لطبيعتها التي ذكرناها سابقا، فهي تشبه أصوات اللين، وقد كان

¹ أبو الحسن الرماني: النكت في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف زغول سلام، دار المعارف، ط2، مصر، 1968، ص101.

² طه وادي: شعر شوقي الغنائي والمسرحي، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1981، صص45-76.

³ مصطفى السعدني: المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية، منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ت، ص56.

⁴ إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، المكتبة الإنجلو مصرية، ط6، القاهرة، 1981، صص63-64.

⁵ فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، د.ط، الإسكندرية، د.ت، ص332.

صوت اللام ظاهراً بكثافة حشوا وروياً، لذلك آثرنا أن نبدأ به حيث يقول فيه (إبراهيم أنيس): « أنه من أكثر الأصوات الساكنة وضوحاً وأقربها إلى طبيعة الحركات »¹. وقد تكرر صوت (اللام) في حشو المعارضات (303) مرة بنسبة 39.04% ، حيث نجده عند (العامري) (67)، وعند (الرياحي) (53)، وعند (البخثري) (42)، وعند (البرعي) (39)، وعند (الطغراني) (38)، وعند (النواجي) (28)، وعند (السيوطي) (15)، وعند (ابن المختار) (14)، وعند (المدني) (10)، وعند (المستأوي) (07) مرات بينما تكرر في النص السابق (157) مرة بنسبة (41.86 %)، وبذلك كان حضوره أكثر في هذا النص لأنه يمثل حالات الانحراف في خضم الصراع بين الحق والباطل على عكس النصوص اللاحقة أين نجد حالات الانحراف مرتبطة بتجارب ذاتية في خضم شكوى الدهر أو وصف الأشواق أو التغزل أو الوقوف على الأطلال أو غيرها من التقلبات النفسية حيث يقول (مؤيد الدين الطغراني):

أَعْلَلُ النَّفْسَ بِالْأَمَلِ أَرْقُبُهَا	ما أضيق العيش لولا فسحة الأمل
وَلَا أَهْلُ بَغْزَلَانِ تَغَاذِلْنِي	ولو دهنتي أسود الغيل بالغيل
فِيمَ الْإِقَامَةِ بِالزُّورِ لَا سَكْنِي	بها ولا ناقتي فيها ولا جملي
وَأِنَّمَا رَجُلُ الدُّنْيَا وَوَاحِدُهَا	من لا يعول في الدنيا على رجل ²

لقد كان لتردد صوت (اللام) بشكل مكثف في الأبيات اللاحقة وقعه الصوتي والدلالي، حيث ارتبط بحالة متغيرة انتابت الشاعر أثناء ترقبه، ثم إحساسه الطموح والأمل الذي يراوده، ذاكرة أيام الوصال والغزل مشتاقاً إلى الرحيل واقفاً على حكمه مفادها، أن يخوض الرجل غمار الحياة بنفسه دون الاتكال على أحد، ولا يخفي ما لوقع (اللام) في حالة النفي من إيقاع خاص (لا سكني، لا ناقتي، لا جملي، لا أهل، لا يعول)، وكانت اللام في كل ذلك مؤثرة في إيقاع الأبيات مثلاً نجدها في النص السابق من خلال قول الشقراطسي:

وَحُلْ أَمْنٌ وَيَمْنٌ مِنْكَ فِي يَمْنٍ	لما أجابت إلى الإيمان عن عجل
قَدْ طَاعَ مَنْحَرَفٌ مِنْهُمْ لِمُعْتَرَفٍ	وانقاد منعدل منهم لمعتدل ³

نجد أن صوت (اللام) كان حاضراً ومتعاضداً مع أشباه الصوائت الأخرى في تشكيل لغوي محكم الإيقاع وأقوى، عن طريق التجنيس والاشتقاق (لمعترف، لمعتدل، لمنعدل) ثم صوت النون والميم الذي أسهم في الوضوح الدلالي وقرع الأسماع بإيقاعه (أمن – يمن – منك – يمن، الإيمان)، وهكذا رغم توافق أبيات النص اللاحق بالسابق في

¹ محمد الهادي الطرابلسي: مرجع سبق ذكره، ص 40.

² معارضة (الطغراني) (بيت 49، 39، 29، 03) (ينظر محمد بوزينة: مصدر سبق ذكره، ص ص 52-53-54) (ثم ينظر: ديوان الطغراني تحقيق د/ علي جواد الطاهر و د/ يحيى الجبوري، منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة كتب التراث، دار الحرية للطباعة، 1976، ص ص 305-306-307).

³ القصيدة الشقراطسية في مدح خير البرية، البيت 111، 113 (ينظر محمد بوزينة: مصدر سبق ذكره، ص 42).

توظيف أشباه الصوائت، إلا أن الصناعة اللغوية كانت مختلفة وأقوى في الدلالة والجرس الصوتي في البيت السابق ويرجع ذلك إلى كونها « كثيرة الشيوخ سهلة من حيث النطق »¹ وقد دل صوت (اللام) في الأبيات السابقة على معنى الانحراف إذ هو من الصوامت المنحرفة، يعمل على تجسيد الظروف والأحوال دون انفجار أو احتكاك بشكل واضح يجسد شدة المعاناة النفسية خاصة لدى الطغرائي. وكان الشعراء الآخرون قد اشتغلوا على الصوت في أبيات قليلة نذكر منها قول (العامري).

قد زدت ياليلة التوديع في حزني ولم تزل ياصباح الوصل في جذل².
وقول (البرعي):

أولاك في الأولياء أضحت ولايتهم كأنها ملة الإسلام في الملل³.
وقول (النواجي):

إن لم أقل بلغ السيل الزبى فلقد عم الربى متون السهل والجبل⁴
وقول ابن المختار

بدر حلاه به الأفاق حالية علاؤه فوق كل المرسلين علي⁵
وقول البخترى:

طوالع السعد حلت دارة الحمل والنصر في بيضة الإسلام لم يزل⁶
وقول الرياحي:

عليك صلى الذي في الذكر قال لنا صلوا بدمع من التسليم متصل⁷
وقول المستاوي :

من أطلق العقل حرا في تأمله كي يكشف العقل ما يخفى عن المقل⁸

بحيث خلق هذا التوظيف تماثلا صوتيا لكثرة تردد (اللام) وتكراره وانتشاره داخل التركيب الشعري، وهو ما يدل على أن للتكرار الصوتي فعالية قوية في الإيقاع والدلالة، فكان عند المعارضين وسيلة للتفنن في الحشو والروي، مثلما كان عند (الشقراطسي) في نصه السابق « إذ جسد الإيقاع والموسيقى بتردده، وإحداثه نغمات بعينها في مواضع

¹ عبد العزيز مطر: إحن العامة في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة، مطبعة دار المعارف، ط2، 1981، ص260.

² معارضة العامري: البيت 07 (ينظر: محمد بودينة: مصدر سبق ذكره، ص 57).

³ معارضة البرعي، البيت 24، (ينظر: المصدر نفسه، ص61).

⁴ معارضة النواجي، البيت 08 (ينظر: المصدر نفسه، ص 63)

⁵ معارضة ابن المختار، البيت 30، (ينظر: المصدر نفسه، ص71)

⁶ معارضة البخترى، البيت 01 (ينظر: المصدر نفسه، ص 76)

⁷ معارضة الرياحي، البيت 31، (ينظر المصدر نفسه، ص 77)

⁸ معارضة المستاوي، البيت 08، (ينظر المصدر نفسه، ص79)

خاصة من اللحن فيزيدها هذا التردد جمالا وحسنا»¹ وهو ما نجده في أكثر من موضع من النص السابق بشكل قوي، افتقرت إليه الأبيات اللاحقة حيث يقول (الشقراطسي) :

قد قاتلوا دونك الأقيال عن جلد وجالدوا بجلاد البيض والجدل
لهل ثهلان بالتهليل من طرب وذاب يذبل تهليلا من الذبل
أو صاله من صليل الغل في حلل وقبله من غليل الغل في علل²

فصوت (اللام) احتاجه (البخثري) في التصريع (الحمل- يزل) بينما احتاجه الشعراء الآخريين على إمتداد البيت الشعري (كالعامري) (لم تزل- الوصل- جذل) و(البرعي) (أولادك- الأولياء- ولا يتهم) و(ابن المختار) (حلاه، حالية، كل، المرسلين، علي) و(الرياحي) (عليك، صلى، لنا، صلوا، حلت، الحمل، الإسلام، لم يزل)، (المستاوي) (أطلق، العقل، تأمله، المقل). فعندما نلاحظ هذا الاشتغال على صوت اللام في الأبيات السابقة وهي مدعومة بأصوات أخرى، نعرف مقصدية الشاعر حتى تكون إيقاعاته الصوتية في مستوى الحدث المعبر عنه، فكان التكثيف الإيقاعي أقوى وأحكم وأكثر تناغما مما لاحظناه في أبيات المعارضين، حيث عبر عن الصبر وقوة الصراع والتحمل من جهة ووصف حالة الانتشاء والفرح والمشاعر الداخلية للمشارك وما يحسه وأثرها السلبي على ظاهرة، واكتفى صوت اللام فيها بأداء وظيفته المنحرفة في النصوص اللاحقة، بينما تجاوز ذلك في النص السابق. وهو يتناغم مع أصوات أخرى (فالصليل) أصوات وقع الحديد والسلاح بعضه على بعض والكلمة « تعبر صوتا ولغة عن مفهوم التصويت »³ والتهليل جسد وقع الترحيب والفرح والابتهاج وهكذا كان صوت (اللام) بتناغمه مع الأصوات الأخرى، منوعا في وسائل مجابهة المشركين ماديا ومعنويا، أي بالسلاح والصبر، كما أبرز حجم الجهد المبذول في الحرب حركة واضطرابا وتدافعا، ثم عبر عن الهدوء بانسياب جبل ثهلان انسياب الماء العذب فرحا وطربا بهذا الفتح والنصر العظيم، ليكون يذبل بصدا أكثر تهليلا ويعمل الصوت على تحريف حالة السعادة والفرح الهادئ إلى حالة التهليل الهادر حد الذوبان والذبول، أما صوت الراء فقد جاء في النصوص اللاحقة بعدد (93) مرة بنسبة (11.98 %)، حيث نجده عند (ابن المختار) (21)، وعند كل من (العامري) و(الطغرائي) (19)، وعند (البرعي) (14)، وعند (النواجي) (09)، وعند (المستاوي) (7)، وعند (الرياحي) (4)، وعند (البخثري)، بينما لا يتجاوز (المرّة الواحدة) عند بقية الشعراء. وإذا كان هذا الصوت في النص السابق قد تلى صوت (اللام) فإنه في النصوص

¹ إبراهيم أنيس : مرجع سبق ذكره ، ص 41 .

² الأقيال : الرؤساء، الصليل : صوت وقع الحديد بعضه على بعض، الغل : بضم العين طوق من الحديد يجعل في العنق ، القصيد الشقراطسية في مدح خير البرية ، بيت 60، 76، 97 (ينظر: محمد بوزينة، مصدر سبق ذكره ، ص ص 39-40-41).

³ محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سبق ذكره ، ص 51 .

اللاحقة جاء بعد أشباه الصوائت الأخرى وقد بلغ في النص السابق (87 مرة) بنسبة (23.20 %)، وهي نسبة أكثر مما وجد عليه في النصوص اللاحقة، مما يدل على أن صوت (الراء) المكرر له وقعه في النص السابق على عكس النصوص اللاحقة. أما صوت (النون) بلغ (178) مرة في النصوص اللاحقة بنسبة (22.93 %)، ونجده عند (الطغرائي) (47)، وعند (البرعي) (26)، وعند (النواجي) (25)، وعند (الرياحي) (18)، وعند ابن المختار (28)، وعند المدني (16)، وعند المستاوي (8)، بينما لا يوجد أكثر من مرة عند الشعراء الآخرين .

وقد جاء صوت (النون) بعدد (73) في النص السابق بنسبة (19.46 %)، وبذلك فهو أقل في نسبته من النصوص اللاحقة، أما صوت (الميم) فقد بلغ في النصوص اللاحقة (202) مرة بنسبة (26.03 %)، حيث نجده عند (ابن المختار) (47)، وعند (الرياحي) (32)، وعند (المدني) (22)، وعند (النواجي والبرعي) (20) لكل واحد منهما، وعند (المستاوي والطغرائي) (13) لكل واحد منهما، وعند (البختري) (15)، وعند (السيوطي) (11)، وعند (العامري) (29)، وقد جاء هذا الصوت في النص السابق (58) مرة بنسبة (15.46 %)، وبذلك كان أقل من النصوص اللاحقة، وقد مزج المعارضون بين أشباه الصوائت الثلاث، مثلما اشتغل على ذلك (الشقراطسي) حيث نجد من اقتفى أثره (كمؤيد الدين الطغرائي) في قوله:

نأى عن الأهل صفر الكف منفرد	كالسيف عري متناه عن الخلل
والحب ميل على الأكوار من طرب	صاح و آخر من خمر الهوى ثمل
تبيت نار الهوى منهن في كبد	حرى ونار القرى منهم على القلل
لا أكره الطعنة النجلاء فد شفعت	برشفة من نبال الأعين النجل
لعله إن بدأ فضلي ونقصهم	لعيه نام عنهم أو تنبه لي
وإن علاني من دوني فلا عجب	لي أسوة بانحطاط الشمس عن زحل ¹

فالمزج واضح بين أشباه الصوائت في الأبيات اللاحقة ومع ذلك ليس بالكثافة والدقة التي نجدها في النص السابق، فقد جعل (الطغرائي) منها أصواتا متناغمة ومتعاضدة مع صوت (اللام) الذي جاء في الحشو والروي معا، فكان التعاضد الصوتي (بين النون والراء) أنينا و تألما للبعد والفراق والعزلة، مما جعل الشاعر يشبه حاله بحال السيف العاري من بطانة غمده، ثم تعاضد صوتي (الميم والراء) الذي جسد حالة الطرب والفرح والركب الراحل، ثم يواشج الشاعر بين أصوات (النون والراء والميم) ليعبر عن النار المتأججة

¹ معارضة الطغرائي : بيت 4، 13، 23، 27، 38، 46 ، الخليل : جمع خلة بطانة منقوشة يكسي بها غمد السيف ، القلل ، جمع قلة أعلى الجبل، زحل في الفلك السابع ، الشمس في الرباع ، (ينظر: محمد بوذينة : مصدر سبق ذكره ، ص ص 52-53-54)

شوقا وحرقة، ثم يجعل من صوت (النون) مرتكزا صوتيا ونغما مميزا من خلال طعنة بنبال الأعين الجميلة التي أصابته بسهام لحظها، حيث أحدث غنة لأنه يصدر من الأنف « فهو صوت مجهور من أشباه الصوائت، ميزته الوضوح اللغوي في السمع والسهولة في الانتشار »¹ وهذا الوضوح شجع الشاعر على توظيفه، ولم يجد صعوبة في انتشاره (الطعنة، النجلاء، نبال، الأعين، النجل)، وقد زادت الصورة (نبال الأعين) والتكرار في (النجل والنجلاء) من وقع الصوت وفعالية الدلالة من خلال أثر الأعين الجميلة على إحساس المرء « ويبدو أن موقف الشاعر النفسي تدخل في اختيار هذا التكرار »² ومما زاد هذا الموقف النفسي وضوحا ارتباط صوت (النون) بصوت (الياء) من خلال قوله: (لعينية، علاني، دوني)، وهو مد يعبر عن الحسرة النفسية وهو يقارن نفسه بأنداده الأقل منه شأنًا، وبذلك عبرت (أشباه الصوائت) عن تجربة ذاتية خاصة وهي متعاضدة إذ « صوت الميم قريب جدا من صوت النون، فكلاهما يخرجان من الأنف وقد وصفهما سيبويه بالشديد في قوله: ومنها حرف شديد يجري معه الصوت، لأن ذلك الصوت غنة من الأنف طالما تخرجه من أنفك، واللسان لازم لموضع الحرف لأنك لو امسكت بأنفك لم يجر معه الصوت، وهو النون وكذلك الميم »³ وهو ما جسده النص السابق من خلال قوله (أمن، يمن، منك، يمن، الايمان، منحرف، منهم، منعدل)، حيث تفتن الشاعر لقرب الصوتين (النون والميم)، والقوة التي يحدثانها أثناء تعاضدهما، ليجسد لنا (الشقراطسي) قوة المعجزة وشدة الصراع من خلال تكثيف الصوتين وهو ما افتقرت إليه أبيات (الطغرائي) إذ « الميم والنون من الأصوات الشديدة (الوقفات) وتشارك معهما (اللام) في مطلق وقوف الهواء وخروجه حرا طليقا من منفذما »⁴ ولعل توظيف بقية الشعراء المعارضيين (لأشباه الصوائت) لا يخرج عن طريقة (الطغرائي) حيث يقول (البرعي):

راح الفراق بأرواح الرفاق فكم دم يراق بغير البيض والأسل
واستوطنت رحمة الرحمان تربكما تقيض بالفضل في الإصباح والأصل⁵
حيث اعتمد على (الراء والميم) وعلى عنصر التجنيس (راح- الفراق- أرواح -
الرفاق- يراق) لبيان عمق جراح الهجر.
كما يقول (شمس الدين النواجي):

¹ رابع بوحوش: الأسلوبية وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار ، دط، عنابة، دت، ص ص 100-101 .

² موسى ربابعة: مرجع سبق ذكره ، ص25 .

³ دياكار لطيف الشهرزوري: المفاتيح الشعرية، قراءة أسلوبية في شعر بشار بن برد، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع ، ط01 ، دمشق ، سوريا ، 2012 ، ص41 .

⁴ كمال بشر: الأصوات العربية، مرجع سبق ذكره، ص349

⁵ معارضة البرعي: بيت 3، 55 (ينظر : محمد بوزينة : مصدر سبق ذكره ، ص ص 60-62) ، ثم ديوان البرعي : اعتنى به عبد الرحمان المصطاوي ، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط01، بيروت، لبنان ، 2007 ، ص ص 184-187 .

ما أم عليه في خطب مؤملة إلا وأعطاه ما أربى على الأمل¹

ثم يقول (ابراهيم الرياحي):

وارحم فؤاد بنار الفقد مصطليا وانظر لدمع من الخسران منهمل²

فاعتمد (البرعي) على (الراء والميم) وعنصر التجنيس (راح، الفراق، أرواح، الرفاق، يراق) لبيان عمق جراح الهجر وحركية في فعل الرواحة والأرواح، ليصبح الفراق وسيلة لهذه الحركة التي قام بها الرفاق، فأحدثت الحركة أثرا معنويا وجرحا نفسيا عميقا، أراق الدماء من غير سيوف ورماح، وهو تجسيد بواسطة هذه الأصوات لما هو معنوي، وبهذا التكرار الصوتي والتجنيسي رسم لنا (البرعي) صورة عن حالته النفسية جراء فراق الأحبة « وهكذا تأخذ موسيقى الحرف والصوت أشكالا عديدة في أسلوب الشاعر وقد تكثر وتقل بحسب استطاعته في تسخير أصواته، تصويرا وإيحاء وإثارة ، لأن الحروف تحمل أصول المعاني وتؤكددها »³ ثم يربط الشاعر بين أشباه الصوائت في قوله (رحمة، الرحمان، تربكما) ليجسد نزول الرحمة الربانية على تربة ممدوحية، ليكون الهدوء والسكينة والوقار بنزول الرحمة الإلهية بارتباط هذه الأصوات التي تحدث إيقاعا صوتيا خاصا « يتولد عن تركيب الأصوات في القصيدة على نحو جوازي اختياري متمثلا في بعض الظواهر الإيقاعية في أبيات دون غيرها »⁴ بالإضافة الى أن « تكرار حرف الميم والراء يثير نغمة قوية وجرس موسيقي قوي يتناسب مع المعنى »⁵ أما (النواجي) اعتمد على (الميم واللام) مثل (أم- نمولمه- الأمل) و(الرياحي) على أشباه الصوائت مثل (ارحم، معطليا، أنظر، لدمع، الحشرات، منهمل)، وكانت الأصوات أقوى وقعا عند البرعي وهذه الأصوات « وهي تتردد بانتظام فتخلق بؤرة صوتية إضافة إلى كونها مولدة للوظيفة الانتباهية التي ساهمت في الحرص على إبقاء التواصل بين طرفي الجهاز »⁶ وكلما كان التكتيف أكثر كان الوقع أقوى والأثر أرسخ، لذلك كثفها الشقراطسي إذ « من الجدير بالذكر أن علماء اللغة العربية منذ القديم، قد أدركوا أن الأصوات (لم نر) سمة معينة ترشحها لتشكيل صنف خاص من منظومة الأصوات العربية »⁷ فكان بذلك النص السابق ميدانا رحبا لاختيارات صوتية مناسبة شكلت (أشباه الصوائت) بايقاعها المتناغم، أداة شعرية عملت على تنبيه المتلقي، واستدراجه لتتبع تفاصيل السيرة بينما افتقرت

¹ معارضة النواجي: بيت 27، (ينظر محمد بوزينة : مصدر سبق ذكره ، ص 64)

² معارضة الرياحي : بيت 26 ، (ينظر المصدر نفسه، ص 76)

³ ابراهيم أنيس: مرجع سبق ذكره، ص 109

⁴ محمد مصطفى أبو الشوارب: جماليات النص الشعري ، قراءة في آمالي القالي ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ط 01 ، الإسكندرية ، 2005 ، ص 161 .

⁵ موسى ربابعة :مرجع سبق ذكره ، ص 25

⁶ عبد السلام المسدي : الأسلوب والاسلوبية ، الدار العربية للكتاب ، ط 3، ليبيا ، تونس ، د، ت، ص 156

⁷ كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د، ط، القاهرة، 2000، ص 350

النصوص اللاحقة لهذا الحافز ولانتقال الشعراء من موضوع الى آخر فضايق المجال الاختياري الصوتي، وكان التشكيل الموسيقي للحروف متباينا من تجربة الى أخرى، مع تباين القدرات الابداعية في كيفية توظيف هذه الأصوات « فالشاعر القدير هو ذلك المبدع الذي يمتلك القدرة على تسخير لغته حرفا وصوتا وعروضا، لخدمة فنه وشعره، ويحكم توظيفها بحيث تصور المنقول وتوحي به لدى القارئ وتثيره عند المتلقي لتقويته وتأكيد المعنى الذي يقصده »¹ وهو ما لمحناه عند (الشقراطسي) في نصه السابق عندما يقول:

ما صبر من صار من عين إلى أثر *** وحال من حال من حال إلى عطل
من كل غصن نضير مورك خضر *** وكل نور نضيد مونق خضل
نفرت في نفر لم ترض أنفسهم *** إذ نافروا الرجس إلا القدس في نفل
أم اليمامة يوم منه مصطلم *** وحل بالشام شؤم غير مرتحل²

فقد تناغمت أشباه الصوائت من جهة (صبر، صار، حال، عطل) وانتظمت بتقسيم الألفاظ بين الصدر والعجز في قوله (كل / غصن / نضير / مورك / خضر / وكل / نور / نضيد / مونق / خضل) فالشاعر اراد أن يرسم صورة طبيعية جميلة حققها المعجزة الربانية على يد النبي الكريم، فوظف أصوات (أشباه الأصوات) في ألفاظ منتظمة ومتساوية الايقاع والنغم للتكثيف من الموسيقى الداخلية (اللام والراء) في قوله (أم، اليمامة، يوم منه مصطلم، حل، الشام، شؤم، غير، مرتحل) وهو تواشج صوتي ميز النص السابق على النصوص اللاحقة « حيث تتعاقب الأصوات متلائمة، متوافقة منسجمة في إطار نسيج الكلمة وتتوافق مع ما يحيط بها في تناغم وايقاع داخلي دقيق، يشي بجرسها ويضفي على القصيدة وقعا معينا، قوة وسموا أو لينا ودعة »³.

وعلى العموم فان المعارضين وصاحب النص السابق لم يخرجوا عن اطار الأصوات والحروف العربية التي تحتاج الى توظيف في مواقف معينة، وحالات خاصة وما يقتضيه الايقاع الصوتي خاصة اللام اذ « أول ما نلاحظ أن صوت اللام يعد من أغنى الأصوات العربية وأجملها وأكثرها تواردا في اللسان العربي ذلك بأنها تأتي في المنزلة الأولى تواتر مع طائفة من الحروف الألف والميم والهاء والواو والياء والنون »⁴ وهذا الحكم يجمع بين أصوات (أشباه الصوائت) وأصوات (حروف المد) والتي سنتطرق إليها في العنصر الموالي.

¹ محمد صالح الضالع: اللغة في شعر بشار بن برد، رسالة ماجستير، كلية الاداب، جامعة الاسكندرية، 1975، ص 93

² القصيدة الشقراطسية في مدح خير البرية، بيت 14، 31، 36، 115، (ينظر محمد بوزينة، مصدر سبق ذكره، ص 38، 39، 42، 37)

³ عبد الرحمان الوجي: الايقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 1989، ص 72

⁴ عبد المالك مرتاض: الادب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، بوزريعة، الجزائر، د.ت، ص 132

1-2- التكرار الصوتي بحروف المد:

ونقصد بأصوات المد حروف (الألف والواو والياء)، كما أنها « تسمى حروف اللين والمقصود بذلك أن هذه الحروف قد امتازت على غيرها من الأصوات بصفة المد التي تعد صفة قوة فيها »¹ وهي حروف يعتبرها اللغويين من الصوائت لا من الصوامت لما لها من قيمة ايحائية جراء امتداد مساحتها الصوتية، إذ لا غنى للشعراء عنها في مواقفهم وتجاربهم المختلفة، بحيث تعد وسيلة ايقاعية وصوتية مهمة في الخطاب الشعري « فالصوائت في العربية يصدق عليها ما سماه نحاة العربية بالحركات: الفتحة والضمة والكسرة، وبحروف المد واللين مقصودا به الألف في مثل عدا، والواو في مثل قالوا، والياء في مثل القاضي »².

وبما أن صوت المد بالألف شكل حضورا قويا في النصوص اللاحقة وفي النص السابق، نبدأ به على أنه من الأصوات التي تفرض وجودها في كل الحالات والظروف حيث جاءت نسبته متباينة فكان عدده زهاء (1224) مرة، وجاء عند (البرعي) (220) وعند (ابن المختار) 186، وعند (الطغراني) (159)، وعند (النواجي) (135)، وعند (المدني) (116)، وعند (الرياحي) (105)، وعند (البخترى) (102) وعند (المستاوي) (90)، وعند (السيوطي) (63)، وعند (العامري) (40)، وكانت نسبته (60.44%)، بينما نجده في النص السابق بعدد (233) مرة وبنسبة (55.60%).

أما صوت المد (الياء) فقد بلغ في هذه النصوص زهاء (524) مرة بنسبة (25.87%) ونجده عند (ابن المختار) (105)، وعند (الطغراني) (66)، وعند (البرعي) (58)، وعند كل من (المدني) و(الرياحي) (56)، وعند (البخترى) (46) وعند (المستاوي) (45)، وعند (السيوطي) (33)، وعند (النواجي) (31)، وعند (العامري) (28) بينما جاء في النص السابق (100) مرة بنسبة (23.86%).

وصوت المد (الواو) بلغ في هذه النصوص زهاء (277) مرة بنسبة (13.67%)، حيث نجده عند ابن (المختار) (70)، وعند (المدني) (54)، وعند (البرعي) (31)، وعند (المستاوي) (28)، وعند (الطغراني) (24)، وعند (النواجي) (19)، وعند (الرياحي) (18)، وعند (البخترى) (13)، وعند كل من (السيوطي) و(العامري) 10 مرات بينما في النص السابق بلغ (86) بنسبة (20.52%)، إلا أن النسب مختلفة بحيث نجد نسبة حضور (الألف) و(الياء) في المعارضات أكثر من النص السابق، بينما يفوق النص السابق هذه النصوص اللاحقة في نسبة تواجد حرف المد (بالواو) بفارق كبير، ويرجع هذا التوظيف

¹ سعيد بوقلافة: في سيمياء الشعر العربي القديم، دراسة منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2004، ص 39

² محمود السمران: علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، دار الكتب المصرية، ط 1962، ص 161

الى طبيعة النصوص اللاحقة من جهة، واختلافها وتباينها وإلى خصوصية النص السابق المرتبط بأحداث السيرة المحمدية من جهة ثانية. وعلى العموم فقد اتكأ شعراء النصوص اللاحقة مثل صاحب النص السابق على أصوات المد الثلاث، حيث جعلوها وسيلة إيقاعية تمتد بمساحتها الصوتية لتلامس التجارب الشعرية بأبعادها المختلفة، خاصة ما تضيفه عملية تكرار هذه الأصوات بشكل مستمر من تجانس صوتي « وما ينجم عن تكرار الصوت من أثر سمعي يشد انتباه المتلقي ويؤثر في نفسه »¹ كما نقل بها (الشقراطسي) تجربته الخاصة مع أحداث السيرة النبوية الشريفة، عندما أراد أن يؤرخ لها فنياً، وتلاقت هذه التجارب في فسيفساء إيقاعية وصوتية متباينة الأهداف، وهي تلامس مشاعرهم، وبينت شدة انفعالهم بالأحداث وإحساسهم وتأثرهم بما يحيط بهم، على غرار الشاعر السابق الذي انفعّل بالسيرة وأخرجها في صورتها الفنية الجميلة. وإذا كان هذا النص السابق ميداناً خصباً لأصوات المد، فإن النصوص اللاحقة التي نوعت في موضوعاتها بين وقوف على الاطلال ووصف الرحيل وغزل وشكوى الدهر وحكمة، ومدح النبي الكريم وتوسل دعاء – تباينت في ذلك مما جعل حروف المد محفزاً ووسيلة مسهمة في نقل التجارب تبعاً لحاجة كل شاعر لها، ثم للاختيارات الصوتية التي يراها كل شاعر مناسبة للتعبير عن معانيه، ومدى تأثرهم بالنص السابق، حيث يقول (غالي بن المختار):

- وصانها من يمانى الوشى ما نسجت ** صناع وسميها الدلوي والحمل
- فكم جنينا ثمار الانس راكبة ** وكم هصرنا غصون اللهو والغزل
- ضخم الدسيعة غريد ترنحه ** كأس الشبيبه ميس الشارب الثمل
- صعب البديهة ماضي العزم منصلتا ** طودُ أخي جلد في الحادث الجلل
- من للعصاة شفيح للمضام حمى ** للمسيئين ربيع كالحيا الهطل
- لواء آل لؤي تاج غالبها ** نضارة النضر حلي النضر في العطل
- معد عودتها عدنان معدنها ** مرد ما سلبت من صالح الدول²

فقد اشتغل الشاعر على حروف المد وكثف من المد بالالف في أبياته من خلال قوله (صانها- صناع – ثمار- راكبة- هصرنا- الشارب- ماضي- الحادث- للعصاة-للمضام- كالحيا- لوء- آل- تاج- غالبها- نضارة- عدنان- معدتها- صالح)، حيث عمل صوت (الألف) على مد المساحة الصوتية والتعبير عن جمال الطبيعة وأيام الأنس ونجد (الياء) (والواو) قد عضدت هذا المد في قوله (جنينا ثمار- غصون- الدسيعة- غريد-ميس- البديهة- طود- شفيح- ربيع- المسيئين) مما جعل هذا الصوت المدود يضرب بجذوره في عمق الدلالة

¹ أشرف محمود نجا: قصيدة المديح في الأندلس، دار المعرفة الجامعية، ط2، الإسكندرية، 1996، ص 206.

² معارضة بن المختار: بيت 2، 9، 13، 14، 29، 34، 35، الدلوي والحلي: نسبة الى الدلو والحمل

هصرنا: أملنا: الدسيعة: العطية، الجزيلة، ترنحة: تميله من سكر أو طرب

لؤي وغالب والنضر ومعد وعدنان: عمود النسب الشريف ينظر محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره ، ص ص 70-71-72

المقصودة، حيث أن « حروف المد لها حركات طوال ودون شك لها قيمة ايحائية، تنتج عن مساحتها الصوتية الممتدة والأحاسيس العميقة »¹ ، فعندما نقول (المضام- ضاع) هو امتداد في أحاسيس الضيم والضياع، وقوله (عدنان - غالبها -نضارة - معدنها)، هو امتداد في شرف النسب وقوله، (العصاة - الشارب، الحادث، صالح) هو امتداد في اقتراف الذنب، ووصف صالح الأعمال وجلال الحدث وعظمته، وهكذا كان للألف بامتداده الصوتي وقعه الداخلي دل على « النغمة الانفعالية التي يقصدها الشاعر »².

و يستمد الشاعر (بن المختار) طاقته الصوتية من حروف المد عندما يقول:

من آل قبلة من أووا ومن نصرُوا * وصدقوا والورى بالزيع في شغل
وقوموا أود الأعياص و اصطبروا * للنائبات بلا ضجر ولا ملل
كم جدلوا من غزير منهم وسبوا * قد كان قبل رخي البال والطول
مع الصلاة سلام لا يفارقها * ولا ينتهي أبدا يا منتهي أُملي³

لقد جسد في أبياته الامتداد الصوتي بواسطة (الألف) في قوله (آل الأعياص- بلا - لا - البال - الصلاة - سلام -يفارقها - يا منتهي)، وبواسطة (الواو) في قوله (أووا- نصرُوا - صدقوا - قوموا - اصطبروا - جدلوا - سبوا - الطول) وبواسطة الياء في قوله (قبلة - لزيع - العياص - عزيز- ينتهي). وقد دل هذا الامتداد على تشعب الأعراف والأنساب وعلى التكاتف الجماعي في نصر النبي الكريم وعلى الصبر في الخطوب وعلى الصراع مع المشركين وعلى كثرة الضحايا وحالة المشركين الماضية مع الارتباط بالنبي والصلاة والسلام عليه لا ينتهيان وغيرها من المعاني، التي ذكرتها بالنص السابق الذي تأسس على عنصر الصراع بين الحق والباطل حيث يقول (الشقراطسي).

وكاسف البال بالي الصبر جدت له * بوابل من وبال الخزي متصل.

فؤاده من سكير الغيظ في علل * وعينه من غزير الدمع في غلل

أضربت بالصفح صفحا عن طوائهم* طولا أطل مقبل النوم في المقل⁴

فقد اشتغل (الشقراطسي) على أصوات المد وهو ينقل صراع النبي الكريم مع مشركي قريش في قوله (كاسف، البال، بالي، بوابل، وبال، الخزي، فؤاده، سكير الغيظ، عينه، غزير، صفحا، طوائهم، طولا، أطل النوم). حتى يجسد لنا بهذه الامتدادات الحالة النفسية للمشارك وهو مخزي مغتاظ وكيف كان أمام النبي الكريم يطلب عفوه وهو ما زاده

¹ عبد الباسط محمود، الغزل في شعر بشار بن برد، دراسة أسلوبية للديوان، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، 2005 القاهرة، مصر، ص124.

² موسى ربابعة، مرجع سبق ذكره، ص23 .

³ معارضة ابن المختار بيت 55، 56، 75، 84 أد: عوج: الأعياص: من قريش بعض أولاد أمية في عبد شمس، جدلوا: صرعوهم على الجدالة وهي الأرض والطول كعنب جبل تشد به قائمة الدابة (ينظر محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره ، ص74، 73).

⁴ القصيدة الشقراطسية في مدح خير البرية، بيت 83-84-103 المقل: موضع القيلولة ويبعث على النوم، ينظر محمد بوذينة المصدر نفسه، ص ص 40-41 .

نكسة عندما صفح عنهم، ليذهبوا طلقاء لبيقوا مذهبولين جراء صنيع النبي الكريم والذي لا يضاهيه صنيع - ومن غير هذه الأبيات هو اشتغال (الشقراطسي) على صناعته اللغوية المعهودة، بتوظيف المشتقات عن طريق التجنيس، لتكثيف الإيقاع الصوتي في قوله (البال - بالي - وابل - وبال)، ثم انتظام الكلمات في تقطيع واحد بين الشطرين (فؤاده - عينه) (من سعير / من غزير) (الغيظ/ الدمع) (في غلل/ في غلل).

ولا يخفى ما لهذا الاشتغال من وقع صوتي قوي. ثم الرجوع إلى المشتقات (الصفح - صفحا) (طوائهم - طولاً - أطال) (مقيل - المقل). وهكذا كانت الوفرة الصوتية بحروف المد وفعالية الدلالة التي تحفز المتلقي وتثيره، وهو مالم يكن في الأمثلة السابقة من أبيات (ابن المختار)، ومتى استطاع الشاعر أن يجعل الأصوات متعاضدة في موسيقى داخلية رهيبة، كما نجد في هذه الأبيات، مما يؤثر إيجاباً في الدلالة حيث « يتفق الدارسون في الأسلوبيات على الموقع الخاص الذي تحتله في النص الشعري »¹ ونجد (عبد الرحيم البرعي) كذلك يتكأ على حروف المد و يواشج بين أصواتها في قوله :

تباعد العهد عن دار رضعت بها * مع المحبين دار اللهو والغزل
حياك يادارهم بالرقمتين حيا * يهملهم بمنهم في الروض منهمل
وفاح بالعنبر الهندي روح صبا * في عبقرى ربا أبهى من الحلل
فلا ترى العين إلا ما تسر به * من مورك خضر أو مونق خضل
وفي الخدور بدور في محاجرها * سحر من الحسن يدني أجل الأجل
ليت الفريق الذي فارقهم علموا * أن الخلي فؤادي منه غير خلي
تهفو نوازع قلبي كلما هتفت * حمائم الايك في الإشراف والطفل²

فقوله (تباعد - دار بها - المحبين حياك - حيا - دارهم - الرقمتين - فاح - روح - صبا - الهندي - عبقرى - ربا - أبهى - فلا ترى - إلا ما - محاجرها - تهفو - مورك - أجل - فارقهم - فؤادي - نوازع - كلما - حمائم - الإشراف - الجذور - بدور - يدني - الفريق - علموا - الخلي - خلي) دل على تجربته العميقة، وعبر عن ذلك بواسطة المد الصوتي بالألف والواو والياء، حيث « المد بالألف يستهدف إطالة المعنى والتركيز عليه بينما المد بالواو يرتبط نحو الاضطراب والخوف، أما المد بالياء يجعل حركة الصوت بطيئة ممتدة مما يستوجب الوقوف عندها وتأملها وعلى هذا النمط يؤدي الإيقاع الداخلي دوراً هاماً في تعميق الإيقاع النفسي وفي خلق نغمات وإيقاعات أخرى تتوازى مع الإيقاع الخارجي للقصيدة »³ وهو ما جعله يؤكد معنى البعد وآثاره النفسية ومعنى القرب بتوظيف

¹ عبد القادر بوزيدة ، مرجع سبق ذكره ، ص ص 52-53 .

² معارضة البرعي، بيت 5، 6، 7، 9، 11، 13، 14 (ينظر محمد بوزينة، مصدر سبق ذكره ، ص 60)

³ فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة ، مرجع سبق ذكره ، ص 441

المد بالألف، وتجسيد النوازع النفسية المضطربة وتأملها جراء الفراق بواسطة المد (بالياء)، خاصة وهو في كل ذلك يجد نفسه مرتبطا بالنص السابق عندما ينقل قوله: (من مورك خضر أو مورك خضل) وقوله: في (الإشراق والطفل)، وهو تأثروا واضح ويبين مدى حضور النص السابق، وبهذا عبرت حروف المد بأصواتها الممتدة عن المشاعر والأحاسيس التي انتابت الشاعر، وهي جوانب الجمال والطبيعة، وعنقرقة النفس جراء البعد والفراق. وكان لتكرارها الصوتي أثر فاعل في التركيب حيث « إن وقفة متأنية عند بعض الأبيات التي تتكرر فيها الحروف ستعين على تبين فاعلية مثل هذا التكرار »¹.

وارتبط المد في النص السابق بمدح النبي الكريم وسرد سيرته الشريفة حيث يقول (الشقراطسي):

ويوم زورك بالزوراء إذا صدروا * من يمن كفك عن أعجوبة مثل
أمسى خليل صغار بعد نخوبه * بالأمس من خيلاء الخيل والخول
فويل مكة من آثار وطأته * وويل أمر قريش من جوى الهبل²
ثم يقول وهو يتحدث عن (بلال بن رباح):

لاقي بلال بلاء من أمية قد * أحله الصبر فيه أكرم النزل
القوة بطحا برمضاء البطاح وقد * علوا عليه صخورا جمة الثقل³

فقوله (الزوراء - زورك - صدروا -، أمسى، خليل، صغار، أعجوبة، خيلاء الخيل، الخول، ويل، آثار، جوى، لاقى، بلال، بلاء، فيه، القوة، بطحاء، برمضاء، البطاح، علوا، عليه، صخورا) بل جعل من هذا المد الصوتي عنصرا مؤثرا أو فاعلا بايقاعه المكثف بتوظيف هذه الأصوات، فمن التجنيس والسجع وهو ما ميز السابق عن النصوص اللاحقة، وأعطى شحنات دلالية إضافية نقلت لنا معاني الصراع والمعجزة وحالة المشركين، عندما دخل النبي الكريم مكة المكرمة، وما حدث قبل ذلك (لبلال بن رباح) على يد (أمية بن خلف) مع بداية الدعوة المحمدية.

فهذا التمازج الصوتي والتناغم الموسيقي الناتج عن توظيف أصوات المد في شكل محسنات بديعية، جعل من النص السابق يتفوق على النصوص اللاحقة بقوة الدلالة وفعاليتها وتكثيف الايقاع الصوتي « ولا بد أن نسجل في هذا الإطار اختلاف مقصدية الشاعر المعارض لنموذجه بشكل صريح في مقصديه الشاعر الذي يمارس فعل المعارضة بشكل ضمني، ذلك أن المعارضة الشعرية الصريحة يستوجب من الشاعر وعيا وحذرا تجاه نموذجه الأصلي القديم لأن قصيدته سوف تدخل في مبارزة فنية مع مرجعها الشعري في

¹ موسى ربابعة، مرجع سبق ذكره، ص ص 23-24

² القصيدة الشقراطسية في مدح خير البرية، الهبل: الشكل والفقد (ينظر محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص ص 38، 40، 41)

³ القصيدة الشقراطسية، بيت 53، 51، ينظر المصدر نفسه، ص 39)

فضاء تتوحد فيه الأشكال والمضامين وتضيف فيه دائرة الابداع، وهذا يقتضي منه أن يبرز قدرة على المناورة الفنية والابداع والتجاوز»¹، وهو ما نلمحه عند الشعراء المعارضين بحيث اتخذوا من المعارضة الضمنية للنص السابق منهجا لهم، حتى يعطوا لأنفسهم الحرية أكثر في الابداع الفني، والانفراد بتجارب شعرية خاصة، تقوم على عنصر التوليد وليس الاحتذاء فقط، لذلك نجد اختلافا كذلك بين شاعر لاحق وآخر لخصوصية التجارب لأن «حروف المد من أكثر الأصوات حضورا في النص وهي تعبير عن انفعالات الشاعر وانشغالاته النفسية وبخاصة حرف الألف لسهولة مخرجه من الحلق، فقد ترددت الأصوات الممدودة بكثرة الامتداد الصوت والنفس فضلا عن الجانب التنظيمي، تأثيرا معنوي، فقد يقصد به استطالة الآهات»².

ونجد (شمس الدين النواجي) يوظف أصوات المد كوسيلة يمهد بها لمدح النبي الكريم حيث يقول:

بالروح من بعثها روعي إلى أجل * ومن أراني إلا وقد دنا أجلي
نشوانه من بني الريان قامتها * وسهم ناظرها الفتان من ثقل
تأوي إلى بيت شعر من ذوابها * أما رأيت حلول الشمس في الحمل
ولا تقس بغصون البان قامتها * وهل يطابق معوج بمعتدل
يا كعبة الحسن يا ذات المقام ويا * رفيعة السر ذات الحلي والحلل
من بعد بعدك ما ذاقت لذيق كرى * عيني وهذي نجوم الليل تشهد لي
ونار هجرك أودت بالخشى فمن * أوريث زند الأنس والشوق تشتعل
لعل المامه بالجـزع ثانية * يدب منها نسيم البرء في علل
بك افتتحت قريضي واختتمت بمن* لمدح علياه تعفوا أوجه الغزل³

وتظهر تجربة الشاعر فريدة من حيث طريقة توظيف أصوات المد، في مواضعها اللانقطة بها إذ يسقط ما بداخله من مشاعر وينقلها إلى عمق هذه التجربة، مستخدما أصوات المد الثلاث، مما يجعلنا نعيش أحاسيسه ومعاناته، ليجد ضالته بعدها في مدح النبي الكريم الذي يخلصه من هذا التتيم والتغزل، وقد وردت هذه الأصوات في قوله (بالروح - روعي - أراني - إلا - دنا - أجلي - نشوانه - بني - الريان - قامتها - ناظرها - الفتان - تأوي - ذوابها - حلول - غصون - البان - يطابق - يا كعبة - يا ذات - المقام - يارفيعة - ذات - الحلي - ذاقت - لذيق - كرى - عيني - هذي - نجوم - لي - النار - الحسن - الشوق - المامة - ثانية - منها - نسيم - قريض - علياه - تعفو) وقد كان للمد (بالألف

¹ عبد القادر بقشي، مرجع سبق ذكره، ص 68.

² سعيد بوفلاقة: مرجع سبق ذكره، ص 39.

³ معارضة النواجي، بيت 09، 10، 11، 13، 14، 15، 16، 17، 18 (ينظر محمد بوذينة: مصدر سبق ذكره، ص ص 63-64).

والواو والياء) أثره في الايقاع الصوتي الذي تحدثه الكلمات السابقة من جهة، والغوص في عمق الدلالات من جهة ثانية، وبذلك أخذ التطابق الصوتي والموضوع المعبر عنه شعورا مميزا « عن طريق اللغة الشعرية التي هي لغة انفعالية تتوجه إلى القلب، وتعتمد بشكل رئيسي على اللغة الموسيقية التي يمكنها هي الأخرى أن تثير انفعالات واحساسات لا تخص »¹ وتلك ميزة الأبيات اللاحقة وتكمن شعريتها، وسر جمالها وهو ما لم نجده في النص السابق، لأن التجربة ذاتية خاصة مما لم يتعرض إليه (الشقراطي) في نصه السابق، لارتباطه بأحداث السيرة النبوية لا غير، وكانت العلاقة بين موضوعي الغزل والمدح وطيدة، حيث يبدأ مدح النبي الكريم بانتهاء تفاصيل الغزل بالحبیب وهي قدرة وجراة فنية على النص السابق لتجاوزه وتحديه حيث « تبرز المعارضة بابا من أبواب التحدي أساسه إيلاء الموهبة الذاتية دورا مهما في صناعة القصيدة المعارضة، باستيعابها القصيدة المعارضة ومحاذاتها فاستدراجها وإحصائها ثم توليدها، مما يعني حفاظا على أصولها النواتية من جهة وتجاوزا لها بتحرر الشاعر المعارض من سلطتها ووهج تأثيرها من جهة ثانية »².

ولم يخرج (محمد الهادي المدني) عن سابقه وهو يوظف حرف المد في خضم تغزله وشكواه الدهر، حيث يقول:

مالي أرى الدهر يرنولي فيتبسم لي * يوما ويوما يوافيني على دخل
طورا يحددني دمع أرققه * وتارة يزدهيني طافح الأمل
فلست ألوي على الجهد الحسام ولا * أدهى لفرط سروري فيه بالخل
مالي أرى الفلك الدوار يرمقني * إني عن الفلك الدوار في شغل
ياغادة كمحيا الصبح طالعهـا * رفقا بقلب بنار الحب مشتعل
رفقا بمضناك إني شاعر دنف * ألامه في الهوى استعصت عن الحيل³

فالشاعر وهو يشكو حظوظه العائرة، ويلوم الدهر الذي أدار له ظهره، نجده يشتغل على أصوات المد لأنها الأنسب للتأوهات واسقاط المشاعر الدفينة الأليمة، والكشف عن مكونات النفس من خلال قوله (مالي - أرى - يرنو - لي - يوافني - يحددني - يزدهيني - طافح - ألوي - على - الحسام - أدهى - سروري - فيه - الدوار - يرمقني - إني - يا غادة - كمحيا - طالعهـا - بنار - بمضاك - شاعر - ألامه - في الهوى)، فهذه المعاناة النفسية التي تسببها الظروف السيئة تحتاج إلى المساحات الممدودة ليجد الشاعر فضاء البوح بواسطة أصوات المد (الألف والياء والواو) وعملت ياء النداء على

¹ صبحي السبناني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، ط1، بيروت، 1976، ص49.

² عامر الحلواني: مرجع سبق ذكره، ص294.

³ معارضة المدني، بيت 1، 2، 4، 5، 37، 39 (ينظر محمد بوذينة: مصدر سبق ذكره، ص ص 83-84) ثم ديوان المدني ج 1، الدار التونسية للنشر، 1968، ص ص 37-39.

كشف عمق هذه التجربة الأليمة، وهي تجربة اختلفت عما جاء في النص السابق لاختلاف المواقف والحالات المعبر عنها، وما يميز هذه المقطوعة الشعرية قوة المد الصوتي المرتبط بالذات، مما يبين صدق التجربة وعمق المعاناة في قوله (يرنو لي، فيبسم لي يوافيني، يخذني، يزدهيني، الوي، سروري، يرمقي، اني)، ولا يخفى ما لصوت (النون) وغنته من أثر على (الياء) الممدودة العائدة على ذات الشاعر، مما يجسد حالة الأنين والتألم، وتلك خصيصة في هذه الأبيات لا نلمحها في النص السابق وهو ما يدل على تجاوز المحاكاة والتقليد إلى التوليد والتجديد « فالشاعر اللاحق يتخذ من السابق قدوة إلا أنه يسعى الى بيان قدرته على مكافأته أو التفوق عليه...لأنه يريد أن يشهد القراءة من معاصريه على تخطي ما قيل واغناء الرصيد الإبداعي »¹.

ويرتبط إبراهيم الرياحي في توظيف أصوات المد بمدح النبي الكريم، ليقترّب أكثر من النص السابق حيث يقول:

مسك الصلاة وأعطار السلام تلي	عليك تغدو لها الأطياب في خجل
يا سيدي يا شفيع الخلق قاطبة	إذ قول كل رسول ليس ذلك لي
إنا ضيوفك يا خير الأنام قرى	ذووا افتقار إلى ما منك من هزل
جنناك من شاسع الأقطار يحملنا	حسن الرجاء إلى احسانك الهطل
حتى عذت ملة الاسلام ظاهرة	تعلو على سائر الأديان والملل
ها نحن بين يدي نجواك نشهد أن	لا رب للخلق الا الواحد الأزلي
وأنت الرحمة المهداة منه لمن	سواه كي يستقيم الأمر عن مثل
هذي شهادتنا ذخري لديك ومن	يستودع المصطفى ما خاب في أمل ²

فقد اشتغل الشاعر على أصوات المد في أبياته السابقة الذكر، وهو يقف على قبر النبي الكريم مصليا ومسلما طالبا سيده وشفيع الخلق، وهو يقر بنبوته وبوجود الله والتمسك به وينتظر عطاءه وسخاءه، ويمدح جهاده في سبيل نشر الدين الإسلامي، ويدعوه ويأمل في شفاعته حيث وظف قوله (الصلاة - السلام- تغدو- الأطياب - يا سيدي- يا شفيع - قاطبة - انا- ضيوفك - يا خير الأنام -ذووا افتقار- جنناك - شاسع - الأقطار - الرجاء - احسانك - جاهدت - ظاهرة - تعلو- سائر- الأديان - ها- نجواك - المهداة شهادتنا - ذخري- المصطفى - ما-خاب)، وقد كثف الشاعر من المد (بالألف) الذي يوافق خاصة حالة الدعاء والتضرع، وطلب الشفاعة (بياء النداء)، وهي مناجاة من قلب مذنّب مخطئ، وجسد (الألف) كذلك المجيء الممتد من كل حذب وصوب لزيارة سيد الخلق، كما تعاضدت

¹ محمد القاضي، المعارضة الشعرية بين المضارعة والاعتراض، مجلة علامات، مج 10، جمادى الآخرة، 1421، سبتمبر 2000 ص

109

² معارضة الرياحي :بيت:1،3،6،7،11،13،17،18،20،(ينظر محمد بوزيبة مصدر سبق ذكره ، ص ص 75-76)

أصوات (الياء) و(الواو) في المد مع (الألف) لتقوية المساحات الصوتية خاصة، في قوله (يعلو، قول، الدين، الأديان) وكأني بهذا المد يدفع إلى خلق نفس جديد لدى الشاعر ليعبر عن أحاسيسه المتزاحمة الدفينة « **والمد كما عرفه عبد القاهر: نفس يمتد بعد معنى نفس الحرف ولذا فإنه يعد بمنزلة حرف متحرك** »¹ وهو ما يوفر وحدة الشعور والاحساس الذي تحتاجه القصيدة في تماسك موضوعها عن طريق تماسك الأبيات بأصواتها المتواشجة المتناغمة، في نظام صوتي واحد، وبالتالي يكون للمد أثره الإيجابي في الأبيات السابقة مثلما نجده في النص السابق في قول الشقراطسي:

وأزلف الخلق عند الله منزلة إذ قيل في مشهد الإشهاد والرسل
قُمْ يا محمد فاشفع في العباد وقل تسمع وسل تعط واشفع عائداً وسل
يَاصْفُوهُ الله قد أَصْفَيْتَ فيكَ صفاً صفو الواداد بلا شوب ولا دَخَل
ياخالق الخلق لا تحرق بما اجترمت يداي وجهي من حوب ومن زلل²

فقد اشتغل (الشقراطسي) على المد الصوتي في قوله (الله - قيل- الاشهاد-يامحمد- العباد - عائدا - ياصفوه- أَصْفَيْتَ - فيكَ- صفا - صفوا - الوداد- بلا -شوب- ياخالق- لا تحرق- بما- يداي - وجهي- حوب)، حتى يجسد لنا صورة النبي ومقامه عند الله سبحانه وتعالى، وهو يعرج ويسري به الى الملا الأعلى، وكيف يشفع في العباد، لأنه صفوة الخلق عند الله سبحانه وتعالى، وهو استحضار لصورة مقدسة للعالم الآخر، بقراءة جديدة للسيرة النبوية، وبرؤية خاصة ونظام فني، أساسه التشكيل الصوتي لحروف المد التي يحتاج إلى سبر دلالاتها « **ويبدو عالم التجارب جامعا بين المتعارضين على هذا المستوى الفني الذي تتبلور من خلاله ملامح التجربة، وتتشابه مقومات الصور، وهو ما يدفع بالضرورة الى تتبع ذلك التجاوب الفني على مستوى إعجاب المتأخر بما نظمه سلفه تعبيراً عن ذلك التشابه بين التجريبتين** »³ لأن (ابراهيم الرياحي) كان أقرب في تجربته (للشقراطسي) أكثر من سابقه حيث جعل من حروف المد التي اشتغل عليها خادمة للمديح النبوي، وينقلنا (ابراهيم البخترى) الى لوحة طبيعة عارض فيها الشقراطسي معارضة ضمنية، وجسد بحروف المد وأتباعها صوراً جميلة، حيث يقول:

في روضة صدحت ورق الحمام بها على منابر من لوح بلا ميل
والزهر ورد والأرجاء عاطرة والماء ينساب من سيب من الوشل
جداول مدها النهـر الزلال بها عذب معين غدا اشهى من العسل
وبالربيع اذا ما باهتت مبشرة تبسمت عن نضيد مونق خضل

¹ عبد القادر الجرجاني: دلائل الاعجاز: تصحيح احمد رشيد رضا، مكتبة القاهرة، 1954، ص 320.

² القصيدة الشقراطسية بيت 124، 126، 127، 132،، (ينظر محمد بوزنية مصدر سبق ذكره ، ص 42، 43).

³ عبد الله التطاوي: تقاطعات الحركة الشعرية بين الموروث والفردى مرجع سبق ذكره ن ص 118 .

هب الصبا بصبا صب بفرط صبا بة وعنت طيور الأيك و الأثل
ترنج البان من أرواحها وغدا الر يحان منها براح الحب ذا ثمل¹
الى أن يقول في ذكرى المولد:

بشرى بمولدك السامي يبشرنا بعز دينك في الأديان والملل
بشرى لنا وتهان بالأمان ونصر الدين والمولد المحبوب بالجدل
طوبى لعبد سعى للخير ممثلاً وقام محتسباً في جمع محتفل²

لقد جعل الشاعر من جمال الطبيعة وروضها الغناء وحمامها الصادح وعطر ووردها، وزهرها وانسياب ماءها وجداولها وانهارها، بماءها الزلال العذب وربيعها الفتان، وما كانت عليه من أناقة وخضرة، ورياح الصبا التي تهب بنسيمها العليل، وغناء الطيور على أيكها، وتمایل غصن البان، وانتشاء الريحان حد الثمالة، صورة حية بديعة تسلب الألباب وتسبي العقول، وكان لحروف المد بأصواتها المتناغمة والمتواشجة أثر في تجسيد هذه الدلالة، والتي تضاف الى الايقاع الصوتي الممدود في قوله (روضة الحمام، بها، على، منابر، لوح، ميل، الأرجاء، عاطرة، الماء، ينساب، سيب، جداول، مدها، الزلال، معين، غدا، أشهى، الربيع، اذا، ما، باهت، نضيد، مونق، الصبا، بصبا، براح، طيور، البان، أرواحها، غدا، الريحان، منها، براح، ذا) فقد امتدت الأصوات في مستوى امتداد الطبيعة الجميلة الفتانة ثم يجعل الشاعر من الوصف الطبيعي السابق بوابة للحديث عن المولد النبوي الشريف، بقوله: (بشرى، السامي، يبشرنا، دينك، الأديان، لنا، تهان، الأمان، الدين، المولد، المحبوب، طوى، سعى، وقام، محتسباً)، فكان التنظيم الصوتي خادماً للدلالات المقصودة، مما أعان على جعل القارئ يتقبل الرسالة بسهولة «فكرة الاتفاقية بين الشاعر والقارئ تفترض أن التنظيم الصوتي، تنظيم ذو معنى لذا يلجأ الشاعر الى تنظيم نصه وفي ذهنه ذلك المعنى المفترض لتلك الأصوات، وعندما يحظى التكرار الصوتي باهتمام الشاعر، يؤدي ذلك الى اكساب تلك الأصوات في أذهاننا معنى ما، وتولد الرغبة في منحها دلالة موضوعية، ويرتقي الحرف والصوت عندها إلى مستوى العلامة (Signe) بل يصبح كلمة من نوع خاص»³ وبذلك كانت حروف المد وسيلة تعبيرية وتصويرية، وإيحائية جسدت لنا تباشير ميلاد المصطفى، وما يلاحظ على هذه الأبيات هو التناص الضمني مع النص السابق، من خلال تصوير الطبيعة الجميلة واختلاس الألفاظ (الوشل، اشهى من العسل، روض، زهر، نضيد مونق، خضل، ثمل ميل، الملك، الجدل، محتفل)، كما أحالتنا الأبيات الى قول صاحب النص السابق:

¹ معارضة البخترى: بيت 4، 5، 6، 10، 12، 13، (ينظر محمد بوزينة مصدر سبق ذكره، ص 77).

² معارضة البخترى: بيت 24، 29، 30، (ينظر المصدر نفسه، ص 78).

³ عبد القادر بوزيدة، مرجع سبق ذكره، ص ص 52، 53.

صَعَدَتْ كَفِيكَ أَذْكَفَ الْغَمَامِ فَمَا
أَرَاكَ بِالْأَرْضِ ثَجَا صُوبَ رَيْقِهِ
زَهْرٌ مِنَ النُّورِ حَلَّتْ رَوْضَ أَرْضِهِمْ
مِنْ كُلِّ غَصْنٍ نُضِيرُ مَوْزِقَ خَضَرِ
وَالْمَاءِ يَنْبَعُ جُودًا مِنْ أَنْامِلِهَا
وَسَطَ الْإِنَاءِ بِلَا نَهْرٍ وَلَا وَشَلٍ¹

فالتبيعة التي تحدث عنها (الشقراطسي) هي نفسها التي ذكرها (ابراهيم البخري)، وقد اعتمد كليهما على حروف المد في (الوشل، الروض، نضيد موزق، ميل)، كما جدد لنا الشاعر في معارضته بحيث وظف ألفاظا جديدة وأعطاه امتداد صوتيا، ليحافظ على الإيقاع المناسب فقال (الحمام) بينما وظف (عبد الله الشقراطسي) لفظ (الغمام) وقال (عاطرة) بينما وظف (الشقراطسي) (رائق) ثم (ورق) ليوظف (الشقراطسي) (موزق)، وقال (صدح الحمام) بينما، وظف (الشقراطسي) (غنت طيور)، وهكذا بدا شاعرنا المتأخر شديد الحرص في معارضة، حيث أراد أن لا تختفي ذاته المبدعة تحت عباءة (الشقراطسي)، أو يتوه مع صوره العميقة، فجعل لأبياته استقلالية خاصة، لها مذاقها ولونها المميز « لتبقى الدلالة مؤكدة، حول شعراء هذا الضرب من المعارضات، وكيف يضع الشاعر نصب عينيه تلك اللوحات الكبرى التي رسمها الشاعر الأول انفعالا بالحدث»² ومما لا شك فيه أن الشاعر اللاحق قد تأثر بالشاعر السابق وأعجب بلوحته الطبيعية في خضم حديثه عن المعجزة الربانية التي جرت على يد النبي الكريم، أثناء دعائه سنة الجذب والقحط وما حل بعد ذلك من خير عميم جعل الأرض تكتسى حلة طبيعية جميلة، عندما هطل المطر سلسبيلا يجري وينساب، لتكون الأغصان الخضراء اليانعة والمورقة، وتصبح الأرض في أناقة لا مثيل لها، وكل ذلك أعطى انطبعا جميلا وإحساسا صادقا، تلقفه (البخري) ليرسم من خلاله لوحة طبيعية خاصة به.

وذلك من سمات الإبداع في فن المعارضة « وليس القول باختلاف النص المعارض ذلك التحويل التام لمكونات النص المعارض حتى لا علاقة ولا شبه بينهما ؟ بل هو التحويل الذي يظل فيه النص النموذج طاقة تفجير النصوص لا حقه ومصدر توليد لها»³. فالنص السابق له وقعه وحضوره في النصوص اللاحقة بشكل صريح أو ضمني خاصة من جانب إيقاع المد الصوتي على النصوص المعارضة.

¹ القصيدة الشقراطية: بيت 3، 28، 29، 39، صوب رأيه: حكم له بالصواب والصواب: المطر، والواكف: المطر النهل، الثج: الماء السائل

الريف: ماهو الريف، موزق: من تتوق في ملبسه أو مطعمة، الأنافة
الوشل: الماء القليل يتحلب من صخر أو جبل،، (ينظر محمد بوزينة مصدر سبق ذكره، ص 37، 38).

² عبد الله التطاوي، تقاطعات الحركة الشعرية الموروث والفردية: مرجع سبق ذكره، ص 101 .

³ عبد القادر بقشي: مرجع سبق ذكره، ص 79.

ويرتبط (الحبيب المستاوي) كذلك بالمولد النبوي عندما يقول موظفا أصوات المد:

بمولد النور في دنيا قد امتلات	بكل لون من الإشراك والدجل
بمولد المصطفى خير الورى شرفا	من ركز الدين بالاقناع والجدل
من جاء يرجع للانسان ما سلبت	منه الجهالة في أحقابـه الأول
من لخص الله فيه الخير أجمعه	من هو أمن لروع الخائف الوجـل
أهدافه إن ترددها فهي واضحة	معصومة من عوار الزيف والخلـل
من يبتغي غير دين الله شرعه	فهو المصاب بعقم الفكر والخلـل
مدبر الكون لا تخفي دقائقـه	عليه في كل حال غير محتـل
أما ترى كيف كان النص رائدنا	على جموع من الأحزاب والكتـل؟
فأيد الحق ضد الحق وانهزمت	جنود إبليس ذو الإغواء والختـل ¹

فقد أراد الشاعر أن يجعل من مولد النبي الكريم إشعاع نور جديد على البشرية ويلخص لنا أهداف عقيدته فوظف أصوات المد لتكون أداة صوتية فاعلة في نقل، الامتدادات الدلالية للمتلقى وفتح المساحات الصوتية داخل هذا التركيب الشعري، من خلال قوله (النور- في دنيا- الإشراك- المصطفى- خير الورى- شرفا- الدين- الاقناع- جاء- الانسان- الجهالة- أحقابـه- الله - فيه- الخائف- أهدافه- ترددها- واضحة- معصومة- عوار- الزيف- يبتغي- المصاب- لا يخفى- ترى - بحيث- كان-رائدنا- جموع- الأحزاب - جنود- إبليس- ذو- الإغواء)، فقد انبعثت تباشير المولد عبر كل الأرجاء وعم نوره وأضاء في الكون، وسقطت رموز الشرك، وحمل معه رسالة جديدة وسيلتها الإقناع والحوار فكان النبي الكريم أمانا للخائف وعلما للجاهل بعيدا، عن كل زيف، يدافع عن الحق ليزهق الباطل، وهذا الامتداد الصوتي جسد لنا الامتداد الزماني والمكاني والمادي والنفسي والكوني والنوراني، وأحدث وقعا صوتيا خاصا، داخل التركيب تواشج مع الإيقاع الصوتي الخارجي إذ « ثمة مستوى آخر للبناء الإيقاعي داخلي يكمن في تجانس الألفاظ وتماثل الأصوات وحسن اختيار الأصوات وحركات المد واستخدام التضعيف في المكان المناسب »² وهو ما عمل عليه (المستاوي) أثناء توظيف أصوات المد خاصة المد (بالألف) الذي كثف منه وإحتاج كذلك للمد (بالواو) و(الياء)، ليكتمل الإيقاع الصوتي الداخلي حتى وان لم يقصد قصدا اختيار هذه الأصوات التي جاءت محورية في الأبيات على عكس النص السابق الذي دأب فيه صاحبه على اختيار صوت بعينه في خضم أصوات أخرى متناغمة معه، باستخدام التجانس اللفظي والتماثل الصوتي، مثلما نجده يقول:

تواراة موسى أتت عنه فصدقها إنجيل عيسى بحق غير مفتعل

¹ معارضة المستاوي: بيت 6، 7، 9، 10، 15، 21-25، 28، 30، (ينظر محمد بوزيعة مصدر سبق ذكره ، ص 80، 79).

² إيمان احمد السيد الجمل: المعارضات في الشعر الأندلسي ، عالم الكتب الحديث، ط1، اربد، الاردن، 2005، ص 436.

أخبار أحبار أهل الكتب قد وردت
ضاءت لمولده الآفاق واتصلت
وصرح كسرى تداعى من قوائمه
ونار فارس لم توقد وما خمدت
خرت لبعثته الأوثان وانبعث
ومنطق الذئب بالتصديق معجزة
وفي دعائك بالأشجار حيث أتت
وقلت عودي فعادت في منابقتها
والسرح بالشام لما جئتها سجدت
والجدع حن لأن فارقت أسفا
عما رأوا ورووا في الأعصر الأول
بشرى الهواتف في الإشراف والطفل.
فانقض منكر الأرجاء ذا ميل
مذ ألف عام ونهر القوم لم يسيل
ثواقب الشهب ترمي الجن بالشعل
مع الذراع ونطق العير والجمال.
تمشي بأمرك في أغصانها الذلل
تلك العروق بإذن الله لم تمل
شم الذوائب من أفنانها الخضل
حنين ثكلى شجتها لوعة الثكل¹

والملاحظ على أبيات النص السابق أنه حتى في حالة توظيف أصوات المد، يبقى يشتغل على التقابلات اللغوية والإيقاعية (توراة موسى) (إنجيل عيسى) وهذا التماثل الصوتي بالمد بالألف والياء يكتف إيقاع الصوت وقوله كذلك (أخبار-أحبار)(رأوا ورووا) وتلك عملية اختيارية انتقائية لصوت المد في مكانه المناسب له، يقصدها الشاعر لتوفير التوازن الإيقاعي في حدود التوازن المعنوي، ويصبح المد الصوتي ناتجا عن بناء إيقاعي داخلي سببه تجانس الكلمات، وتقارب الأصوات وتناغمها، في عملية محكمة، وكل ذلك يدفع الإيقاع الصوتي إلى الشدة والقوة، عن طريق المد، ويعمل على الإيحاء بالدلالة التي تطابقت مع ما جاء به (المستأوي)، بذكر تبشير المولد، ولكن صاحب النص السابق أجبرته، أحداث السيرة على أن يتوخى هذا التوظيف بشكل مفصل، بداه بكيفية ظهور تبشير هذا المولد حيث أحدثت الألفاظ (توراة - موسى - إنجيل - عيسى - أخبار - أحبار - رأوا - ضاءت - الآفاق - بشرى - الهواتف - الإشراف - كسرى - تداعى - قوائمه - الأرجاء - ذا ميل - نار فارس - لم توقد - وما - عام - النوم - الأوثان - ثواقب - ترمي - التصديق - الذراع - العير) إيقاعا امتداديا صوتيا ومتوازنا، خاصة بين الصدر والعجز، وقوله كذلك (دعائك - الأشجار - أغصانها - عودي - عادت - منابقتها -

¹ القصيدة الشقراطسية في مدح خير البرية، غير مفتعل: اسم مفعول بمعنى لحق غير مصطنع ولا هو بالغريب الجبر: بفتح الحاء وكسرها يجمع على أحبار وحبور: العالم الصالح، رئيس من رؤساء الدين وخلق المسيح عند المسيحيين ورئيس الكهنة عند اليهود هواتف: مفردة الهاتف والهاتف وهو الصوت الجافي العالي ويطلق على انتشار الخير وسماع الصوت بدون أن يشاهد أحد الطفل: حالة الظلمة عندما تدنو الشمس للغروب، ويقول أنه انتشر التبشير بمولده عليه الصلاة والسلام وعمر الهاتف باسمه في الشرق والغرب: الصرح: محل بناء عال ويطلق على القصر ذا ميل: أي صار مائلا خلفه خرت: إسقطت، الشهب: النجوم الساقطة: العير: يسكنون البياض الحمار الوحشي، الأغصان الذلل: أو شجرة مذللة ينالها كل أحد السرح: كل شجر طالع ج سروج الأفنان، الخضل الأغصان المستقيمة الكثيرة الأوراق، الثكلى التي فقدت ولدها الشجي: الحزن، الثكل: الفقد بيت 3، حتى 13،، (ينظر محمد بوزيدية مصدر سبق ذكره، ص 36-37)

العروق - الله- الشام - بما -جنتها - الذوائب - أفنانها - فارقت - أسفا - حنينا -تكلّى- شجنها) حيث عمل (الألف - والواو - والياء) على تكريس الامتداد الصوتي في هذه الألفاظ، وعلى طوال البيت الشعري، فكانت لوحة دالة على تباشير المولد، وظهور النبي الكريم في الكتب السماوية خاصة، ومحدث من تغيير كوني أثناء المولد بسقوط رموز الكفر، وما ظهر بعد ذلك من معجزات أحاطت بشخص الرسول -ص-، وهذا التكتيف الصوتي الامتدادي المكرر في الأبيات السابقة، هو سمة أسلوبية وفنية ميزت الشاعر عن المعارضين، إذ « التكرار من أهم ما يمتاز به الأسلوب الشعري، فهو يظهر في صور عدة كالتناسب والتماثل وكل أشكال التوافق، ولعل أهمها التوافقات الصوتية»¹ وبهذا شكلت أصوات المد مرتكزا صوتيا في النصوص اللاحقة على غرار النص السابق فكانت عنصرا محفزا قويا للمتلقي لتقبل الرسالة المقصودة في مدح النبي الكريم، وذكر مقامه ومنزلته في الدنيا والآخرة ولا يخفى ما للتكرار الأحالي من أثر صوتي ودلالي داخل أبيات النص السابق فعندما يتحدث الشاعر عن معجزة الأشجار، وحالها مع النبي الكريم يشتغل على تكرار الضمير (هي - أنت - هي -هو) العائد على الأفعال (أنت -قلت- عودي - عادت - شجبتها - حن)، وهكذا يحلينا الضمير إلى الأشجار من جهة وإلى النبي الكريم من جهة أخرى، وإلى الجذع في مرة ثالثة.

« فالضمير من عناصر الاحالة، وهو في الأصل اختزال الاسم يدرك مقاما أو مقالا»².

وبذلك يتخذ الشقراطسي من الضمير وسيلة للتعبير، وذلك بتكرار الاسم (الأشجار، الرسول (ص)، السرح، الجذع) تغيير لفظه، فيكون الضمير نائبا عنه ومحिला عليه، هو ما ميز التركيبية الصوتية للأبيات السابقة على حساب الأبيات اللاحقة، وجعل صوت المد بوقعه يفرض وجوده في هذه المنظومة الصوتية، إضافة إلى وضوح المقاصد، إذ « تبدو اللغة أكثر من ضرورة لكي يصبح الكلام واضحا ومفهوما ومؤثرا... »³

وبذلك نفهم أن هناك تقاطع واضح في الأصوات بين النصوص اللاحقة والنص السابق على أن التكتيف في النص السابق كان مقصودا لغايات ايقاعية ودلالية، ونستطيع أن نبرز مدى حضور (أصوات أشباه الصوائت وأصوات المد) بين النصوص اللاحقة والنص السابق من خلال ما يلي:

¹ سامي عباينة: التفكير الاسلوبى رؤية معاصرة فى التراث النقدى والبلاغى فى ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، ط1، أربد الأردن ، 2007، ص206 .

² عامر الحلواني: مرجع سبق ذكره، ص204 .

³ Ferdinand De Sossure, Cours de l'inguistique générale, édition Enalj, 1 ed, 1990, Alger, P. 38.

صوت اللام: ¹

أصحاب النصوص اللاحقة ²	إ.ع	ب.ر	إ.ب	ع.ب	م.ط	ش.ن	ج.س	غ.إ.م	م.م	ح.م	صاحب النص السابق
عدده	67	53	42	39	38	28	15	14	10	07	157
العدد الاجمالي	303										
النسبة الاجمالية	%39.04										%41.86

صوت الميم: ²

أصحاب النصوص اللاحقة	غ.إ.م	إ.ر	م.م	ش.ن	ع.ب	ح.م	م.ط	إ.ب	ج.س	إ.ع	صاحب النص السابق
عدده	47	32	27	20	20	13	13	15	11	05	58
العدد الاجمالي	202										
النسبة الاجمالية	26.03										%15.46

صوت النون: ³

أصحاب النصوص اللاحقة	م.ط	ع.ب	ش.ن	إ.ر	غ.أ.م	م.م	أ.ب	ح.م	ج.س	أ.ع	صاحب النص السابق
عدده	47	26	25	16	23	16	12	08	00	00	73
العدد الاجمالي	178										
النسبة الاجمالية	%22.93										%23.20

¹ منحرف جانبي متوسط (ينظر تمام حسان، مرجع سبق ذكره، ص79)

² (أ.ع): إسماعيل العامري، (ب.ر): إبراهيم الرياحي، (أ.ب): إبراهيم البخترى، (ع.ب): عبد الرحيم البرعي، (م.ط): مؤيد الدين الطغراني، (ش.ن): شمس الدين النواجي، (ج.س): جلال الدين السيوطي، (غ.أ.م): غالي ابن المختار، (م.م): محمد الهادي المدني، (ح.م): الحبيب المستاوي.

² أنفي متوسط (ينظر المرجع نفسه والصفحة نفسها)

³ أنفي متوسط (ينظر المرجع نفسه والصفحة نفسها) ..

صوت الراء: 1

أصحاب النصوص اللاحقة	غ.إ.م	إ.ع	ع.ب	م.ب	ش.ن	ح.م	إ.ر	إ.ب	إ.ع	ح.س	صاحب النص السابق
عدده	21	19	14	19	09	07	04	02	03	00	87
العدد الاجمالي	93										
النسبة الاجمالية	%11.98										%23.20

صوت الألف: 2

أصحاب النصوص اللاحقة	ع.ب	ع.إ.م	م.ط	ش.ن	م.م	إ.ر	إ.ب	ح.م	ج.س	إ.ع	صاحب النص السابق
عدده	220	186	159	135	116	105	102	90	65	48	233
العدد الاجمالي	1224										
النسبة الاجمالية	%60.44										%55.60

صوت الياء: 3

أصحاب النصوص اللاحقة	غ.إ.م	م.ط	ع.ب	م.م	إ.ر	إ.ب	ح.م	ج.س	ش.ن	إ.ع	صاحب النص السابق
عدده	105	66	58	56	56	46	45	33	31	28	100
العدد الاجمالي	524										
النسبة الاجمالية	%25.87										%23.86

¹ مكرر متوسط (ينظر تمام حسان، مرجع سبق ذكره، ص 79).

² حرف مد له حركة طويلة (ينظر عبد الباسط محمود: مرجع سبق ذكره، ص 124)

³ حرف مدلة حركة طويلة (المرجع نفسه، ص 124)

صوت الواو:

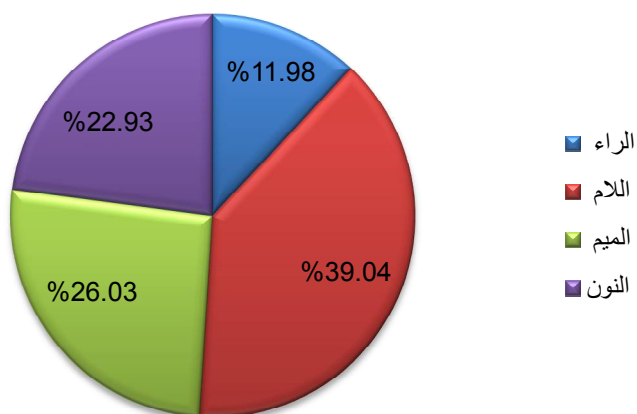
أصحاب النصوص اللاحقة	ع.إ.م	م.م	ع.ب	ح.م	م.ط	ش.ن	إ.ر	ج.س	إ.ع	إ.ب	صاحب النص السابق
عدده	70	54	31	28	24	19	18	10	10	13	86
العدد الاجمالي	277										
النسبة الاجمالية	13.67										%20.52

الملاحظ أن (أشباه الصوائت) هيمن عليها صوت (اللام) في النصوص اللاحقة والنص السابق، وكان (الميم) أقرب لصوت (اللام) في هذه النصوص بينما كان صوت (الراء) أقرب لصوت اللام في النص السابق، كما ان صوت (النون) جاء ثالثاً في النصوص اللاحقة والنص السابق. وهو ما يتوافق مع قول (ابراهيم أنيس) من كون صوت اللام « أكثر الأصوات شيوعاً في اللغة العربية وأكثر الأصوات وضوحاً في السمع وأقربها إلى طبيعة الحركات »¹ وعلى العموم فإن نسبة حضور (أشباه الصوائت) متقاربة بين النصوص اللاحقة والنص السابق، لما لها من أهمية كبيرة في اللغة العربية. توافق النصوص اللاحقة مع النص السابق في نسبة حضور (أصوات المد)، وطغيان صوت (الألف) و(الياء) نسبته أكثر في المعارضات لهيمنة ظاهرة التوسل والطلب والدعاء، ثم طغيان صوت الواو في النص السابق على النصوص اللاحقة لارتباطه بعنصر الصراع بين الحق والباطل، مما استدعى الإتكاء عليه أكثر في النص السابق.

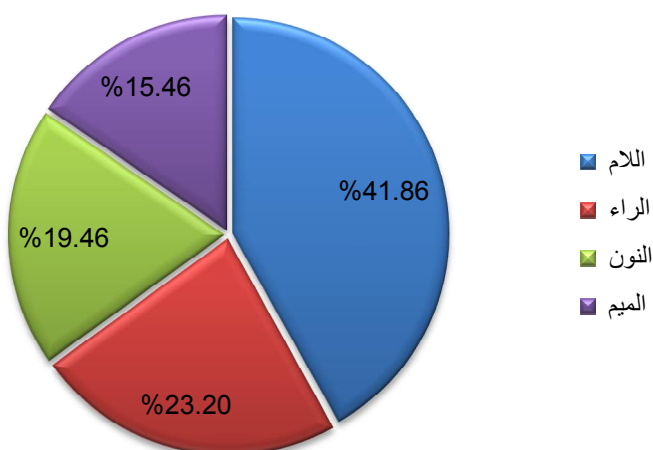
فأصوات المد شكلت حضورها الدائم في النصوص اللاحقة والنص السابق على حد سواء، وهو ما يدل على أنها أصوات صائتة لها قيمتها الإيحائية الناتجة عن امتداد المساحة الصوتية، وهي الأقدر على حمل المشاعر والأحاسيس الممتدة والعواطف العميقة لذلك احتاج إليها الشعراء ونبين نسبة الحضور من خلال ما يلي:

¹ - ينظر ابراهيم أنيس: الأصوات اللغوية : مرجع سبق ذكره ، ص ص63-64 ، ثم محمد الهادي الطرابلسي خصائص الأسلوب في الشوقيات ، مرجع سبق ذكره ، ص40

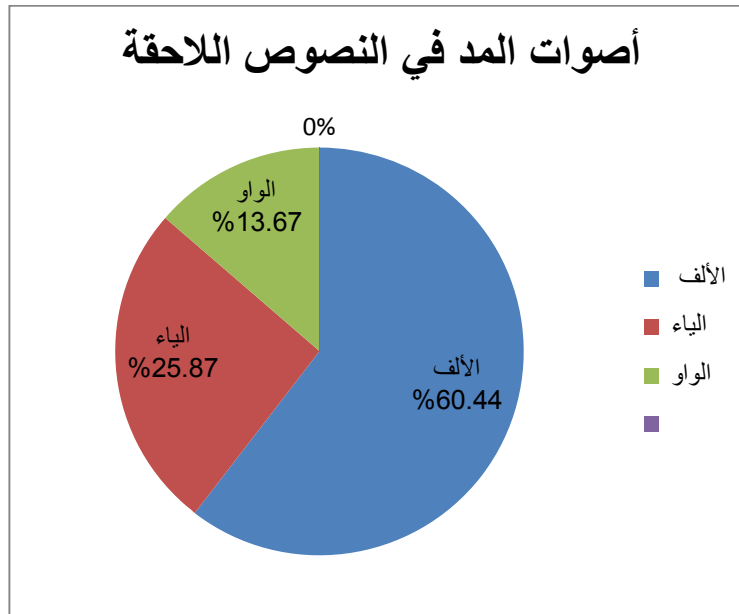
أصوات أشباه الصوائت في النصوص
اللاحقة



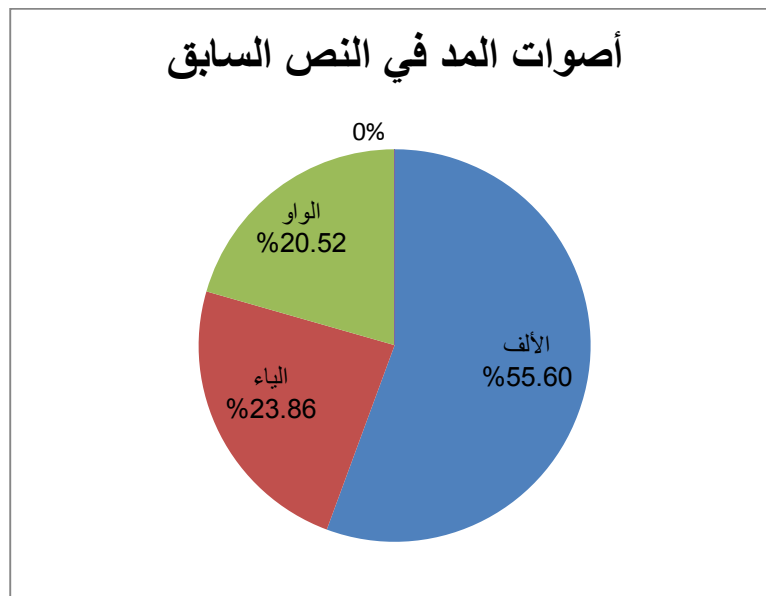
أصوات أشباه الصوائت في النص
السابق



أصوات المد في النصوص اللاحقة:



أصوات المد في النص السابق:



3-1- التكرار الصوتي بحروف الجهر والهمس:

قبل أن نباشر عملية التقاطع في الأصوات المجهورة والمهموسة بين النصوص اللاحقة والنص السابق لابد أن نقف عند مفهوم الجهر والهمس، ثم نحدد أصواتها، كما جاء به الصوتيون، فالأصوات المجهورة هي « التي تحدث عند النطق بهاذبذبة في الاوتار

الصوتية¹ « ومنها الصوت المجهور المفخم الشديد كصوت (الضاد)، ومنها الصوت الرخو كصوت (الطاء والغين)، ومنها الصوت المجهور المرفق الشديد كصوت (لباء والذال)، ومنها الصوت الرخو (الذال والزاي) والعين ومنها صوت الجيم المجهور المركب² أما الأصوات المهموسة فهي « الأصوات التي لا تحدث عند النطق بهاذبذبة في الاوتار الصوتية³، ومنها الشديد المفخم (الطاء والقاف) والشديد المرفق (التاء والكاف)، والرخو المفخم (كالصاد والحاء)، والرخو المرفق (كالفاء والتاء والسين والشين والحاء والهاء)⁴.

وقد اختلفت هذه الأصوات بين شاعر وآخر لتباين التجارب الشعرية للمعارضين فكانت مجارة النص السابق في تجسيد هذه الاصوات بحسب مدى ارتباط الشاعر المعارض بالشاعر المعارض، وجاء صوت الدال (208) مرة، ومنه (48) عند ابن المختار، و(47) للمدني و (40) للطغرائي و(27) الرياحي، و(26) للبختري، (24) للبرعي، (22) للنواجي، و(21) للمستأوي، و(15) للعامري و(10) للسيوطي. وبلغ في النص السابق (73) صوتاً، فكانت نسبة أكثر حضور في النصوص اللاحقة بـ (21،31%) مقارنة بالنص السابق بـ (17،09%) وتلاه صوت الباء بعدد 237 مرة فكانت عند البرعي (51) وابن المختار (30) والبختري (34) والنواجي (26) والمستأوي (18) والمدني (19) والطغرائي (24) و العامري (16) والسيوطي (12) والرياحي (07)، بينما بلغ في النص السابق (138) مرة، فكانت نسبته أكثر بـ(31،32%) مقارنة بالنصوص اللاحقة بـ(26،42%) ثم تلتها أصوات (العين، الجيم الضاد، الغين، الطاء، الذال، الزاي).

صوت العين:⁵

الشاعر المعارض	ح س	ا ب	ش ان	م م	ح م	ا ع	ار	ع ب	غ.ا.م	م ط	شعراء المعارضات
/	12	12	16	20	17	17	23	22	41	46	العدد
87	226										العدد الكلي
%20.37	% 50.55										النسبة الاجمالية

¹ راجع بوحوش: **البنية اللغوية لبردة البوصيري**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص 20

² تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، ط4، 2004، ص 73

³ محمد التونجي وراجي الأسمر: المعجم المفصل في علم اللغة (اللسانيات)، د اميل يعقوب، م1 دار المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، 2001، ص 67

⁴ تمام حسان: مرجع سبق ذكره، ص 79

⁵ هو صوت مجهور مرفق (ينظر تمام حسان: مرجع سبق ذكره، ص 79)

صوت الجيم: ¹

شعراء المعارضات	مط	غ.ام	حم	اع	اب	مم	شن	ار	اب	ح س	الشاعر المعارض
العدد	20	17	18	16	13	11	11	8	6	6	
العدد الكلي	123										51
النسبة الاجمالية	%13.71										%11.94

صوت الضاد: ²

شعراء المعارضات	غ.ام	م.ط	اع	ع.ب	شن.م	م.م	ار	ج س	اب	ح.م	الشاعر المعارض
العدد	09	08	6	6	3	2	00	00	00	00	
العدد الكلي	34										12
النسبة الاجمالية	%03.79										%02.81

صوت الغين: ³

شعراء المعارضات	م.ط	غ.ام	م.م	ان	ع.ب	اع	ج س	اب	ح م	ار	الشاعر المعارض
العدد	06	05	04	04	02	02	00	00	00	00	
العدد الكلي	23										19
النسبة الاجمالية	%02.56										%04.44

صوت الظاء: ⁴

شعراء المعارضات	ار	م.م	غ.ام	م.ط	اب	ان	ح.م	ع.ب	ج س	اع	الشاعر المعارض
العدد	04	02	02	02	00	00	00	00	00	00	
العدد الكلي	10										04
النسبة الاجمالية	%01.11										%0.93

¹ هو صوت مجهور مركب (ينظر تمام حسان: مرجع سبق ذكره، ص 79)

² صوت مجهور مفخم شديد (ينظر المرجع نفسه والصفحة نفسها)

³ صوت مجهور مفخم رخو (ينظر المرجع نفسه والصفحة نفسها)

⁴ صوت مجهور مفخم رخو (المرجع نفسه والصفحة نفسها)

صوت الذال: ¹

شعراء المعارضات	اع	ان	م.ط	غ ا م	ج س	اب	م.م	ا.ر	ح.م	ع.ب	الشاعر المعارض
العدد	04	04	00	00	00	00	00	00	00	00	
العدد الكلي	08										16
النسبة الاجمالية	%0.89										%03.74

صوت الزاي: ²

شعراء المعارضات	ان	ع.ب	ا.ع	م.ط	غ ا م	ج س	اب	م.م	ا.ر	ح.م	الشاعر المعارض
العدد	02	04	00	00	00	00	00	00	00	00	
العدد الكلي	6										27
النسبة الاجمالية	%0.66										%06.32

ما يلاحظ أن الاصوات المحجورة كان لها حضورها في النص السابق أكثر من النصوص اللاحقة، وكانت أصوات الدال والعين والباء والجيم مهيمنة على كليهما كقول الطغرائي:

ودع غمار العلا للمقدمين على ركوبها واقتنع منهن بالبلل
أعدى عدوك أدنى من وثقت به فحاذر الناس وأصحابهم على دخل ³
لقد كثف الشاعر من الأصوات المحجورة وجعل من صوتي العين والدال مرتكزا
صوتيا ايقاعيا داخليا لانفعال الشاعر بتجربته الحكيمة الناصحة (دع - اقتطع) (المدى -
عدوك).

« وهذا التكرار يكون قريبا لارتباطه بالوضع النفسي الذي يعيشه الشاعر » ⁴.
ويقترح (غالي بن المختار) من (عبد الله الشقراطسي) في توظيف هذه الأصوات
من خلال قوله:

من حاز كعب بني كعب برمته ومن به كعب حلت دارة الحمل
معد عودتها عدنان معدنها مرد ما سلبت من صالح الدول
يدعى العتيق وسعد في جوانبها يدعى ابن عوف ويدعى فارس الشبل ⁵

¹ صوت مجهور مرقق (ينظر تمام حسان :مرجع سبق ذكره، ص 79)

² صوت مجهور مرقق (المرجع نفسه والصفحة نفسها)

³ معارضة الطغرائي، بيت 23، 48، غمار: الماء الكثير على الشدة، الدخول: الغدر والخداع والمعنى أصحاب الناس محاذرا على ما بهم
من خداع وغدر (ينظر محمد بوزينة :مصدر سبق ذكره ، ص ص 54، 55)

⁴ موسى ربابعة: مرجع سبق ذكره، ص 26

⁵ معد عدنان :عمود النسب الشريف، كعب: شرف معارضة بن مختار ،بيت 33، 35، 51 (ينظر محمد بوزينة :مصدر سبق ذكره ، ص
ص 72، 74)

فالشاعر اتكأ على صوت العين خاصة ليغوص في شرف النسب، فكان وقعه من صوت الدال وقعا عميقا وقويا وشديدا، لتأكيد أصل القبائل العربية وبالتالي أصل النبي الكريم، حيث أن « الحرف المجهور حرف قوي يمنع النفس ان يجري معه عند النطق به لقوته، وقوة الاعتماد عليه في موضع خروجه »¹ وبذلك جرى ابن المختار الشقراطي في قوله:

وعتبه الشر لم يعتب فتعطفه منك العواطف قبل الحين من مهل
قد طاع منحرف منهم لمعترف وانقاد منعدل منهم لمعتدل
قم يا محمد فاشفع في العباد وقل تسمع وسل تعط واشفع عائدا وسل²

ويظهر أن صوت العين مع صوت الدال والباء قد جسد الصراع بين الحق والباطل بشدة وقوة وما نلمحه هو تجانس الأصوات فيما بينها لتادية وظيقتها الايقاعية والدالالية مع امتدادها على طول البيت الشعري حتى يعضد الايقاع الصوتي الكلي، قوة الصوت المنفرد داخل التركيب وهي سمة يتلاقى فيها الشاعر (ابن المختار) مع (الشقراطي) باعتماد الألفاظ المتجانسة المشتقة (كعب - كعب - كعب) (معد عودتها - عدنان - معدنها) (يدع - يدعى - يدعى) من جهة الشاعر المعارض، ثم عتبه - يعتب (تعطفه - العواطف) (طاع - معترف - منعدل - معتدل)، وهكذا جاءت الابیات في نغم جميل، أعطى السياق مذاقه الخاص، فتوظف الايقاعات الصوتية المناسبة بالأصوات المجهورة عنصر اشترك فيه الشاعران وتواشجا في القوة والشدة.

« فعملية الاشتراك في مقوم، أو عدة مقومات ضرورية لتجنيس الخطاب اللاحق مع السابق، فكلما قل الاشتراك في المقومات زادت فرادة الخطاب التالي وأصالته، وكلما اشترك النص في كثير من المقومات مع ما يسبقه كاد أن يصبح نسخة مكررة وفاقدة للأصالة »³.

ولعل صوت الجيم قد شكل كذلك عنصرا يواشج بين الأبيات اللاحقة للمعارضين والنص الشقراطي، حيث نجد (الطغراني) يقول:

وضج من لغب نضو وعج لما يلقي ركابي ولج الركب في عذلي⁴
ثم يقول (ابن المختار):

¹ مصطفى بوعناني: في الصوتيات العربية والغربية، ابعاد التطبيق الفونيتيقي ونماذج التنظير، الفونولوجي، عالم الكتب الحديث، ط1، اربد، الأردن، 2010، ص 69

² الحين: الهلاك، القصيدة الشقراطية في مدح خير البرية، بيت 68، 113، 127 (ينظر محمد بوزينة، مصدر سبق ذكره، ص ص 39، 42، 43)

³ محمد مفتاح: دينامية النص تنظير وانجاز، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص 83، ثم تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص ندار التنوير للطباعة والنشر، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1958، ص 25

⁴ النضو: المهزول من الابل: اللغ: شدة الاعياء. عج: صوت، معارضة الطغراني بيت 07 (ينظر محمد بوزينة، مصدر سبق ذكره، ص ص 52، 55)

أصبحت من نعاج الخنس أهلة وهجن ما هجن من وجد ومن جدل
 للمجرمين مجير من جرائمهم إن مسهم جزع من سيئ العمل
 إن عورضت فضحت من كان عارضها أو جودلت جدلت من كان ذا جدل¹
 فما يظهر على الأبيات السابقة حضور صوت الجيم بشكل مكثف، إلا أن هناك
 أصوات مجهورة أخرى تعاضدت معه في الايقاع كصوت الضاد والغين والعين والباء
 والذال عند الطغرائي، وصوت الباء والعين والذال والزاي والضاد عند ابن المختار، فقد
 جسد الصوت وقع حركة الركب، كما جعله ابن المختار ضمن منظومة المشتقات المتجانسة
 (هجن-هجن) (وجد جدل) (المجرمين مجير- جرائمهم) (عورضت -فضحت
 عارضها)(جودلت -جدلت-جدل) مما كثف الايقاع وعمق الدلالة من هيجان وانفعال
 وخوف وجزع وقوة إجرام وجدال ومعارضة، فكانت الأصوات المجهورة ببعدها الايقاعي
 ووقعها في نفس المتلقي مؤثرة، وتلك منظومة صوتية أحسن الشاعر اختيارها وتوظيفها
 ولا تختلف في ذلك عن النص السابق رغم الفروق في ظاهر التركيب، ونحن نستحضر
 قول (الشقراطي):

قد قاتلو دونك الاقيال في جلد وجالدوا بجلاد البيض والجدل
 ولا من النوب جزم غير منجزم ولا من الزنج جدل غير منجدل
 رحمت واشج ارحام اتيح لها تحت الوشيح نشيخ الروح والوجل²

فهناك اختلاف في توظيف صوت الجيم والأصوات المجهورة الأخرى التي تدعمه
 رغم ما يربط الشاعرين من عنصر المشتقات المتجانسة (جلد- جالدوا- بجلاد- الجدل جزم
 - منجزم- جدل- منجدل واشج- الوشيح- نشيخ)، إلا أن الايقاع الصوتي متباين ففكرة
 الشاعرين على رفع مستوى الصوت كان تبعا للمشتقات الموظفة ولا يخلو ذلك من تأثير
 الشاعر اللاحق بالشاعر السابق حيث « يعيد الشاعر اللاحق صياغة سالفه، ويعيد ابداعه
 ويقدم لنا رؤية شعرية جديدة تتمخض عن شخصية نصوصية فريدة ومتميزة مختلفة وكل
 ما فيها من تشابه، فهو شبه يفضي الى اختلاف »³.

وهذه الفسيفساء من الأصوات المجهورة الماثلة في النص الشقراطي والتي أحكم
 نغمها وايقاعها على امتداد أبياته لا يضاهيها ايقاع الأصوات نفسها في الأبيات اللاحقة لأن
 الأصوات احتضنتها مشتقات متباينة، بين مصادر وأسماء فاعلين، وصفات مشبهة، مما

¹ -النعاج: بقء الوحش، الخبل:فساد العقل، معارضة بن المختار ،بيت 7،14،25، ينظر السابق نفسه ص ص 70،71،72

² -الأقيال:الرؤساء، الواشج:المشتبك والقرابة المتصلة الوشيح :الرمح النشيح:الصوت الاحسان والألحان والهدية وغير ذلك
 ،الجزم:يسكون الذال:الأصل والمنبت، ج جنوم واجدام ،منجزم:مقطوع نالجزم :يكسر الجيم وسكون الذال من الشجرة :أصلها الباقي
 بعدد ذهاب فروعها ،كما يقال عاد الشيء الى أصله او جدله ،منجدل:فارح ينظر محمد بوذينة :مصدر سبق ذكره ، ص ص 39،41

³ عبد الله الغدامي:المشكلة والاختلاف قراءة في النظرية النقدية الغربية وبحث في التشبيه المختلف المركز الثقافي العربي، ط1، الدار
 البيضاء، 1994، ص 130

يكثف الايقاع ويحافظ على المنظومة الصوتية التي تؤثر في المتلقي لتقبل الدلالات كالأصل والمنبت والتراحم والرأفة وغيرها مما يرتبط بشخص النبي الكريم فالمواشجة بين أكثر من صوت مجهور تحيلنا الى مواشجة بين الدلالات والمعاني المقصودة، وهو ما يتماشى مع قول رومان جاكسون « أن بنية القصيدة تتمظهر بوضوح عبر الأصوات، حيث تتحول العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية الى علاقة جلية أكثر وضوحاً وقوة »¹.

فعلى الرغم من حشد الأصوات المجهورة والتركيز على صوت كمحور لهذه الأصوات كالجيم أو الضاد إلا أن المعاني التي قصدها الشاعر المعارض أو شعراء المعارضات، كانت جلية بفضل التوظيف الاشتقاقي للكلمات خاصة عند (الشقراطسي) الذي نجده يقول: (جنب- بجانب-جناب ب 64)، (جهل -أبي جهل، مجهلة، وجل ب 67)، (جوانحه -جنح- لم يجنح ب 74، (يحنل- ساجي -الحجل- الخجل ب 77)، (جحنل -الأرجاء -لجب- منسجل-ب 88)، (الوجه- منتجب- متوجب ب 90)².

فتكرار الألفاظ كمشتقات من طرف المبدع « ولك أن تلاحظ أن التكرار هنا قد أفاد المعنى دلالياً من حيث تغاير المعنى بين الفعل واسم الفاعل »³.

فالاحتفالية الصوتية المجهورة، كانت عاملاً مشتركاً بين النص السابق والنصوص اللاحقة وكثفت من المنظومة الصوتية للقصيدة الشقراطية أكثر من القوائد المعارضة حيث أن « الأصوات المجهورة المترددة بكثافة عالية فيما يشبه أن تكون احتفالية صوتية خاصة تشيع جواً صوتياً جهورياً يناسب حالة البكاء المتفجر الذي اندمجت معه الذات »⁴.

وهذه الاحتفالية الصوتية لا تظهر بتوظيف الصوت المجهور فقط، بقدر ما تسهم المنظومة الصوتية الأخرى في وضوحه وفعاليتها، ونلاحظ ذلك جلياً عند غالي بن المختار كشاعر معارض، وعند عبد الله الشقراطسي كشاعر معارض.

أما بالنسبة للأصوات المهموسة فنجد صوت التاء⁵ بعدد (304) في المعارضات عند (ابن المختار) (57) و(المدني) (48) و(البرعي) (34) و(المستاوي) (32) و(البختري) (29)، و(النواجي) (27) و(الرياحي) (26) و(العامري) (21) و(الطغراني) (20) و(السيوطي) (10) وفي النص السابق بلغ (91) مرة بنسبة (13.38%) مقارنة بالمعارضات بنسبة (18.60%).

¹ صلاح فضل: مرجع سبق ذكره ص 38

² الوجل: الخوف، الجح: يكسر الجيم الكتف الناحية، القصيدة الشقراطية في مدح خير البرية (ينظر محمد بوذينة: مصدر سبق ذكره ص ص 39، 40، 41)

³ علي الغريب محمد الشناوي: المعارضات في الشعر الأندلسي، القصيدة العباسية نموذجاً، مكتبة الآداب، جامعة المنصورة ط1، 2003

⁴ فوزي عيسى: مرجع سبق ذكره ، ص 334

⁵ صوت مهموس مرفق شديد (ينظر تمام حسان ،مرجع سبق ذكره ، ص 79)

وتلاه صوت (الفاء) بعدد (237) مرة عند (ابن المختار) (51) و(الطغراني) (42) و (المستاوي)(32) و(البرعي)(25) و(العامري) (23) والرياحي (22) و(المدني) (20) و(البخترى)(15) و(النواجي)(13) و(السيوطي)(05) ونجده في النص السابق بعدد (101) وتساوت نسبته بين النص السابق (14.85%) والنصوص اللاحقة (14.50%)، ثم تلتها أصوات (الهاء والحاء، والقاف والسين، والكاف، والصاد، والشين، والطاء، والحاء والثاء). ونستطيع أن نرصد هذه الأصوات المهموسة من خلال الجدول التالي:

صوت الهاء: ¹

شعراء المعارضات	غ ا م	ع.ب	ح.م	ش.ن	ا.ل	م.م	م.ط	ا.ع	ا.ب	ج س	الشقراطي المعارض
العدد	50	37	32	22	18	16	13	12	12	07	
العدد الكلي	216										74
النسبة	%13.21										%10.88

صوت الحاء: ²

شعراء المعارضات	ع ب	غ ا م	ش.ن	ح.م	ا.ب	ا.ع	م.ط	ا.ر	م.م	ج س	الشقراطي المعارض
العدد	46	32	25	20	19	17	16	11	09	00	
العدد الكلي	195										86
النسبة	%11.93										%12.64

صوت القاف: ³

شعراء المعارضات	م.م	ح.م	غام	ا.ع	م.ط	ا.ر	ع.ب	ش.ن	ا.ب	ج س	الشقراطي المعارض
العدد	40	31	28	22	20	15	15	14	09	04	
العدد الكلي	182										102
النسبة	%11.13										%15

صوت السين: ¹

شعراء المعارضات	غ ا م	م.م	م.ط	ا.ب	م.ط	ا.ع	ا.ر	ع.ب	ج س	ش.ن	الشقراطي المعارض
العدد	34	19	19	17	16	15	14	10	07	06	

¹ من الصوامت الاحتكاكية المهموسة (ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سبق ذكره، ص 32)

² من الصوامت الاحتكاكية المهموسة (ينظر: تمام حسان: مرجع سبق ذكره، ص 79)

³ هو حرف صامت انفجاري مهموس، (ينظر: رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري: مرجع سبق ذكره، ص 19، ثم محمد التونجي وراجي الأسمر: مرجع سبق ذكره، ص 67)

¹ والسين صوت مهموس من أحرف الصفير (ينظر محمد التونجي وراجي الأسمر: مرجع سبق ذكره، ص 66، 67)

العدد الكلي	154	57
النسبة	%09.42	%08.38

صوت الكاف: ²

شعراء المعارضات	م.م	ع.ب	ا.ر	م.ط	غ ا م	ح.م	ج س	ا.ع	ا.ر	ش.ن	ا.ب	الشقراطي الشاعر المعارض
العدد	23	23	19	19	18	15	12	12	09	08	03	
العدد الكلي	144											50
النسبة الكلية	%08.81											%07.35

صوت الصاد: ³

شعراء المعارضات	م.ط	غ ا م	ع.ب	ا.ب	ح م	ح.م	ا.ع	ا.ر	م م	ش.ن	ج س	الشقراطي الشاعر المعارض
العدد	20	08	08	04	04	04	04	03	02	02	00	
العدد الكلي	65											42
النسبة الكلية	%03.97											%06.17

صوت الشين: ⁴

شعراء المعارضات	ش ن	غ ا م	م. م	م. ط	ا. ب	ا. ع	ع ب	ج س	ا. ر	ح. م	الشقراطي الشاعر المعارض
العدد	15	10	08	08	06	06	06	02	02	00	
العدد الكلي	61										27
النسبة الكلية	%03.76										%03.97

صوت الطاء: ¹

شعراء المعارضات	ش ن	غ ا م	م.م	م.ط	ا.ب	ا.ع	ع ب	ج س	ا.ر	ح.م	الشقراطي الشاعر المعارض

² وهو صوت مهموس مرقق، ينظر: تمام حسان، مرجع سبق ذكره، ص 59.

³ وهو صوت شديد مفخم (ينظر: رايح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، د.ط، 2006، عنابة، الجزائر، ص 35)

⁴ وهو صوت مهموس مرقق (ينظر تمام حسان: مرجع سبق ذكره، ص 79)

¹ وهو صوت مهموس مفخم، ينظر تمام حسان: مرجع سبق ذكره، ص 79

العدد	11	08	04	04	04	02	02	00	00	00
العدد الكلي	39									
النسبة الكلية	%02.38									
	%02.20									

صوت الخاء: ²

شعراء المعارضات	غ ا م	ع ب	ح م	ا ب	ج س	ا ع	م ط	م م	ا ر	م م	الشقراطي الشاعر المعارض
العدد	13	07	05	02	02	02	02	00	02	00	
العدد الكلي	33										21
النسبة الكلية	%02.14										%03.08

صوت الثاء: ³

شعراء المعارضات	ا ب	م ط	غ ا م	ح م	ع ب	ش ن	ا ر	ج س	ا ع	م م	الشقراطي الشاعر المعارض
العدد	02	00	00	00	02	00	00	00	00	00	
العدد الكلي	62										14
النسبة الكلية	%012										%02.05

وهذه الأصوات المهموسة التي شكلت حضورها في النصوص اللاحقة تمثلها صوت السين والحاء خاصة حيث يقول البخثري:

والزهر ورد والأرجاء عاطرة والماء ينساب من سيب من الوشل
ماست جوى وغوان في تغنجها تجر ذيلا ضفا من سندس الحل
كالأسد تزار من بأس بلا فزع وعن بسالتها في الحرب لا تسل³

فالشاعر يرسم لنا لوحة طبيعية غزلية حربية، وتجعل من صوت السين وسيلة لتحقيق الدلالات المتمثلة في انسياب الماء وجريانه في هدوء ثم بيان فيض الحب والشوق ودلال الغواني بلباسها المطرز بالحلل، ثم يجسد حالة الصراع والحرب والباس الشديد وكان لصوت السين ايقاعه الخفي اللين وهو ما أحدث « لطفًا ورقة تطرب لها الأسماع وتستعذبها الأنواق »¹.

² وهو صوت مهموس مفخم (ينظر المرجع نفسه، ص 59)

³ معارضة البخثري، بيت 27، 8، 5 ينظر محمد بوزينة: مصدر سبق ذكره، ص 77، 78

¹ راجع بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها، مرجع سبق ذكره، ص 32

ويعضد صوت السين أصوات مهموسة أخرى في النص السابق في قول الشقراطسي:

وصرح كسرى تداعى من قواعده فانقض منكسر الأرجاء ذا ميل
وفي سراقعة آيات مبنية إذ ساخت الحجر من وحل بلا وحل²

فقد شكلت السين مع أصوات مهموسة أخرى صورة سقوط الحضارة الفارسية المائلة في قصر كسرى، وعبرت على معنى المعجزة الربانية وأكدت بحدثة سراقعة وأسهمت أصوات (الصاد والحاء والكاف والقاف والحاء) في إيضاح المعاني وتنشيت الإيقاع الهامس على امتداد الأبيات وهو إيقاع خافت يثير الأبيات السابقة عن اللاحقة فعندما « يجتمع صوتان مهموسان كالحاء والسين، أو يتجاوز الحرف المهموس مع أحد حروف الصغير كالحاء والزاي يمنح الإيقاع جرساً مميزاً »⁴.

لذلك فصوت مهموس واحد لا يمكنه أن يؤدي بمفرده دوره في الإيقاع وفي الدلالة إذا لم يتعاضد مع أصوات أخرى بحيث نجد الحاء في النصوص اللاحقة قد ارتبط بأصوات مهموسة أخرى ليؤدي وظيفته الصوتية والدلالية ضمن المنظومة الإيقاعية داخل التركيب الكلي حيث يقول (عبد الرحيم البرعي):

وفاح بالعنبر الهندي روح صبا في عبقرى ربا أبهى من الحل
وانزل بمن حل في القبرين مصطحبا حسن الظنون وسل ما شئتة تنل
ولا تقل كان هذا في حياتهما فالجاء جاههما والحال لم يحل
إني انتصرت بكم والله ناصركم أين الحمية منكم بالحماية لي
كونوا لماد حكم عبد الرحيم حمى وفرجوا عنه مافي القلب من شغل⁵

فقد اتكأ البرعي على الصوت المهموس الحاء مع أصوات مهموسة أخرى تعضده كصوت (القاف، الباء، السين، الصاد، الطاء، التاء، الكاف، الهاء) كما اعتمد على المشتقات لتكثيف الإيقاع المهموس كقوله: (الحل-حل) (حياتهما-جاههما) (الحال- لم يحل) (الحمية - الحماية) (ما حكم عبد الرحيم -حمى).

وهو اشتغال صوتي تأثر فيه بالنص السابق، للتأكيد على قداسة المكان الذي حوى قبري ممدوحه، ثم وصف الطبيعة بأريجها العطر، بحيث يمزج بين الجمال المعنوي والمادي، ثم يذكر مقامها في الدنيا والآخرة فيحتمي بهما لمجاورتها للنبي الكريم، فكان

² القصيدة الشقراطسية في رمح خير البرية، بيت 6، 46، صرح: كل بناء عال ويطلق على القصر، ذا ميل: أي صار مائلاً خلفه. بساخ في الشيء: غاص فيه وغاب، الوحل: الطين الرقيق (ينظر محمد بوزينة، مصدر سبق ذكره، ص ص 36، 37، 38)

⁴ فوزي عيسى: مرجع سبق ذكره، ص 334

⁵ معارضة البرعي: بيت 7، 39، 40، 42، 45 ينظر محمد بوزينة، مصدر سبق ذكره، ص ص 60، 61، 63، 66) ثم ديوان البرعي، ص ص 184، 186

صوت الحاء المهموس وسيلة قوية للتعبير عن ذلك بهمس ورقة اذ « الهمس هو الصوت الخفي فاذا جرى مع الحرف النفس لضعف الاعتماد عليه كان مهموسا »¹.

وهذا الاشتغال لم يخرج عن النص السابق في قول الشقراطسي:

ما صبر من صار من عين الى أثر *** وحال من حال الى عطل

تحية أحييت الأحياء من مضر *** بعد المضرة تروي السبل بالسبل

واصحب وصل وواصل كل صالحة *** على صفيك في الإصباح والأصل²

وما يلاحظ أن صوت الحاء ورد في ألفاظ مكررة مشتقة خاصة ومتجانسة (حال-

حال) (تحية-أحييت-الأحياء) وتعاضدت كذلك مع اصوات مهموسة أخرى كالصاد والتاء (أصحب - صالحة - الإصباح).

وكل ذلك نجد له صورة في النص اللاحق، إلا أن التكتيف الإيقاعي والعمق الدلالي

كان قويا في النص السابق، وكانت معاني التغيير الظرفي، وطبيعة الحياة الكونية والارتباط

بصالح الاعمال وكان لصوتي الحاء والصاد الوقع الاكثر من خلال العذوبة والهمس، وهذا

التعاضد قرب المعاني من المتلقي وأوضح الدلالات من خلال كلمات بعينها « فتقارب

الحروف في كلمتين يدل على تقارب معناهما والحرفان المتقاربان يستعمل أحدهما مكان

صاحبه »³ والعامل المشترك بين النص اللاحق والنص السابق هو توفر صوت الحاء على

امتداد البيت الشعري وهو اشتغال مقصود به نوعا من الايقاع والدلالة كذلك، إذ « إن

ترديد الحاء على الأبيات كلها يخدم غرض القصيدة، ويعكس الجو الذي جرى عليه

الحدث...بجانب ايقاعها المتواصل بتواصل ترديدها على طول الأبيات »⁴.

وعلى العموم فقد اعتمد أصحاب النصوص اللاحقة على الأصوات المهموسة بحسب

الحالات المعبر عنها، واتبعوا في ذلك النص السابق بتوظيفها تارة بالمشتقات المتجانسة،

وتارة بالتكرار، و « قد عبّر (فاليري) عن هذه السمة الأسلوبية بقوله: إن تكرار كلمات

بعينها ما يعني أنها ذات رنين عند المبدع، وأنها ذات قوة إبداعية مهموسة أقوى كثيرا

من الاستعمال الجاري »¹.

¹ ابراهيم انيس: مرجع سبق ذكره ، ص 32

² الحال: صفة الشيء وهيأته وكيفيته، وحال: يحول من حال ،من كيفية الى عطل وهو الخلو من الشيء أصحاب: من المصاحبة حل:من الصلاة واصل: من المواصلة .صالحة: من الصلاح .العفي: يقصد به محمدا عليه الصلاة والسلام عندما يدل كل صاح

ويظهر كل أصل ينظر محمد بوزينة :مصدر سبق ذكره ، ص ص 37،38،43)

³ ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، ط2 بيروت، لبنان، دبت، ص ص

(543،537،472،471)

⁴ ديار كار لطيف الشهر زوري :مرجع سبق ذكره، ص 34

¹ شفيع السيد: الاتجاه الأسلوبية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986، ص 170

لذلك ونحن نتأمل هذه الكلمات المكررة نجد صوتاً مهموساً يهيمن على هذه المنظومة الصوتية كصوت الحاء سابقاً عند البرعي، وصوت القاف عند اسماعيل العامري حيث يقول:

لم يبق منه سوى قلب يقلبه *** في مطلب العز بين البيض والأسل
مقسم قلبه في كل مرحلة *** شوقاً إلى العز لا شوقاً إلى الغزل
ومن يطبق وجه الأرض عسكره *** يوم القراع ويلقى القرن في الفضل²

فقد وظف الشاعر صوت القاف على امتداد أبياته الشعرية وكانت حروف مهموسة أخرى قد تكاثفت معه في تكثيف الإيقاع وتأكيد الدلالات، كأصوات (الباء، السين، الهاء الطاء، الضاد، الكاف، الحاء، الشين).

وقد دلت على التحول والزوال والانقسام والشوق والسيطرة في ميدان الوعى، مما أحدث حركة وقلقلة قسمت القلب وقلبت، لتنتشظى العواطف والأحاسيس، مع احتدام الصراع فكان الإيقاع شديداً خاصة بصوت القاف « ولما كانت الوحدة المعجمية (ق. ل. ق. ل.) تدل في أصلها على التصويت والحركة... وغيره فقد اتصل القاف من حيث هو صوت مقلقل بهذه الدلالات اتصالاً وثيقاً »³، ويتضح من ذلك أن تناغم الأصوات المهموسة بهذا الشكل والتوظيف هو سمة استقاها الشاعر اللاحق من الشاعر السابق الذي يقول:

برئت من دين قوم لا قوام لهم *** عقولهم من وثاق الغي في عقل
ان قد ظهر ولي الله من دبر *** قد قلب عدو الله من قبل
وكل أشوس عاتي القلب منقلب *** جعلته لقليب البئر كالجعل⁴

فالمنظومة الصوتية الإيقاعية والدلالية (للشقراسي) تقوم دوماً على تكرار الأصوات ضمن المشتقات والمتجانسات، (قوم - قوام) (عقولهم - عقل) (قد - قد) (قلب - قبل) (القلب - منقلب - قليب).

يعبر عن الاعوجاج والفساد العقلي بفعل الخواية، ومعنى التقطيع والشق والاستئصال طولاً مادياً ومعنوياً، ومعنى التكبر والكبر والانقلاب والتغيير، ولم يختلف العامري في نصه اللاحق عنه، إلا أن صاحب النص السابق يشتغل على منظومة صوتية مكثفة الإيقاع مثلما نجد في البيت 55 بمقابلة الصدر بالعجز في انتظام صوتي رفيع إن قد/قد قد، ظهر ولي الله /قلب عدو الله من دبر/ من قبل، فالتوظيف الصوتي مقصود وناتج عن عملية اختيارية « إنها شعرية الأصوات، والألفاظ وحوار الخطابات البلاغية بل الصناعة الصوتية »¹.

² معارضة العامري، بيت 7، 11، 12، 27 ينظر محمد بوزينة: مصدر سبق ذكره، ص 57، 58

³ لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستيعاب، دار المريخ، الرياض 1989، ص 85 وما بعدها

⁴ راجع بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها، مرجع سبق ذكره، ص 32.

¹ راجع بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها، مرجع سبق ذكره، ص 32

وربما يعود تميز النص السابق عن النصوص اللاحقة في هذا الجانب الى وحدة الموضوع الذي تشبث به الشقراطي على عكس المعارضين الذين تفرعوا في مواضعهم وتشنت تجاربهم مما جعل النص السابق يتميز بإيقاعه الكلي المتكامل داخليا وخارجيا لخدمة الدلالة العامة إذ « إن ورود هذه الظواهر الصوتية في القصيدة ليس ورودا اعتباطيا بل له حضوره الوظيفي في تشكيل الجانب الابداعي للايقاع عند الشاعر، وكان للموسيقى الداخلية دور كبير في خلق فضاءات موسيقية لامت ظروف النفس وتبدلاتها فأعطت للنص نكهة خاصة »².

الملاحظ على الجدولين السابقين هيمنة الأصوات المهموسة على الأصوات المجهورة سواء في النصوص اللاحقة او النص السابق رغم « أن الاستقرار يثبت أن أربعة أخماس الكلام العربي يتكون من المجهور، بينما لا تزيد نسبة الأصوات المهموسة على 20% »³.

ويرجع ذلك الى طغيان ما هو باطني وداخلي على ما هو ظاهري خارجي، إذ الهمس أنسب لوصف الخوالج النفسية مع اختلاف شعراء المعارضات عن الشاعر المعارض في توظيف أصوات الجهر والهمس إلا أن هناك تقارب في بعض الأصوات خاصة (الดาล والغين والباء والجيم، ثم التاء الفاء الهاء الحاء الكاف السين، الكاف) وهو ما يدل على شدة تواسج الأصوات المجهورة والمهموسة بين النصوص اللاحقة والنص السابق.

ثم إن اشتغال المعارضين على أصوات بعينها باعتماد المشتقات المتجانسة، لم يات من فراغ بل هو تأثر واضح بالنص السابق الذي كان أكثر تكثيفا لهذه الأصوات بواسطة هذا الاشتغال قصد خلق موسيقى وإيقاع وصوت مميز داخل الأبيات الشعرية « والموسيقى الداخلية هي ذلك الايقاع والهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، مما يحتمل في تأليفها من صدى ودفع حسن وبما لها من رهافة، ودقة وتأليف، وانسجام حروف وبعد عن التنافر، وتقارب في المخارج »⁴.

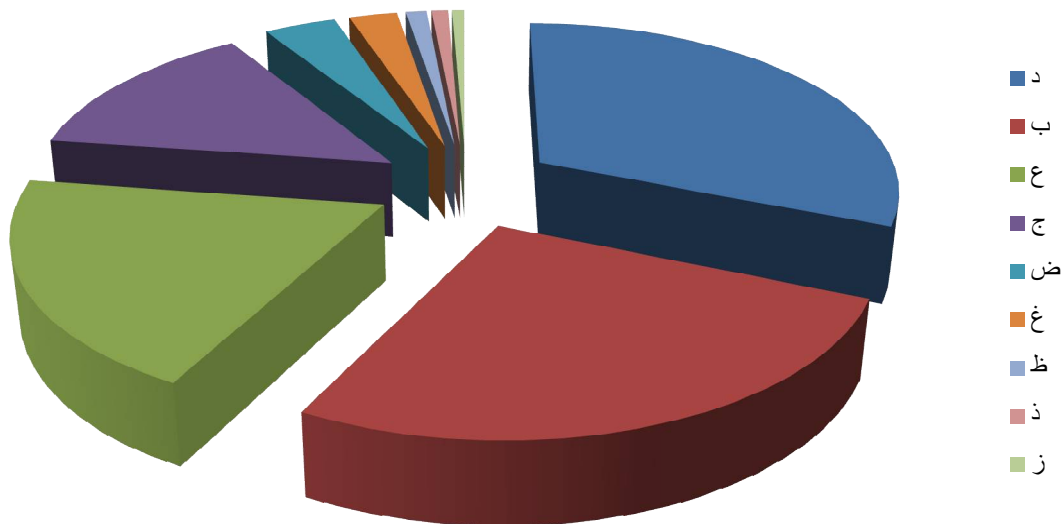
إن توظيف الأصوات المهموسة في المعارضات كان متعاضدا لتكثيف إيقاع الهمس والخفوت والهدوء، كما أنه في النص السابق لم يخرج عن اشتغال الشاعر بتوظيفه ضمن المشتقات المتجانسة لتكثيف الايقاع الصوتي، مثلما كان في الأصوات المجهورة.

² سعيد بوقلاقة: مرجع سبق ذكره، ص 40

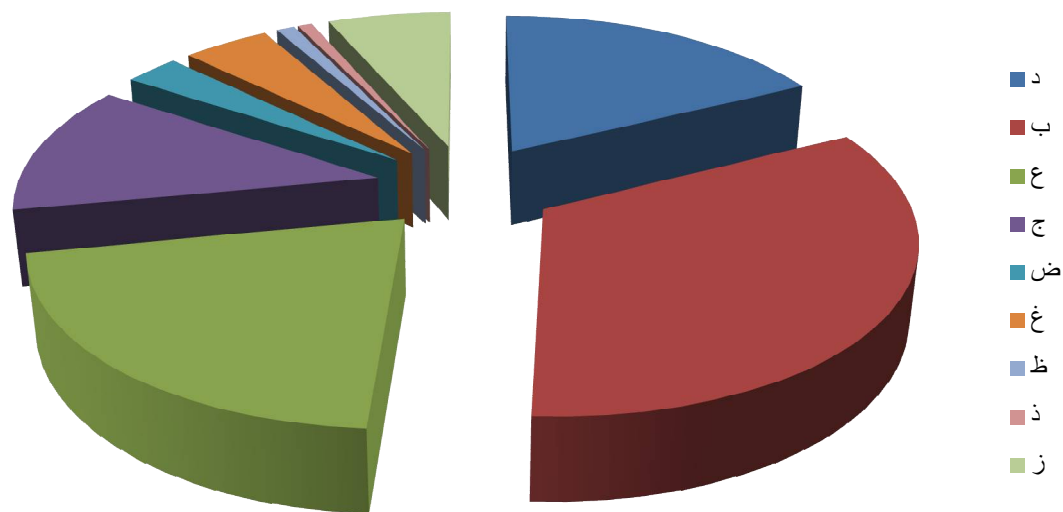
³ محمد مرتاض، مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998، ص 145.

⁴ عبد الرحمان الوجي، الايقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 1989، ص 74

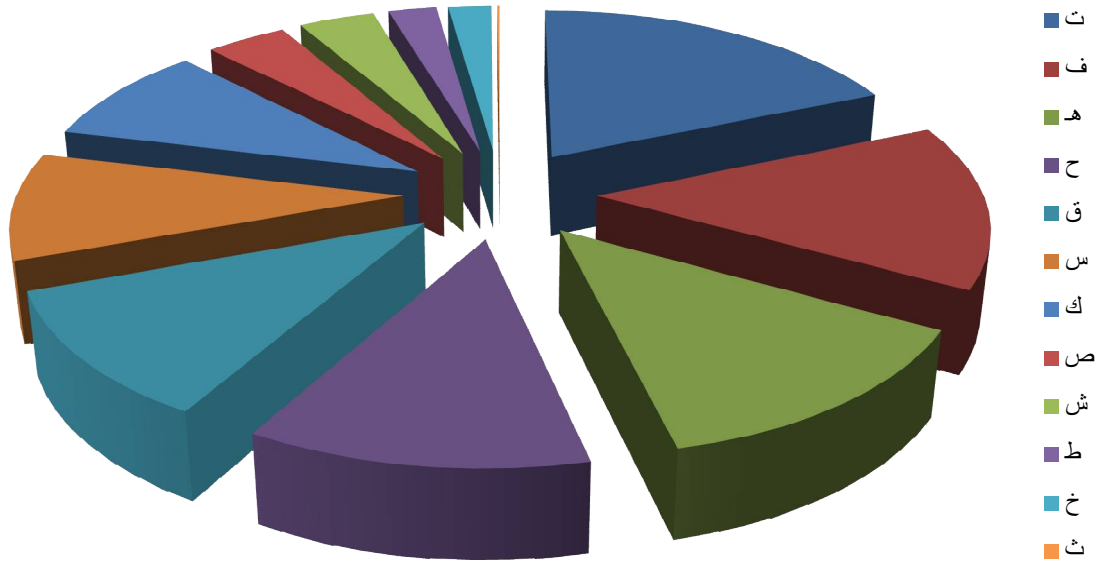
نسبة الأصوات المجهورة في النصوص اللاحقة



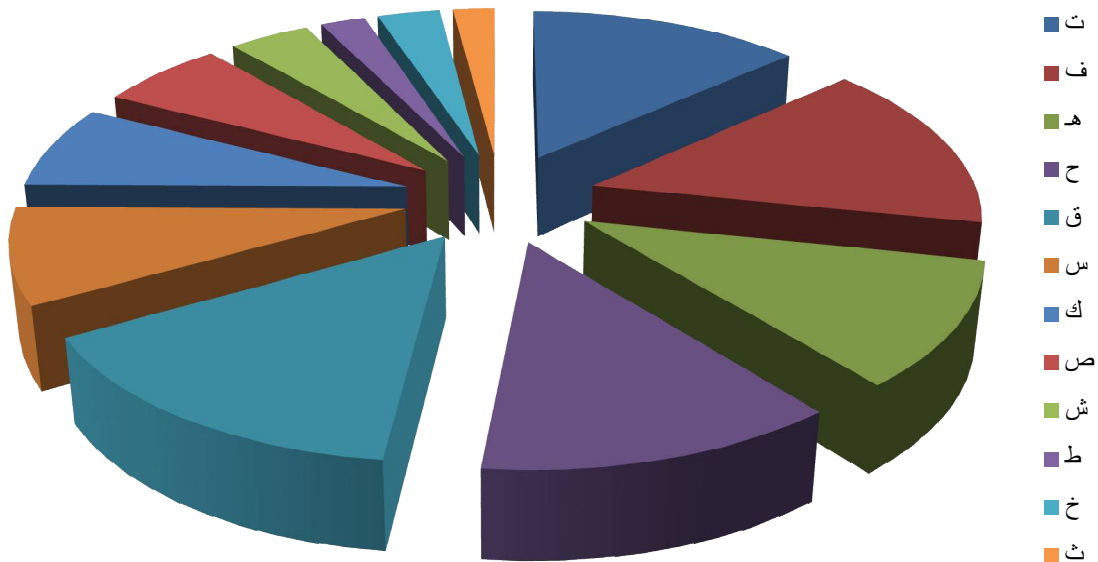
نسبة الأصوات المجهورة في النص السابق



نسبة الأصوات المهموسة في النصوص اللاحقة



نسبة الأصوات المهموسة في النص السابق



2- جماليات التكرار الصوتي العمودي بين النصوص اللاحقة والنص السابق:

ونقصد به التكرار على مستوى بداية كل بيت شعري، فإذا كان التكرار الصوتي الأفقي على امتداد البيت الشعري الواحد، كتكرار لفظ عن طريق الاشتقاق أو التجنيس، فإن التكرار الصوتي العمودي نجده في مجموعة من الأبيات الشعرية المتتابعة لتحقيق غايات إيقاعية ودلالية بعينها، ولذلك اتكأت النصوص اللاحقة على هذا النوع من التكرار العمودي في بدايات الأبيات الشعرية، وهو نوع من التجديد والتجاوز للنص السابق، إذ شكل عنصرا داعما للبناء والتماسك التركيبي والدلالي، يربط الأبيات الشعرية بعضها ببعض، في لحة واحدة، ويضاف الى ذلك ما تحدثه من إيقاع صوتي على هذا المستوى حيث يقول (اسماعيل العامري):

ومن يبيت من الأيام في خجل إذ لم يبيت والليالي منه على وجل
ومن يطبق وجه الأرض عسكره يوم القراع ويلوي القرن في الفضل
ومن يقود الأسود السود بالوعل ومن يصيد البزاة الشهب بالحجل
ومن يهم فلا يغزو سوى ملك ولا يعرف غير الملك في النقل¹

فقد اشتغل الشاعر على التكرار الصوتي العمودي أو ما يسمى التكرار البداية حيث كرر واو العطف واسم الموصول (من) في بداية أبياته الشعرية، ليحدث « بالتكرار العمودي تداخلا بين الإيقاع والدلالة، إذ يعجز الشاعر عن استفراغ البنية الانفعالية في بيت واحد، فيكرر البنية التركيبية نفسها في أكثر من بيت، ليدفق المعنى فيها تدفقا يحده الترابط الدلالي والإيقاعي بين الأبيات على مستوى التقطيع العمودي »².

وقد عاد اسم الموصول (من) على الممدوح (النبي الكريم) لقيمته ومكانته عند الشاعر، فهو مركز الخطاب ومحوره، والذي يؤكد الضمير (الغائب) بعد الفعل (يبيت)، يطبق، يقود، يهم)، إذ « تعوض ضمائر الغياب الأسماء التي ظهرت أو ستظهر في السياق »³ وعمل على تكثيف الدلالة بالتعبير عن صفات الممدوح، كالتقوى والشجاعة والتخلق والترفع، إذ أن هذا التكرار المتتابع عموديا « يكشف عن فاعلية قادرة على منح النص الشعري بناء متلاحما، إذ أن كل تكرار من هذا النوع قادر على إبراز التسلسل والتتابع، وإن هذا التتابع الشكلي يجعل السامع أكثر تحفزا لسماع الشاعر والانتباه إليه »⁴.

¹ معارضة (العامري): بيت 21، 27، 28، 29، (ينظر محمد بوزينة، مصدر سبق ذكره، ص 58)

² عامر الحلواني: مرجع سبق ذكره، ص 176

³ George Mounin, Dictionnaire de la linguistique, 4 ed, Quadrige, Paris, France, 2004, P. 272.

⁴ موسى ربابعة: مرجع سبق ذكره، ص 47

ونحن نقارن هذه الأبيات بما وجد عند (الشقراطسي) في نصه السابق من تكرار نجد ما يشبه ذلك في قوله:

لم يبق للفرس ليث غير مفترس ولا من الحبش جيش غير منجفل
ولا من الصين صون غير مهتلز ولا من الروم مرمى غير منتصل
ولا من النوب جذم غير منجذم ولا من الزنج جذل غير منجدل¹

وهو نوع من التواصل الدلالي، والتعاقب الإيقاعي، وما زاد من هذا التماسك والإيقاع، اشتغاله على أفعال مضارعية ارتبطت باسم الموصول (مَنْ) في قوله (ومن بيت - من يطيق - من يقود - من يهم) وهو في حقيقته كذلك تكرار بدائي يحيل إلى الضمير المستتر (هو) المرتبط بشخص النبي الكريم، عندما يعدد صفاته وخصاله، مما يسهم في ربط الأبيات أكثر ويجعلها شديدة التماسك والتلاحم، ويعزز صفات الممدوح وحضوره المهيمن على امتداد الأبيات الشعرية، وبذلك أصبحت هذه الأفعال دعامة أساسية لهذا التلاحم التركيبي والدلالي، فكتف هذا التركيب الإيقاع الصوتي.

فالشاعر وهو يجسد صراع الحق مع الباطل، وصراع النبي الكريم مع المشركين، يشتغل على التكرار الصوتي العمودي بتكرار حرف العطف (الواو) و(ولا النافية) وحرف الجر (من) بحيث تزدحم لدى الشاعر أحاسيس الانبهار، بسلطة الحق والإيمان على الباطل والكفر، فلا تكفيه عبارة واحدة للتعبير عن ذلك، فيذهب إلى تكرارها عموديا من خلال أبيات متتالية، ليسقط ما بداخله من انفعالات وخلجات نفسية إذ البيت الواحد لا يكفي لذلك، فيشتغل على أكثر من بيت شعري، وبذلك يوفر للأبيات تماسكا دلاليا وتناغما إيقاعيا، على مستوى التكرار الصوتي العمودي، وهو ما نجده في قوله (ولا من الحبش ولا من الصين، ولا من الروم، ولا من النوب، ولا من الزنج) فقد كثرت الأقوام والأمم التي صارعها النبي الكريم، وتدفقت السيرة بأحداثها، فكان أن وجد الشاعر سبيلا لنقل هذا الزخم من الأحداث، في صورة هذا التكرار العمودي، ويكمن الاختلاف بين الأبيات اللاحقة والأبيات السابقة في كون (العامري) يتدفق تكراره العمودي عند بداية أبياته بينما يظل (الشقراطسي) يشتغل على صناعة لغوية تثري الدلالة وتوسعها، وتكتف أكثر من الإيقاع الصوتي، على امتداد البيت ليتعالق الأفقي بالعمودي، فنلاحظه في البيت الأول يذكر (الفرس- مفترس) (الحبش- جيش) (الصين - صون) (الروم- مرمى) (النوب جذم غير منجذم) (الزنج، جذل غير منجدل)، وهي تكرارات تجنيسية تعتمد المشتقات المتجانسة لتكثيف الإيقاع الصوتي داخل

¹ القصيدة الشقراطسية، بيت 117-118، 119، منجفل: نافر شارد، الجذم بسكون الذال الأصل والمنبت ج جذوم وأجذام، منجذم: مقطوع الجذور بكسر الجيم وسكون الذال من الشجرة أصلها الباقي بعد ذهاب فروعها كما يقال (إلا عاد الشيء إلى جذله) أي إلى أصله: منجدل: فارح (ينظر محمد بوزينة مصدر سبق ذكره ص 42)

البيت الواحد، ثم على كل الأبيات المتتابعة، وقد ذكر ذلك العامري في بيته الثالث (و من يصيد...) ويتضح ذلك من خلال مايلي:

المستوى العمودي	ومن يبيت ومن يقود ومن يطبق	ومن يصيد
	المستوى الأفقي	
	ومن يهم	
المستوى العمودي	لم يبق للفرس ليث	ولامن الحبش جيش.....
	ولا من الصين صون	ولامن الروم مرمى.
	ولا من النوب جذم	ولا من الزنج جذل

فقد كثف (الشقراطي) من التكرار الصوتي العمودي والأفقي في الآن نفسه، عن طريق التكرار البدائي والاشتقائي التجنسي فيما ذكرناه، وزاده الاشتغال على المشتق (اسم الفاعل) في أواخر الصدور والأعجاز (غير مفترس- غير منجفل)(غير مهتزل_غير منتصل)(غير منجدم- غير منجذل)، وهو اشتغال صوتي تفتقر إليه الأبيات اللاحقة عند (العامري)، مما يجعله يعمل على توسيع « أفق الجمالية وإدخاله المرونة على مجالات التوقيع والتأثير »¹.

فالتكرار الصوتي سواء أكان عموديا أم أفقيا له تأثيره بجمالياته على المتلقي، وكلما كان مكثفا في البيت الشعري زاد توقيعه في نفسه، وحفزه على تقبل الرسالة، ومع ذلك يعد التكرار العمودي من الظواهر الأسلوبية التي اعتمدها المعارضون، ويعد كذلك ميزة من ميزات النصية التوليدية التجديدية والتحويلية بتجاوز النص السابق، إذ يظهر عنصر الاشتراك بين النص السابق والنصوص اللاحقة مستترا وضعيفا، وكان هذا النوع من التكرار وسيلة للامتداد النفسي، وأداة لربط المستوى التركيبي والدلالي. والمرتبط بالذات الشاعرة، وذلك بتوظيف حروف وعبارات في مطالع الأبيات لها وقعها الخاص في الايقاع، وفي تلاحم الدلالات وتماسك التراكيب. وداخل الأبيات الشعرية، فلننظر الى قول (محمد الهادي المدني):

¹ عامر الحلواني: مرجع سبق ذكره، ص 179.

ما الشعر الا ضياء القدس قد سطعت
ما الشعر الا حياة المرء قد برزت
ما الشعر إلا معاني الصدق قد سقيت
كم ذا نشرت به من همة ركدت
وكم حرقت به أكباد طائفة
وكم سببت به فتانة برزت
وكم أزحت به عن مرهق نصبا
وكم دعوت به قومي لمفخرة فيممو
وكم دعوت به من بات ذا وجل
وكم نطقت به والحق يكنفه
أنواره تنجلي من فكرة الرجل
تختال في حلل الألفاظ والجمل
بهاطل من شعور المرء منهمل
وكم قرعت به من خامل وكل
رقية الطبع قد ذابت من الغزل
تسبي الوري رشيق القد معتدل
وكم شفيت به المنهوك من علل
المجد في خطو بلا مهل
فهب يسرع للجلي بلا وجل
فصار أسير في قومي من المثل¹

فقد جسد الشاعر بالتكرار الصوتي العمودي تركيبا اسميا وفعليا، حيث استخدم ما اصطلح عليه « المتواليات الايقاعية وهي سلاسل من الوحدات الكلامية الدنيا أفعال أو أسماء عادة »².

واذا كانت هذه المتواليات الصوتية العمودية في الأبيات الثلاث الأولى، قد افتقرت الى ربط لفظي يجعلها متماسكة ومتلاحمة أكثر، فإنها في الأبيات الأخرى قد زادها تماسكا حرف (الواو)، ليجسد الصورة الصوتية المتحركة، ويسير على وزن واحد في بحر البسيط (ما الشعر إلا ضياء) (ما الشعر إلا حياة) (ما الشعر إلا معاني)، (متفعّل فاعل) في التركيبات الاسمية ثم يعلو الايقاع أكثر في التراكيب الفعلية (وكم نشرت به، وكم حرقت به، وكم سببت به، وكم دعوت به، وكم نطقت به) بتفعيلته البسيط المخبونة (منفعّلن- فعّلن) وبذلك أحكم (المدني) تكراره الصوتي العمودي ليجعل من العبارة المكررة مرتكزا دلاليا وصوتيا وذلك بتأكيد مفهوم الشعر عن طريق (النفي والاستثناء) (ما.. الا) فالشعر قصة الهامية نورانية وأفكار توقظها المبادئ وحياة الفرد التي تتجلى في صورته الجميلة من خلال ألفاظه وجمله، ومعاني صادقة نابغة من الإحساس والوجدان ولا يخفى ما لتكرار العبارة الأولى المتتابة من أثر ايقاعي وصوتي يرسخ في ذهن السامع بنصه المتردد في كل بيت شعري ثم يكرر الشاعر لفظ (كم) مع الفعل الماضي وتاء الفاعل ليبرهان ويدلل على ما قاله في هذا المفهوم السابق (كم ذا نشرت، وكم قرعت، وكم حرقت، وكم سببت، وكم أزحت، وكم شفيت).

¹ معارضة (المدني) بيت 27، 28، 29، 30، 31، 32، 33، 34، 35، 36 (ينظر محمد بوزينة، مصدر سبق ذكره، ص 83) ثم ديوان المدني ج 1، الدار التونسية للنشر 1968، ص 39.

² ينظر محمد الهادي الطرابلسي: تحاليل أسلوبية دار الجنوب للنشر، د ط، تونس، د ت، ص 34

ويتضح لنا إيقاع الجملة الفعلية بداية من صوت (الكاف) المهوس الشديد مع صوت (الميم) اللفظي والتوافق بين الأفعال في أوزانها وما يفعله صوت (التاء) كذلك بهمسه وشدته لتثبيت موقفه « وأول شيء يخدمه هذا التكرار إلى جانب وظيفته التركيبية هو تقديم موقف حياتي وبلورة الرؤية التي يرسمها الشاعر في حياته »¹.

فمجال هذه التجربة يكمن في علاقة العبارة المكررة برؤية الشاعر وهدفه من جهة وما تحدثه من نغم صوتي من جهة ثانية، ويرفع ذلك إلى عملية التحويل والتوليد والتجديد مقارنة بما جاء في النص النموذج في الأبيات السابقة ثم أن كلا الشاعرين يشتغل على ترتيب معين للحروف ولعناصر التركيب ونوعية المعجم الموظف مع مرونة الجانب الإيقاعي وهو ما جسد أسلوباً عاماً في إطار واحد كان له أثره على نفسية المتلقي بفتح مجالات التأويل والتخيل مما ساعد « في خلق بنية إيقاعية وتوقيعية نتيجة اشتراك هذه المستأنفات المتكررة في بنية التصدير... مما يعني أن توظيف التكرار التركيبى النازع إلى التماثل في الأصوات والتشابه في صيغ الأوزان، والتقارب في المعاني دون أن يفضي ذلك إلى الفتور والملل؛ إذ هو تكرار تصحبه الموسيقى ويدعم الإيقاع والتوقيع فتشتاق النفس إلى استرجاعه وترغب في الاستزادة منه والابقاء عليه »².

وقد وجدنا هذا الاشتغال سابقاً عند (الشقراطسي) في نصه السابق، حيث يقول:

عرجت تخترق السبع الطباق إلى مقام زلفى كريم قمت فيه عال
دعوت للخلق عام المحل مبهتلاً أفديك بالخلق من داع ومبهتل
صعدت كفيك إذ كف الغمام فما صوبت إلا بصوب الواكف الهطل³

فقد اشتغل (الشقراطسي) على التكرار الصوتي العمودي بتوظيف الفعل الماضي كذلك (عرجت- دعوت- حقدت- صويت) حيث كان خادماً للتماسك والتلاحم مع ما تحدثه (التاء) من شدة حيث خلق هذا التكرار الفعلي إيقاعاً متوازناً ومتساوياً بتوافق عناصر التركيب وتماثلها وهو تشكيل صوتي مقصود عند « يقصد بالتشكيل الموسيقى على مستوى الألفاظ المفردة كل علاقة صوتية تنشأ بين لفظين مفردتين فأكثر داخل السياق الشعري من خلال ترتيب الألفاظ وتجانس الأصوات وترديدها، وتوافق حركاتها وسكناتها لإحداث إيقاعات سخية تطرب لها الآذان والأسماع »⁴.

¹ أشرف محمود نجا: مرجع سبق ذكره، ص 248

² عامر الحلواني، مرجع سبق ذكره، ص 324

³ القصيدة الشقراطسية، بيت 25، 27، 28، المحل: الجذب، صوابه: الحكمة له بالصواب والصواب المطر - والواكف، المطر المنهل (ينظر محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره ص 37)

⁴ أشرف محمود نجا، قصيدة المديح في الأندلس، قضاياها الموضوعية والفنية في عصر الطوائف، دار المعرفة الجامعية، ط2، الإسكندرية، 1998، ص 248

على أن هذه النصوص المعارضة جعلت من التكرار الصوتي العمودي ظاهرة أسلوبية أكثر مما نجده في النص السابق، بينما وجد العكس في التكرار الصوتي الأفقي عند الشقراطسي، حيث يعتمد تشكيلا موسيقيا خاصا بواسطة المشتقات المتجانسة، وينكشف هذا الإيقاع عن طريق التكرار الإحالي سواء في أبيات الندني كشاعر لاحق أو أبيات الشقراطسي كشاعر سابق، من خلال توظيف ضمير الفاعل المرتبط بالفعل والذي يحيلنا إلى ذات الشاعر (أنا) عند المدني، وإلى شخص النبي الكريم (أنت) عند الشقراطسي؛ لأن المدني يجعل من ذاته محورا للخطاب، بينما كان النبي الكريم هو المحور عند الشقراطسي، لأنه يتجاوز التجربة الذاتية الخاصة إلى التجربة الموضوعية العامة، وتصبح تاء الفاعل في الخطابين من الروابط الإحالية.

ونجد كذلك المعارض (الحبيب المستاوي) يعتمد على التكرار الصوتي العمودي قائلا :

بمولد المصطفى خير الوري شرفا	من ركز الدين بالإقناع والجدل
من أطلق العقل حرا في تأمله	كي يكشف العقل ما يخفى عن المقل
من جاء يرجع للانسان ما سلبت	منه الجهالة في أحقابه الأول
من لخص الله فيه الخير أجمعه	من هو أمن لروع الخائف الوجمل
من عاش في الكون لا يغريه زخرفه	عن سامق الفضل والأهداف والمثل ¹

فقد اعتمد هذا التكرار الصوتي العمودي على (الجار والمجرور) (بمولد) في البيتين الأولين ثم على اسم الموصول (من) وعلى الفعل الماضي (أطلق) جاء لخص عاش، وكان التركيز على لفظ (المولد) لأن الكلمة مفتاح الأبيات.

كما اعتمد في الأبيات الأخرى على اسم الموصول العائد على النبي الكريم مثل ما فعل (العامري) في أبياته السابقة إلا أنه ربطها بأفعال ماضية لتثبيت صفات النبي الكريم بعد ذكر مولده على أن النور الذي بدد الظلمات وقهر الجهل والشرك وإذا كانت العلاقة في ذلك منعدمة بالنص السابق فإن المعنى حاضرا فيها عندما تحدث الشاعر عن المولد، الذي استوحاه من قول (الشقراطسي):

ضاءت لمولده الافاق واتصلت بشرى الهوائف في الاشراق والطفل²

حيث ربط الشاعران مولد النبي الكريم بالنور والضياء، ليبدأ عصر جديد بهذا المولد، ثم عوضت (من) اسم النبي الكريم لتقرر حقائقا حول مجيئه فهو الذي أعطى للعقل حريته في التأمل وأرجع للبشرية قيمتها وأحسنتها بوجودها ونزع عنها غشاء الجهالة وهو الخير والأمان وكل الفضائل والمثل والقيم وبذلك خلق هذا التكرار بناء متواشجا بين

¹ معارضة (المستاوي) بيت: 6، 7، 8، 9، 10، 11 (ينظر محمد بوذينة، مرجع سبق ذكره، ص 79)

² القصيدة الشقراطية، بيت 3 (ينظر المصدر نفسه، ص 36)

الآبيات يضاف إلى إيقاع النظم المتردد والمكرر « بمقتضى التفاعلات الأسلوبية التي فرضت عليها كونا من السمات الجمالية الخاصة بإيقاعها وتوقيعها ومعجمها وتوازي ألفاظها وتراكيبها توازنا يجري على نظام مخصوص، وضعت فيه الألفاظ والتراكيب متوافقة في الموازنة والمقدار، وظيفة توظيفا ملحوظا في مبنى الآبيات ومعناها »¹.
وعليه كان التكرار الصوتي العمودي في توافق وانسجام بين البيت والآخر، مما جسد القوة المعنوية والانفعالية، جراء ارتباط أحاسيس الشاعر بالنبى كممدوح ومحور الخطاب.

وما يلاحظ على الآبيات اللاحقة أنها تشغل على نمط من التوافقات والمطابقات الصوتية تتأسس على بنية إيقاعية واحدة من خلال التماثل والتشاكل بين بدايات الآبيات مثلما فعل (العامري) (ومن يبيت- ومن يطبق- ومن يقود - ومن يهم) وما نجده عند (المدني) في قوله (ما الشعر- كم نشرت- كم قرعت- كم حرقت- كم أرحت - كم سبيت- كم شفيت- كم دعوت- كم نطق) وقول (المستوي) (بمولد- من أطلق- من جاء- من لخص- من عاش) فقد اعتمد هؤلاء الشعراء على هذه البدايات الإيقاعية لنقل تجاربهم، خاصة (المستوي) الذي اعتمد على الاسم الموصول المرتبط بالفعل الماضي لبيان قيمة النبى الكريم وأفعاله المتكاملة المحفزة على الارتباط به واحترامه والرفع من شأنه والإشادة بخاصته ولا يخفى ما لهذا التسلسل التركيبى جملة المنسقة والمتشابهة من أثر في الإيقاع الدلالة « وهو ما يؤكد النصية التوليدية التي تميز بها النص المعارض بالنسبة إلى النص المعارض على أهمية النزعة إلى التكرار التركيبى فيه »².

وهذا الاشتغال حتى وإن لم يتطابق مع اشتغال (الشقراطسي) في نصه السابق فإن العلاقة الإيقاعية تبقى موجودة والتأثر في ذلك لا محالة حيث انفرد النص الشقراطسي كذلك بأنواع أخرى من التكرار تعمل على خدمة طبيعة تشكيلاته الصوتية والتركيبية والدلالية وقد اعتمد (الشقراطسي) التكرار الإحالي بواسطة الضمائر، مما أسهم في جمالية التركيب والإيقاع من خلال حسن الكلام وانسجامه مع بعضه جراء جمال التوزيع والتنظيم اللفظي داخل المنظومة التركيبية والصوتية فعندما يقول في أبياته السابقة (عرجت- دعوت- صعدت) وهو يخاطب النبى الكريم، نجد أن الضمير المكرر (أنت) والذي أحال إليه حرف (التاء) يعطي حسن تنظيم وانسجام للأفعال في بداية كل بيت شعري، ويحدث إيقاعا خاصا بواسطة تاء الفاعل العائدة على شخص الممدوح وفي ذلك اختيار أسلوبى صوتى مقصود يعمل على تجميل الكلام معنى ومبنى حتى أن « الجملة الواحدة، يرتبط عناصرها الواحد منها بالآخر، وبعضها يتجاوز الجملة الواحدة إلى تأثير الجمل في النص فيربط بين

¹ د عامر الحلواني: مرجع سبق ذكره، ص ص 178، 179

² المرجع نفسه، ص 332

عناصر منفصلة ومتباعدة من حيث التركيب النحوي، ولكن الواحد منها متصل بما يناسبه أشد الاتصال، من حيث الدلالة والمعنى»¹ لذلك نجد ما يوافقه ويوافق الابيات اللاحقة في هذا الاشتغال العمودي الصوتي عند (غالي بن المختار) و(محمد الهادي المدني) وذلك بتردد (كم) مع الفعل الماضي، والتركيز على اسم النبي الكريم كممدوح بشكل مباشر لأن النبي الكريم هو محور الخطاب كذلك حيث يقول الأول:

وكم ندبت أسي مطموسة الحل	كم بكيت على أثر الظعان صبا
وساعفك ذوات الأعين النجل	وكم عزفت مع الخلان تقدمهم
يمشي على الأرض من حاف ومنتعل	محمد سيد الكونين سيد من
جانب به البيد قيد الأينق الذلل	محمد سيد الهادين سيد من
حاز العلا من ذوي الأمصار والنقل	محمد سيد الأقطار سيد من
وخير منتجع في أزمة المحل ²	محمد خير من حل الجميل به

فقد اختلف هذا الشاعر ومقصده من هذا التكرار لاختلافه فيما يوظفه من تكرار عمودي خاصة في البيتين الأوليين بقوله (كم بكيت- كم عزفت- كم ندبت) فكانت (الكاف) و(التاء) مشكلة لحضورها الصوتي داخل التركيب عن طريق الهمس والشدة والرقعة حيث يصف الشاعر ما بداخله جراء رحيل الاحبة بينما ارتبط (المدني) بوصف الشعر ووظيفته وجارى في أبياته الأخرى ما قاله (المستوي) في مدح النبي الكريم الا انه صرح باسم الممدوح، فكان تكرار اسم محمد (ص) بشكل عمودي متتابع في الأبيات عبارة عن مشاعر وأحاسيس دفينة تجاه الرسول الكريم أفرغها أفراغا باعتباره في حالة انفعالية ووجدانية لا تحتاج البيت الشعري الواحد والفريد للتعبير عنها، بقدر ما تتجاوزها الى مجموعة أبيات، لذلك كان التكرار العمودي مبينا لسيادة النبي الكريم على سائر الخلق، وقد عملت الأصوات المهموسة (الحاء والسين) على ايجاد الإيقاع الهادف الخفي تقرعة (الدال) بشدة وجهر وقد ارتبط هذا التكرار بالنص السابق عندما ذكر الشاعر في بيته الثالث وقوله: (يمشي على الأرض من حاف ومنتعل) وهو بيت مستمد من البيت الثاني (للشقراطسي)³.

كما دلت على الكثرة مما يجعل البنية التركيبية المكررة متدفقة في معناها ومدلولها وایقاعها عموديا إذ إن « كم تصنع علاقات سياقية واسعة بدالات التكرار »⁴.

¹ الأزهر الزناد: نسيج النص، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع الدار البيضاء، المغرب، 1993، ص 124

² النقل: ج نقلة وهي الانتقال من بلد الى اخر (أهل البادية) معارضة (ابن المختار) بيت 17، 18، 20، 21، 22، 23 (ينظر محمد بوذينة: مصدر سبق ذكره، ص 71)

³ القصيدة الشقراطسية في مدح خير البرية، بيت 02 (ينظر المصدر نفسه، ص 36)

⁴ فايز عارف القرعان: في بلاغة الضمير والتكرار، دراسات في النص العذري عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، أربد، الاردن، 2010، ص 153

كما أن لفظي (محمد) و(سيد) قد تماثلتا صوتيا داخل تراكيب الأبيات المتتالية بواسطة التكرار الصوتي العمودي، وهو ما افتقر إليه النص السابق ولعل ارتباط شعراء المعارضات بشخص النبي الكريم يرجع الى عدم ارتباطهم بالسيره النبوية وأحداثها كما ارتبط بذلك صاحب النص الشقراطي.

وقد ألح هؤلاء على هذا النوع من التكرار لتخليص ذواتهم من معاناة الآثام والذنوب وزيادة الارتباط بشخص الممدوح كشافع يوم القيامة « فتكرير اسم الممدوح ههنا تنويه به وإشادة بذكره وتفخيم له في القلوب والأسماع »¹.

ولعل (الشقراطي) لكي يربط شخص النبي الكريم بالحدث التاريخي وسيرته عمل أكثر على تكرير الضمير حضورا دون ذكره بالاسم (أشبت- أعجزت- نفرت- أعميت- غادرت- عقدت- أزحت- تركت- خشعت- شعبت- جدت- رحمت- حجزت- أرحت- أضربت- طفت... وهكذا)².

ثم يقول الشاعر نفسه:

يدعى العتيق وسعد في جوانبها يدعى بن عوف ويدعى فارس الشبل
يدعى ابن عفان والفاروق بعدهم يدعون حمزة والطيار بعد علي³

فقد جاء التكرار الصوتي في هذين البيتين الشعريين عموديا وافقيا بلفظ واحد هو الفعل المضارع (يدعى) إذ الشاعر ارتبط بصحابة رسول الله (ص) لايصال دلالات معينة والتي تضاف الى إيقاعات هذا التكرار ونغماته تردد الحروف والاصوات نفسها بين الصدر والعجز ومع البداية قصد تأكيد المعنى حيث « إن هذا التأكيد يعتمد على علاقة التواصل التي تشكل بنية التكرار وتخرجها من علاقة التماثل الإيقاعية الى علاقة مضمونية فاعلة »⁴.

وهو ما يؤثر في نفس المتلقي ولم يكتف شعراء المعارضات بتوظيف التكرار الصوتي العمودي باللفظ والعبارة وانما وظفوا كذلك الحرف كما فعل (جلال الدين السيوطي) في قوله:

ياسيد الرسل أزكاهم وأفضلهم يا أكرم الخلق من حاف ومنتعل
ياخيرة الله يا أندى الكرام يدا يا مشتكى الناس عند اليأس والوجل
يا صاحب الجاه والأخبار شاهدة طوبى لمن ناله في الخلق من رجل
يا من إن قصد العافون ساحة يشكون ضيقا يعيد العفو كالوشل

¹ ابن رشيق، مرجع سبق ذكره ج 2 ، ص 74

² القصيدة الشقراطية (ينظر محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره ، ص 39، 41، 42)

³ معارضة بن المختار: بيت 51، 52، (ينظر المصدر نفسه ، ص 72)

⁴ فايز عارف القرعان: مرجع سبق ذكره ، ص 155

يا من أتيت حماه استغيث به لله في كل ما أشكوه من وجل¹

فقد كرر الشاعر أداة النداء (الياء) في بداية أبياته الشعرية لاحتياجه إليها في مقام الطلب والتوسل ومناجاة النبي الكريم والنداء بالياء يصلح للقريب والبعيد وقد أضفى حرف المد (الألف) إيقاعاً صوتياً ممتداً لأنه يناسب امتداد الالهات والأحاسيس والمشاعر أثناء المناداة والتقرب بذكر الصفات والمقام وبذلك حقق الامتداد الصوتي المتتابع رغبة الشاعر في إسقاط ما بداخله من مشاعر وهو يخاطب النبي الكريم بكل حرية حيث أن « الألف أوسع حروف المد وألينها لصعوبة حرية مرور الهواء وانطلاقه من خلال الضم وإنما تتحقق بصورة أوضح في نطق الألف »² والشاعر وهو يكرر حرف النداء ينوع في المنادى بين (سيد الرسل، خيرة الله، صاحب الجاه، من) وهو في حقيقة منادى واحداً، يعود على النبي الكريم، وهو ما يدل على شدة تعلق الشاعر به، فتعلقه بالمنادى جاء على قدر تعلقه باسمه وهو ما يعزز البنية التركيبية لهذا التكرار العمودي الذي يبدأ بحرف النداء (الياء) وهو تكرر « يصور التحول على مستوى المشاعر من الهدوء الى التأجج فالنداء وهو أسلوب إنشائي يمثل في مطالع الأبيات كامل تنشيط للشاعر والمتلقي في ان معا »³.

فعندما ننظر للأبيات المعارضة نقف على نمط من التوافقات والتماثلات الصوتية على امتداد بنية إيقاعية واحدة ثم التماثل والتشاكل بين بدايات الأبيات باعتماد اللفظ أو العبارة أو الحرف أو الفعل المكرر على المستوى العمودي وقد يكون على المستويين العمودي والأفقي ولا يخفى ما لهذا التسلسل التركيبي بجملة المشتقة المتشابهة من أثر إيقاعي ودلالي « وهو ما يؤكد النصية التوليدية التي تميز بها النص المعارض بالنسبة للنص المعارض على أهمية النزعة الى التكرار التركيبي فيه »⁴ وهو اشتغال على الأصوات لا نجده في النص السابق إلا في الأبيات القليلة التي ذكرناها لأنه يتوخى برنامجاً إيقاعياً خاصاً بتكرار اشتقائي وتجنيسه يخدم طبيعة التشكيل الصوتي والتركيبى والدلالي لهذا النص السابق وبذلك كان التكرار الصوتي العمودي والأفقي عنصراً إيقاعياً ودلالياً فاعلاً في التركيب بأنواعه الاشتقاقية والتجنيسية المختلفة بحسب المنحى الذي اتخذه شعراء المعارضات أو صاحب النص السابق ويتضح من ذلك أن المعارضين وإن ركبوا المضامين نفسها للنص السابق، فإنهم لم يتقيدوا بالخط العام الذي انتهجه (الشقراطسي) وهو ما يؤكد أن لهم من الخبرة والدراية الفنية ما يمكنهم من تجسيد فن المعارضة بأشكاله المختلفة وبنجاح مع أي نص شعري آخر سواء من حيث اللغة أو التركيب أو الإيقاع الصوتي أو غيره، لأن المعارضة فيها عناصر التشابه والاختلاف، فهي ليست اجتراراً

¹ معارضة السيوطي: بيت 4، 5، 6، 7، 9، (ينظر محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص 66)

² كمال بشر: مرجع سبق ذكره، ص 163

³ عامر الحلواني: مرجع سبق ذكره، ص 212

⁴ المرجع نفسه، ص 332

وتقليدا فقط، بقدر ما هي محاكاة وتحويل وتجديد وإبداع إذ « إن عملية الحوار مع النص السابق عملية تحويل يحكمها مبدأ المماثلة والمتشابهة في الشكل والمضمون أو في أحدهما »¹ ولذلك كان حوار النصوص اللاحقة مع النص السابق قد أفضى الى وجود أنواع من التكرار الصوتي المتشابه كالتكرار الصوتي بالحرف والتكرار الصوتي عن طريق الدال دون المدلول التجنيسي ثم المختلف كالتكرار الصوتي بالدال والمدلول معا أو التكرار العمودي، والذي نجده بشكل مكثف في المعارضات في مستوى التكرار الصوتي التجنيسي الذي أثبت حضوره في النص السابق إذ الأصح في عقد المعارضة « هو البحث عن الاختلاف في المستويات الفنية المشتركة والمتشابهة ثم التمييز بين الشكل والمضمون في الدراسة التناسلية دون العلم بأن التناص وإن كان يظهر بوضوح في المضمون، فإنه رغم ذلك لا مضمون خارج الشكل بل أن الشكل هو المتحطم في التناص والموجه إليه »².

وعليه فإن التكرار عنصران ساهما في هذا التداخل النصي بحيث يكرس هذا التفاعل مهما كان نوعه يشكل ظاهرة أسلوبية تحتاج الوقوف والدراسة وهي ظاهرة « وأكثر من عملية جمع، وهي عملية ضرب فإن لم تكن كذلك، فهي وليدة ضرورة لغوية أو مدلولية أو توازن صوتي أو هي تجري لملء البيت والبلوغ الى منتهاه »³.

مجمل القول أن المعارضات الشعرية للقصيدة الشقراطية في توظيف ظاهرة التكرار حتى وإن اختفت في لفظة النص النموذج فقد كان أساسها المعارضة التوليدية، إذ تكمل ما في النص السابق من نقص، خاصة من جانب التكرار العمودي، وهو عنصر أساسي في فن المعارضات وجب أن يتوخاه الشاعر المعارض حتى يخرج من رتبة التقليد والاجترار ولا نقول بأن هؤلاء المعارضين قد تفوقوا على الشاعر المعارض بقدر ما أن هناك تشابه واختلاف من خلال تكثيف كل منهما لأساليب مؤكدة لجمال الكلام في لحظات وقف فيها الشعراء متوسلين خاضعين طالبيين شفاعا رسول الله (ص) وهي « اللحظة التي يكون فيها الشاعر خارجا من عالم مرغوب (الدنيا) داخلا في عالم مجهول (الحدث)، حيث تجمد الجسد وتحرك الذاكرة ويبقى الكلام أداة الشاعر إلى استشراف المآل ومواجهة النسيان »⁴ فقد رصد لنا شعراء المعارضات أنواع من التكرار اللفظي، مثلما رصدها الشاعر المعارض واتفقوا في شئ منه واختلفوا في آخر ومنها ما أكسب نصه طاقة أسلوبية مميزة، ظهرت جمالياتها في اللغة المرخصة مثلما وجدنا في طريقة اشتغال بعض الشعراء على رصد الألفاظ المشتقة المكررة على غرار الشقراطي ثم تكثيف الإيقاع لديه عن

¹ محمد مفتاح دينامية النص (تنظير وإنجاز) المركز الثقافي العربي ط2 ، الدار البيضاء، 1990، ص 89

² محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) دار التنوير للطباعة والنشر، المركز الثقافي العربي، ط1 الدار البيضاء

المغرب 1985، ص 130

³ محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سبق ذكره ، ص 62

⁴ عامر الحلواني: مرجع سبق ذكره، ص 345

طريق التجنيس وحسن اختياره داخل تركيب البيت الشعري، وما عمل عليه شعراء المعارضات من تكرار عمودي أخرجهم من دائرة التقليد والمحاكاة إلى مجال التوليد والتجديد والتحويل مما حقق جمالية الصياغة والإيقاع والدلالة وكانت بعض التجارب عبارة عن أداة محفزة للمتلقي من خلال التنبيه على النصية التوليدية أثناء تحليل تجربة المدح ونقل التجارب الذاتية الخاصة والتفنن في صياغة هذه التجارب إيقاعا وتوقيعا خاصة عند صاحب النص السابق الذي بدت هذه الظاهرة علامة من علاماته وخصوصية ماثلة في نصه وكان سند المعارضين هو العنصر الجمالي « تبين ذلك من تلوين مظاهر التقطيع وأحكام التوزيع، والمناسبة بين معاني الالفاظ والعبارات والمركبات »¹.

فقد لمحنا المعارضات نصين في جانب منها النص السابق في الاعتماد على ظاهرة التكرار كظاهرة أسلوبية مهيمنة بجعل المعارضة قائمة على أساس الإيجار من جهة والتحرر والتوليد والتجديد من جهة ثانية، وكانت بعض المقاطع الشعرية مؤثرة في المتلقي نتيجة تفوق إما النص المعارض على النصوص المعارضة وإما النصوص اللاحقة على النص السابق، فكان التأثير بين هذا وذاك في نفسية المتلقي « وهذا يعني أن خلود النص الأدبي لا يرتبط ارتباطا كافيا بقيمته التاريخية وإنما المعول فيه على قيمته الجمالية التي بها يتحدى جلال القدم وعامل الزمن »².

فقد استطاع الشعراء المعارضين للقصيدة الشقراطية أن يجددوا ويتجاوزوا النص النموذج لأن رؤيتهم في الموضوع المدحي رؤية جديدة استندوا فيها إلى بث تجاربهم الخاصة كتمهيد لمدح النبي الكريم ولم يتتبعوا تفاصيل السيرة المحمدية كما جاء بها صاحب النص النموذج فجاءت جماليات هذه النصوص تناسية توليدية أساسها التجديد والتوليد والتجاوز مما خلق الميزة الأسلوبية التي أوجدت فرادة النص اللاحق والتي تضاف إلى خاصية النص السابق المختلفة فيصبح التركيب مهما كان نوعه مجسدا لاستمرارية النص ووحدته الكلية، وهي ناتجة عن تلاحم وتماسك الأبيات بفعل التكرار خاصة العمودي وهو تفاعل لا يمكن أن يؤدي وظيفته عنصر أسلوبى آخر مكان أسلوب التكرار إذ « أن هذا التكرار يمنح الأبيات رابطا يجعلها تكون بناء مترابطا، وهذه مهمة يكشف عنها التكرار من ناحية طبيعية القادرة على تشكيل بناء متلاحم كما أنه يكشف من ناحية أخرى عن رؤية الشاعر وهدفه الذي يسعى إلى تحقيقه »³.

¹ عامر الحلواني: مرجع سبق ذكره، ص 246

² المرجع نفسه والصفحة نفسها

³ موسى ربابعة: مرجع سبق ذكره، ص 49

3- جماليات التكرار الصوتي الأفقي الاشتقاقي التجنيسي بين النصوص اللاحقة

والنص السابق

ونقصد بالتكرار الصوتي الأفقي الاشتقاقي التجنيسي، التكرار اللفظي الذي يوظفه الشاعر على امتداد البيت الشعري أفقياً لا عمودياً حيث يكرر الشاعر الكلمات ذاتها بصيغ اشتقاقية وتجنيسية معينة تؤخذ من مادة لغوية واحدة على امتداد الصدر والعجز أو في أحدهما « والتكرار اسم لمحمول يشابه به شيء شيئاً في جوهره المشترك لهما »¹. وهذا التكرار اللفظي الأفقي أو البنائي يعتمد على إعادة كلمة ولفظ بالمعنى نفسه حتى وإن تعددت صيغها حيث أن « التكرار اصطلاحاً عند البلاغيين العرب فهو تكرار اللفظ أو الدال أكثر من مرة في سياق واحد »².

وإذا كان شعراء المعارضات قد اشتغلوا عليه وكذا صاحب النص السابق، فإن ذلك يعود لمقاصد صوتية إيقاعية لتجسيد الظاهرة الأسلوبية الصوتية وعلاقتها بالدلالة المقصودة، إذ إن « هذه الظاهرة لها قيمتها الدلالية النابعة من التكرار اللفظي الحامل لنغم موسيقي، ويعبر عن جو سياقه الشعري »³. وقد وظف مؤيد الدين الطغراني هذا النوع من التكرار في قوله.

طردت سرح الكرى عن ورد مقلته * والليل أغرى سوام النوم بالمقل
قد زاد طيب أحاديث الكرام بها * ما بالكرام من جبن ومن بخل
تبيت نار الهوى منهن في كبد * حرى ونار القرى منهم على القل
إن العلا حدثتني وهي صادقة * فيما تحدث أن العز في النقل
أهبت بالحظ لو ناديت مستمعا * والحظ عني بالجهال في شغل
أعلل النفس بالأمال أرقبها * ما أضيق العيش لولا فسحة الأمل
أعدى عدوك أدنى من وثقت به * فحاذر الناس وأصحابهم على دخل
وإنما رجل الدنيا وواحد * من لا يعول في الدنيا على رجل
إني شغلت به النفس الضعيفة إذ * أصحاب جنته أعلنون في شغل⁴

فقد اعتمد الطغراني في أبياته المعارضة على تكرار اللفظ بعينه على المستوى الأفقي للبيت الشعري دون اشتقاق أو تجنيس، وقد اختلف توظيفه لهذه الألفاظ من بيت إلى

¹ السجلماسي (أبو محمد بلقاسم الأنصار): المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف ط1، الرباط، المغرب، 1980، ص476.

² صفي الدين الحلبي، عبد العزيز بن سرايا، ابن علي السننسي الحلبي: شرح الكافية البديهة، تح د نسيب نشاوي، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، 1982، ص134.

³ عبد الباسط محمود: مرجع سبق ذكره، ص129.

⁴ السرح: عال، السأم: والسوام والسائمة: الإبل الراعية. تغلل: ج قلة أعلى الجبل، أهبت: دعوت، الدخل: الغدر والخداع، المعنى أمحب الناس محاذرا على ما بهم من خداع ومكر: منجاة: مصدر ميمي أي نجاة معارضة الطغراني بيت 12، 22، 23، 35، 37، 39، 48، 49، 63 ينظر محمد بوزينة: مصدر سبق ذكره، ص ص 52، 53، 54، 55

آخر بين الصدر والعجز، حيث كرر لفظ (مقلة - مقل) في آخر الصدر والعجز بين المفرد والجمع، ثم لفظ الكرام كذلك كجمع ولفظ نار في حشو الصدر والعجز والفعل (حدث وتحدث) في حشو الشطرين ولفظ الحظ بين حشو الصدر وأول العجز ولفظ الآمال كجمع في حشو الصدر والأمل بمفرده في آخر العجز. ولفظ (اعدى - عدوك) كجناس ناقص في الصدر ولفظ رجل والدنيا على التوالي بين الصدر والعجز وهو أمر عادي في توظيف الكلمات المكررة لتأكيد المعنى حيث « قد يتطلب تركيب البيت أحيانا تكرار جذر في العجز سبق ذكره في الصدر، ومما دون هذا التكرار تختل بنيته أو يعنى مدلوله»¹ إلا أن الإيقاع الصوتي المرتبط بهذا التكرار اللفظي قد يكون أقوى عندما يكثف الشاعر من المشتقات المتجانسة للرفع من نسق هذا الإيقاع مثلما فعل الشقراطسي في نصه السابق إذ بقدر ما تتأكد الدلالات في الأبيات اللاحقة، نلمح برودة في الإيقاع الصوتي بين هذه الكلمات المكررة، ومع ذلك لا تخلو هذه الألفاظ من نغم صوتي إذ « إن العنصر الذي يتردد في ذاته في المنزلتين، ويكون في المنزلة الثانية غيره في المنزلة الأولى في الوقت نفسه، فليس الفرق بين الاستعمالين فرقا مفهوميا، وإنما هو تأثيري وهو يعود إلى مسألة الحدة، فالترديد يتضمن تضاعف الحدة والعنصر المردد أقوى من العنصر المفرد»².

ومهما يكن فإن هذه الكلمات والألفاظ المتكررة في البيت الشعري تخلق لنفسها وجودا خاصا داخل السياق فتكون اللفظتان متماثلتين في البنية اللغوية إلا أنهما تختلفان في طريقة الحضور داخل التركيب الشعري على أن التكرار كظاهرة شعرية هو عنصر تكثيف للصوت والدلالة معا مهما كان نوعه.

ونحن نتأمل البيت الثاني عشر من قول الطغرائي نجد لفظ المقل قد أحدث وقعا صوتيا بين آخر الصدر وآخر العجز من جهة، ثم أكد حالة الأرق والتعب والسهاد ثم حالة التوازن الإيقاعي بين نار الهوى ونار الفقر في البيت 23 بين الحشوين، وما تحدثه من تأكيد دلالة الحرقه - حرقه الحب والعوز - جراء الهوى والإملاق، وهكذا يصبح لفظ الأمل مفتاحا لدلالة العيش والاطمئنان النفسي المريح وتصبح الثقة المفرطة هي العدو اللدود، ويصبح من يمتلك الدنيا من الرجال هو الذي يعول على نفسه لا على الآخرين مثلما أكد ذلك الشاعر في البيت 39-48-49 وإذا تأملنا بيت الطغرائي الذي كرر فيه اللفظ في آخر الصدر والعجز نجده قد استلهمه من الصيغة التكرارية التي جاءت في النص السابق في قول الشقراطسي:

¹ عامر الحلواني: مرجع سبق ذكره، ص 164 .

² محمد الهادي الطرابلسي: النص الأدبي وقضاياها عند ميشال ريفاتير، من خلال كتابة صناعة النص وجون كوهين من خلال كتابة الكلام السامي، مرجع سبق ذكره، ص 24 .

بذمة الله والايمان متصل * ومن شبا النصل بالأموال متنصل¹

فاللفظ المكرر في آخر الصدر والعجز هو متصل ومتنصل وهو اشتغال تكراري تجنيسي يكثف الايقاع الصوتي المتباين بين الشطرين والقائم على السياق الكلي للبيت الشعري، ويبرز دلالة الايمان، حيث ينغلق الصدر على اسم الفاعل ليدل على الارتباط والتواصل الايماني، ثم يفتح في العجز، حين تترك الحرية للتمسك بالدين الجديد « فالبيت الشعري يكون وحدة شعرية مفتحة في بدايتها، منغلقة في موطنين، آخر الصدر نهايتها الأولى وآخر العجز نهايتها الثانية »² وقد كثف صاحب النص السابق من هذا الاشتغال، حتى شكل ملمحا أسلوبيا صوتيا على عكس النصوص اللاحقة، التي نلمح فيها هذه الصيغة من التكرار في أبيات محدودة، حيث كرر الشقراطسي ذلك في قوله:

(خلل - غلل ب-60) (مشتغل - مشتعل ب-54) (غلل - علل ب-68) (جلد - الجدل ب-84) (منجذم - منجذل ب-119) (نحلتكه - النحل ب-130).

وهكذا تميز النص السابق بإحكام إيقاعي فريد بين نهاية الصدر ونهاية العجز وما كثف الايقاع هو اختلاف اللفظين المكررين على أساس التجنيس على عكس الأبيات اللاحقة للمعارضين « وهذا أمر مهم جدا لأنه يعين في تشكيل عنصر التأثير والتأثر بين المبدع والمتلقي وهذا يتم من خلال ظاهرة التكرار التي تجعل المرء يدهش بسببها، فالإدهاش المتولد من عملية التكرار هو سر تلك الصيغة الجمالية التي يخلقها تكرار شيء معين في سياق معين »³.

ولعل الشقراطسي بهذا التوظيف قد خلق للمتلقي مجالا جماليا عن طريق تكرار اللفظ بإيقاعه الصوتي التجنيسي مما أدهشه بقوة الإحكام والتنظيم بين الصدر والعجز وهو ما نجده بأقل كثافة إيقاعية ودلالية في النصوص اللاحقة، والتكرار في هذه النصوص مس الدال والمدلول إذ الدال والمدلول نفسه، بينما في النص السابق نجد التكرار قد مس الدال دون المدلول. وشتان بين الايقاع والدلالة في كليهما حيث أن « التكرار هو المظهر الأساس لاتحاد الدال والمدلول في النص الأدبي، وهو أسلوب يقوم على إعادة استخدام كلمة، أو عبارة، بلفظها ومعناها، في موضع آخر أو موضع أخرى في سياق نص أدبي واحد »⁴.

وإذا كان الطغرائي في بيته 37 قد وظف اللفظ المكرر في بداية الصدر وبداية العجز (الحظ) كدال ومدلول، فإن صاحب النص السابق قد اشتغل كذلك على هذه الصيغة

¹ القصيدة الشقراطية في مدح خير البرية ، بيت 123، (ينظر محمد بوزينة :مصدر سبق ذكره ، ص42).

² رابع بوحوش: البنية اللغوية لردة البوصيري، مرجع سبق ذكره ، ص 75.

³ موسى ربابعة: مرجع سبق ذكره ، ص43

⁴ عبد الله بن المعتز: البديع، تحقيق اغنطيوس كراتشكو سيك، دار المسيرة ، ط3، 1982، ص47 .

التكرارية وبالحدة الصوتية والتكثيف الدلالي الذي عودنا عليه في توظيف صيغ تكرارية أخرى حيث يقول الشقراطسي:

أرحت بالسيف ظهر الأرض من نفر * أرحت بالصدق منهم كاذب العلل

وجاثم بمثار النقع مشتغل * بجاحم من أوار النار مشتعل¹

فقد جاء الشاعر بالتكرار الصوتي الأفقي مثل ما جاء به الطغرائي من خلال مقابلة كلمة بداية الصدر بكلمة في بداية العجز، وهي لفظ الحظ، إلا أن مدلولها واحد، بينما ركز صاحب النص السابق على إيقاع الكلمة فجاء بلفظ أرحت – أرحت على أساس الجنس الناقص ولفظ جاثم – وجاحم بالجناس الناقص كذلك ليحدث نغما صوتيا بين الشطرين وهو نغم منتظم متوازن عكس البيت المعارض. إذ الشاعر راعى مقادير معينة للفظ المكرر وجانس بين الأصوات ليعبر عن القضاء على الفساد والشرك ماديا ومعنويا في البيت الأول وعلى الهالك وعلى الجمر المشتعل في البيت الثاني « فالتكرار عملية تكثيف على مستويين وهما المستوى الصوتي والمستوى الدلالي »²، وإذا كانت هذه الصيغة عابرة في أبيات الطغرائي، فإنها في نص الشقراطسي النموذج قد شكلت ظاهرة أسلوبية نجدها في قوله: (ولا من الصين- ولا من الروم ب 118) (ولا من النوب... ولا من الزنج ب 119) (وعاد .. وعاد ب 122) مما يعمل على توضيح الدلالة بواسطة الانتظام الإيقاعي والفرق في هذا التكرار الأفقي الصوتي أن صاحب النص السابق يعمل دائما على تكرار الدال دون المدلول بينما يوحد الطغرائي بين الدال والمدلول مما يجعل الإيقاع الصوتي منخفضا ثم نجد صيغة التكرار التي اعتمدها الطغرائي في بيته 48 عندما كرر لفظ أعدى- عدوك مع بداية البيت الشعري قد اعتمدها النص السابق من خلال قوله الشقراطسي:

أخبار أحبار أهل الكتب قد وردت * عما رأوا ورووا في الأعصر الأول

ياخالق الخلق لا تحرق بما اجترمت * يداي وجهي من حوب ومن زلل³

وهنا تتابع اللفظان المتجانسان أفقيا في المطلع، كما نجد في (أخبار أحبار) (خالق – الخلق) ويمتد الصوت المدود بالألف والصائت بطرقات الراء والخافت والهامس بصوت الحاء والحاء فيدل على رواية أهل الكتاب الذين بشروا بظهور النبي الكريم. ثم يكون الامتداد بالألف في خالق وهو يدعو ويتوسله خاشعا مبتهلا، وقد حدث تماثل الحروف خاصة صوتي الحاء والقاف إيقاعا ونغما خاصا مهموسا، ومع ذلك لا يخلق التكرار اللفظي

¹ الجاثم: الهالك، الجاحم: الجمر الشديد الاشتعال الأوار: ج أور: الحر الدخان، القصيدة الشقراطية في مدح خير البرية، بيت 78، 71 ينظر محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص 40 .

² عامر الحلواني: مرجع سبق ذكره، ص 115.

³ الحبر: بفتح الحاء وكسرها يجمع على أحبار وصور العالم الصالح رئيس من رؤساء الدين وخلف المسيح عند المسيحيين ورئيس الكهنة عند الوجود، حوب اثم وذنب، القصيدة الشقراطية في مدح خير البرية، بيت 4، 132 – ينظر محمد بوذينة: مصدر سبق ذكره، ص 36، 43 .

من ايقاع في أبيات المعارضات لكنه لا يضاهي الايقاع الصوتي الأفقي للنص السابق الذي يشتغل عليه الشقراطي « ولا تخفى صنعة أيضا حين احتوتها تلك الايقاعات الداخلية التي ازدحمت بها الأبيات من خلال الحروف المتشابهة، أو التكرار اللفظي الذي يخدم الموسيقى أيضا مما يزيد من دلالة ايقاعها »¹.

ويكرر الطغرائي كذلك لفظ رجل في بداية الصدر وآخر العجز، ثم الدنيا في حشوهما ليبين الرجولة الحقيقية في أن لا يعول الفرد على غيره ويكافح ويعمل للوصول إلى مبتغاه دون تكاسل واتكال وقد ركز على الدنيا لأنها هاجس الانسان وشغله الشاغل، وقد اختار موضع اللفظة الأول في الشطرين ليكون منفتح ومنغلق البيت الشعري فهو محور الكلام وكأن الاهتمام في الصدر على الرجل ثم انصب الاهتمام في العجز على الدنيا لاختلاف السياق، ويكرر الشاعر الصيغة نفسها في البيت الموالي لفظي شغلت كفعل ماضي وشغل كمصدر، ليدل على حالة الاهتمام والتركيز على شخص النبي الكريم وحالة أصحابه في الآخرة. وهو اشتغال نجده عند الشقراطي في نصه السابق كذلك حيث يقول:

نفرت في نفر لم ترضى أنفسهم * إذ نافروا الرجس إلا القدس في نفل

نحلتك الحب على إن نحلتكه * أجني بحبك منه أفضل النحل²

فقد ردد الشاعر لفظ نفرت في بداية الصدر ثم لفظ نفل في نهاية العجز، وكذلك لفظ نحلتك ثم النحل ودلت الأولى على حالة النفور من الرجس والتعلق بما هو مقدس بينما الثانية دلت على معنى العطاء والحب دون انتظار الجزاء، وما يجمع الشقراطي بالطغرائي كذلك هو ارتباطهما بشخص النبي الكريم، وقد جعل الشاعران من اللفظين المكررين أفقياً بداية ونهاية « **فنقطة النهاية هي نقطة البداية إذ يجمعان بين التصدير والتذييل** »³، وكل ذلك خدمة للايقاع والدلالة معاً، إذ يفتح البيت بطرقات صوت الرء وضرباته وجهر صوت الجيم، ويختم بها كذلك مع وجود شدة الدال في الدنيا، بينما يشتغل الشقراطي على التكرار بالتجنيس الناقص وفي إعادة بعض الأصوات هو في حقيقته تكثيف للايقاع داخل التركيب، وقد اشتغل اسماعيل العامري كذلك على هذا النوع من التكرار دون تجنيس ولكن بوضع الكلمات في المواقع التي اشتغل عليها الشقراطي في قوله:

لا ترحلن فما أبقيت ما جلدي * ما استطيع به توديع مرتحل

سارت شوارد أوصاف الوزير بها * سير الجنوب بصوب العارض العطل

¹ عبد الله التطاوي، **نقاطات الحركة الشعرية**، مرجع سبق ذكره، ص 136.

² **القصيدة الشقراطية**، بيت 130، النفل: سكون ذالفاء ماتفعله مما لم يفرض عليك وبفتحها الغنيمية والهيبة: غل غلا: أعطاه شيئاً أحبي من حبا حبوا حباه بكذا: أعطاه بلا جزاء، النحل: العطايا مفردة نحلة (محمد بودينة، مصدر سبق ذكره، ص 39-43)

³ راجع بوحوش، مرجع سبق ذكره، ص 75.

إذا سهرت لتحبير المديح له * راسلت طبعي ومن إحسانه رسلي

إن الملوك على أيماننا مقل * فاخلق برأيك أجفانا على المقل¹

فقد كرر الشاعر لفظ (ترحلن) في بداية الصدر ولفظ ترحل في آخر العجز مثلما فعل الطغرائي في أبياته السابقة، تأثرا بالنص السابق في أبياته التي ذكرناها مؤخرا، فنقطة البداية هي الفعل المضارع ترحلن ولفظ النهاية هي اسم الفاعل مرتحل، وقد دل على معاناته مع رحيل الحبيب ليجسد عمق الجراح، وهو تكرار جذري كما يقول الدكتور عامر الحلواني « لأن الكلمات فيه تعاد بجذرها لا بحرفيتها فتكرر بهيئة مغايرة وصيغة حرفية مختلفة، فيصيبها تغير ينال من إحدى مقولاتها النحوية أو الصرفية كليهما معا»².

والشاعر يعني في هذا التكرار الجذري في بيته الموالي بقوله سارت كفعل ماضي وسير كمصدر مفعول مطلق حيث غير موضع الكلمة المكررة فجاءت الأولى في بداية الصدر والثانية في بداية العجز ليدل على معنى السير المعنوي والمادي وقد حدد هذا الصوت العارض الهطل تأثرا بالنص السابق في بيته الثامن والعشرين عندما قال: بصوب الواكف الهطل³ تعبيرا عن السحاب المار الذي تهطل أمطاره بغزارة ومع ذلك يختلف السياق بين البيتين السابق واللاحق وهو ما نجده في بعض الأبيات المعارضة التي أخذت عن النص السابق إذ « أن المعارض يعمل في بعض حوارته النصية على نقل الوحدات المعنوية لنصوص المعارضة على غير الجهة التي كانت عليها من قبل، فأعاد توظيفها بشكل فني يخدم مقاصده المختلفة، وهذا نجده بنقل النواة المعنوية الواحدة من مقام إلى آخر ومن غرض إلى آخر، فيحدث بذلك تداخلات بين السياقات المختلفة مما يولد المفارقة»⁴، وقد اعتمد الشاعر على صوت السين المهموس كخفوت السير مع طرقات وضربات صوت الرءاء. وعلى التكرار اللفظي الجذري، كما سار الشاعر على النظام التوقيعي الذي التزمه الشقراطسي في نصه السابق من خلال تكراره للفظ راسلت مع بداية العجز ولفظ رسلي مع آخر العجز، وهي مقابلة بين الفعل الماضي واسم الجمع ليعبر عن عملية التواصل الطبيعي مع الموهبة لتفجير طاقته الإبداعية لمدح النبي الكريم، وكان كذلك لصوت السين المهموس المرقق مع أشباه الصوائت الرءاء واللام أثره في الايقاع الصوتي الخافت والواضح. وهو اشتغال حدث في النص السابق من خلال قول الشقراطسي:

برئت من دين قوم لاقوام لهم * عقولهم من وثاق الغي في عقل

¹ معارضة العامري ، بيت 3، 18، 20، 40 (ينظر محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره ، ص ص 57-58)

² عامر الحلواني: مرجع سبق ذكره، ص 159.

³ القصيدة الشقراطسية ، بيت 28 (ينظر محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره ، ص 37)

⁴ عبد القادر بقيش، مرجع سبق ذكره، ص 89

أراق بالأرض ثجا صوب ريقه * فحل بالروض نسجا رائق الحلل¹
فقد جانس الشاعر بين لفظي (عقول – عقل) ليدل على العقل المفكر ثم الاعوجاج
والفساد وكرر لفظي حل كفعل ماضي والحلل كاسم جمع ليدل على معنى الظهور والمجيء
وعلى معنى المظهر الجميل، فحمل اللفظان المكرران معنى المجال والرونق الطبيعي داخل
السياق وقد مثل التصدير افتتاحا إلى آخر البيت لأنه يمثل الاستمرار السردى ورواية
الحدث وقد شكل التصدير بين بداية العجز ونهايته عجز العقول عن التفكير بسبب الرجز
والغواية، بينما مثل الاستمرار السردى ورواية الحدث في البيت الموالي « **كذلك يجعل الله
الرجس على الذين لا يؤمنون** »² ثم يستمر الشاعر في الاشتغال على التكرار الأفقي
الصوتي فيوظف لفظ واحد هو المقل كاسم جمع في آخر الصدر وآخر العجز، حيث خلق
هذا التصريع باللام إيقاعا صوتيا خاصا من خلال عملية التوازي، حيث يجسد الملوك عيونا
تترصد وتترقب كل شيء إلى جفون تقيدها وتردعها وتسوقها إلى سبل الرشاد، فكانت
اللفظة مرتكزا صوتيا ودلاليا داخل البيت الشعري « **إذ يسخر الشاعر تشابه العناصر
الأسنينة وتجانسها المورفولوجي التماسا لنيل أكبر طاقة صوتية وإيقاعية ذات دلالات
معنوية** »³، فالتوليد في هذا البيت ترتب عن اختيار اللفظ ووضعه في أواخر الشطرين:
بحيث يمثل اللفظ مركز البيت الشعري ومفتاحه، وهو اشتغال تأثر فيه بالنص السابق في
قوله:

دعوت للخلق عام المحل مبتهلا * أفديك بالخلق من داع ومبتهل⁴
والفرق بين البيتين اللاحق والسابق هو كثافة الإيقاع في هذا البيت المحوري حيث
أكثر الشقراطسي من التكرار اللفظي الأفقي ليدعم إيقاع البيت المصرع وردد لفظ الخلق
دعوت داع من خلال عملية الاشتقاق وهو اشتغال مميز يضاف إلى عملية التوازي
والتوازن بين الصدر والعجز كما أن البيت عبارة عن توقيع توفيقى على عكس البيت
اللاحق الذي افتقر إلى كثافة هذا الاشتغال الصوتي، فقد قام الإيقاع المتباين والمتميز في
البيت المحوري على السياق الكلي للبيت الشعري، ومع ذلك نجد الأبيات اللاحقة قد عملت
على إنتاج معان جديدة، حيث تستلهمه وتجعله في سياق آخر وهو ما يؤثر على ذوق
المتلقي كونها عملية « **ترسيخ وتجديد في آن: يرسخ الشاعر المعنى إذ يجري بريحه
ويغترف منه، ولكنه يروم تجديده في الآن نفسه، إذ يعيد إنتاجه فيفكك دلالاته الأولى،**

¹ القصيدة لشقراطية، بيت 21، 47، عقل البعير: اعوجت قائمة الفعل : الاعوجاج، الثج: الماء السائل ، الريق: من هو على الريق
(ينظر محمد بوذينة، مصدر سبق ذكر ، ص ص 37، 38)

² سورة الأنعام: الآية 125 .

³ خميس رضا: **خصائص البناء في الشعر المولدى**، عند ابي حمو موسى الثاني الزباني، منشورات دار الأديب، دط، دت ، ص 89

⁴ المحل: الجذب، **القصيدة الشقراطية في مدح خير البرية**، بيت 27 ، ينظر محمد بوذينة: مصدر سبق ذكره، ص 37 .

ويغير نظامه السابق ليعيد تشكيل الدلالة وينظمها تنظيماً جديداً¹، وهو ما سار عليه المعارضون في نماذجهم السابقة أثناء توظيف التكرار الصوتي الأفقي على امتداد البيت الشعري وهو يجارون النص السابق في تضمين بعض الأصوات والألفاظ. مثلما يشتغل شمس الدين النواجي على هذا النوع من التكرار الصوتي عن طريق التقابل بين الصدر والعجز إعجاباً بالنص السابق وتأثراً به حيث يقول مادحا النبي الكريم:

مظهر القلب من غش ومن دنس * منزله الصدر عن زيع وعن ملل²

فالشاعر جعل من اسم المفعول (مظهر – منزله) مفتاحاً للصدر والعجز في شكل تقابلي وأردفه بمضاف إليه القلب – الصدر ثم بمتعلقات عبارة عن جار ومجرور من غش ومن دنس – عن زيع وعن ملل مما أحدث إيقاعاً مكثفاً على إمتداد البيت الشعري أفقياً، ولا يخفى ما لهذا التوظيف من قوة صوتية وإيحاء نغمي مؤثر يجعل المتلقي يدهش لهذه الصناعة الصوتية المحكمة، وهو اشتغال وجدناه في النص السابق من خلال قوله:

مثنج بركيك الإفك ملتبس * ملجلج بزري الزور والخلل³

فقد قابل الشاعر بين اسم المفعول مثنج – ملجلج في أول الصدر والعجز من البيت الشعري السابق، ثم كرر الجار والمجرور بركيك – بزري ثم المضاف إليه الإفك – الزور – ثم أضاف لفظ ملتبس والخلل في إيقاع صوتي واحد مما قوى النغم والجرس الصوتي وهذا التقابل المكرر « يحدث إيقاعاً متكرراً، ويعطي الدلالة المتناقضة بين المتجانسين وضوحاً لازماً، فتبدو الدلالة العامة وهي التعميم⁴ » ويتوافق بن المختار كشاعر معارض مع الشقراطسي كشاعر معارض في نوع التكرار الأفقي الذي يعتمد على رصد المشتقات على امتداد البيت الشعري ، حيث يقول :

من حاز كعب بني كعب برمته * ومن به كعب حلت دارة الحمل

إن عورضت فضحت من كان عارضها * أو جودلت جدلت من كان ذا جدل

أو خوصمت خصمت أو فوحت فحمت * أو كوثر كثر لكن بلا ملل

ما ناله باحتيال لا فإن له * عناية سبقت في سابق الأزل

فما استفاد العلم أجمعه * وقل ذا من علوم العالم الأزلي⁵

¹ أحمد حيزم: أفق الشعر ورهان اللغة، بحث في آليات الخطاب الشعري عند البحتري، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، ط1، صفاقس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، 2001، ص426.

² معارضة النواجي، بيت 22 ينظر محمد بوزينة: مصدر سبق ذكره، ص64.

³ نيج الكلام: لم يأت به على وجهه فهو مثنج مظرب الخلق، الخلل، الحمق والخفة. القصيدة الشقراطسية في مدح خير البرية، بيت 42، ينظر المصدر نفسه، ص38.

⁴ عبد الباسط محمود، مرجع سبق ذكره، ص146.

⁵ معارضة ابن المختار، بيت 30، 37، 38، 42، 43، كعب: شرف، فيلق: جيش عظيم – ينظر محمد بوزينة، مصدر سبق ذكره،

فقد اشتغل الشاعر على توظيف المشتقات عن طريق التكرار الأفقي على امتداد أبياته الشعرية في قوله كعب - كعب - كعب ليصبح اللفظ المكرر مفتاحاً دلالياً وعنصراً إيقاعياً، حيث كان لصوت العين والباء بوقعهما مع شدة صوت الكاف وهمسها ودل على شرف البيت النبوي، ثم كرر لفظ عورضت كفعل ولفظ عارضها كاسم فاعل ولفظ جودلت وجدلت كفعلين ولفظ جدل كمصدر ليدل على معجزة اللغة القرآنية، وكان صوت العين المجهور مع صوت الراء المكرر له وقعه القوي والشديد كما أن صوتي الميم والذال، بجهرهما جسداً وقع الجدال والتخاصم، ثم كرر لفظي خوصمت - خصمت وفوحمت - فحمت وكوثر - كثرت وهي أفعال شديدة الدفع في التركيب لاحتوائها على أصوات فاعلة في الإيقاع خاصة الأصوات المهموسة المادية كالخاء والصاد والفاء والحاء والكاف والثاء، ثم يكرر لفظ سبقت كفعل ولفظ سابق كاسم الفاعل وكان لصوت الشين بهيمته ووقعه الخاص، إضافة إلى صوت الباء بجهره وشدة أثره في النغم، ويوظف الشاعر الألفاظ المشتقة العلم كمفرد والعالم كاسم الفاعل على امتداد البيت الشعري ليبين قيمة العلم الأزلي الذي حظي به النبي الكريم، وفي كل ذلك ارتبط ابن المختار بالنص السابق عندما اشتغل الشقراطي بتوظيف المشتقات عن طريق التجنيس خاصة للتكثيف من الإيقاع الصوتي وإغناء الدلالة، ويكمن الفرق بين النص اللاحق والنص السابق في اتحاد الدال والمدلول في الأول، واتحاد الدال والمدلول في الثاني ومع ذلك فالتكرار الأفقي بالمشتقات أو بالتجنيس واحد، لذلك توحدت أبيات ابن المختار والشقراطي من حيث هذا النوع من التكرار الأفقي، رغم أن الطريقتين تختلف بين الإيقاع التكراري الأفقي بالمشتقات وبين التكرار الأفقي بالتجنيس، وهو أكثر كثيفاً صوتياً عند الشقراطي منه عند المعارضين، فكل يريد تنبيه المتلقي وتحفيزه لتقبل الرسالة بطريقته الخاصة إذ « الشعور الإيقاعي أو المسيطر على الشاعر لا يدفعه إلى اختيار الكلمة فقط، بل إلى تكرارها ولو لم يكررها على هذه الشاكلة لما استطاع أن ينقل تجربته العميقة وأن يثير إحساس المتلقي »¹.

ونجد هذا الاشتغال كذلك عند عبد الرحيم البرعي في قوله:

راح الفراق بأرواح الرفاق فكم * دم يراق بغير البيض والأسل
فلا ترى العين إلا ما تسر به * من مورق خضر أو مونق خضل
إني انتصرت بكم والله ناصركم * أين الحمية منكم بالحماية لي
كم عم بركم الله بركم * بالخير يا سيدي من حاف ومنتعل
وكم دعاكم نفسي فداؤكم * مستنصر فانتني بالنصر عن عجل
أعده في الأعادي سيف نصرته * درع عصمة في الحادث والجلل
واستوطنت رحمة الرحمن تربكم * تفيض بالفضل في الإصباح والأصل

¹ موسى ربابعة، مرجع سبق ذكره ، ص 29 .

أولاً في الأوليا أضحت ولايتهم * كأنها ملة الاسلام في الحل¹

ونحن نتأمل هذه الأبيات نستحضر آيات ابن المختار من جهة وأبيات الشقراطي من جهة ثانية، إذ وظف الشاعر قوله (الفراق، الرفاق، فراق) وقوله (مورق خضر أو مورق خضل) وهو ارتباط مباشر بالنص السابق في بيته الواحد والثلاثين² وقوله (الفريق - فارقتهم) ثم (انتصرت - ناصركم) (الحمية - الحماية) ثم (بركما - تربكما) ثم (مستنصر - انتصر)، (أعده - الأعادي)، (رحمة - الرحمن)، (تقيض - الفضل) و(أولاً - الأوليا - ولايتهم)، وهو تكرار أفقي جاء على امتداد الأبيات بالمشتقات المتجانسة ونجد فيها الجناس الناقص الذي يختلف فيه المدلول، حيث دل الفراق على الهجر والصدود والرفاق على الأحبة والأصحاب والفعل يراق على السيلان، إلا أن أصوات القاف والراء والفاء كان لها وقعها في البيت بالقلقلة والهمس والشدة مع طرقات حرف الراء المكرر مما أحدث أصوات دلت على أثر الهجر والبعد والجرح المعنوي الذي يسببه هذا الصدود وقوله (مورق - مورق) و(خضر - خضل) وهو تكرار أفقي بالتجنيس الناقص جسد الطبيعة الجميلة الندية الخضراء ذات الأناقة. مثلما جسدها الشقراطي عندما تحدث عن المعجزة النبوية لما دعا الرسول ص عام الجذب وكيف أصبحت الطبيعة بأغصانها الخضراء الجميلة والتي تتلألأ بأنوارها الندية والأنيقة. ولا يخفى ما لأصوات أشباه الصوائت - الراء - الميم - النون - اللام من أثر في وضوح المعنى وما لصوت القاف والخاء والضاد من شدة وهمس وجهر. وهكذا نجده مع بقية الأمثلة المكررة وهي ألفاظ « ومن النماذج التي يلعب كل منها دوراً إيقاعياً يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحال الشعورية للنص والجو النفسي الغالب عليه »³ فقولته الفريق - فارقتهم يبرز بجلاء الحالة النفسية للشاعر جراء هجر الأحبة والأصدقاء، كما يجسد فعل الانتصار المرتبط بالممدوحين والذي يزكيه الله سبحانه وتعالى (انتصرت - ناصركم) ، ثم يجانس بين لفظ الحماية ليدل على النخوة والغيرة بين لفظ الحماية ليدل على الصيانة وكان في كل ذلك صوت الصاد والحاء المهموسين مع أشباه الصوائت له وقعه وأثره داخل التركيب، ويعيد الشاعر العناصر اللسانية نفسها مع تغيير الحركة الأولى في قوله (بركما - بركما) ليدل على الإحسان المأخوذ من إحسان الله لخلقه، وفي هذا التكرار والترديد إيقاع صوتي مضاعف، ويكرر لفظي مستنصر من فعل مزيد استنصر ولفظ النصر كمصدر ليثبت معنى النصرة والحماية والنجاح المؤكد بهما. وقد ساهمت أحرف الصفير في الإيقاع الصوتي وأشباه الصوائت في وضوح المعنى. ثم يردد لفظي أعده كفعل ولفظ الأعادي كاسم جمع لمجابهة العدو وكان

¹ معارضة البرعي، بيت 3، 9، 45، 47، 48، 53، 55، 24 ينظر محمد بودينة، مصدر سبق ذكره ، ص ص 60، 61، 62

² القصيدة الشقراطية، بيت 31 ، ينظر المصدر نفسه، ص 38 .

³ محمد مصطفى أبو الشوارب، مرجع سبق ذكره، ص 165 .

لصوتي الدال والسين بجهرهما أثر قوي في البيت الشعري. ثم يكرر لفظي رحمة كمصدر الرحمن نسبة لله سبحانه وتعالى ويكرر ألفاظ (أولاك - الأولياء - ولايتهم) للتعبير عن مقام الولاية. وكانت الحاء الهامسة بخفوتها قد عبرت عن رحمة الله، كما أن اللام المنحرف الجانبي اسهم في وضوح هذه الألفاظ.

لقد كان التكرار الصوتي الأفقي بين توظيف المشتقات المكررة والمتجانسة ملمحا أسلوبيا واضحا في المعارضات تقاطع مع النص السابق في ذلك إلا أن صاحبه كثف الإيقاع الصوتي أكثر بواسطة الاشتغال على التجنيس أكثر من التكرار العادي. الذي كان سمة أسلوبية في المعارضات. وقد وظف هؤلاء تكرارا صوتيا أفقيا يعتمد على انتظام الإيقاع بتكرار اللفظ على الوزن الواحد لإعطاء شحنة صوتية داخل البيت الشعري حيث يقول البختري:

والبين منفصل، والحبل متصل * والأنس مكتمل، أربى على الأمل¹
وقول النواجي:

أكرم بخلق نبي زانه خلق * بالحسن مشتمل بالبشر مكتمل²

فقد اشتغل الشاعران على توظيف عبارات متساوية من حيث الإيقاع والانتظام الصرفي، والسجع بين الألفاظ (منفصل - متصل - مكتمل) وهو تكرار لاسم الفاعل من جهة ولصوت اللام من جهة ثانية أحدث إيقاعا مميزا. وأعطى الدلالة ثراء وغناء. وقد اشتغل على ذلك النواجي في عجز البيت (بالحسن مشتمل - بالبشر مكتمل) ولعل ذلك يعود بنا إلى النص النموذج عندما قال الشقراطسي:

من كل مهتصر لله منتصر * بالبيض مختصر بالسمر معتقل

قد طاع منحرف منهم لمعترف * وانقاد منعدل منهم لمعتدل³

فقد اعتمد التكرار الصوتي الأفقي على اسم الفاعل (مهتصر - منتصر - مختصر - معتقل) ثم (منحرف - معترف - منعدل - معتدل) وما زاد في الإيقاع الصوتي هو انتهاء هذه المشتقات بحرف واحد خاصة صوت الراء المكرر والفاء المرقق المهموس واللام المنحرف الجانبي لذلك اشتغل عليه البختري والنواجي ويشتغل البرعي على النمط نفسه ولكن بتوظيف المثني والجار والمجرور في نسق صوتي واحد حيث يقول:

سيفين في غمد، قلبين في كبد * روحين في جسد نورين في بدل

وقد تحقق باجماع هذه العبارات المكررة توقيع صوتي مخصوص مما نجم عنه تكثيف في الدلالة القوية بواسطة المثني - سيفين - قلبين - روحين - نورين مما جعل

¹ معارضة البختري، بيت 7، ينظر محمد بوزينة، مصدر سبق ذكره، ص 71.

² معارضة النواجي، بيت 25 (المصدر نفسه، ص 64)

³ القصيدة الشقراطسية، بيت 58، 113 (ينظر المصدر نفسه، ص ص 39، 42)

هذا الضرب من التكرار إيقاع إنشادي يضيف على البيت ميزة صوتية خاصة ويكون سمة من سمات بقاء هذه القصيدة وخلودها فعندما نتأمل هذه النماذج الشعرية للمعارضيين، وما وظفه كذلك صاحب النص السابق « **نقف على ضروب من المناسبات والموافقات والموازنات تؤكد قيام بنية إيقاعها وتوقيعها مع المجاملة والمشاكلة** »¹، وهو ما نلاحظه في التوافقات الصرفية بين الكلمات سواء من اسم الفاعل أو المثنى، وهذا التكرار القوي الأفقي هو تكرار واعي يختلف عما تناولناه في تكرار الألفاظ والتجنيس، لأنه يعطي الإيقاع خصوصية والدالة عمقا.

« وهذا الضرب من ضروب التكرار القائم على إعادة العبارات الجاهزة التي تجري في مناويل تركيبية متشابهة، عمق المعنى وفصل أطراف من جهة، وأغنى الإيقاع والتوقيع من جهة ثانية، وأكد أنهما في هذه المعارضة مقدودان من اللغة، منبثقان من رحمها، مولدان أحيانا من التعابير الجاهزة والرصيد الثقافي المشترك »².

فالتكرار مهما كان نوعه لا يوظفه الشاعر اعتباطا بقدر ما يرمي من خلاله إلى غايات صوتية ودلالية معينة، وهو ما لمحناه في النص السابق أو النصوص اللاحقة.

4- جماليات الإيقاع الخارجي بين النصوص اللاحقة والنص السابق:

إذ كان التكرار الصوتي بأنواعه السابقة عنصرا مجسدا للإيقاع والموسيقى الداخلية عن طريق تناغم الأصوات منفردة ومجمعة في النصوص اللاحقة والنص السابق، فإن الوزن والقافية بإيقاعها عنصرا مكملًا لهذا الإيقاع من الجانب الخارجي للنص الشعري، حتى يكتمل الإيقاع الموسيقي العام في هذه النصوص اللاحقة أو حتى في النص السابق وقد يتجاوز هذا الجانب الموسيقي ليكون محل دراسة في اللغة بحيث « **اتسع استخدامه في دائرتها، فظهر في عروض الشعر والوزن الصرفي والجرس اللفظي، ويشمل الفن بأشكاله المختلفة** »³ وبذلك يتجلى في النص ما يسمى بالإيقاع الصوتي الخاص المرتبط بالحروف والكلمات في تداخلها وتناغمها، ثم الإيقاع العام المرتبط بالوزن والقافية وهو « **وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة** »⁴، وهو ما سنتدبره في دراسة هذه النصوص اللاحقة ونقاربها بالنص السابق ومدى تجاوبها معه في إيقاع الوزن والقافية.

¹ عامر الحلواني، مرجع سبق ذكره، ص 329 .

² المرجع نفسه، ص 333

³ محمد منير: الإيقاع الصوتي في شعر شوقي، منشأة المعارف، ط1، 2000، ص 118 .

⁴ محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، دط، القاهرة، 1997، ص ص 435-436 .

4-1- التقاطع في إيقاع الوزن في الوزن:

إن العلاقة بين الوزن والإيقاع تكمن فيما تجسده التفعيلات المتتابعة المشكلة للبحر الشعري، وما تحدثه من نغم موسيقي منتظم أثناء تردها على امتداد البيت الشعري وتختلف هذه التفعيلات من بحر إلى آخر بحسب ما استخلصه العالم اللغوي الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي سماها بحورا شعرية لأنها « تشبه البحر الذي لا يتناهي بما نغترف منه في كونه يوزن بين ما لا يتناهي من الشعر »¹ وقد وصل عدد البحور الشعرية عند الفراهيدي خمسة عشر بحرا « إلا البحر السادس عشر هو المتدارك فهو من وضع الأخفش »² وهو تلميذ الخليل.

ومن هذه البحور الشعرية الخليلية اختار شعراء المعارضات للقصيدة الشقراطية بحر البسيط، محاكاة للنص السابق الذي اختاره الشقراطي كذلك، ليكتمل في المعارضة الإيقاعية بين النصوص اللاحقة والنص السابق، ولعل هذا الاختيار قصده هؤلاء الشعراء نظرا لخصائص هذا البحر ومميزاته على البحور الأخرى حيث أن « البسيط بحر راقص يتصف بنغماته العالية وبتغير حركي موحى ارتفاعا وانخفاضا، حتى أن إيقاعه يتعلمه ببسر كل من لم يألّف العروض، إذا ما نبه إلى وزنه تقطيعا، لأن سهولة موسيقاه الطاغية تقود الأذن إلى تركيبية بمجرد تكرار أبيات مقطعة نغميا »³.

وهذا ما يحدث توازنا وتساويا في النغم داخل البيت الشعري مع تناسبه بين الشطرين مما يجلب سمع المتلقي فينجذب لنغماته بحيث تنسجم النفس مع هذا النغم « بترتيب نغمات الموسيقى تألفه الأذن وتلذّ به ولكن إذا فقدت الموسيقى التناسب والتساوي بين نغماتها كانت مدعاة نفور وما الشعر إلا ضرب من الموسيقى إلا أنه تزودج نغماته بالدلالة اللغوية »⁴، وإذا تناولنا بحر البسيط من حيث مكوناته الإيقاعية نجد « له ثمانية أجزاء، أربعة سباعية، وأربعة خماسية، وسباعية مقدم على خماسية، وكلاهما فروع عن فعولن ومفاعيلن وهي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن * مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن »⁵

وهو رائج بكثرة في الشعر العربي قديما وحديثا، وهو بحر تام ومجزوء وبحر البسيط من البحور الباهية الرصينة والمركبة المزدوجة الممزوجة، بما أنه يتكون من تفعيلتين فرعيتين: مستفعلن السباعية وفاعلن الخماسية « وقد يسمى بسيطا لأن الأسباب

¹ محمد التونجي وراجي الأسمر ، مرجع سبق ذكره ، ص 125 .

² موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، لبنان، 1969، ص ص 68، 69.

³ عبد الرضا علي : موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع ، ط1، عمان ، الرذن ، 1997، ص 121 .

⁴ محمد غنيمي هلال: مرجع سبق ذكره ، ص 436

⁵ موسى الأحمدي: مرجع سبق ذكره ، ص 91 .

انبسطت في أجزاءه السباعية (المقاطع الطويلة)، أي توالى في مستهل التفعيلات، وقيل بل لانبساط الحركات في عروضه وضربه في حالة خبنها، إذ تتوالى بينهما ثلاث حركات»¹.

وهو « يخرج كالطويل والمديد من دائرة واحدة هي دائرة المختلف لاختلاف نوعيه في تفاعيل البحر الواحد »² كما يرى ابن رشيق في كتابه العمدة « أن الخليل سماه بسيطاً لأنه انبسط عن مدى الطويل، وجاء وسطه فعلمن وآخره فعلمن »³ ولذلك يكثر فيه الخبن في ضربه وعروضه، بحيث تتحول تفعيلة فاعلمن إلى فعلمن، بحذف الحرف الثاني الساكن، وقد اختاره شعراء المعارضات وصاحب النص السابق لأنه « يسمى بسيطاً لرقته في النسيج الايقاعي، وانبساط اساريه في 48 صوتاً تنغيمياً، ويتميز بالركة والغنوبة، وامتداد النفس، والقدرة على استيعاب الدلالات واحتضان المدلولات »⁴. ومفتاح هذا البحر:

« إن البسيط لديه يبسط الأمل * مستفعلمن فاعلمن مستفعلمن فاعلمن »⁵

ومن هنا نفهم بأن هذا البحر مناسب للمواضيع المبسطة طويلة النفس مثل موضوع المدح، وهو ما نجده من خلال تطور الدراسات الحديثة في هذا الشأن إذ حاول الدارسون استدراك هذا الموضوع بايجاد الصلات والروابط بين الوزن والغرض، أي بين البحر الشعري والموضوع المطروق، حيث يقول ابراهيم أنيس: « أما المدح فليس من الموضوعات التي تنفعل بها النفوس وتطرب لها القلوب، وأجدر به أن يكون في قصائد طويلة وبحور كثيرة المقاطع كالطويل والبسيط »⁶، ولعل ميزان هذا الوزن وعلاقته بغرض المدح هو سر اعتماد الشقراطي في نصه السابق عليه، ثم محاكاته من النصوص اللاحقة نظراً لما له من تناسب مع مواضيعهم المتمثلة في مدح النبي الكريم ويضاف إلى ذلك ما يحمله هذا البحر من الخصائص الفنية والمقاطع الصوتية والبنية الإيقاعية تجعله في مثل هذه القصائد المدحية الطويلة على مكانة كبيرة رغم أن « البسيط يقرب من الطويل ولكنه لا يتسع مثله لاستيعاب المعاني، ولا يلين لينه للتعرف بالتركيب والألفاظ مع تساوي أجزاء البحرين وهو من وجه آخر يفوقه رقة وجزالة، ولهذا قل في شعر أبناء الجاهلية، وكثر في شعر المولدين »⁷.

¹ ناصر لوحيشي: الميسر في العروض والقافية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، 2007، ص 77.

² غازي يموت: بحور الشعر العربي، عرض الخليل، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، ط 2، بيروت، 1992، ص 67.

³ محمد بوزواوي: الدروس الواقية في العروض والقافية، دار هومة للطباعة والنشر، بوزريعة، الجزائر، ص 106.

⁴ غازي يموت: مرجع سبق ذكره، ص 163.

⁵ المرجع نفسه والصفحة نفسها.

⁶ ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مرجع سبق ذكره، ص 178.

⁷ غازي يموت: مرجع سبق ذكره، ص 64.

4-2- التقاطع في إيقاع الضرب والعروض:

قبل أن نتبين مدى التداخل بين النصوص اللاحقة والنص السابق في توزيع الضرب والعروض بشكل واحد يجب الإشارة على أن العروضيين منذ القديم اتفقوا على ثلاث أعاريض وستة أضرب موزعة عليها في بحر البسيط بينما « عند المحدثين له أربع أعاريض وسبعة أضرب » والعروض الأولى مخبونة وجوبا ولها ضربان، الأول مخبون وجوبا مثلها فَعْلُنَّ والثاني مقطوع فَعْلُنَّ، ويلزم الردف على المشهور أما العروض الثانية مجزوءة صحيحة مستفعلن ولها ثلاثة أضرب الأول مجزوء مثال: مستفعلن، ويلزمه الردف ليسهل التقاء الساكنين، والثاني مجزوء صحيح مثلها مستفعلن، والثالث مجزوء مقطوع مفعولن، أما العروض الثالثة مجزوءة مفعولن ولها ضرب واحد مجزوء مقطوع مثلها، وتأتي الأعاريض الثلاثة وأضربها المختلفة كما يلي:

- العروض الأولى بضربين مخبون ومقطوع:
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن * مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن * مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
- العروض الثانية مجزوء بثلاث أضرب مختلفة كالتالي:
مستفعلن فاعلن مستفعلن * مستفعلن فاعلن مستفعلن
مستفعلن فاعلن مستفعلن * مستفعلن فاعلن مستفعلن
مستفعلن فاعلن مستفعلن * مستفعلن فاعلن مفعولن
- العروض الثالثة مجزوءة بضرب واحد مجزوء :
مستفعلن فاعلن مفعولن * مستفعلن فاعلن مفعولن¹
- العروض الرابعة مخبونة مقطوعة بضرب مكبول مخلع عند المحدثين:
مستفعلن فاعلن متفعل * مستفعلن فاعلن متفعل²

مخبونة مقطوعة	مفعولن
مكبول مخلع *	فعلولن

وما يهمنا من هذه الأعاريض والأضرب ما جاء في بحر البسيط التام والمتمن المائل في العروض الأولى المخبونة بضربيها المخبون والمقطوع، لأنها صورة لنماذج المعارضات المدروسة وللنص السابق، ومثال لعملية التقاطع والتداخل الذي نحتاجه في مثل هذه الدراسة المعتمدة على المقارنة والموازنة الإيقاعية بين نصوص لاحقة ونص سابق،

¹ موسى الأحمد: مرجع سبق ذكره ، ص 92 .

² ناصر لوحيشي: مرجع سبق ذكره ، ص 80

*المخلع أو المكبول ما كانت عروضه مقطوعة وضربها مجنون على وزن متفعل فاعلن ويسمى حينئذ البسيط المخلع أو المكبول – ينظر الشيخ محمد بن شنب تحفة الدب في ميزان اشعار العرب ، دار الغرب الاسلامي ، ط 54 ، بيروت ، لبنان ، 1990، ص 41 .

ولذلك نحتاج إلى ضبط الزحافات والعلل التي طرأت على هذه النصوص اللاحقة من خلال استقراءنا لبحر البسيط الذي نسجت على منواله هذه القصائد والقصيدة الأم كذلك حتى نتبين مدى تقاطعها في هذا المجال.

فهناك تغيرات تدخل على بحر البسيط في تفعيلته السباعية والخماسية، حيث يدخلها الزحاف والعلة، ومنها ما يتعلق بالأسباب ومنها ما يتعلق بالأوتاد، ومنها ما يتعلق بهما معا « **والزحاف هو تغيير يلحق ثواني الأسباب فقط** »¹ ويكون هذا التغيير من جانبيين اثنين « **إذ سكنه أو يحذفه** »² ويحذف الحرف الثاني الساكن من التفعيلتين، بحيث تصبح مستفعلة، متفعلة، وفاعلة، فعلة.

أما العلة فهي « **التغيير الذي يلحق الأسباب والأوتاد، وهذا التغيير لازم غالبا، فإذا أصاب عروض بيت أو ضربه وجب التزامه في جميع الأبيات** »³. وقد يأخذ الزحاف مقام العلة بأن يكون لازما في عروض وضرب أبيات القصيدة كلها وهو ما وجدناه في النص السابق والنصوص اللاحقة أثناء التقطيع العروضي وسنتبع ذلك أثناء الدراسة التطبيقية لبحر البسيط.

وإذا أردنا أن نقف على هذا التقاطع الإيقاعي بين النصوص اللاحقة والنص السابق سواء على مستوى التفعيلات السالمة أو التفعيلات المزاحفة حري بنا أن نفصل في ذلك من خلال الوقوف عند كل نص معارض للقصيدة الشقراطية من خلال الجدول التالي:

النصوص اللاحقة

التفعيلة	عددتها	العدد الاجمالي	عدد التفعيلات السالمة	نسبتها	عدد التفعيلات المزاحفة	نسبتها
-فاعلة -مستفعلة	1788 1788	3576	1958	54.75%	1618	45.24%

النص السابق

التفعيلة	عددتها	العدد الاجمالي	عدد التفعيلات السالمة	نسبتها	عدد التفعيلات المزاحفة	نسبتها
-فاعلة -مستفعلة	540 540	1080	559	51.75%	521	48.24%

هناك تقارب بين النصوص اللاحقة والنص السابق في توظيف إيقاعات التفعيلتين المخبونتين خاصة التفعيلة الخماسية المرتبطة بالضرب والعروض (فعلة)، وما يحدثه هذا

¹ موسى الأحمدي: مرجع سبق ذكره ، ص 24 .

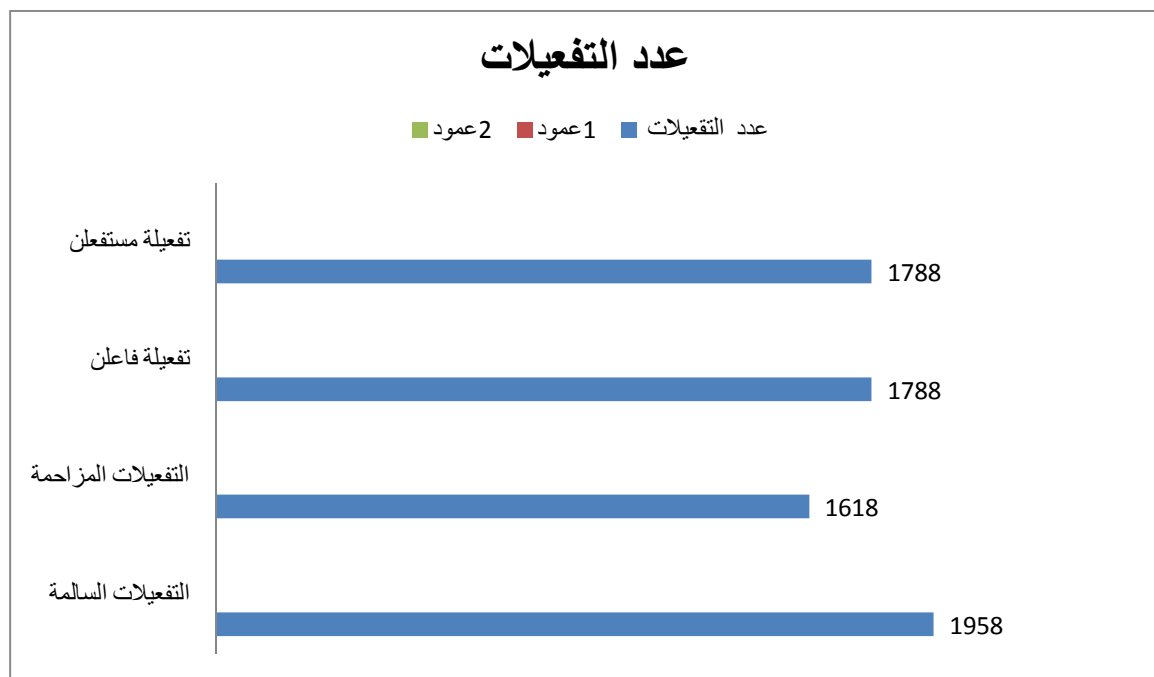
² مصطفى حركات: كتاب العروض والقافية ، قواعد الشعر ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، دط ، الجزائر ، 1989 ، ص 33 .

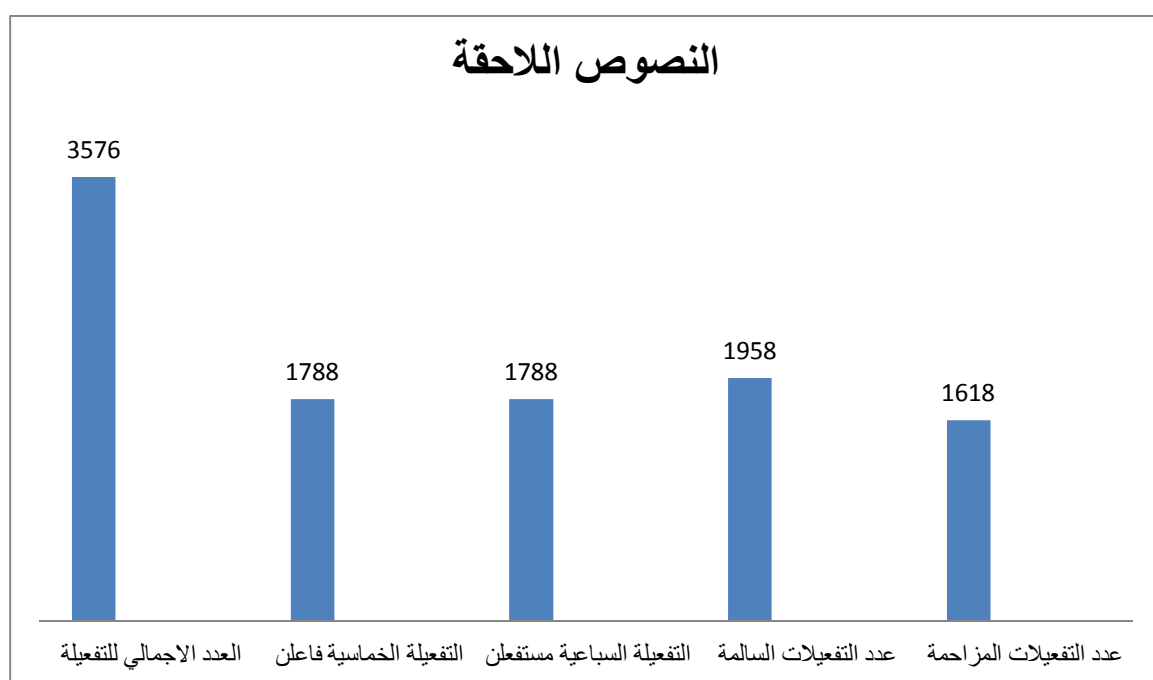
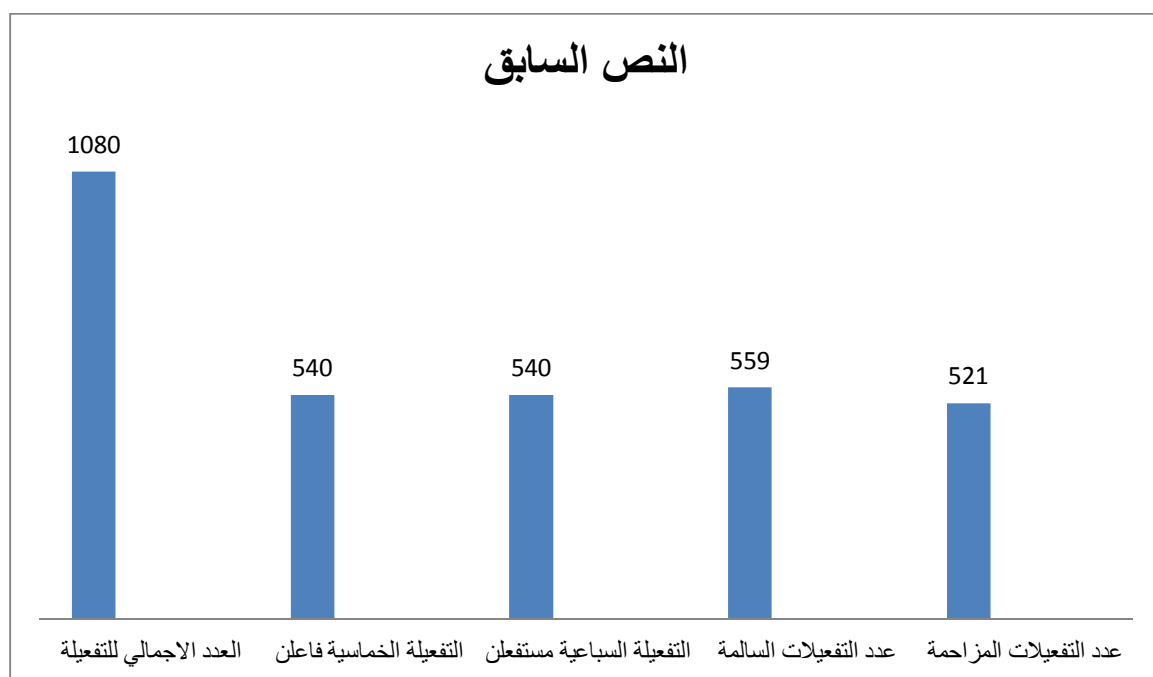
³ ناصر لوحيشي: مرجع سبق ذكره ، ص 59 .

الزحاف من فعالية موسيقية داخل النص، كما أن التفعيلات السالمة أكثر من المزاحفة في النصوص اللاحقة والنص السابق مما يدل على قوة الحضور الخطابي في نصوصهم مع سلامة قدراتهم الشعرية وحسن توظيف إيقاعاتهم بما يتناسب وتجاربهم.

كما أن زحاف الخبن في العروض والضرب قام مقام العلة بحيث أصبح عنصرا إيقاعيا لازما في النصوص اللاحقة والنص السابق، وقد شذت معارضة المدني أين نجد التفعيلات المزاحفة أكثر من السالمة (215 سالمة، 261 مزاحفة).

النصوص اللاحقة

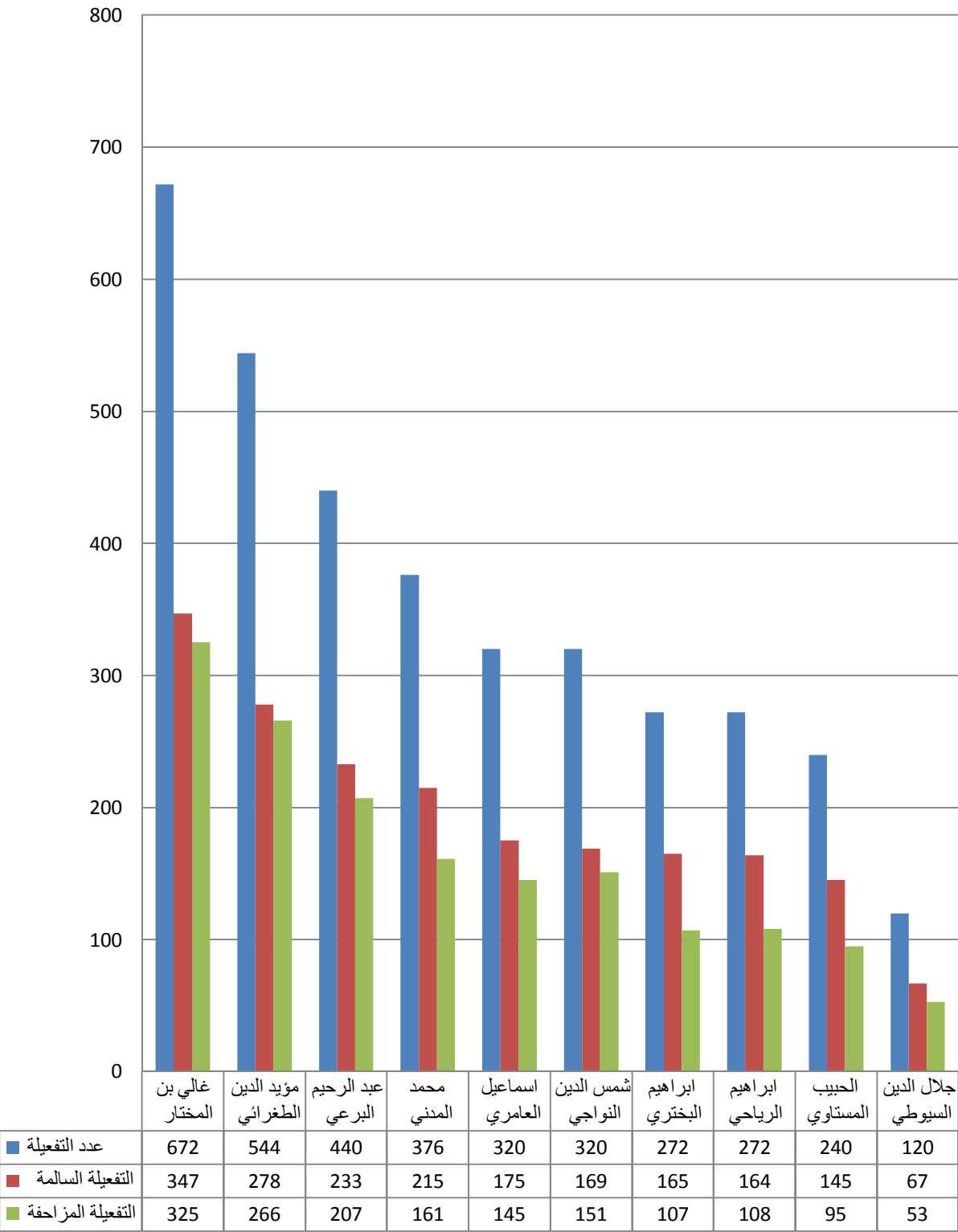




ويمكن أن نفصل في هذه التغيرات بأخذ كل شاعر معارض على حدة من خلال الجدول التالي:

الشاعر المعارض	عدد الأبيات	عدد التفعيلات	السالمة	نسبتها	المزاحفة	نسبتها	الفارق
غالي بن المختار	84	672	347	%51.63	325	48.36	22
مؤيد الدين الطغراني	68	544	278	%51.10	266	48.89	12
عبد الرحيم البرعي	55	440	233	%52.95	207	47.04	26
محمد الهادي المدني	47	376	215	%57.18	161	42.81	54
اسماعيل العامري	40	320	175	%54.68	145	45.31	30
شمس الدين النواجي	40	320	169	%52.81	151	47.18	18
ابراهيم البخترى	34	272	165	%60.66	107	39.33	58
ابراهيم الرياحي	34	272	164	%60.29	108	39.70	56
الحبيب المنشاوي	30	240	145	%60.41	95	39.58	50
جلال الدين السيوطي	15	120	67	%55.83	53	44.16	28
المجموع	447	3576	1958	55.75	1618	47.30	35.40

النصوص اللاحقة



وإذا أردنا نقف على زحاف الخبن في الضرب والعروض وفي تفعيلات الحشو وما تحدثه من إيقاع، نتبين نوع الزحاف أو العلة بالعدد والنسبة كما جاءت في المعارضات تجاوبا مع النص الشقراطي من خلال الجدولين التاليين:

النص السابق		النصوص اللاحقة				
النسبة	العدد	المكان	النسبة	العدد	نوع الزحاف أو العلة	التفعيلة المزاحفة
51.82 %	270	العروض والضرب	50.28 %	807	الخبين	فاعِلن فَعِلن
21.11 %	110	الحشو	23.92 %	384	الخبين	فاعِلن فَعِلن
0.38 %	02	الحشو	01.99 %	32	القطع ¹	فاعِلن بَعْلُن
26.67 %	139	الحشو	23.42 %	376	الخبين	مستفعلن متفعلن
00 %	00	الحشو	0.24 %	04	الطي ²	مستفعلن مستعلن
00 %	00	الحشو	0.06 %	01	الطي والقطع	مستفعلن مستعلن
00 %	00	الحشو	0.06 %	01	الحدّ ³	مستفعلن متف

الشاعر المعارض	التفعيلة المزاحفة	في العروض	نسبتها	في الضرب	نسبتها	في الحشو	نسبتها	نوع الزحاف أو العلة
غالي بن المختار	فَعِلن	83	12.35 %	83	12.35 %	91	13.54 %	الخبين
	متفعلن					59	8.77 %	الخبين
	فَعِلن					06	9.80 %	القطع
	مستفعلن					01	0.14 %	الطي
مؤيد الدين الطغراني	فَعِلن	68	12.50 %	68	12.50 %	59	10.68 %	الخبين
	متفعلن					72	13.04 %	الخبين
	فَعِلن					09	01.63 %	القطع ⁴
	فَعِلن	55	12.50 %	55	12.50 %	48	10.90 %	الخبين
عبد الرحيم البرعي	متفعلن					43	9.72 %	الخبين
	مستفعلن					02	0.45 %	الطي ⁵
	فَعِلن					04	0.90 %	القطع ⁶
	فَعِلن	47	12.50 %	47	12.50 %	46	12.23 %	الخبين
محمد الهادي	متفعلن					38	10.10 %	الخبين

¹ وهي خذف آخر الوند المجموع وإسكان ما قبله (مستفعلن) تصبح (مستفعل) أي (مفعولن)، و(فاعِلن) تصبح (فاعل) أي (فَعِلن) (ينظر: محمد بوزواوي، مرجع سبق ذكره، ص 41، ثم: ناصر لوحيشي: مرجع سبق ذكره، ص 60).

² هو حذف الرابع الساكن (مستفعلن) تصبح (مستعلن) (ينظر: ناصر لوحيشي: المرجع نفسه، ص 38).

³ وهو حذف الوند المجموع من آخر التفعيلة ولا تدخل إلا على بحر الكامل من تفعيلة (متفاعِلن) فتصبح (متف)، (ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها).

⁴ ينظر: معارضة الطغراني، بيت: 02، 06، 22، 37، 41، 43، 45، 47، 61

⁵ ينظر: معارضة البرعي، بيت: 26، 37.

⁶ ينظر: معارضة البرعي، بيت: 12، 28، 31، 35.

المدني	فعلن					01	0.26 %	القطع ¹
إسماعيل العامري	فعلن	40	12.50 %	40	12.50 %	35	10.93 %	الخبين
	متفعلن					30	09.37 %	الخبين
شمس الدين النواجي	فعلن	39	12.18 %	39	12.50 %	31	09.68 %	الخبين
	متفعلن					41	12.81 %	الخبين
	فعلن					09	0.62 %	القطع ²
	مستعلن					01	0.31 %	الطي ³
إبراهيم البخري	فعلن	33	12.13 %	33	12.50 %			الخبين
	متفعلن					39	14.33 %	الخبين
	فعلن					01	0.36 %	القطع ⁴
إبراهيم الرياحي	فعلن	32	11.76 %	32	11.76 %	19	06.98 %	الخبين
	متفعلن					24	08.82 %	الخبين
	فعلن					01	0.36 %	القطع ⁵
الحبيب المستاوي	فعلن	30	12.50 %	30	12.50 %	14	05.83 %	الخبين
	متفعلن					25	10.41 %	الخبين
جلال الدين السيوطي	فعلن	15	12.50 %	15	12.50 %	10	08.33 %	الخبين
	متفعلن					05	04.16 %	الخبين
	فعلن					01	0.83 %	القطع ⁶
	مستعلن					01	0.83 %	الطي ⁷
	متف					01	0.83 %	والقطع ⁸

ما يلاحظ على الجدولين هو حضور زحاف الخبن بشكل مكثف في التفعيلتين السباعية والخماسية إلى درجة أنه عوّض العلة في الضرب والعروض، وهي مواشجة إيقاعية بين النصوص اللاحقة والنص السابق في آخر الصدر والعجز. ويضاف إلى ذلك حضوره في الحشو من المعارضات وبنسبة أقل في الشقراطسية، كما أن التفعيلة السباعية (مستعلن) دخلها الخبن في النص السابق أكثر من معارضاته وهو ما ينطبق على الشعر القديم، وبشكل عام هناك تطابق كلي بين المعارضات والشقراطسية في التفعيلتين المخبونتين لما لهذا الزحاف من فعالية إيقاعية داخل المنظومة الموسيقية العامة للنص، على أن التغيرات الأخرى قليلة كعلة القطع والحدز وزحاف الطي. كما أن ظاهرة التفعيلة

¹ ينظر: معارضة المدني، بيت: 26.

² ينظر: معارضة النواجي، بيت: 36.

³ ينظر: معارضة النواجي، بيت: 05.

⁴ ينظر: معارضة البخري، بيت: 05.

⁵ ينظر: معارضة الرياحي، بيت: 14.

⁶ ينظر: معارضة السيوطي، بيت: 11.

⁷ ينظر: معارضة السيوطي، بيت: 13.

⁸ ينظر: معارضة السيوطي، بيت: 13.

السباعية المخبونة في أول الصدر والعجز، عملية إيقاعية اعتمدها الشقراطي أكثر من المعارضين، لتنبه المتلقي واستمالة أذنه لتتبع الإيقاع المفضي لفهم الدلالة، وهو ضرب من الإيقاع يضاف إلى إيقاع الضرب والعروض « وقد لاحظ دارسو العروض أن وقوع الزحاف في مستفعلن قليل في الحشو، إلا إذا كان في أول الشطر الأول والثاني، وعدو وقوعه في أول الشطر حسنا جميلا تميل إليه الأسماع ولا تنفر منه »¹، ولا يرتبط هذا بالشعر القديم فقط بقدر ما نجده في الشعر الحديث كذلك « ويظهر أن أغلب الشعراء المحدثين قد آثروا هذا الخبن فلا يجرون أي تغيير في مقياس مستفعلن، إلا إذا وقع في أول الشطر أما في غير هذا الموضع فيبقى على حاله دائما »²، وهو ما يدعم الشقراطي في نصه السابق، إذ البسيط « انبسط عن مدى الطويل، وجاء وسطه فعِلن وآخره فعِلن »³.

ولعل زحاف الخبن وإن عده البعض عيبا، فقد استثمره الشقراطي ومعارضيه ليكون عنصرا إيقاعيا فاعلا في النص بتتابع الإيقاعات المنتظمة والملتئمة فيما بينها « فالخبّن هو عطف الثوب وخياطته وجمع ذيل الثوب من أمام الصدر »⁴، وقد تجسد هذا المعنى من خلال التوافق الإيقاعي بين التفعيلات المخبونة والسالمة، ولا يخفى ما لبحر البسيط بوزنه وإيقاعه من إعطاء دفع قوي للخطاب الشعري، وهو ما ينبه المتلقي إلى خصوصية هذا الوزن وإيقاعه النغمي وعلاقته باللفظ والمعنى « فاللفظ والمعنى والوزن تأتلف فيحدث من انتلافها بعضها إلى بعض معان يتكلم فيها »⁵، وبذلك كان الشقراطي نموذجا للمعارضين في إحداث مستوى متطابق من النغم الداخلي والخارجي « فالشاعر المقتدر لا يكتفي بموسيقى القافية والوزن، بل نجده يبحث ويعمل على إظهار موسيقى النسيج التي تشيع عبر واحد من العناصر الإيقاعية مشكلة ما يعرف بالإيقاع الداخلي وهو سلوك يظهر ميل الشعراء إلى هندسة إيقاع إضافي ومتميز عن الإيقاع النموذجي المعروف والموروث وهو الوزن والقافية »⁶، وهذا ما اشتغل عليه المعارضون والشقراطي على حد سواء وإن اعتمدوا على إيقاع الخبن قصد تسهيل المنظومة الإيقاعية العامة « فهذا الزحاف الذي يأتيه بعض الشعراء في بعض الأحيان ليس عيبا في الشعر كما يُظن، وإنما هو رخصة يأتيها الشاعر المجيد عن قصد »⁷، وهكذا مثلما نجد نقاط تشابه بين النصوص اللاحقة والنص السابق نجد كذلك نقاط اختلاف على كل المستويات،

¹ إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مرجع سبق ذكره، ص 73.

² المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ محمد بوزواوي: مرجع سبق ذكره، ص 106.

⁴ ناصر لوحيشي: مرجع سبق ذكره، ص 55.

⁵ نور الدين السد: (المكونات الشعرية في يائية مالك بن الربيع)، مجلة علم النص، عدد 14، 1999، جامعة الجزائر، ص 30.

⁶ أحمد موساوي: المولديات في الأدب الجزائري القديم، عهد تلمسان الزياتية، دراسة موفم للنشر، دبط، الجزائر، 2008، ص

192.

⁷ عبد الرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 1989، ص 67.

ومنها المستوى الإيقاعي، إذ « إن الذي لا شك فيه أن الدارس للخطاب الشعري أو النثري محتاج إلى تقنية ووعي ليدرك العلاقة التي تربط النص الحاضر بالنص الغائب، أو العكس؛ أي ما بينهما من تنافر أو تباعد أو سيطرة لأحدهما على الآخر »¹، وعلى العموم إذا كان (مؤيد الدين الطغراني وعبد الرحيم البرعي ومحمد الهادي المدني وإسماعيل العامري والحبیب المستاوي وجلال الدين السيوطي) قد عارضوا (عبد الله الشقراطسي) في إيقاع الضرب والعروض والحشو بواسطة زحاف الخبن فإن (إبراهيم البخترى وشمس الدين النواجي) قد شذت عندهما عروض واحدة فكانت صحيحة (فاعل)، كما شذت عروضان وشذ ضربان عند (إبراهيم الرياحي) وشذب عروض وضرب واحد عند (غالي بن المختار) ومع ذلك « ثمة تماثل نغمي تام حيث تساوى كل منهما بالفعيلة السباعية (مستفعلن) دون حدوث أية زحافات كما تتماثل التفعيلتان المخبونتان (فعلن) بزحاف الخبن فضلا عما يحدثه التنوين من تقريب لغوي تستريح له الأذن وتهش له »². وإذا جئنا إلى بعض نماذج المعارضات لتمثل زحاف الخبن نجد مؤيد الدين الطغراني، يقول شاكيا:

طال اغترابي حتى حن راحلتي * ورحلها وقرا العسالة الذيل³
 طالغترا /بيحت/تحننرا / حلتي ورحلها/ وقرل/عسسا لتذ/ذبلي
 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0// 0/// 0//0// 0/0/ 0//0/0/
 مستفعلن فعلن متفعلن فعلن خبن متفعلن فعلن مستفعلن فعلن
 قطع خبن خبن خبن

ثم يقول غالي بن المختار واصفا:

مسرورة إن يكتب عين السماء بها * تفتت أزهارها عن ثغرها الرتل⁴
 مسرورتين/ إن يكتب/عين سسما/ء بها * تفتت أز/هارها/عن ثغرها/رتلي
 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/
 مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
 خبن خبن

كما يقول محمد الهادي المدني شاكيا الدهر:

¹ محمد منوفي: ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، دبط، الجزائر، دبت، ص 66.

² فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، مرجع سبق ذكره، ص 335.

³ الراحلة: ما يرحل من الإبل، والرحل المركب الذي يوضع على ظهرها، القرا: الظهر، معارضة الطغراني، بيت 6، ينظر محمد بوزينة، مصدر سبق ذكره، ص 62.

⁴ الرتل: الثغر الحسن النبات: معارضة غالي بن المختار، بيت 4 ينظر المصدر نفسه، ص 70

مالي أرى الدهر يرنو لي فيبسم لي * يوما ويوما يوافيني على دخل¹
 مالي أرد/ دهرير/ نولي فيب/سملي يومن ويو/ من يوا/فيني على /دخلي
 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/
 مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
 خبن خبن

ثم يقول اسماعيل العامري مادحا:
 إذا سهرت لتحبير المديح له * راسلت طبعي ومن إحسانه رسلي²
 إذا سهر/ تلتح / بير لمدي /حلهو راسلتطب/ عيومن /إحسانهي /رسلي
 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/
 متفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
 خبن خبن خبن

كما يمدح (شمس الدين النواجي) النبي الكريم قائلا:
 محمد صاحب الدين القويم وذو الجاه العظيم ملاذ الخائف الوجل³
 محمدن/ صاحب د/دين لقوي/ موذل جاهلعطي/ مملا/ ذلخائفل/وجل
 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/
 متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن
 خبن خبن خبن خبن

كما يمدحه ابراهيم البختري قائلا:
 محمد فخر كل المرسلين به * وخير من يرتجى للحادث الجلل⁴
 محمدن/فخركل/ للمرسلي/ نبهي وخيرمن/ يرتجى/ للحادثل/ جللي
 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/
 متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
 خبن خبن خبن خبن

فقد دخل زحاف الخبن على هذه الأبيات المعارضة بنسب متفاوتة ضربا وعروضا وحشوا. وما نلاحظه هو توافقها وتمائلها مع إيقاع الضرب والعروض، مثلما نجده في النص السابق، حيث أصبحت تفعيلة مستفعلن – متفعلن وتفعيلة فاعلن – فعلن . وقد أخذ الخبن في الضرب والعروض مجرى العلة، بينما جاءت التفعيلة السباعية مستفعلن سالمة

¹ معارضة محمد الهادي المدني، بيت 1 محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره ، ص82 .

² معارضة اسماعيل العامري، بيت 20 (ينظر المصدر نفسه، ص58)

³ شمس الدين النواجي، بيت 59 (ينظر المصدر نفسه، ص64)

⁴ معارضة ابراهيم البختري، بيت 32 (ينظر المصدر نفسه، ص78)

في أكثر أبيات المعارضات « فالأحسن سلامة مستفعلن الواقعة في حشو البسيط من الخبن »¹ مثلما نجده في بيت بن المختار، رغم أن انتظام زحاف الخبن في بداية كل بيت أو في شطريه قد يعطي للقصيدة نغما خاصا مثلما نجده عند الشقراطسي في نصه السابق وقد توافق معه إبراهيم البخري في بيته، بمقابلة الخبن بالخبن في أول الصدر والعجز للتكثيف من الإيقاع والنغم ويعضد إيقاع الضرب والعروض ويفصل في دلالة الشطرين « إذ حذفت الألف من فاعلن وجوبا للدلالة على نهاية الشطر »² ، وقد جاء ذلك في النص المعارض من قول الشقراطسي:

ألسـت أكرم ممن يمشي على قدم * من البرية فوق السهل والجبل³

ألسـتأك / رمن / يمشي على / قدمن منلبري / يتفو / قسهلول / جبلي

0/// 0//0/0/ 0/// 0//0// 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0//

متفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن متفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن

خبـن خبن خبن خبن خبن خبن

حيث جعل صاحب النص النموذج من هذا البيت تقابلا وزنيا وإيقاعيا بين شطرين مقابلا الصدر والعجز بتفعلتين سباعيتين مخبونتين، ثم اختتمها بتفعلتين خماسيتين مخبونتين، ثم تفعلتين سباعيتين سالميتين، ثم قابل بين الضرب والعروض بالخبن كذلك وهو اشتغال كثف الإيقاع بواسطة الخبن. وقصده الشاعر على عكس أبيات المعارضين.

والملاحظ أن الشقراطسي قد زواج بين الخبن في بداية الشطرين ونهايتهما وبقيت التفعيلة السباعية في الحشو سليمة، لأن العروضين عابوا ذلك وكان هذا التطابق الصوتي والإيقاعي في التفاعيل المخبونة والسليمة مضافا إلى إيقاع الأصوات الداخلية « فالشعر صناعة ذات قواعد إيقاعية دقيقة، حتى تستقم القصيدة وتتوازن إيقاعاتها ويحكم نسجها وتحسن في الأسماع، وحيثما جاد النغم وتناسق إلى منتهاه، حسن وقعه في الأذن »⁴.

وعلى العموم فقد جعلت المعارضات من بحر البسيط بتفاعلية السالمة والمخبونة وعاءً للإيقاع الموسيقي. إلا أن هذا الإيقاع لم يكن في مستوى واحد مع الإيقاع الصوتي الداخلي. كما هو موجود في النص السابق، ويرجع ذلك إلى طبيعة اشتغال الشعراء على الإيقاع الخارجي ومواءمته مع الإيقاع الصوتي الداخلي، إذ نلمح اشتغال الشقراطسي على زحاف الخبن في أول الصدر والعجز وآخرهما في كثير من أبياته على عكس المعارضات التي نجدها تشتغل على ذلك دون قصد وفي مواضع قليلة، فقصيدة الشقراطسي نموذج

¹ موسى الأحمدي، مرجع سبق ذكره، ص 96.

² مصطفى حركات، مرجع سبق ذكره، ص 77.

³ القصيدة الشقراطسية ، بيت 125 ، (ينظر محمد بوذينة ، مصدر سبق ذكره ، ص 43)

⁴ عبد الرحمن الوجي، مرجع سبق ذكره ، ص 51 .

المعارضة مثال للإيقاع الصوتي المنتظم بموسيقاه الداخلية والخارجية أساسها الأصوات المتناغمة والإيقاع الخارجي المكثف عن طريق الاشتغال عن التفاعيل المخبونة المماثلة أو السالمة المتطابقة بين الشطرين، فعندما نلاحظه يقول:

وكاسف البال بالي الصبر جدت له * بوابل من وبال الخزي متصل
فؤاده من سكير الغيظ في غل * وعينه من غزير الدمع في غل¹

فقد ساهمت أصوات اللام والباء والألف ثم الكلمات المتجانسة (البال- بالي- وابل - وبال) مع إيقاع التفعيلة السباعية المخبونة (متفعّلن) في بداية الشطرين، ثم إيقاع التفعيلة الخماسية المخبونة (فعلن) في الضرب والعروض ثم تقابل تفعيلتي الحشو الخماسية والسباعية السليمتين بشكل منتظم، مما أسهم في إيجاد التناغم الصوتي بين الداخل والخارج، وهو اشتغال دال كثف الإيقاع وعمق الدلالة، وهو ما نلمحه أكثر في البيت الثاني من خلال التماثل الإيقاعي والسياقي في قوله: (فؤاده / عينة) (من سكير / من غزير) (الغيظ / الدمع) (في غل / في غل) ومع تناغم الأصوات (الغين) و (العين) (الراء) وتكرار حرف الجر (من) (في)، وكل ذلك أعطى البيت إيقاعاً خاصاً، وتلك سمة النص السابق في معظم أبياته، وهو ما افتقرت إليه المعارضات « إذ الإيقاع الوزني المنتظم من ألزم خصائص الشعر وأكمل مقوماته، فعنصر الموسيقى الخيرة من ركائز العمل الفني في الشعر، فإذا خلا الشعر من الموسيقى أو ضعفت فيه إيقاعاتها، خف تأثيره، واقترب من مرتبة النثر »² فقد كان لوقع الإيقاع حضوره في النص المعارض، أكثر من النصوص المعارضة، ويعود ذلك لخصوصيات التجارب في المعارضات وتنوع المواضيع . مما جعل الانتقاء الصوتي والاختيار الإيقاعي لا يحظى بالمستوى نفسه في جميع الأبيات الشعرية من المعارضات، وما نجده في النص النموذج من إيقاع ونغم يرجع إلى القيمة التي أولاها الشقراطي للإيقاع الداخلي والخارجي في مستوى قيمة ومكانة الحدث المعبر عنه، فقد تساوى الإيقاع مع الموضوع المرتبط بسيرة خير الخلق، وهذا التكافؤ والتطابق أعطى القصيدة ميزتها ومنحها خصوصيتها، التي جعلت هؤلاء المعارضين يعجبون بها وينسجون على منوالها، لانسجامها وانتظامها الصوتي والإيقاعي إذ أن « عدم توفر الإيقاع الصوتي المنسجم داخل نسيج الكلمة الواحدة واللفظة، وبالتالي كراهتها في السمع، وعدم تقبل الأذن الرهيفة وقعها » لذلك نجد (الشقراطي) في نصه السابق يفصح عن مقدرة في توظيف الأصوات المتناغمة داخل الكلمات والمنسجمة مع الإيقاع الخارجي بتماثل التفعيلات بين شطري البيت الواحد ليجعل من هذا الإيقاع إشعاعاً موسيقياً يشرق على الأبيات، وهو عامل قوي حفز شعراء المعارضات على احتذائه في جملة من أبياتهم الشعرية التي كان فيها

¹ القصيدة الشقراطية، بيت 83-84 (ينظر محمد بوزينة، مصدر سبق ذكره، ص 40)

² عبد الرحمن الوجي: مرجع سبق ذكره، ص 75.

الخبز عنصرا فاعلا في الجمل الإيقاعية، إلا أنه كان أكثر وقع في النص النموذج نظرا لنظام التفعيلة الذي اعتمده الشقراطي في قصيدته، وهو نظام عمل على تكثيف النغم الداخلي ومزجه بالنغم الخارجي انطلاقا من الحرف واللفظ ثم التركيب الكلي، مما أعطى للنص صفة المعارضة التي استحقها، وهو في مستوى إعجاب المعارضين، لاختياره بحر البسيط الملائم لهذه الإيقاعات الصوتية « فبينما يبدأ الشاعر صعودا إلى قمة الهرم وهو يبني من الوحدات الصوتية، السبع ترنيمة الأولى، نراه يهبط قليلا نحو السفح ليني وحدته الخماسية، وهكذا بين صعود إلى قمم، ونزول إلى أخرى، يترجم الشاعر أحاسيسه، عبر هذه الرحلة الوزنية ويقدم لنا من خلالها مائدة المد الشعري، موضوعه ورؤيته الفنية لشتى ضروب النسيج الجمالي وهو يركب الوزن البسيط »¹، وهو ما اشتغل عليه الشقراطي في نصه المعارض، وما حاول المعارضون إحتذائه ومحاكاته من إيقاعات لهذا البحر وملاءمتها مع تجاربهم الشعرية ورؤاهم الفنية ومواضيعهم التي أسست لبناء قصائدهم وفق نسيج جمالي خاص خرج بالمعارضة من مستوى السرد التاريخي للسيرة النبوية الشريفة . كما تمثلها الشقراطي - إلى مستويات أخرى استحضرت نمطية القصائد العربية القديمة كبوابة لمدح النبي الكريم، فكانت المعارضات معبرة « عن حس تراثي أصيل... من حيث إن الشاعر العظيم يظل خاضعا للتراث، دون أن يقع ضحية الاستعباد له، أو لجانب منه له أن يفيد منه، وعليه أن يزاوج بين تجاربه وتجارب أسلافه ومعاصريه، لتصبح الثقافة لديه عامل إخصاب، يزيد من عمق التجربة ولا تتحول إلى عامل إفساد أو عقم أو قيد خارجي لتتحكم فيه، ويسيطر عليه، ويكبل حركته، وربما أسقط ملكته تماما فبدى صورة ممسوخة أو مشوهة لا تستحق التوقف بحال »² غير أن المعارضات لم تكن نسجا ممسوخا وتقليدا مباشرا للنص النموذج في إيقاعاتها، بقدر ما أنها خلقت لنفسها وجودا خاصا بها تبعا لطريقة كل شاعر معارض في توظيف أفكاره ومعانيه وفق جملة من الأصوات التي يراها مناسبة لكل مقام إذ « الإيقاع هو نتاج تناغمات شكلية للفكر، وكأن تلك الأفكار مجسدة في ذبذبات متنوعة، أي تكثيف وتمطيط للصوت »³.

ولعل هذا التطابق بين المعنى والصوت يجعل التماسك والتلاحم أكثر بين الداخل والخارج في النص الشعري حيث أن « البنية الموسيقية لها بنية سطحية ظاهرة وبنية عميقة ذات إخبار عميق، فإنهما تتظافران لانتاج نوع من الإحساس لدى المستمع »⁴ وهي غاية الشعراء المعارضين والتي لا تنفصل عن هدف الشاعر المعارض في إحداث

¹ خلوص صفاء، فن التقطيع الشعري والقائية، منشورات مكتبة المتنني، ط5، بغداد 1997، ص164.

² عبد الله التناوي، المعارضات الشعرية، أنماط وتجارب، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص25.

³ محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، ج2 مرجع سبق ذكره، ص85.

⁴ المرجع نفسه، ص157.

تأثير خفي على المتلقي وإثارة أحاسيسه ومشاعره من خلال جماليات التناغمات الصوتية داخل وخارج النص الشعري، فالوزن الموسيقي بإيقاعه عنصر مهم في المنظومة الموسيقية للبيت الشعري، حيث يذهب (كولردج) « إلى أن الوزن هو الشكل الصحيح للشعر »¹.

2-4- التقاطع في إيقاع القوافي:

تتعاضد القافية مع الوزن لتمثيل الإيقاع الخارجي من جهة، وتعمل على التوحد مع ما ينساب من أصوات داخلية في الكلمة والتركيب، مما يعطي للنص الشعري إشراقه ولأحاسيس النفسية جمالها « فالقافية تعد من العناصر المكملة للإيقاع الخارجي والموسيقى الخارجية للشعر العربي وهي في غالب الظن متطورة عن نهايات الأسجاع في النثر »².

وهذا الإيقاع المنتظم في النص الشعري يفصح عن موسيقى جميلة ووحدة صوتية تؤلف نسيجاً مبتدعاً في أواخر الأبيات الشعرية خاصة إذا كان هذا الإيقاع متكاملًا بين الداخل والخارج على غرار ما نلمحه في النص السابق، فتصبح القافية بموجبه عنصراً مكثفاً للتناغم الموسيقي الحاصل في البيت الشعري والذي لعبه الشاعر الفنان قصد بعث التجارب والانفعال المتموج في نفس المتلقي، بحيث يكون هذا التفاعل صدى مباشراً لانفعال المبدع بتجربته الخاصة في صيغتها الفذة، خاصة إذا كانت تجربة صادقة كتجربة الشقراطسي في سرده للسيرة المحمدية حيث نفع المتقبل أمام مشاعر متشعبة في موجاتها الصوتية داخل شعاب النفس ومكوناتها. وقبل أن نتبتع ذلك في المعارضات نحتاج إلى ضبط مفاهيم القافية المتنوعة ورصد حدودها بتعريف جامع شامل يمكننا من دراستها ضمن الموازنة بين النص المعارض والنصوص المعارضة له. حيث يقول (الخليل بن أحمد الفراهيدي) « إن القافية هي الساكنان الأخيران من البيت وما بينهما من حركة من قبل الساكن الأول منهما »³ أي أنها آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن « فالقافية عنده هي الحروف التي تبدأ بمحرك قبل أول ساكنين في آخر البيت الشعري، وبناءً على هذا التعريف فإن القافية قد تكون كلمة واحدة مثلاً وقد تكون بعض كلمة وقد تكون كلمتين »⁴ وقد علق ابن رشيق على ذلك بقوله « والقافية على هذا المذهب وهو الصحيح تكون مرة بعض كلمة ومرة كلمة ومرة كلمتين »⁵، وكان

¹ كولردج: سيرة أدبية، ترجمة عبد الحكيم خسان، دار المعارف، مصر، 1971، ص 302.

² عبد الرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر الغربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 1989، ص70.

³ مصطفى حركات، مرجع سبق ذكره، ص191.

⁴ فوزي عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، دط، الاسكندرية، 2006، ص89.

⁵ ابن رشيق أبو علي الحسين بن رشيق القيرواني 456 هـ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجليل، ط5، بيروت، 1981، ص151.

لابن النفيس تعريف للقافية « بأنها آخر كلمة في البيت »¹ كما عرّفها الفراء « بأنها حرف الروي لأنه الحرف الذي تنتسب إليه القصيدة »²، وعلى الرغم من هذا الاختلاف في كون البعض اعتبرها حرف الروي (كالفراء و قطرب)، ومن اعتبرها الكلمة الأخيرة في البيت (كالأخفش) و (سعيد بن مسعدة) .

كما جعلها آخرون حروف وحركات مكررة في البيت (كأبي موسى الجامعي)³ إلا أن هناك من المحدثين من ضبطها تماشياً مع الدرس اللساني الحديث إذ يندهش (شكري عياد) من الخليل الذي صاغ هذا التعريف المعقد ولم يلتفت إلى فكرة المقطع، فلو التفت إليها لأصبح تعريفها « أنها المقطع الشديد الطول في آخر البيت أو المقطعات الطويلات في آخره ما يكون من مقاطع قصيرة »⁴ كما يعرفها (ابراهيم أنيس) « بأنها عدة أصوات تكررت في أواخر الأَشْطَر والأبيات من القصيدة »⁵.

ويرى (نور الدين السيد) بأنها « آخر كلمة في البيت الشعري مع مراعاة اتفاق أبيات القصيدة في صوت الروي وتكراره. وفق نظام تتحقق من خلاله الوظيفة الأسلوبية والشعرية في القصيدة »⁶ كما يعرفها (ابن السراج الشنتريني) « بأنها كل ما يلزم الشاعر إعادته في سائر الأبيات من حرف وحركة فهذا هو المفهوم من تسميتها قافية، لأن الشاعر يقفوها أو يتتبعها فتكون قافية بمعنى مقفوة كما قالوا عيشة راضية بمعنى مرضية، أو تكون على بابها كأنها تقفو ما قبلها »⁷ من خلال التعاريف السابقة تظهر القافية عبارة عن فواصل موسيقية تعمل على استثارة المتلقي وتنبيهه إلى النص وخارجه لتحديث لذة ومتعة من جهة وتوصل الدلالة المقصودة في سياق البيت والقصيدة بشكل عام من جهة ثانية، وقد أكد ذلك (الأحمدي) في (الكافي) من كون « القافية عبارة عن الساكنين اللذين في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة ومع المتحرك الذي قبل الساكن الأول »⁸.

وهو ما يتوافق مع ما جاء به (ال خليل)، لذلك سنحدد القوافي في النصوص اللاحقة ومدى تداخلها مع النص السابق انطلاقاً من هذا المفهوم. حيث سائرت النصوص المعارضة الشقراطسية في ذلك من خلال:

¹ فوزي عيسى، مرجع سبق ذكره، ص 89.

² المرجع نفسه، ص 90.

³ مصطفى حركات، مرجع سبق ذكره، ص 89.

⁴ شكري عياد: موسيقى الشعر الغربي، دار المعرفة، ط2، القاهرة، 1978، ص 99.

⁵ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1981، ص 246.

⁶ نور الدين السيد: مرجع سبق ذكره، ص 33.

⁷ فوزي سعد عيسى، مرجع سبق ذكره، ص 89.

⁸ موسى الأحمدي: مرجع سبق ذكره، ص 553.

4-2-1- التداخل القافوي بالكلمة الواحدة:

لقد تداخلت القوافي بالكلمة الواحدة بين النصوص اللاحقة والنص السابق بشكل مكثف، حيث جاء اللفظ معرفاً بالألف واللام، وقد بلغت زهاء 227 قافية بنسبة قدرت بـ (50.78 %) في المعارضات، بينما وصلت في النص السابق إلى زهاء 55 قافية بنسبة (40.47 %)، وبما أن هذا النوع من القوافي أثبت حضوره أكثر من الأنواع الأخرى سنقف على نموذج منه من خلال هذا الجدول:

القافية	النص السابق	العدد	النسبة	النصوص اللاحقة	العدد	النسبة
الْوَجَل 0///0/	بيت: 22، 67، 95، 104	04	% 3.73	- مؤيد الدين الطغرائي (50) - إسماعيل العامري (14) - عبد الرحيم البرعي (49) - شمس الدين النواجي (19) - جلال الدين السيوطي (05) - غالي بن المختار (26) - الحبيب المستاوي (10)	07	% 2.89
الأَمَل 0///0/	بيت: 93	01	% 0.93	- مؤيد الدين الطغرائي (39) - إسماعيل العامري (01) - شمس الدين النواجي (27) - جلال الدين السيوطي (10) - غالي بن المختار (15) - الحبيب المستاوي (01) - محمد الهادي المدني (02، 46)	08	% 3.30
الأَحَال 0///0/	بيت: 29	01	% 0.93	- مؤيد الدين الطغرائي (18) - عبد الرحيم البرعي (07) - شمس الدين النواجي (14) - غالي بن المختار (61) - إبراهيم البخترى (08) - الحبيب المستاوي (04)	06	% 2.47
السُّبُل 0///0/	بيت: 01	01	% 0.93	- مؤيد الدين الطغرائي (67) - إسماعيل العامري (17) - عبد الرحيم البرعي (39) - شمس الدين النواجي (28) - إبراهيم البخترى (11) - الحبيب المستاوي (13) - محمد الهادي المدني (15)	07	% 2.89

وهي نماذج من قافية الكلمة الواحدة، حيث تداخلت النصوص اللاحقة مع النص السابق في قوافي أخرى، مثل: الأُول، عند (م. ط، أ. ع، ع. ب، ح. م) والمَلَّ عند: (ع. ب، أ. ب، ح. م، م. م)، والعَزَل عند: (م. ط، أ. ع، م. م، غ. أ. م، ع. ب، ش. ن، أ. ب)، والمَقْل عند: (م. ط، أ. ع، ش. ن، أ. ب، ح. م، م. م)، والرُّسْل عند: (م. ط، ع. ب، ش. ن، أ. ر، غ. أ. م)، والأسَل عند (أ. ع، م. ط، ش. ن، غ. أ. م، ح. م، م. م)، والمَلَّ عند: (ج. س) والحَيْل عند: (أ. ع، ع. ب، ح. م)، والعَسَل عند: (م. ط، أ. ب، غ. أ. م، ح. م)، والجَبَل عند: (م. ط، أ. ع، ع. ب، ش. ن، م. م)، والأَزَل عند: (ع. ب، ش. ن، غ. أ. م، م. م، أ. ر، أ. ب)، والأَجَل عند: (م. ط، أ. ع، ع. ب)، والخَطَل عند: (م. ط، ع. ب، م. م، غ. أ. م، أ. ر)، وهكذا كانت الأسماء الأَصْل والزَلَّ والكلل والدول والإبل والذلل والقلل والخضل والثلل والنزل والطلل والفضل والجدل والنفل والقفل والجدل والثكل والذبل، وبذلك ارتبط المعارضون بالنص الشقراطي في تداخل القوافي، فكل شاعر « اختلس كثيرا من ألفاظها ومعانيها »¹.

4-2-2- التداخل القافوي بالجملة الفعلية:

وهذا التداخل كان أكثر بالجملة الفعلية المنفية المؤسدة على أداة الجزم والقلب والنفي (لم) مع الفعل المضارع المجزوم، ثم بالجملة المثبتة المؤسدة على الفعل المضارع، وقد جاءت في المعارضات بعدد 16 قافية وبنسبة 3.57 %، بينما في النص السابق 11 قافية بنسبة 8.14 %، ومن أمثلتها ما هو مائل في الجدول التالي:

القافية	النص السابق	العدد	النسبة	النصوص اللاحقة	العدد	النسبة
لم يَسِلْ 0///0/	بيت: 67	01	% 0.93	- إبراهيم البخترى (27)	01	% 0.41
لم تَزَلْ 0///0/	بيت: 33	01	% 0.93	- شمس الدين النواجي (30)	01	% 0.41
لم يَزُلْ 0///0/	بيت: 52	01	% 0.93	- عبد الرحيم البرعي (29) - إبراهيم الرياحي (05)	03	% 1.23
لم يَحُلْ 0///0/	بيت: 38، 134	02	% 1.86	- مؤيد الدين الطغرائي (15) - عبد الرحيم البرعي (40) - شمس الدين النواجي (08)	03	% 1.23
يشفع لي 0///0/	بيت: 135	01	% 0.93	- شمس الدين النواجي (38) - مؤيد الدين الطغرائي (34)	02	% 0.82

¹ أحمد محمد المقرئ، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج5، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر، دط، بيروت، 1968، ص 201.

وهناك أمثلة أخرى حول هذه القوافي بالنفي والإثبات مثل: يشهد لي (بيت 15) وتشتعل (بيت 16)، فاستطل (بيت 12)، لم يزل (بيت 05) لشمس الدين النواجي، ثم تعتزل (بيت 43) لمحمد الهادي المدني، ولم يزل (بيت 01)، لا تسل (بيت 27) لإبراهيم البختري، فاعتزل (بيت 31)، يشفع لي (بيت 60) لمؤيد الدين الطغراني، لم يسل (بيت 25) لإسماعيل العامري، وهكذا كانت المداخلة بين القوافي، إذ « إن المعارضة الشعرية تمثل نسقا من أنساق المداخلة بين النصوص وهي مداخل اختيارية - دون شك - نابعة من إعجاب الشاعر المعارض بالنص محل المعارضة »¹.

4-2-3- التداخل القافوي بالاسم المشتق:

ونقصد بالاسم المشتق اسم الفاعل أو اسم المفعول خاصة، والذي أخذ من فعل غير ثلاثي على وزن مضارعه المبني للمعلوم بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل الآخر، أو على وزن مضارعه المبني للمجهول بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل الآخر إن كان اسما مفعولا، مثل: انتصر ينتصر مُنتَصِرٌ مُنتَصِرٌ واستغفر يستغفر مُسْتَغْفَرٌ²، وقد جاء زهاء 43 بنسبة 9.61 % بينما جاء في النص السابق 12 قافية بنسبة 8.88 %، ومن أمثلتها ما هو مائل في الجدول التالي:

القافية	النص السابق	العدد	النسبة	النصوص اللاحقة	العدد	النسبة
مُعْتَدِل 0///0/	بيت: 113	01	0.93 %	- شمس الدين النواجي (13) - غالي بن المختار (71) - إبراهيم البختري (09) - محمد الهادي المدني (32)	04	0.65 %
مُنْهَمِل 0///0/	بيت: 46	01	0.93 %	- عبد الرحيم البرعي (06) - إبراهيم الرياحي (26) - إبراهيم البختري (26)	03	1.23 %
مُسْتَعِل 0///0/	بيت: 71	01	0.93 %	- عبد الرحيم البرعي (08) - غالي بن المختار (45) - محمد الهادي المدني (37)	03	1.23 %
مُحْتَقِل 0///0/	بيت: 36	01	0.93 %	- غالي بن المختار (59) - إبراهيم البختري (30)	02	0.82 %

¹ علي الغريب محمد الشناوي، المعارضات في الشعر الأندلسي، القصيدة العباسية انموذجا، مكتبة الآداب، ط1، 2003، ص 40.

² ينظر: محسن علي عطية: الواضح في القواعد النحوية والأبنية الصرفية، دار المناهج للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2007، ص ص 239، 255، 257، ثم عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، عمان، الأردن، 2008، ص 74، 79.

وهكذا نجد القوافي (مُسْتَمِل) عند ع.ب و م.م، و(مُرْتَحِل) عند ح.م و م.م، و(مَحْتَمِل) عند أ.ع و م.م، و(مَتَصِل) عند أ.ر و(مَكْتَمِل) عند ش.ن، و (مَبْتَذِل) عند م.م و(مَخْتَبِل) عند غ.أ.م، و(مَنخَذِل) عند أ.ر، و(مَنْتَعِل) عند م.ط، و(مَنْدَمِل) عند ش.ن، وما يلاحظ أن المعارضين على صلة قوية بالشقراطسية متفاعلين مع قوافيها بالاسم المشتق، لإنهاء بعض الأبيات بالمقطع الصوتي ذاته؛ إذ « القافية تضبط نهايات الأبيات محددة كأن الشاعر ينتهي عند شاطئ البحر لبدأ انطلاقته من جديد في تتابع مستمر وهو ما نجد أثره في اللغة أيضا وقفوت الأمر: اتبعته »¹.

4-2-4- التداخل القافوي بالجار والمجرور:

أي أن تتكون القافية من حرف الجر والاسم المجرور بعده، وقد كان هناك اختلاف في نوع حرف الجر والاسم معا بين النصوص اللاحقة والنص السابق، حيث جاء زهاء 78 قافية بنسبة 17.44 %، بينما في النص السابق بلغ زهاء 24 قافية بنسبة 17.77 %، ونبين هذا التداخل من خلال الجدول التالي:

القافية	النص السابق	العدد	النسبة	النصوص اللاحقة	العدد	النسبة
من قَبْل 0///0/	بيت: 55، 131	09	8.41 %	- غالي بن المختار (81)	12	4.95 %
في علل 0///0/ في شُعْل 0///0/	بيت: 63 بيت: 76	07	6.54 %	- شمس الدين النواجي (17) - محمد الهادي المدني (05) - غالي بن المختار (73) - مؤيد الدين الطغرائي (37، 63)	13	5.37 %
عن عَجَل 0///0/	بيت: 111	02	1.86 %	- مؤيد الطغرائي (39) - عبد الرحيم البرعي (48) - محمد الهادي المدني (18)	08	3.30 %

وقد كثر هذا النوع من القافية مع اختلاف في نوعيهما، ومن أمثلة ذلك ما جاء في النص السابق (من سمل، من مهل، من هبل، من زحل، من زلل، من خلل، من وجل، في ظلل، في عقل، من غلل، في علل، في طيل، في نفل، عن عجل)، وعند المعارضين (في عطل، من ثقل، في خجل، في زحل - ش.ن-، من بخل، من بدل، على زحل، على جذل، - أ.ر-، من نزل، من علل، في خجل، في حلل، في حيل - أ.ع-، في وحل، في شكل، على أمل، على دخل-ح.م-، وغيرها من القوافي ومع ذلك هناك تقارب بين النصوص والشقراطسية في بعضها، مثل: في علل (بيت 76) - أ.ر- من علل (بيت 27) -م.م- من

¹ عبد الرحمن الوجي: مرجع سبق ذكره، ص 71.

قبل (بيت 48) - غ.أ.م- وهذا الحضور والتداخل بين المقاطع الصوتية القافية هو في حقيقته اختيار للشاعر اللاحق لمعجم لغوي ارتبط بالشاعر السابق؛ إذ « القافية أحد أدوات المعجم الشعري الذي يسعى الشاعر المعارض إلى استثماره في قصيدته »¹.

4-2-5- التداخل القافوي بالكلمتين والكلمة ونصف:

وذلك أن يتكون المقطع الصوتي الأخير في البيت الشعري من كلمتين متتاليتين أو من كلمة مضافة إلى نصف كلمة قبلها، بحسب مواضع حروف القافية وتموضع الساكنين الأخيرين والمتحرك السابق للساكن الأول، وقد جاءت زهاء 83 قافية بنسبة 18.56 % بينما نجدها في النص السابق زهاء 33 قافية بنسبة 24.44 %، ونستطيع أن نمثل لذلك من خلال الجدول التالي:

القافية	النص السابق	العدد	النسبة	النصوص اللاحقة	العدد	النسبة
ذا ميل 0///0/ لا وشل 0///0/ لي عطل 0///0/	بيت: 06 بيت: 35 بيت: 16	14	% 13.08	- غالي بن المختار (ذي حيل) - إبراهيم البخترى (ذا ثمل) - غالي بن المختار (لا وهل) - إبراهيم البخترى (لا ميل) - محمد الهادي المدني (لا مهل) - محمد الهادي المدني (لي وولي)	41	% 16.94

وقد اختلفت هذه القافية في شكلها بين النصوص اللاحقة والنص السابق، على الرغم من أن الحرف والاسم يشكلان الجار والمجرور، وهو من طبيعة جدلية المعارضة بين التشابه والاختلاف، وقد وردت أمثلة أخرى منها (ذا جدل بيت 37 - غ.أ.م-)، (لا ملل بيت 38، في هزل بيت 01، ذلك لي بيت 03، لا مهل بيت 10، - أ.ر-)، (ذا ثمل بيت 13، لا ميل بيت 04، -إ.ب-)، (لا حملي بيت 08، حيث تلي بيت 66، - ع.ب-)، (لا مهل بيت 15، لا وجل بيت 46، - م.م-)، (لا حيل بيت 19، لي وكل بيت 20، - ح.م-)، (لا بدل بيت 07، ما شغل بيت 34، نا أجلي بيت 35، - ش.ن-)، وهناك توافق في بعضها كقول الشقراطسي (قن خضل بيت 31) ونجدها عند ع.ب بيت 09 وأ.ب بيت 10.

ونخلص إلى أن هذا التنوع في القوافي المتداخل يدل على اعتماد المعارضين على طريقة التناوب في توظيف القافية على غرار الشقراطسي، ليشتمل الانتقال من حالة شعورية إلى أخرى، وإخراج المتلقي من إحساس الملل والسأم وهو أسلوب أصيل ارتبط بالتراث

¹ علي الغريب محمد الشناوي، مرجع سبق ذكره، ص 150.

الشعري القديم، كما أن اعتماد المعارضين على القوافي المخبونة في الضرب والعروض تماشياً مع الشقراطسية، يدل على أسلوب الاستقامة والالتزام الإيقاعي المرتبط بالموضوع كالالتزام الشقراطي بالسيرة النبوية، والتزام معارضيهم بتجاربهم الذاتية المفعمة بالحكم والمواعظ، والمرتبطة بتقاليد القصيدة القديمة، ويضاف إليه موضوع المديح الأصيل الذي تتفرع منه الموضوعات الأخرى، مما يتناسب مع بحر البسيط خاصة وجميع القوافي مطلقة مشتملة على وصل ناتج عن إشباع حركة الروي (اللام المتحرك بالكسر) الذي انسجم وقعه مع إيقاع الحشو بتكرار عملية الكسر « فالصوت المخفوض أو المنكسر أو الوطئ هو أليف بالذات وأولى بحميميتها من سواه في هذا المقام، وذلك على أساس أن يتلاءم في اللغة العربية مع ياء المتكلم الدالة على الامتلاك والأحقية »¹، لذلك ارتبطت القوافي بذوات الشعراء فخلت من العيوب إلا ما كان (من إبطاء*) عند جلال الدين السيوطي بتكرار لفظ الوجل في البيتين 05 و 09، وعند غالي بن المختار بتكرار لفظ الأزل في البيتين 42 و 43، ونجده في النص السابق بتكرار لفظ الوجل في البيتين 92 و 95. وهو عيب غير مؤثر، وعامة نجد التكتيف الصوتي بأكثر دقة وإحكام وانتظام في النص السابق منه في النصوص اللاحقة، لأن « إيقاع القصيدة لا ينشأ من المقومات الصوتية الإجبارية كالوزن والقافية فقط، بل يتولد من تكرار كلمات معينة في مواقع مختلفة كالجناس والترجيع والتصدير والترديد وغيرها من هذه التكرارات الاختيارية تتداخل مع بعضها لتكون لنا مزيجاً صوتياً يساهم في المقومات الصوتية الإجبارية (الوزن والقافية) للقول الشعري في اكتمل الإيقاع الذي يسيطر على الشاعر »².

فقد أخضع الشقراطي أصوات الوزن والقافية لأصوات داخلية اختيارية كان لها وقعها في نصه بأكثر ميزة عن المعارضات في جرسها الإيقاعي والموسيقي، وهو ما جعل المعارضين يرتبطون بقوة بقوافيه كما يظهر على هذا الجدول بأكثر تفصيل:

نوع القافية	عدد القوافي المتداخلة مع النص السابق	عدها عند المعارضين	نسبتها
بالكلمة الواحدة	321	(ح.م) 16 من 30	53.33 %
		(أ.ب) 19 من 34	55.88 %
		(أ.ع) 16 من 40	40.00 %
		(ش.ن) 16 من 40	40.00 %
		(أ.ر) 08 من 34	20.00 %
		(م.ط) 23 من 68	33.82 %
		(ع.ب) 19 من 55	34.54 %

¹ عبد المالك مرتاض، السبع معلقات، مقارنة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها، اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 1998، ص 222.

* وهو تكرار الروي لفظاً ومعنى في أقل من سبعة أبيات على المشهور (ينظر: محمد بوزواوي، مرجع سبق ذكره، ص 275).

² محمد القاسمي، التكرارات الصوتية في لغة الشعر، تقديم د. زكريا الزعبي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، إربد، الأردن، 2010، ص 57.

% 31.91	(م.م) 15 من 47		
% 40.47	(غ.أ.م) 08 من 84		
% 26.66	(ج.س) 04 من 15		
% 17.64	(ب.ر) 06 من 34	54	بالجار والمجرور
% 20.00	(ش.ن) 08 من 40		
% 09.52	(غ.أ.م) 08 من 84		
% 15.00	(أ.ع) 06 من 40		
% 23.40	(م.م) 11 من 47		
% 13.23	(م.ط) 09 من 68		
% 07.27	(ع.ب) 04 من 55		
% 06.66	(ح.م) 02 من 30		
% 14.70	(أ.ر) 05 من 34	27	بالكلمتين
% 09.52	(غ.أ.م) 08 من 84		
% 07.27	(ع.ب) 04 من 55		
% 06.38	(م.م) 03 من 47		
% 05.88	(أ.ب) 02 من 34		
% 05.88	(م.ط) 04 من 68		
% 03.33	(ح.م) 01 من 30		
% 14.28	(غ.أ.م) 12 من 84	27	بالكلمة ونصف
% 10.00	(ح.م) 03 من 30		
% 07.50	(ش.ن) 03 من 40		
% 05.88	(م.ط) 04 من 68		
% 05.88	(أ.ر) 02 من 34		
% 05.45	(ع.ب) 03 من 55		
% 05.88	(أ.ب) 02 من 34	16	بالجملة الفعلية المنفية
% 05.00	(ش.ن) 02 من 40		
% 03.63	(ع.ب) 02 من 55		
% 02.94	(أ.ر) 01 من 34		
% 02.50	(أ.ع) 01 من 40		
% 01.74	(م.ط) 01 من 68		
% 10.00	(ش.ن) 04 من 40	01	بالجملة الفعلية المثبتة
% 02.94	(م.ط) 02 من 68		
% 02.12	(م.م) 01 من 47		
% 10.63	(م.م) 05 من 47	26	بالاسم المشتق
% 08.82	(أ.ب) 03 من 34		
% 08.82	(أ.ر) 03 من 34		
% 07.25	(ع.ب) 04 من 55		
% 07.50	(ش.ن) 03 من 40		
% 04.76	(غ.أ.م) 04 من 84		
% 06.66	(ح.م) 02 من 30		
% 02.50	(أ.ع) 01 من 40		
% 01.47	(م.ط) 01 من 68		
% 71.58	النسبة الإجمالية	321	المجموع

الملاحظ حضور أنواع ال قوافي في النص السابق بكثافة أكثر من المعارضات، ما عدا القافية المؤسسة على الكلمتين والكلمة ونصف التي حضرت في النصوص اللاحقة بأكثر كثافة، ويعود ذلك لحالة الانكسار النفسي عند المعارضين وهو أقل حدة عند الشقراطسي لتحكمه في نظام قوافيه بشكل عام.

وهناك التزام من الشاعر المعارض بقافية اسم الفاعل حتى يعالق بين المقاطع القافية والصيغ الصرفية في أواخر الأبيات، ويؤكد ظاهرة التكرار الصوتي التي اشتغل عليها في نصه عامة، وهو ما يحافظ على التجانس اللفظي ويكفف الإيقاع الموسيقي بواسطة الترداد المنتظم، الذي يخلق نوعا من الإيقاع الإرجاعي والذي تجسد في زهاء 30 بيتا شعريا، وهذا النظام القافوي الذي اعتمده الشقراطسي يتجاوز عملية الإيقاع ليعطي للصيغ اللغوية روحا جديدة تجعلها مؤثرة وفاعلة في المتلقي، إذ إن حركية اسم الفاعل وهي تتكرر بانتظام، هي في حقيقتها عملية شحن للغة لتأدية وظيفتها الإيقاعية والتأثيرية، حيث أن القافية بهذا الشكل « موجة صوتية داخلية في صميم البناء الإيقاعي للشعر، تسير سير الشاعر، وتردد صدى أنفاسه، وتلون رؤيته بجمال أصداها فترسم من خلال نغمها أجمل لوحة شعرية »¹، وهو ما نجده في قول الشقراطسي في نصه السابق وهو يصف جلال وعظمة الفتح المحمدي لمكة المكرمة متقدما الجيش:

وجحفل قذف الأرجاء ذي لجب عرمرم كزهاء السيل منسجل
وأنت صل عليك الله تقدمهم في بهو إشراق نور منك مكتمل
تسمو أمام جنود الله مرتديا ثوب الوقار لأمر الله ممتثل²

فهذا التكرار القانوني بصيغة اسم الفاعل في أواخر الأبيات، أحدث حركية مستمرة لها وقعها في ارتداد واحد (منسجل، مكتمل، مقتبل، ممتثل)، وشحن اللغة ووكثفها، فكانت القافية عنصرا مميزا في البيت الشعري « فالقافية تاج الإيقاع، وهي لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية، بل هي جزء لا ينفصم عنه، إذ تمثل قضاياها جزءا من بنية الوزن الكامل تفسر من خلاله، وتفسره، فهي وجهان لعملة واحدة »³ لذلك فوجود القافية هو أساس وجود الشعر مثل الوزن، لأنها تعمل على إيجاد الإيقاع الموحد المنسجم مع الموضوع، وهو نغم يسري على جميع أبيات القصيدة بحيث أن « للقافية قيمة موسيقية في مقطع البيت وتكرارها يزيد في وحدة النغم ولدراستها في دلالتها أهمية عظيمة، فكلما فيها في الشعر الجيد ذات معان متصلة بموضوع القصيدة، بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية، بل تكون هي المجلوقة من أجله، ولا يمكن أن يؤتى بها

¹ عبد الرحمن الوجي، مرجع سبق ذكره، ص 78.

² اللجب: صهيل، الزهاء: الضياء. منسجل: منصّب (القصيدة الشقراطسية، الأبيات 88، 89، 90، 91، ينظر محمد بوزينة مصدر سبق

ذكره، ص 41

³ أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع، مكتبة الفيصلية، د ط، مكة المكرمة، د ت ص 9

لتنمية البيت، بل يكون معنى البيت مبنيا عليها، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه، وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت، بحيث لا يسد غيرها مسدها في كلمات البيت قبلها»¹.

وبالرجوع إلى الجداول القافية السابقة نجد زهاء 107 قافية من مجموع 135 في النص السابق قد تداخلت مع قوافي النصوص اللاحقة، كما ان هذه النصوص حوت زهاء 320 قافية مختلصة من النص الشقراطي من مجموع 447 قافية، وهو ما يدل على الحضور القوي للشقراطية في هذه النصوص، حيث وصلت نسبتها إلى 71.58% ثم المجال المفتوح أمام المعارضين لاختيار إشارات قوافيهم من جملة قوافي النص السابق، مما يتماشى وطبيعة المعارضة، حيث أن «الكاتب يختار إشاراته من سلم المخزون اللغوي، وتميز الإشارة المختارة يتم بفحص سلمها فإذا عرفنا خيارات الكاتب عرفنا من خلالها قيمة المختار منها، أما العناصر التي استبعدت فلها دلالة كبيرة على عملية الاختيار»².

كما أن هذا التداخل القافي المتماثل بين النصوص اللاحقة والنص السابق، يعد تداخلا في المعنى كذلك؛ إذ قلما نجد سياقين مختلفين للقافية والتداخل المتماثل هو «استعارة كلمة القافية بمعناها وصيغتها المستعملة في النموذج»³، وهو ما اشتغل عليه المعارضون بأخذ القافية بمعناها وصيغتها التي وجدت عليها في سياقها الأول في النص السابق من جهة، تبعا لما يتماشى وسياقاتهم ودلالاتهم، ثم الانفراد بقوافي أخرى ميزتهم عن النص السابق، ونمثل لذلك بما قاله الشقراطي:

خشعت تحت بهاء العز حين سمت بدك المهابة فعل الخاضع الوجل
رحمت واشجج أرحام أتيح لها تحت الوشيج نشيج الروع والوجل⁴
ويعارضه (عبد الرحيم البرعي) قائلا:
وأنتما أمل الراجي وعطفكما أهل الغريب وأمل الخائف الوجل⁵
ثم يعارضه (شمس الدين النواجي) مادحا النبي الكريم في قوله:
محمد صاحب الدين القديم ونو الجاه العظيم ملاذ الخائف الوجل⁶
كما يعارضه (جلال الدين السيوطي) مادحا النبي الكريم فيقول:
ياخيرة الله يا أندى الكرام يدا يا مشتكى الناس عند البأس والوجل⁷

¹ محمد غنيمي هلال، مرجع سبق ذكره، ص ص 442، 443.

² علي الغريب محمد الشناوي، مرجع سبق ذكره، ص 131.

³ عبد الله محمد الغدامي: الخطيئة والتكفير من البنية إلى التشرحية، سلسلة دراسات أدبية، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1918، ص 341.

⁴ القصيدة الشقراطية في مدح خير البرية بيت 92_104 (ينظر محمد بوزنية: مصدر سبق ذكره، ص 41).

⁵ معارضة البرعي: بيت 49 (المصدر نفسه، ص 62) ثم ديوان البرعي بيت 50 ص 187.

⁶ معارضة النواجي: بيت 19 (المصدر نفسه، ص 64).

⁷ معارضة السيوطي: بيت 5 (المصدر نفسه، ص 66).

كما يعارضه (غالي بن المختار) في السياق نفسه:

شفيهم إذ لواء الحمد في يده أمانهم غوثهم من ذلك الوجل¹

ويعارضه (الحبيب المتساوي) يمدح الرسول (ص):

من لخص الله فيه الخير أجمعه من هو أمن لروع الخائف الوجل²

لقد اتفقت الأبيات السابقة والأبيات اللاحقة على القافية الواحدة (الوجل) وقد جاءت بصيغة الاسم المعرف بالألف واللام وبالمعنى نفسه المتمثل في الخوف والفرع والخضوع، وقد ربطها بعض المعارضين بالخوف بواسطة صيغة اسم الفاعل (خائف) وهكذا سار الشعراء مع الشاعر السابق بنفس التوظيف للقافية بالكلمة الواحدة في أمثلة ونماذج عديدة وبأنواع القوافي التي ذكرناها سابقا بحيث لم يكتف المعارضون باستنساخ القافية بالكلمة الواحدة فقط، بل تجاوزوا هذا التقليد والاجترار الى أنواع أخرى من القوافي كقافية الجملة الفعلية المنفية التي نجدها في قول (الشقراطسي):

دام يديم زفيرا في جوانحه جنح من الشك لم يجنح ولم يمل

وعاد ما شبع الألف الجياح به كما بدوا فيه لم ينقص ولم يحل³

ويعارضه (مؤيد الدين الطغرائي) بقوله:

تنام عيني وعين الناس ساهرة وتستحيل وصبغ الليل لم يحل⁴

كما يعارضه (عبد الرحيم البرعي) بقوله:

ولا تقل كان هذا في حياتهما فالجاه جاههما والحال لم يحل⁵

ثم يعارضه (شمس الدين النواجي) كذلك قائلا:

تخاله من لهيب في الحشا شررا قد استحال وعهد الصب لم يحل⁶

فقد جاءت القافية في البيت النموذج وفي الأبيات المعارضة له بصيغة واحدة وهي صيغة الفعل المضارع المجزوم المنفي بلم (لم يحل) بينما تعددت المدلولات لاختلاف معاني الأفعال المنفية، بحيث عبر (الشقراطسي) عن نفي الميل والإحالة وشاركه في ذلك (الطغرائي) بتثبيت ظلام الليل بالنفي، وكذلك ثبت (البرعي) الحال والمقام بالنفي كما ثبت (النواجي) عهد الصبابة بالنفي وهكذا أدت القافية دورها الايقاعي والدلالي « فالقافية ترنيمة ايقاعية خارجية تضيف الى الرصيد الوراثي طاقة جديدة وتعطيه نغما وقوة جرس

¹ معارضة بن المختار: بيت 26 (ينظر محمد بودينة: مرجع سبق ذكره، ص 71)

² معارضة المتساوي: بيت 10، (المصدر نفسه، ص 79)

³ القصيدة الشقراطسية في مدح خير البرية بيت 38-74 (المصدر نفسه، ص 38-40)

⁴ معارضة مؤيد الدين الطغرائي بيت 15 (ينظر المصدر نفسه، ص 53)

⁵ معارضة عبد الرحيم البرعي: بيت 40 المصدر نفسه، ص 61 ثم ينظر ديوان البرعي بيت 42 ص 186)

⁶ معارضة النواجي بيت 8 (ينظر المصدر نفسه، ص 63)

يصب فيها الشاعر دفقة حتى إذا استعاد قوة نفسه بدأ من جديد، كمن يجري الى شوط محدد، حتى اذا بلغه، اشراح قليلا لينطلق من جديد...»¹.

وقد كان لقافية الفعل المثبت حضورها في النص النموذج وفي بعض المعارضات كقول الشقراطسي:

أذنبت لكن عسى والفضل منك عسى حب النبي وحب الصحب يشفع لي²
ويعارضه (شمس الدين النواجي) بقوله:

بحيث لا والد يغني ولا ولد ولا شفيع سوى المختار يشفع لي³

فقد اتفقت الأبيات السابقة على قافية واحدة وهي الجملة الفعلية المثبتة (يشفع لي) للدلالة على معنى واحد وهو طلب شفاعته النبي الكريم والتمسك بشخصه لأنه الشفيع يوم الهول العظيم، كما كان لقافية (الاسم المشتق) خاصة (اسم الفاعل) حضورها في النص النموذج المعارض وفي معارضاته من خلال قول (الشقراطسي):

دعوت للخلق عام المحل مبتهلا أفديك بالخلق من داع مبتهل⁴
وعارضه (عبد الرحيم البرعي) في قوله:

واسجد لربك شكرا وادع مبتهلا فكم هنالك من داع ومبتهل⁵

فقد جاءت القافية بصيغة اسم الفاعل (مبتهل) وهو اسم مشتق يعبر عن ذات الفاعل، من فعل غير ثلاثي (ابتهل) حيث صيغ على وزن مضارعه المبني للمعلوم (يبتهل) وإبدال حرف المضارعة (الياء) ميما مضمومة وكسر ما قبل الآخر وقد دلت على معنى واحد وهو معنى التضرع والتوسل والطلب وما يلاحظ على البيت (المعارض) و(البيت المعارض) حيث جعل هذا الاسم المشتق مرتكزا دلاليا وإيقاعيا بين الشطرين وهو ما يدل على التفاعل والتداخل بين النصين، ويمكن لنا أن نضبط أنواع القوافي الواردة في النصوص اللاحقة وفي النص السابق بعدها ونسبتها من خلال الجدولين التاليين:

النصوص اللاحقة:

نسبتها	عددتها	نوع القافية
50.78 %	227	القافية بالكلمة الواحدة
18.56 %	83	القافية بالكلمتين الكلمة والنصف
17.44 %	78	القافية بالجار والمجرور
09.61 %	43	القافية بالاسم المشتق
03.57 %	16	القافية بالجملة الفعلية
99.96 %	447	مجموع القوافي

¹ عبد الرحمان الوجي: مرجع سبق ذكره، ص 71

² الشقراطسي، بيت 135 (ينظر محمد بوذينة: مصدر سبق ذكره ص 43)

³ معارضة النواجي، بيت، 34 (ينظر المصدر نفسه، ص 64)

⁴ الشقراطسي بيت 27 (ينظر المصدر نفسه، ص 37)

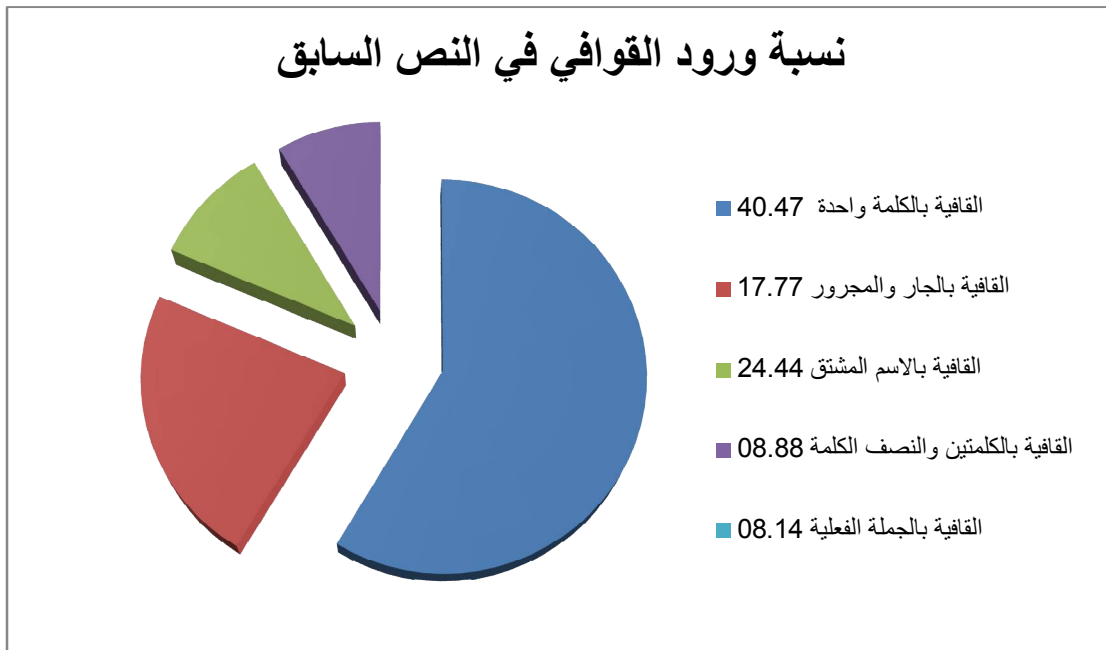
⁵ معارضة البرعي: بيت 38 (ينظر المرجع نفسه ص 1 ديوان البرعي ص 186)

النص السابق:

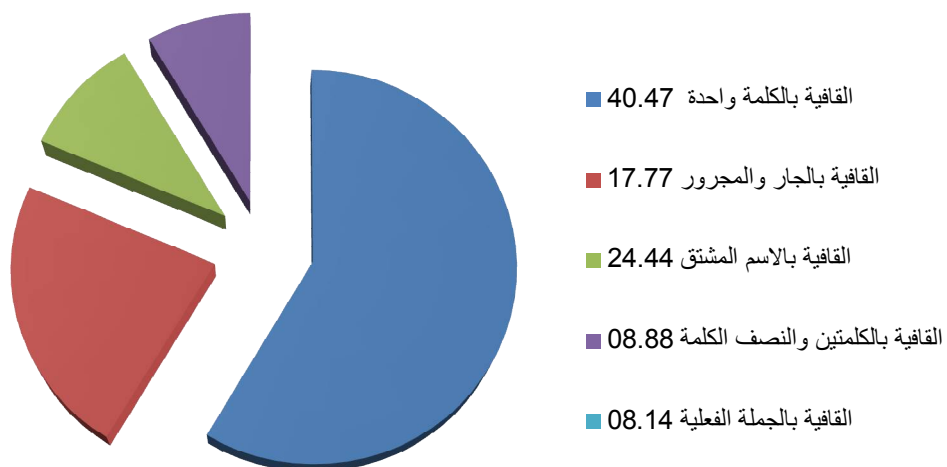
نوع القافية	عددها	نسبتها
القافية بالكلمة الواحدة	55	40.47%
القافية بالكلمتين الكلمة والنصف	33	24.44%
القافية بالجار والمجرور	24	17.77%
القافية بالاسم المشتق	12	8.88%
القافية بالجملة الفعلية	11	8.14%
مجموع القوافي	135	99.70%

الملاحظ على الجدولين أن القافية بالكلمة الواحدة كانت مهيمنة في النصوص اللاحقة والنص السابق على حد سواء، بينما اعتمد المعارضون بعدها القافية بالكلمتين والكلمة والنصف فقد اعتمد الشقراطسي القافية بالاسم المشتق لأغراض تكرارية إيقاعية وتأكيديّة، ثم جاءت القافية بالجار والمجرور متقاربة وكانت القافية بالجملة الفعلية أكثر في النص السابق منها في النصوص اللاحقة لاعتماد الشاعر على تجسيد الصراع بين الحق والباطل.

نسبة ورود القوافي في النص السابق



نسبة ورود القوافي في النص السابق



الفصل الثالث

جماليات الصيغ الصرفية والتراكيب النحوية بين النصوص اللاحقة والنص السابق:

1- جملاليات الصيغ الصرفية بين النصوص اللاحقة والنص السابق:

1-1- حوار الصيغ الصرفية الفعلية والاسمية:

إن دراسة الصيغ الصرفية لا يمكن الاستغناء عنها في الدرس اللغوي بشكل عام؛ لأن علم الصرف هو بداية ضرورية لدراسة علم النحو « فالتصريف إنما هو لمعرفة أنفس الكلمة الثابتة، والنحو إنما هو لمعرفة أحواله المتنقلة، ألا ترى أنك إذا قلت: قام بكر، ورأيت بكرا، ومررت ببكر، فإنك إنما خالفت بين حركات حروف الإعراب لاختلاف العامل، ولم تعرض لباقي الكلمة، وإذا كان ذلك كذلك، فقد كان من الواجب على من أراد معرفة النحو أن يبدأ بمعرفة التصريف لأن معرفة ذات الشيء الثابت ينبغي أن يكون أصلا لمعرفة حاله المتنقلة »¹، ولذلك ارتأينا أن نبدأ بدراسة الصيغ الصرفية ثم نأتي إلى التراكيب النحوية، وقصدنا من ذلك أن نبدأ بمعرفة الأصل الثابت المتمثل في هذه الصيغ، لننتقل إلى معرفة أحوال الكلمات في تغيراتها المختلفة داخل التركيب، لذلك يعرف علماء اللغة العربية الصرف بأنه « العلم الذي تعرف به كيفية صياغة الأبنية العربية، وأحوال هذه الأبنية التي ليست إعرابا ولا بناء، والمقصود بالأبنية هنا هيئة الكلمة، ومعنى ذلك أن العرب القدماء فهموا الصرف على أنه دراسة لبنية الكلمة وهو فهم صحيح في الإطار العام للدرس اللغوي »²، وهذا الفهم الصحيح للدراسة الصرفية لم يخرج عنه اللغويون المحدثون في تحديد علم الصرف بقولهم: « أن كل دراسة تتصل بالكلمة أو أحد أجزائها وتؤدي إلى خدمة العبارة أو الجملة أو بعبارة بعضهم تؤدي إلى اختلاف المعاني النحوية كل دراسة من هذا القبيل هي صرف »³، ولذلك فالعلاقة بين ما هو صوتي وإيقاعي بما هو صرفي ونحوي وتركيبية علاقة وطيدة ومكملة، بما أن الصوت يدرس عناصر الكلمة كبنية وهيئة والصرف كذلك، والنحو يدرس الجملة في تركيب كلماتها وعلاقاتها ببعضها، مراعيًا ما هو صوتي وصرفي؛ إذا البنية الصرفية لا يمكن استيعابها بعيدا عن الصوت اللغوي، مثما أن الإسناد التركيبي النحوي يحتاج إلى دراسة البنية الصرفية. وعلى العموم فإن الصرف « ميزان اللغة العربية، والقواعد التي تعرف بها صيغ الكلمات وبنيتها، وما قد يطرأ عليها من زيادة أو نقص أو تغيير »⁴، ومن هنا نجد انفسنا في هذه النصوص اللاحقة نتعامل مع صيغ الكلمات في علم الصرف بين صيغ فعلية وأخرى اسمية، لنبرز

¹ ابن جني أبو الفتح عثمان 312 هـ، المنصف في شرح كتاب التصريف للمازني، تحقيق إبراهيم مصطفى، عبد الله أمين، القاهرة، 1954، ص 04.

² عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، مرجع سبق ذكره، ص 17.

³ المرجع نفسه، ص نفسها

⁴ عبد الباسط محمود، مرجع سبق ذكره، ص 190.

علاقة التواشج مع النص السابق، ونفهم من ذلك أن الصيغة « كلمة لها هيئة ومثال يحتذى وينسج على منوالها لها دلالة وظيفية، تدل عليها هيئة الكلمة وصورتها، ولها قابلية وصلاحيية للقياس عليها والصيغ على حذوها، مرتبطة بالصناعة أثناء تشكيل الكلمة وصياغتها واشتقاقها، كما أنها تشتمل على الأصل والقلب الصرفي هو الهيئة التي وضع عليها المادة اللغوية، وتحدد هذه الهيئة من خلال عدد حروف الكلمة وترتيبها وضبطها وأصالتها وزيادتها وإثباتها أو حذف بعضها، وتعد هذه الجهات الخمس العناصر المكونة للقلب الصرفي»¹.

أي أن الكلمة تدرس بصيغتها وهيئتها وهي خارج التركيب على عكس دراستها في علم النحو داخل التركيب، ومن هنا يختلف الهدف من الدراسة الصرفية مقارنة بالدراسة النحوية، وذلك بيان هيئة وصورة الكلمة وصيغتها، في حين أن علم النحو يهدف إلى بيان حركة إعرابية في آخر الكلمة قصد إعرابها، وقد ضبط لنا محمد التونجي وراجي الأسمر حدود المبحث الصرفي من خلال تعريفه لمعنى الصرف على أنه « علم يبحث في تصريف الكلمة وتغييرها من صورة إلى أخرى، نحو: كَرَمٌ، يَكْرُمُ، كَرِيمٌ ويتناول ما في حروفها من أصالة أو زيادة أو حذف أو إدغام أو إعلال أو إبدال، أو يتناول دراسة تحويل الكلمة إلى أبنية مختلفة كالتصغير والتكسير والتثنية والجمع والاشتقاق وبناء الفعل المجهول واسم الفاعل واسم المفعول، وهو أيضا التثوين وتثوين التمكين والخلاف ويسمى أيضا التصريف»².

ولعل ذلك يوضح لنا معالم الدراسة الصرفية ونحن نتصفح النصوص اللاحقة ونقارنها بالنص السابق من حيث مدى حضور الصيغ الصرفية الفعلية والاسمية، حيث تنوعت بحسب اختلاف التجارب الشعرية من حيث الخصوصية، ومدى قدرة كل شاعر على استغلال اتساع اللغة في هذا الميدان بأبنيتها المختلفة وكثرة صيغها، ثم استيعاب معانيها الوفيرة التي تفصح عنها النفس الإنسانية الشاعرة في المناسبات المختلفة، فكما تباينت الصيغ الصرفية كانت المعاني والدلالات وفيرة وثرية، ولعل القدرة على توظيف هذه الصيغ، بدءا الجنس الاختيار هو العنصر الذي يجعل من هذه الصيغ ملمحا أسلوبيا يميز شاعرا عن آخر، ويباين بين النص السابق والنصوص اللاحقة، لذلك فكما كان الشاعر على معرفة محصنة ودقيقة بطبيعة الصيغ ووظيفتها واختيارها لأداء المعاني الثابتة المنوطة بها، كان هذا التميز الأسلوبي، لأن هذه المعرفة تقي صاحبها الخلط بين الصيغ وعدم الانتقال من الشيء إلى نقيضه، إذ الصيغ الصرفية لها من الإيحاءات المعنوية والثراء الدلالي والوجوه المتعددة، ما يجعلها توفر للمبدع إمكانات مختلفة تجعله قادرا على

¹ عبد الحميد أحمد يوسف هندراوي، الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، دراسة نظرية تطبيقية، التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة، المكتبة العصرية، ط1، صيدا، بيروت، 2002، ص 19.

² محمد التونجي وراجي الأسمر : مرجع سبق ذكره، م1، ص ص367، 366.

التعبير عن جملة المواقف التي يعايشها، وعلى ما ينتابه من شعور وفكر، لذلك كان للصيغ أدوار ووظائف متعددة؛ إذ لا يتوقف أثر الصيغة في الكلام عند هذا الحد، بل يتجاوز ذلك إلى العمل على التمييز بين الكلام في ثنايا السياق التركيبي بطريقة تفصيلية محكمة تضع الحدود بين الصيغة والأخرى، وهو ما اشتغل عليه الشقراطي في نصه السابق، فأهمية اللغة وقيمتها تعزى إلى هذه الصيغ لأنها أداة إجرائية تعمل على كشف طبيعة الكلمات وحدودها في السياقات المختلفة، وهو الشيء الذي فلما نجده في اللغات الأخرى، وبما أن هذه الصيغ الصرفية ركيزة متينة وأساس قوي للغة، يمنح للغوي إمكانات وضع أطر موحدة لكلامه، تغنيه عن التعب والمشقة، ونظرا لقيمتها المعنوية والدلالية فقد كانت عنصرا فعالا في النص السابق، حيث كشفت عن الركائز الفنية التي انبنى عليها التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة، ولا شك أن النصوص اللاحقة وهي تحاكي النص السابق، لا تخرج عن هذا الإطار الصرفي، حيث أن دراسة هذه الصيغ تجعلنا نقف عند أنواع القيم الفنية التي تفرزها الفروق المتواجدة بين الألفاظ في البنى الصرفية، وما ينجر عنها من ضلال دلالية، وإحياءات معنوية، وجوانب إيقاعية ومن الصيغ الصرفية التي جسدت النصوص اللاحقة الصيغ الفعلية، حيث حاورت النص السابق في معظم صيغه الماضوية والمضارعية والأمرية وتبين ذلك من خلال العناصر الموالية:

1-1-1 حوار الصيغة الصرفية الفعلية:

عندما نتصفح صيغ الأفعال في النصوص اللاحقة، نجد أنواع الأفعال الثلاث الماضوية والمضارعة والأمرية، مثلما وظفها الشقراطي في نصه السابق، وكان هذا التوظيف متباينا من حيث العدد والبنية وبذلك هذا المعارضون حذو الشقراطي، فكان ما هو توافقي وما هو متباين ومختلف، بحسب طبيعة النصوص في اختيار الأفعال وطريقة توظيفها، وقد ترددت (صيغة الفعل الماضي) في النصوص اللاحقة زهاء 436 مرة بنسبة 53.43 % وهي في النص السابق بعدد 145 مرة بنسبة 67.12 %، كما ترددت (صيغة الفعل المضارع) في هذه النصوص زهاء 300 مرة، بنسبة 36.76 % بينما في النص السابق نجدها بعدد 59 مرة، بنسبة 27.31 % أما صيغة (فعل الأمر) فقد ترددت زهاء 80 مرة، بنسبة 09.80 % وفي النص السابق جاءت بعدد 12 مرة، بنسبة 05.55 %. وما يلاحظ هو هيمنة صيغة الفعل الماضي سواء في النصوص اللاحقة أو النص السابق، كما أنها جاءت بكثافة في النص السابق، وتقاربت صيغة الفعل المضارع بين النصوص اللاحقة والنص السابق، كما كانت صيغة فعل الأمر أكثر بقليل في النصوص اللاحقة منها في النص السابق، ويرجع ذلك إلى أن صيغة الفعل الماضي تعد مرتكزا أساسيا في النص السابق، فهي أداة سرد وإخبار بحيث يستحضر الشاعر أحداث السيرة النبوية وتاريخها بشكل مفصل، ويبرز المواقف والصراعات بين الحق والباطل خاصة وأنه يريد تثبيت هذه

الأحداث والمواقف بالفعل الماضي المرتبط بحرف التحقيق (قد)، وهو ما افتقرت إليه المعارضات، حيث وظف أصحابها هذه الصيغة في مواقف استحضروا فيها تجاربهم الذاتية قبل أن يباشروا الموضوع، ويرجع التوافق في الصيغة الثانية إلى كون شعراء المعارضات يتطلعون إلى التخلص من ماضيهم المؤلم، حيث نوعوا بين صيغة المضارع المجزوم بلم والمنفي بلا والمنسوب بأن المضمرة والمرفوع كذلك، لأن الأمل واسعة والمطالب مشتتة لتشتت القلوب، وهو عنصر ثراء في الصيغة المضارعية أعطى غنى للدلالات، ويعود ذلك لتباين المواقف التي عبر عنها المعارضون مع اختلاف تجاربهم، وبينما وظف (الشقراطي) هذه الصيغة بالفعل المضارع المجزوم بلم ليبقى في الزمن الماضي، وينفتح على المستقبل والماضي المرتبط بالحاضر من خلال صيغة الفعل المضارع المرفوع والماضي المتجدد المستمر. أما صيغة (فعل الأمر) فلم يحتج إليها (الشقراطي) كثيراً، بحيث وظفها في مواقف خاصة ومحدودة أراد بها تثبيت المعجزة الربانية وحاكاه المعارضون في ذلك في مواضع النص والتوحيد ورصد الحكم، ويمكن أن نتبين مدى حضور هذه الصيغ الفعلية في النصوص اللاحقة والنص السابق كما يلي:

1-1-1-1 تفاعل الصيغ الفعلية الماضوية:

تنوعت الصيغ الصرفية الفعلية الماضوية بين النصوص اللاحقة والنص السابق، إلا أن هناك صيغة فعلية ماضوية هيمنت على هذه الصيغ، وكانت نقطة تقاطع بين النصوص اللاحقة والنص السابق؛ وهي صيغة (فَعَلَ)¹، لذلك نتبينها مع الصيغ الأخرى من خلال الجدول التالي:

¹ وهو موافق للميزان الصرفي في اللغة العربية كون أكثر الكلمات العربية يتكون من ثلاثة حروف لذلك جعل اللغويون الميزان الصرفي مكوناً من ثلاثة أصول هي: (ف.ع.ل) وجعلوا الفاء تقابل الحرف الأول والعين تقابل الحرف الثاني واللام تقابل الحرف الثالث على أن يكون شكلها على شكل الكلمة الموزونة (ينظر: عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، مرجع سبق ذكره، ص 19)

النصوص اللاحقة				النص السابق			
الصيغة	نوع الفعل	مثال	العدد	النسبة %	نوع الفعل	مثال	العدد
فعل ¹	صحيح ² ماض مضاعف صحيح معتل ناقص ³ صحيح سالم لفيف مقرون ومفروق ⁴	غ.أ.م رد بكي رجع رأى-أرى	39	11.07	صحيح سالم	سجد، صدر، ظهر، هبط، نسج	86
	صحيح مضاعف صحيح سالم معتل ناقص معتل أجوف ⁵ لفيف مفروق	أ.ر.ق بلغ غدا طال ولّى	18	05.11	صحيح مضاعف	حلّ، كفّ، أمّ، حفّ، شدّ، خطّ	
	صحيح سالم صحيح مضاعف معتل أجوف معتل ناقص لفيف مقرون لفيف مفروق	ش.ن ختم مدّ، عمّ نال، راح مشى، محا حوى أرى	23	06.53	معتل أجوف	عادّ، جاءّ، نال، زانّ، حال، طافّ، عادّ، رامّ، زادّ	
	صحيح سالم صحيح مضاعف معتل أجوف معتل ناقص	أ.ب ستر هبط جاء غدا	24	06.81	لفيف مقرون	رأى، روى	
	صحيح سالم صحيح مضاعف معتل أجوف معتل ناقص لفيف مفروق	ع.ب، وقع أمّ ضاق دعا أتى	23	06.53	لفيف مفروق	وقى	
	صحيح سالم صحيح مضاعف معتل أجوف معتل ناقص لفيف مفروق	م.م، نطق حظّ سال قضى أرى	36	10.22	معتل واوي	وصلّ	
	صحيح سالم صحيح مضاعف معتل أجوف معتل ناقص	ح.م، سلب ضمّ عاشّ بدا	12	03.40			
	صحيح سالم صحيح مضاعف معتل أجوف معتل ناقص لفيف مفروق	ج.س، قعد قلّ زالّ بلى أتى	07	01.98			

¹ من أوزان الفعل المجرد نحو: ضرب وهو أيضا الفعل الماضي (ينظر: محمد التونجي وراجي الأسمر، مرجع سبق ذكره، ص ص 452، 453)

² هو ما كانت جميع حروفه أصلية وصحيحة خالية من أحرف العلة، ومنه السالم والمهموز والمضعّف (ينظر: المرجع نفسه، ص 445، ثم عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، مرجع سبق ذكره، ص 29).

³ أي لامة حرف علة (ينظر: محمد التونجي وراجي الأسمر، مرجع سبق ذكره، ص 459، ثم عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، مرجع سبق ذكره، ص 30)

⁴ اللفيف هو ما كان فيه حرفان أصليان من أحرف العلة، وهو نوعان: ليفف مفروق ولفيف مقرون، الأول افترق فيه حرفا العلة بحرف صحيح والثاني جمع فيه حرفا العلة، (ينظر: محمد التونجي وراجي الأسمر، مرجع سبق ذكره، ص ص 526، 527، ثم عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، مرجع سبق ذكره، ص ص 30، 31).

⁵ وهو معتل العين (ينظر: محمد التونجي وراجي الأسمر، مرجع سبق ذكره، ص 452، ثم عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، مرجع سبق ذكره، ص 30).

ما يلاحظ هيمنة صيغة (فَعَلَ) على النصوص اللاحقة والنص السابق، حيث تقاطعت المعارضات مع الشقراطسية تقاطعا كاملا، ثم تقاربت النسبة بين 65.90 % عند المعارضين و 65.64 % عند الشقراطي، وكان لهذه الصيغة وقعها، حيث حملت تجارب الشعراء، وعبرت عن مضامينهم في حالات الغزل والشكوى ووصف الأطلال ورصد الحكم ومدح النبي الكريم والتوسل والدعاء وغيرها، وأبرزت تفاصيل أحداث السيرة النبوية بمعجزاتها عند الشقراطي لتشكل ملمحا أسلوبيا ومرتكزا صرفيا فاعلا في النص. أما الصيغ الماضوية الأخرى – رغم تنوعها – بين النصوص اللاحقة والنص السابق لم تشكل ظاهرة غالبة ومع ذلك نشير إليها فيما يلي:

الصيغة	عددتها	نسبتها	أمثلتها في النصوص اللاحقة	أمثلتها في النص السابق	عددتها	نسبتها
فَعَلَ ¹	42	11.93 %	النواجي أبدى (بيت 37) أودى (بيت 16) أعطى (بيت 27) البرعي أضحى (بيت 24) أولى (بيت 24) البخترى أضحى (بيت 26) أشرق (بيت 22) السيوطي أغنى (بيت 07) أعطى (بيت 08) الرياحي ألبس (بيت 02) أشرف (بيت 11) الطغراني أنفق (بيت 54) أوجد (بيت 65) ابن المختار أصبح (بيت 08) أطلق (بيت 08) العامري أبقى (بيت 03)	أشبع، أروى (بيت 37) أعجز (بيت 38) أضحى (بيت 15) أذنب (بيت 125) أضرب (بيت 10) أجهد (بيت 52) أمسى (بيت 73) أصبح (بيت 112)	18	13.74 %
تَفَعَّلَ	11	03.12 %	الطغراني تنبّه (بيت 38) المستاوي ترّبّع (بيت 27) الرياحي توّسل (بيت 29) النواجي تنصّل (بيت 01) البخترى تبسّم (بيت 10) البرعي تشبّه (بيت 33) العامري تحمّل (بيت 35)	توضأ (بيت 36) تعرّق (بيت 16)	02	01.52 %
استفَعَلَ	06	01.70 %	ابن المختار استبدل (بيت 06) المدني استعصى (بيت 19) البرعي استوطن (بيت 55)	استضعف (بيت 50)	01	00.76 %

¹ صيغة أفعل مزيد الثلاثي بحرف واحد ومزيد بثلاثة أحرف ويأتي على هذا الوزن مثلما نجد في النص السابق أجاد (بيت 22) أحل (بيت 51) أجاب (بيت 111) أمر (بيت 45) أراق (بيت 29) (ينظر: عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، مرجع سبق ذكره، ص 35، 44).

فَعَلَ ¹	10	02.84 %	الطغراني حدّث (بيت 35) ابن المختار قَوْمَ (بيت 56) المستاوي ركز (بيت 07) المدني علّم (بيت 47) النواجي فرّط (بيت 36) البرعي فرّج (بيت 42)	04	03.05 %	صدّق (بيت 03) صوّب (بيت 28) بدّل (بيت 52) شعّب (بيت 99)
فاعَلَ ²	10	02.84 %	الرياحي جاهد (بيت 11) العامري راسل (بيت 20) ابن المختار ساعد (بيت 81) البرعي فارق (بيت 13)	05	03.81 %	فارق (بيت 13) غادر (بيت 67) قاتل (بيت 60) جالد (بيت 60)
فَعَلَ	07	01.98 %	الرياحي جنح (بيت 05) ، قصر (بيت 28) الطغراني جنح (بيت 31) ابن المختار كثر (بيت 38) البختري شرف (بيت 15)	01	00.76 %	جنب (بيت 64)
فَعَلَ	14	03.97 %	البرعي أنس (بيت 02) الطغراني سمع (بيت 57) ابن المختار أمن (بيت 06)	03	02.29 %	شبع (بيت 38) حمد (بيت 07) برأ (بيت 07)
انفَعَلَ ³	06	01.70 %	الطغراني، انفرج (بيت 51) المستاوي، انهزم (بيت 30) البختري، انطوى (بيت 33) البرعي، انتثنى (بيت 48)	03	02.29 %	اتبعث (بيت 08) اتقضى (بيت 06)
افْعَلَ ⁴	07	01.98 %	ابن المختار، اصطبّر (بيت 06) النواجي، افتتح (بيت 18) البختري، اجترح (بيت 27) العامري، احتمل (بيت 09)	05	03.81 %	اصطبّر (بيت 50) اغترف (بيت 36) اجترم (بيت 132)
تفاعَلَ ⁵	03	00.85 %	ابن المختار، تقاصر (بيت 31) البرعي، تباعد (بيت 05)	02	01.52 %	تبأشر (بيت 93) تداعي (بيت 06)

الملاحظ على هذه الصيغ الفعلية الماضية أنها وردت قليلة في النصوص اللاحقة والنص السابق، وبذلك شكلت عنصر تقاطع لا غير، ولها دلالاتها بحسب السياق الذي وظفت فيه، وهذا الارتباط يبدو طبيعياً إذا اعتبرنا أن الشقراطسية لها حضورها المميز في المعارضات.

وقد عبّرت صيغة فَعَلَ المهيمنة على مواقف معينة كمعنى التعدية والتحويل، أما صيغة فَاعَلَ على الرغم من قائلتها فقد دلت على معنى المشاركة والصراع بين قطبين اثنين

¹ صيغة فعل حرفها الثاني جاء مضعفاً أي زيادة حرف من جنس عينه أي تضعيفها ليصير على وزن فعل مثل: كَبُرَ، قَدَّمَ، رَوَّحَ (ينظر: عبده الراجحي المرجع نفسه، ص 35).

² هذه الصيغة الفعلية نجد فيها زيادة ألف بين الفاء والعين ليصير على وزن فاعل، مثل: جادل، دافع، واعد (ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها)

³ وهو من مزيد الثلاثي بحرفين بزيادة الألف والنون، مثل: انكسر، انفتح، انقاد، انمحي، (ينظر: عبده الراجحي، المرجع نفسه، ص 40).

⁴ زيادة الألف والتاء، مثل: افتتح، افترش، اشتاق، اصطبِر، اتخذ، اتقى، ادعى، امتد، (ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها)

⁵ بزيادة التاء والألف، مثل: تقاتل، تنام، تباع، تشاكى، تتأقل، (ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها)

وتفاعلهما مع بعضهما البعض « فيكون البناء بين اثنين، وذلك أن يفعل كل واحد منهما ما يفعل الآخر، ويعبر عنه أيضا بالمفاعلة »¹، أما صيغة أَفْعَلْ دلت على صراع الحق والباطل في النص السابق، حيث تأثر المعارضون بهذه الصيغة الصرفية فحاكوها لأهميتها، فكانت أكثر من الصيغ الأخرى ما عدا فَعَلَ، وقد أفادت معنى التعدية لوجود همزة التعدية التي تجعل الفعل اللازم يتعدى إلى مفعول به أو أكثر، وهو ما نجده في الفعل ألبس، أكرم، أبدى، أودى، كما دلت الصيغة على الدخول في الزمان مثل: أضحى، أشرق، أصبح، أمسى، وقد عبّرت على دلالة إعطاء الشيء صفة معينة مثل: أكرم، أورث، أعطى، ثم على دلالة الكثرة مثل: أغنى، أنفق، ودلالة التعريض مثل: أصاب، أزال، أباد، أزاح، وبذلك اختلفت دلالات الصيغة في النصوص اللاحقة على عكس النص السابق لتعدد الموضوعات عند المعارضين ووحدة الموضوع لدى الشقراطسي.

أما الصيغ الأخرى مثل: (تَفَعَّلَ، انْفَعَلَ، افْتَعَلَ، اسْتَفَعَلَ، تفاعل) كان لها دلالاتها الخاصة في النصوص اللاحقة والنص السابق، ومنها معنى اتخاذ والانجاس والارتباط والمطاوعة « وهي صفة أصلية تصور طبيعة النفس اللينة وقدرة المرء على التحكم فيها »²، وهناك صيغ أخرى لم يتعد وجودها المرة الواحدة في النصوص اللاحقة مثل (فَعَّلَ، افْعُولَ، افْعَوْعَلْ)، كما انعدمت في النص السابق وعلى العموم فقط تقاطعت هذه النصوص مع النص السابق في معظم الصيغ الصرفية الفعلية الماضية وهو ما جسّد عنصر المعارضة.

وما يميز النص السابق هو اقتران الفعل الماضي في بعض صيغه بحرف التحقيق (قد) وهو نادر في المعارضات لثبوت الفعل وتحققه، مما أضفى على الحدث التاريخي الذي وقع وانتهى صفة التجسيد الملموس بالفعل والقوة، وقد توافرت هذه الصيغة المركبة زهاء 15 مرة، كظاهرة صرفية، عبرت بحق عن وقوع الحدث في الزمن الماضي المنفي بالحاضر وأكدت عليه عن طريق التحقيق ومن أمثلة ذلك قول الشقراطسي قد وردت بـ4 قد أحله بـ75 قد علوا بـ77 قد ظهرت بـ78 قد قد بـ79 قد قاتلوا بـ84، وعبرت هذه الصيغ على الماضي المحقق الذي كشف عن لحظات زمنية نقلت السياق الماضي لينفتح على الحاضر ويمتد إلى مابعد، إذ جسدت أخبار الأحبار الغابرة وما جاء في الكتب السماوية بحقيقة ظهور النبي الكريم رواية ورؤية، كما حققت الصيغة واقعا ملموسا ارتبط بالدعوة وبقي مصدر استلهم للصبر رغم نهايته في زمن محدد « إذ الماضي حدث وقع وانتهى

¹ ابن قتيبة، أدب الكاتب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، ط4، مصر، 1963، ص 558، ثم ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق مصطفى الشويبي، مؤسسة أ بدران للطباعة والنشر، دط، بيروت، 1963، ص 222، ثم مؤيد إسماعيل نعيم، الصيغ الرباعية والخماسية اشتقاقا ودلالة، مطبعة الحجاز، دط، دمشق، 1983، ص 249.

² راجع بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، مرجع سبق ذكره، ص 93.

يعبر عن حدث تام منقطع¹ ولذلك يجعل الشاعر من الماضي المنقطع الثابت التحقق أساسا للانفتاح على المستقبل، ويبقى الماضي بشكل مبدأ الانطلاق والاستمرارية، لأنه عمل الفكرة المجددة عبر جميع الأزمنة ولعل هذا ما نجده في الأمثلة القليلة للنصوص اللاحقة حيث تكررت صيغة الماضي المحقق بقدر الطغرائي 06 مرات في قوله: قد مزجت بـ 11 قد حماء بـ 17 قد سقيت بـ 21 قد زاد بـ 22 قد شفعت بـ 27 قد ولت بـ 40 قد رشحوك بـ 59، وعند ابن المختار 05 مرات في قوله: قد عرفت بـ 69 قد ختمت بـ 19 قد علت بـ 32 قد رجعوا بـ 69 قد كان بـ 15 وعند البختري 04 مرات في قوله: قد لاحت بـ 02 قد نشرت بـ 1 قد أشرف بـ 29 قد جاء بـ 25 وعند المدني 4 مرات في قوله: قد رصد بـ 3 قد ذابت بـ 31 قد كاد- قد كاد- بـ 38 ، وعند المستاوي 03 مرات في قوله: قد فرحت بـ 05 قد امتلأت بـ 6 قد نشرت بـ 23، وعند الرياحي كذلك 03 مرات في قوله: قد حلت بـ 22 قد قصرت بـ 27 قد ولي بـ 28، وعند العامري مرة واحدة في قوله: قد وقر بـ 32.

فقد انفتحت هذه الصيغ على « الزمن الماضي المتجدد »² وقد انصبت الأمثلة الأخرى في النص السابق على السياق الزمني نفسه كقوله قد جنب بـ 48 قد اعتقته بـ 65 قد أسعرت بـ 25 قد تباشر بـ 95 قد زارت بـ 100 قد حفت بـ 112 قد طاع بـ 113 قد عاذ بـ 122 قد أصفيت بـ 124، حيث صورت هذه الأبيات السابقة فترة زمنية تصويرا دقيقا عندما اشتد الصراع بين الرسول (ص) وبين رؤوس الشرك، ثم انجلى هذا الصراع بالانقياد لدين الحق والإذعان له، فكان الرجوع للدين والإيمان به شكلا مستمرا حيث اتصل « الماضي بالحاضر »³ إذ جعل الشاعر هذا الماضي سببا في ظهور نور الحق من خلال صفوة خلق الله محمد (ص)، فينقاد الشاعر بصفائه وحبه الخالص وهو يتعلق بالحبيب المصطفى (قد أصفيت)، وهو طريق الإيمان، وتكتمل بذلك رؤيته في صراع الحق مع الباطل، وهو عنصر افتقرت إليه النصوص اللاحقة، لأن التجارب الشعرية للمعارضين، ارتبطت بظروف ذاتية خاصة، ومواقف متباينة، وأصبح الموضوع الأساس، مدح النبي الكريم عنصرا من عناصرها على عكس النص السابق الذي انفتحت فيه الصيغ على المواقف المطلقة الخالدة الخاصة بالنبي الكريم، وما أحاط به من أحداث تاريخية أوضحت سيرته العطرة، فالشاعر الشقراطي في موضع تخليد لمآثر نبوية، ومعجزات ربانية، تصب كلها في مدح المصطفى عليه السلام وترتبط بمواقفه الشخصية والإنسانية « كمحور للوجود وسر للكون »⁴.

¹ عبد الله بوخلال: التعبير الزمني عند النحاة العرب، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، الجزائر، 1987، ص 43

² رابع بوحوش: مرجع سبق ذكره ص 99

³ المرجع نفسه، ص 246

⁴ عبد الله الركبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط 1، الجزائر، 1981، ص 60

وعلى العموم ارتبطت صيغ الفعل الماضي بدلالات جسدت ارتباط الماضي بالحاضر والمستقبل، مع ارتباط المطلق المستمر بالمتجدد، وهو اشتغال من الشقراطي على هذه الصيغة بطريقة مختلفة على ما نجده عند المعارضين، لأن نصوصهم اقتضت على زهاء 26 بيتا تضمن الماضي المرتبط بقده، وهو عدد قليل مقارنة بالنص السابق.

1-1-2- تفاعل الصيغ الفعلية المضارعية: تتغير صيغة الفعل المضارع في دلالتها بحسب طبيعة توظيفها، فقد تدل على التجدد والحال عندما لا ترتبط بسوابق ولواحق، وقد تدل على الحال أو تنصرف إلى المستقبل عندما ترتبط بها، كارتباطها (بالسين وسوف والنون)، وهناك من يصرفها إلى الماضي كأن تضام (بلم أو لما أو غيرهما) « وقد يضام ما يرجحه لأحد الأزمنة، ويتصرف السياق بالظرف أو غيره، أو قد يكون مقتضى الحال مؤثرا في الصرف لجهة زمانية أخرى ¹».

وقد وظف المعارضون زهاء (300) صيغة مضارعية بين المرفوع والمجزوم والمنصوب، حيث جاء المضارع المرفوع بعدد (244) مرة بنسبة (29.90 %) ثم المضارع المجزوم بعدد (43) بنسبة (5.26 %) ويليه المضارع المنصوب بعدد (13) بنسبة (01.59 %)، بينما جاء في النص السابق بعدد (59) مرة فكان المرفوع (36) مرة بنسبة (16.66 %)، والمجزوم (23) مرة بنسبة (10.64 %)، بينما خلا النص من المضارع المنصوب. وترددت الصيغة عند مؤيد الدين الطغرائي بـ 51 مرة وعند محمد الهادي المدني بـ 50 مرة وعند اسماعيل العامري بـ 44 مرة، وعند غالي بن المختار بـ 38 مرة وعند عبد الرحيم البرعي بـ 28 مرة وعند ابراهيم الرياحي بـ 26 مرة وعند شمس الدين النواجي بـ 23 مرة، وعند الحبيب المتساوي بـ 20 مرة وعند جلال الدين السيوطي و ابراهيم البخترى بـ 10 مرات لكل منهما، ويمكن أن نرصد الصيغ المضارعية بين النصوص اللاحقة والنص السابق من خلال الجدول التالي:

في النصوص اللاحقة		في النص السابق	
نوع الفعل المضارع	عدده	نسبته	عدده
الأفعال المرفوعة	244	% 29.90	36
الأفعال المجزومة	43	% 05.26	23
الأفعال المنصوبة	13	% 01.59	00
المجموع	300	% 12.25	59
		% 09.10	

¹ تمام حسان: مرجع سبق ذكره، ص 247.

الملاحظ أن الأفعال المضارعة المرفوعة كانت في حضورها أكثر من الأفعال المجزومة والمنصوبة في النصوص اللاحقة والنص السابق على حد سواء، حيث تتقاطع هذه النصوص كثيرا مع الشقراطسية في صيغة الفعل الثلاثي¹ (فَعَلَ يفعل) مثل: (صعد يصعد، قرع يقرع) عند العامري، و(قنع يقنع) عند الرياحي، و(شفع يشفع) عند النواجي، و(زخر يزخر) عند الطغرائي، و(رزخ يرزخ) عند المدني، و(زأر يزأر) عند البختري. ثم صيغة (فَعَلَ يَفْعُلُ) مثل: (دعا يدعو) عند العامري، و(رنا يرنو) عند المدني و(عدا يعدو) عند ابن المختار، و(رجا يرجو) عند السيوطي، و(ردّ يردّ) عند المتساوي، و(غدا يغدو) عند الرياحي، و(عفا يعفو) عند النواجي، و(هفا يهفو) عند البرعي، ثم صيغة (فَعَلَ يَفْعُلُ) مثل: (هام يهيم) عند العامري، و(فاض يفيض) عند البرعي، و(لوى يلوي) عند الرياحي و(ضاق يضيق) عند النواجي، و(حوى يحوي) عند المتساوي، و(بات يبيت) عند الطغرائي، و(جاء يجيئ) عند المدني، و(سال يسيل) عند ابن المختار، ثم صيغة (فَعَلَ يَفْعُلُ) مثل (لقي يلقي) عند العامري وابن المختار، و(حظي يحظي) عند البرعي، و(شهد يشهد) عند الرياحي والمتساوي، و(سعد يسعد) عند العامري، و(نسي ينسى) عند المدني، ومن أمثلة ذلك في النص السابق صيغة (فَعَلَ يَفْعُلُ) مثل: (زأر يزأر، بيت 100) و (ظل يظل، بيت 61) وصيغة (فَعَلَ يَفْعُلُ) مثل: (رجا يرجو، بيت 72)، (سما يسمو، بيت 91)، وصيغة (فَعَلَ يَفْعُلُ) مثل: (عطف يعطف، بيت 52)، (ضاق يضيق، بيت 86)، وصيغة (فَعَلَ يَفْعُلُ) مثل: (حزن يحزن، بيت 20). وهذا يدل على أن الصيغ عامة عنصرا مشتركا بين النصوص اللاحقة والنص السابق، ولا يخلو ذلك من تجديد وتوليد بحسب سياق المضمون، حيث « إن عملية التوليد عملية إبداعية ترتبط بوعي الشاعر وكذا بمقدرته الفنية والإبداعية في استخراج المعاني بعضها من بعض لذلك فتوليد المعنى جهد شاعري »².

لذلك استثمر الشقراطي في التنوع بين الصيغتين في حالات الثبوت والنفي، لأن أحداث السيرة المحمدية تعج بالمواقف والصراعات والتفاصيل التي أحاطت بشخص النبي الكريم، بينما طبيعة الموضوعات عند المعارضين طغت عليها الذاتية والتجارب الخاصة، مما يضيق المجال على صيغة دون أخرى، فجاء الشقراطي بصيغة الفعل المضارع المجزوم « للتعبير عن الزمن الماضي المستمر »³، وبذلك قلبت (لم) زمن الفعل المضارع ليدل على زمن الماضي المستمر الذي يقوي حدة الحدث، ويقطع ويفصل في الأمور، ثم تنفي (لم) الفعل وتجزمه لتكون السكون دلالة على انقطاع الحدث والثبات في

¹ ينظر: عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، مرجع سبق ذكره، ص 33.

² أوزيان زليخة، تداخل النصوص في تجربة أحمد شوقي الشعرية، رسالة جامعية، الرباط، المغرب، دبت، ص 51.

³ تمام حسان، مرجع سبق ذكره، ص 247.

نفيه؛ وهو ما وافق مواضع سرد الأحداث ويمكننا أن نتبين تقاطع الأفعال المضارعة المجزومة من خلال الجدول التالي:

الشعراء	الفعل المضارع المجزوم	عدده	نسبته	عند الشقراطسي	عدده	نسبته
شمس الدين النواجي	لم أقل (بيت 08) لم تزل (بيت 30) لم يسر (بيت 30) لم ينل (بيت 38)	05	% 01.70	لم توقد (بيت 07) لم يسلم (بيت 07) لم تمل (بيت 11) لم تستكمل (بيت 26) لم تزل (بيت 33) لم ينقص (بيت 38) لم يحل (بيت 38) لم يحسن (بيت 41) لم يطل (بيت 41) لم ينل (بيت 49) لم يزل (بيت 52) لم ترض (بيت 56) لم تقطع (بيت 60) لم تصل (بيت 60) لم تستل (بيت 63) لم يعتب (بيت 68) لم يجنح (بيت 74) لم يمل (بيت 74) لم يبق (بيت 117)	23	% 10.64
إبراهيم الرياحي	لم يزل (بيت 05) لم يخش (بيت 12) لم تحفل (بيت 12) لم يعدم (بيت 08)	06	% 02.04			
عبد الرحيم البرعي	لم تزل (بيت 29) لم يحل (بيت 40)	02	% 00.68			
محمد الهادي المدني	لم أنل (بيت 06) لم يكتف (بيت 10)	02	% 00.68			
إسماعيل العامري	لم تسلم (بيت 25) لم يورث (بيت 25) لم يبت (بيت 26)	06	% 02.04			
مؤيد الدين الطغرائي	لم يحل (بيت 15) لم أرض (بيت 40) لم ترح (بيت 36)	03	% 01.02			
الحبيب المستاوي	لم يشاهد (بيت 21) لم تخفق (بيت 21) لم يسد (بيت 22)	03	% 01.02			
إبراهيم البخترى	لم يزل (بيت 01) لم تدع (بيت 17)	02	% 02.04			
غالي بن المختار	لم يأت (بيت 78)	01	% 01.02			

ما يلاحظ تواجد الفعل المضارع المجزوم بكثافة في النص السابق أكثر من النصوص اللاحقة لطبيعة النص الشقراطسي التي فرضت الحديث عن صراع الإيمان والكفر، مثلما فرضت طبيعة النصوص اللاحقة توظيف صيغة الفعل المضارع المنصوب والتي شكلت حضورها رغم قلتها، كقول إبراهيم الرياحي (ليظهر بيت 14) (كي يستقيم بيت 18) (أن أشرق بيت 11) (كي أموت بيت 30)، وفي قول عبد الرحيم البرعي (لن يبق بيت 01) (أن أكون بيت 16) وعند مؤيد الدين الطغرائي (لينتصر بيت 14) (أن يمتد بيت 43) (ليشهد بيت 65)، وعند الحبيب المستاوي (كي يكشف بيت 08)، وعند إسماعيل العامري (لا ترحلن بيت 03)، وبذلك يتحقق التشابه والتطابق من جهة، والتباين والاختلاف من جهة ثانية، وهو من سمات فن المعارضة.

3-1-1-1- تفاعل الصيغ الفعلية الأمرية:

وتعتمد هذه الصيغة على فعل الأمر خاصة والمرتبطة بالأساليب الانشائية الطلبية وسنركز عليها كصيغة صرفية في هذا المستوى « والأمر طلب القيام بالفعل غير حاصل وقت الطلب »¹ ويكون الأمر « أصليا إذا كان من الأعلى إلى الأدنى وقد يخرج عن حقيقته الى معاني أخرى تستفاد من السياق »²، أي أن الأمر يصدر عن من يكون أرفع درجة ومنزلة ومقاما أو ممن يدعي لنفسه منزلة أعلى ومقاما أرفع سواء كانت تلك حقيقية أمره أو لم تكن، وقد تأتي هذه الصيغة عن طريق فعل الأمر أو المضارع المقترن بلام الأمر أو اسم فعل الأمر أو المصدر النائب عن فعل الأمر، ولكن ذلك لا يهمننا في هذه الدراسة الصرفية بقدر ما يهمننا فعل الأمر كصيغة فعلية على أنها صيغة قليلة في النص السابق، وجاءت بأكثر كثافة عند المعارضين، حيث أن الشقراطسي لم يجنح إليها لغلبة اللغة السردية والإخبارية التي تؤرخ للسيرة النبوية الشريفة مما استدعى الاعتماد أكثر على الفعل الماضي، بينما كان لشعراء المعارضات وقفة مع صيغة فعل الأمر في موضع إساءة النصائح وتثبيت الحكم والدعاء والطلب والتوسل والارتباط بشفاعة الرسول (ص) حيث وظف الصيغة خاصة المدني والبختري والنواجي والطغراني وابن المختار والبرعي والعامري، كما نجد الصيغة في موضع الابتهاال عند الرياحي والسيوطي ومن الأمثلة التي جاءت في النص السابق قول الشقراطسي :

أحِبُّ بِخِيلٍ مِنَ التَّكْوِينِ قَدْ جَنَّبْتُ * بِجَانِبٍ مِنْ جَنَابِ الْحَقِّ مَعْتَزِلُ
أَحِبُّ بِخَلَّةِ أَهْلِ الْحَقِّ فِي الْحُلِّ * وَعَزْ دَوْلَتِهِ الْغُرَاءُ فِي الدُّوَلِ³

وما يلاحظ أن فعل الأمر (أحبب) جاء من فعل ثلاثي مضعف (حب) ، يجوز إدغامه وجاء به الشاعر للتعبير عن الماضي في سياق التعجب القياسي (أفعل به)، لذلك كان (خيل) و(خلة) اسما مجرورا لفظا مرفوعا محلا على أنه فاعل للفعل (أحبب)، فخرج فعل الأمر إلى غرض التعجب والاعتزاز والتفاخر والانفعال والاندهاش، كما جاء فعل الأمر بصيغته الحقيقية الأصلية في قول الشاعر:

قَمِّ يَا مُحَمَّدٌ فَاشْفَعْ فِي الْعِبَادِ وَقِلْ * تَسْمَعُ وَسِلِّ تَعْطُ وَاشْفَعْ عَائِدًا وَسِلِّ
وَاصْحَبْ وَصِلْ وَوَاصِلْ كُلِّ صَالِحَةٍ * عَلَى صَفِيكِ فِي الْإِصْبَاحِ وَالْأَصْلِ
اغْفِرْ لِعَبْدٍ هَفَا فِي الْإِثْمِ وَالزَّلَلِ * وَافَاكَ مُسْتَعْطِفًا وَالْعَقْلَ لَمْ يَحِلْ⁴

¹ السيوطي جلال الدين بن أبي بكر الشافعي 911 هـ: الاتقان في علوم القرآن، ج2 تصحيح لجنة من العلماء برئاسة الشيخ أحمد سعد علي، عالم الكتب، بيروت، لبنان، دت، ص 89 ثم السكاكي أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي 626 هـ : مفتاح العلوم مطبعة الباي الحلبي وأولاده، ط1، مصر، 1937، ص152، ثم ابن يعش موفيق الدين يعش بن علي 643 هـ : شرح المفصل، ج 1 مكتبة المتنبي، القاهرة، دت، ص 58

² ابن فارس أبو الحسن أحمد بن زكريا بن محمد بن حبيب: مرجع سبق ذكره، ص ص 18-187

³ القصيدة الشقراطسية في مح خير البرية، بيت (64)، (114) ينظر محمد بوذينة: مصدر سبق ذكره ، ص ص 39، 42)

⁴ القصيدة الشقراطسية في مدح خير البرية، بيت (127)، (133)، (134) (المصدر نفسه، ص 43)

فقد ارتبطت صيغة الأمر بأسلوب النداء (قم يا محمد) حتى يخرج من معناه الإلزامي الحقيقي الى سياق النداء بالتوسل والالتماس، لذلك أعقب النداء بصيغة أمرية أخرى (اشفع)، لأن الشفاعة لا تكون إلا من النبي الكريم يوم القيامة، ولكي يؤكد على هذا المعنى بوجود السمع والطاعة، ربط فعل الأمر بالفعل المضارع المجزوم المبني للمجهول وجعله سببا لجزمه كجواب طلب، لربط القول بالسمع والسؤال بالعطاء، فتكون بذلك الشفاعة لمن استقام وسمع وأطاع، أما الخطاب الأمري في البيت الموالي فهو حالة من حالات التضرع والدعاء والابتهال، جعلت الشاعر يقف لخطاب مناديا ربه داعيا استمرار الصلاح والصلاة على يد محمد (ص) في كل ولادة صباح وظهور أصيل¹، وقد خرج الأمر الى غرض الدعاء بحيث جعله المعارضون مرتكزا أساسيا صرفيا خاصة في أواخر قصائدهم تأثرا بالقصيدة الأم، حيث يقول السيوطي مخاطبا نفسه وهو في حضرة المصطفى عليه السلام:

بشارك يا نفس هذا سيد الرسل * جوزي حماه ونادي وأطلي وسللي
تأدبي وقفي بالباب خاضعة * وأذري الدموع على أعتابه وقلي²

فقد خاطب الشاعر نفسه بتوظيف صيغة فعل الأمر (جوزي- نادي -أطلي -سلي -تأدي - قفي -أذري -قلي) حيث وقف أمام قبر النبي الكريم طالبا متوسلا مناديا خاضعا خاشعا باكيا، فكان الأمر وسيلة لهذا الدعاء والتوسل لذلك نجده يتكئ في الأبيات الموالية على التكرار الحرفي لفعل الأمر في قوله:

واسأله لي دنيا موسعة * من الحلال الذي ما شيب بالملل
واسأله لي يهديني صونا أبين به * من شر أعادي في حرز من الكلل
واسأله لي راحة للقلب أن به * هما تبيت له سهرانة مقلي³

فهو يجعل صيغة الأمر من النبي الكريم وسيلة طلب للنبي الكريم وللتقرب من الله وطلبه أن يهبه رزقا حلالا ويهديه ويحميه ويطمئه ويبعده عن الهموم ومن المفروض أن « تحذف الهمزة في صيغة الأمر فيقول سله على وزن فل »⁴ وكأني بالشاعر قد ابتعد عن زحاف الخبن ليحافظ على صحة التفعيلة (مستعلن) كما أن صيغة (اسأله) تجعل من الطلب مشحونا بالالتماس والتقرب والتودد أكثر من صيغة (وسله). كما يخاطب إبراهيم الرياحي الرسول (ص) طالبا الاستغفار وهو ذليل يناشد الرحمة والتقرب إليه موظفا صيغة الأمر في قوله:

فانظر لزورك واستغفر لهم كرما * فإن فضلك بالإقبال لم يزل

¹ ينظر محمد بوزينة: مصدر سبق ذكره ، ص 43

² معارضة السيوطي: بيت(1)(3) ينظر المصدر نفسه، ص 66

³ معارضة السيوطي: بيت (13)(14)(15) ينظر المصدر نفسه، ص 66

⁴ عبده الراجحي، مرجع سبق ذكره، ص 47

انظر لذلي بسقم الحب عنك فإن * تنظر رفلت بعز الوصل في حل
وارحم فؤادا بنار الفقد مصطليا * وانظر لدمع من الخسران منهمل
هب لي وصالا على مر الليالي لكي * أموت والقلب في سكر من الجذل
عليك صلى الذي في الذكر قال لنا * صلوا بدمع من التسليم متصل¹

فالخطاب دائما موجه للنبي الكريم بواسطة صيغة الامر في قوله (انظر -استغفر-
انظر-ارحم-انظر-هب-صلوا) وقد نقلت هذه الصيغ الأمرية حالة زوار قبر النبي الكريم
وهم أذلاء يطلبون الاستغفار والشفاعة عند الله سبحانه وتعالى، ثم يتقرب الشاعر منه طالبا
الرحمة والشفاعة، خوفا من الخسران والخذلان وعدم الوصال والقبول، ثم يصلي عليه
مثلما صلى الله سبحانه وتعالى، وقد خرجت (صيغة الامر) كذلك إلى أغراض الدعاء
والطلب والتوسل والالتماس، وهي طبيعة القصيدة النبوية المدحية، كما استخدم بعض
الشعراء هذه الصيغة الأمرية لحشد النصائح والحكم على غرار مؤيد الدين الطغرائي عندما
يقول:

فسر بنا في ذمام الليل معتسفا * فنفحة الطيب تهدينا الى الحل
ودع غمار العلا للمقدمين على * ركوبها واقتنع منهمن بالبلل
فادرأ بها في بحور البيد حافلة * معارضات مثاني اللجم بالجدل
فاصبر لها غير محتال ولا ضجر * في حادث الدهر ما يغني عن الحيل²

لقد نصح الشاعر بواسطة صيغة الأمر الماثلة في قوله:(سر، دع، ادع، ادع، اصبر)
واستحضر الشاعر تجاربه وخبراته في الحياة ، باعتباره يحفر في عمق النفس والذات
المتألّمة والمجروحة، جراء رحيل الأحبة. ويتخذ (محمد الهادي المدني) الوجهة نفسها،
حيث يرصد حكمه ناصحا وهو يقول :

فانهض وشمّر ولا تركزن لذي دعة * والى ثوب التواني عنك والكسل
واحذر إدامة نقد الناس إذ نطقوا * فذاك يشعل فيهم جذوة الدغل
ودع أناسا يجيئون الخطيئة عن* عمد يقولون ذا قد خط في الأزل
وكن رقيق حواشي الطبع ذا أدب * غض وذا حنكة تنجي من الزلل
واجعل لنفسك في الخلان منزلة* بها ترى من وقار غير مبتذل
واملكهم بحديث تسترق به * شعورهم ونأ عن لغو وعن دجل
واربأ بنفسك عن تقديس ذي صلف* وثلة يحسبون الناس كالخول³

فقد كثف الشاعر من صيغة الأمر وجعل منها جسرا للنصح ورصد الحكم من خلال
قوله : (انهض-شمّر-ألق-دع-احذر-دع-كن-اجعل-املك-ونأ-اربأ) وهو خطاب موجه ممن

¹ معارضة الرياحي، بيت (5)(25)(26)(30)(31) (ينظر محمد بوزينة: مصدر سبق ذكره ، ص ص 76، 75)

² معارضة الطغرائي، بيت (19)(32)(34)(47) (ينظر المصدر نفسه، ص ص 53-54)

³ معارضة المدني، بيت (07)(11)(12)(13)(14)(20)(21)(22)(24) (ينظر المصدر نفسه، ص ص 82-83)

هو أعلى منزلة في الحكمة والتجربة والخبرة إلى من لا تجربة وخبرة وحكمة له في الحياة، وقد كانت هذه الصيغة محفزة على اليقظة والانطلاق والتجدد والتغير والتمسك بأخلاق وسلوك إيجابي من شأنه أن يخلق الاستقامة في التعامل مع الناس ، بعد معرفة خباياهم وقد سار معارضون آخرون على النهج نفسه الذي كان عند الشقراطسي ، ومنهم (شمس الدين النواجي) و(غالي بن المختار) و(اسماعيل العامري) و(ابراهيم البخري) و(عبد الرحيم البرعي).

وعامة كان لصيغة الأمر بالفعل حضورها في النصوص اللاحقة والنص السابق على حد سواء، إلا أنها جاءت بأكثر كثافة في هذه النصوص لاحتياج المعارضين إليها في مواضع معينة ناصحين مرشدين مسدين الحكم طالبين بالدعاء في أواخر قصائدهم، وهو ما اكتفى به الشقراطسي في أبياته الأخيرة ، لطغيان العنصر التاريخي والسردى على نصه ، وهيمنة الموضوع على الذات الشاعرة على عكس المعارضات التي لعبت فيها الذات الشاعرة دور المهيمن على الموضوع المدحي، فكانت الأساس في توليد المعنى ونستطيع أن نضبط مدى حضور الصيغ الفعلية في النصوص اللاحقة والنص السابق من خلال الجدول التالي:

النصوص اللاحقة		النص السابق	
الصيغة الفعلية	عددتها	نسبتها	عددتها
صيغة الفعل الماضي	436	% 53.43	145
صيغة الفعل المضارع	300	% 36.76	59
صيغة فعل الأمر	80	% 09.80	12
المجموع	816	% 33.33	216
		% 33.32	

ما يلاحظ على الجدول أن نسبة حضور الصيغ الفعلية واحدة في النصوص اللاحقة والنص السابق، كما أن نسبة (صيغة الفعل الماضي) أكثر في النص السابق لأنه اعتمد السرد والإخبار أكثر من النصوص اللاحقة، بينما (صيغة الفعل المضارع) كانت أكثر في النصوص اللاحقة منها في النص السابق، لأن المعارضين تطلعون كثيرا إلى المستقبل للتخلص من ماضيهم الحزين والجريح، كما فاقت (صيغة الأمر) في هذه النصوص ما وجد في النص السابق، لأن المعارضين كانوا أكثر اعتمادا على الدعاء والطلب والنصح والارشاد.

2-1- حوار الصيغ الصرفية الاسمية:

إن قراءة بسيطة للنصوص اللاحقة نجدتها وكأنها صورة طبق الأصل للنص السابق، من حيث توظيف صيغ الأسماء الصرفية ، خاصة المصادر بأنواعها وأسماء الفاعلين

وأسماء الجمع بأنواعها، ثم أسماء أخرى ذات دلالات مختلفة، على أن (الصفة المشبهة) و(اسم التفضيل) و(اسم المفعول) جاءت بنسبة أقل في هذه النصوص ومثلها في النص السابق، وقد شكلت هذه الصيغ سمة أسلوبية هيمن فيها المصدر واسم الفاعل خاصة في النص السابق، ثم المصدر واسم الفاعل واسم الجمع في النصوص اللاحقة، كما أن الصفة المشبهة حضرت أكثر في النصوص اللاحقة ويرجع ذلك إلى هيمنة أسلوب الوصف على أسلوب السرد، وتبقى (أسماء التفضيل) و(صيغ المبالغة) و(أسماء الزمان والمكان) قليلة جدا مقارنة بالصيغ الاسمية الأخرى.

1-2-1- تفاعل الصيغ الاسمية المصدرية:

وقد طغت هذه الصيغة على الصيغ الاسمية الأخرى في النصوص اللاحقة والنص السابق: « والمصدر لفظ دال على معنى مجرد غير مرتبط بزمن، متضمنا أحرف فعله لفظا، ويسمى الأحداث وأحداث الأسماء، واسم الحدث، واسم الحدثان، اسم الفعل وما إلى ذلك¹ » كما أن « المصدر يختلف عن الفعل في أنه اسم ويتفق مع الفعل في أنه يدل على حدث غير أن الفعل يدل على الحدث بالإضافة إلى دلالاته على الزمان² »، كما يعرف الدكتور (محسن عطية) المصدر بقوله: « وهو الاسم الدال على الحدث مجردا من الزمان المتضمن حروف فعله الدال على معناه مثل (القراءة والكتابة، والقيام، والعلم، والأمانة، والاضطراب) »³ وقد تردد المصدر في النصوص اللاحقة بنسبة كبيرة مقارنة بالأسماء الأخرى على غرار ما وجد في النص السابق، حيث بلغ زهاء 463 مصدرا ونسبة 35.53 % في النصوص اللاحقة، بينما نجده النص السابق بعدد 192 مصدرا ونسبة 50.93 %، وقد توزع المصدر على مجموعة من الأوزان من حيث نسبة الحضور، إلا أن هناك صيغتين اثنتين هيمنتا على النصوص اللاحقة مثلما نجدهما في النص السابق وهما صيغتا (فَعْلٌ - فَعَلٌ) ، حيث بلغت الصيغة الأولى زهاء 168 صيغة في حين بلغت الثانية 151 صيغة، بينما نجدهما في النص السابق الأولى بعدد 70 والثانية بعدد 46 صيغة، ونستطيع أن نوضح ذلك من خلال الجدول التالي:

¹ محمد التونجي وراجي الأسمر: مرجع سبق ذكره ، 578

² عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، مرجع سبق ذكره، ص 65

³ محسن علي عطية: الواضح في القواعد النحوية والأبنية الصرفية، دار المناهج للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن 2007، ص 205.

النصوص اللاحقة				النص السابق			
صيغة المصدر	عدد	نسبتها %	مثال	دلالتها	عدد	نسبتها %	مثال
فَعَلَ ¹	168	28.42	م.ط نوم (بيت 12) ح.م أمن (بيت 10) أ.ع دمع (بيت 04) م.م فوز (بيت 08) ع.ب صبر (بيت 04) ش.ن نظم (بيت 36) ج.س خلق (بيت 04) غ.أ.م لهو (بيت 03) أ.ر خلق (بيت 03) أ.ب نصر (بيت 01)	دلالتها للشعراء مع ارتباطهم بالمعاناة النفسية	70	36.45	خلق (بيت 02) صبر (بيت 14) نشر (بيت 20) صفح (بيت 03) نصر (بيت 72) حمد (بيت 01)
فَعَلَ ²	151	25.54	م.ط عطل (بيت 01) أ.ع ملل (بيت 01) ع.ب زلل (بيت 27) أ.ب (بيت 07) ح.م عمل (بيت 05) م.م خطل (بيت 04) أ.ر خجل (بيت 01) ج.س جذل (بيت 02) ش.ن وجل (بيت 01) غ.أ.م خبل (بيت 08)	دلالتها والانتشاء والخل والحالة النفسية والتطلع والحركة	46	23.95	ملل (بيت 43) وجل (بيت 52) أمل (بيت 93) طرب (بيت 97) عجل (بيت 111) خجل (بيت 61) أسف (بيت 64) زلل (بيت 106) علل (بيت 127)

الملاحظ من خلال دلالة الصيغة أن شعراء المعارضات انطلقوا من ذواتهم للارتباط بالخالق بواسطة الصيغة، بينما يغرف الشقراطي من موضوعه المرتبط بالنبي الكريم وبالتالي بالخالق، ثم بعنصر الصراع بين الإيمان والكفر، وبالتالي طغت الذاتية على الموضوعية في النصوص اللاحقة، وتغلب الموضوع على الذات الشاعرة في النص السابق.

كما أن صيغة (فَعَلَ) دلت على الحالة المضطربة للشعراء المعارضين كالخوف وعلى الحركة والتطلع إلى المستقبل والانتشاء وغيرها من الدلالات المرتبطة بالتجارب الذاتية، وهي صيغة تطابقت مع كل ما هو نفسي باطني مما جعل هذه النصوص تتقاطع في الصيغة مع النص السابق، أين ارتبطت مصادرها بحالة الصراع النفسي عند قطبي الحق

¹ نجدها في أغلب الأفعال الثلاثية المتعدية ويكون مصدرها على وزن فَعَلَ مثل: أخذ أخذ، حمد حمد، سمع سمع، أكل أكل (ينظر: عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، مرجع سبق ذكره، ص 66)، وهي مصدر لفعل ثلاثي مجرد متعد والفعل الثلاثي اللازم (ينظر: محمد التونجي وراجي الأسمر، مرجع سبق ذكره، ص 578).

² أغلب الأفعال الدالة على عيب يكون مصدرها على وزن فَعَلَ مثل: عور عور، عرج عرج، حول حول، ثم أغلب الأفعال الثلاثية اللازمة مكسورة العين يكون مصدرها على وزن فَعَلَ مثل: تعب تعب، أسف أسف، جزع جزع، وجع وجع، (ينظر: عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، مرجع سبق ذكره، ص 66).

³ محمد التونجي وراجي الأسمر، مرجع سبق ذكره، ص 584

والباطل، وارتبطت بالحركة وكل ما هو مضطرب، وهو ما وافق ما تحدث عنه علماء الصرف¹.

وعلى العموم فقد دلت الصيغتان (فعل - فَعْلٌ) على المعاني التي نجدها في كتب اللغة الصرفية، وهو ما يدل كذلك على تداخل التجارب الشعرية بين النصوص اللاحقة والنص السابق، رغم ما يوجد من ذاتية عند المعارضين وموضوعية عند الشقراطسي، أما بالنسبة للصيغ المصدرية الأخرى فقد كان لها الحضور القليل رغم تقاطعها كذلك ويمكن أن نرصدها في الجدول الموالي:

النصوص اللاحقة				النص السابق			
صيغة المصدر	عددتها	نسبتها %	مثال	دالاتها	عددتها	نسبتها %	مثال
فَعْلٌ	26	10.48	ح.م علم (بيت 21) أ.ر فكر (بيت 15) م.م سحر (بيت 11) م.ط صدق (بيت 52) أ.ب خزي (بيت 28)	دلت على معنوية إيجابية وسلبية	10	05.20	صدق (بيت 81) خزي (بيت 53) حجل (بيت 61) حلم (بيت 74)
يُفْعِلُ ²	56	22.58	م.ط حمر (بيت 17) م.م (رشد بيت 03) أ.ر ظلم (بيت 42)	دلت على أشياء وأخرى ولون ودلال ومجد	11	05.72	كفر (بيت 18) جود (بيت 35) ذعر (بيت 59) نطق (بيت 09)
تَفْعِيلُ ³	15	06.04	ع.ب تنزِيل (بيت 11) أ.ب تشبيه (بيت 18)	دل على أحداث والقوة	04	02.08	توفيق (بيت 105) تصديق (بيت 09) تهليل (بيت 97) تكوين (بيت 48)

¹ ينظر: عبد الحميد أحمد يوسف هندواوي، مرجع سبق ذكره، ص 97.

² وهو مصدر لفعل ثلاثي مجرد لازم (ينظر: محمد التونجي وراجي الأسمر، مرجع سبق ذكره، ص 579)

³ أفعاله صحيحة اللام مزيدة بتضعيف العين (ينظر: عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، مرجع سبق ذكره، ص 68)، وهو مصدر لفعل صحيح اللام غير مهموزها (ينظر: محمد التونجي وراجي الأسمر، مرجع سبق ذكره، ص 579).

فعل	15	06.04	أ.ر غيل (بيت 28) أ.ع قيل (بيت 23)	تدل على كثرة الفعل	مصادر الأفعال ثلاثية لازمة	06	03.25	ثقل (بيت 77) غلل (بيت 68) نحل (بيت 130)	تدل على كثرة الفعل
فعل ¹	12	04.83	م.ط بسطة (بيت 08) أ.ع عزمة (بيت 05) أ.ر رحمة (بيت 02) ع.ب رحمة (بيت 55)	يذل على الفعل مرة واحدة	يذل على الفعل مرة واحدة	03	01.75	مجة (بيت 59) دعوة (بيت 50) وطأة (بيت 10)	صيغة اسم مرة فعل مرة واحدة ² تدل على
فعل ³	10	04.03	ع.ب عصمة (بيت 35) م.ط رفعة (بيت 11)	تدل على المكانة الرفيعة المقدسة وعلى هيئة الشخص	تدل على هيئة الفعل وحالته وهي مصدر نوع وهيئة.	03	01.75	مسكة (بيت 61) رقة (بيت 65) شقوق (بيت 53)	تدل على كثرة الفعل
فعل	22	08.87	أ.ر سلام (بيت 01) م.ط ثبات (بيت 54) م.م وقار (بيت 25)	تدل على أمن وقوة	تدل على أمن وقوة	01	00.52	كلال (بيت 43)	دل على التعب والعياء.

ما يلاحظ أن الصيغ المصدرية السابقة — رغم قلتها — كانت بأكثر حضور في النصوص اللاحقة منها في النص السابق، وتستثنى صيغة (فعال) التي جاءت في النص السابق أكثر، واختلفت صيغة (فعالة) في دلالاتها بين النصوص اللاحقة والنص السابق لاختلاف نوع الفعل الذي أخذت منه، وعلى العموم فإن التقاطع الصرفي في الأسماء دليل

¹ إذا كان المصدر العادي يأتي على وزن فعلة فإن مصدر المرة يكون بالوصف لكلمة واحدة مثل: رحم رحمة واحدة (ينظر عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، مرجع سبق ذكره، ص 71).

² وهو ما دل على حدوث الفعل مبيناً عدد مراته ويسمى اسم المرة ومصدر العدد والمصدر العددي والمرة الواحدة والمصدر الدال على المرة (ينظر: محمد التونجي وراجي الأسمر، مرجع سبق ذكره، ص 576).

³ مصدر يدل على حدوث الفعل مبيناً نوعه وصفته، (ينظر: المرجع نفسه، ص 588).

على حضور النص السابق بمعجمه الصرفي في النصوص اللاحقة، وهو لا يعني خلو كليهما من أسماء مميزة؛ إذا وظف المعارضون صيغ (فَعَلَ، فُعِلَ، فَعُلَ، فَعَالٌ، افْتَعَلَ، فُعِلَ) ولا نعتز عليها في النص السابق، كما وظف الشقراطي صيغ (فُعِلَ، فَعَالٌ، فَعُلَ، فَعُلَ، مَفْعَلَةٌ، مَفْعَلَةٌ) وهي صيغ خلت منها النصوص اللاحقة، لكن فكرة التواصل بين ما هو سابق وما هو لاحق أثبتت حضورها من خلال الصيغ الصرفية المصدرية « باعتبار موضوع المعارضة مجالا خصبا لضمان هذا التواصل، ونموذجاً لدعم فكرة الأصول الحتمية لحركة الأدب ومحاولة إحياء لذاكرة الأمة وإنعاشها من خلال إحياء تراثها...»¹

1-2-2- تفاعل صيغ اسم الفاعل:

قبل أن نتعرض إلى الاسم المشتق، ومدى حضوره في النصوص اللاحقة على غرار النص السابق يتعين علينا أن نعرف اسم الفاعل كاسم من الأسماء المشتقة الذي « يدل على معنى مجرد حادث أي يطرأ ويزول وعلى فاعله نحو (قاتل ومجتهد ومستخرج) »² أي أنه « اسم يشتق من الفعل للدلالة على وصف من قام بالفعل فكلمة (كاتب) مثلا اسم فاعل تدل على وصف الذي قام بالكتابة »³ ويوضح الدكتور محسن على عطية ذلك بقوله أن « اسم الفاعل من بين المشتقات وهو اسم دال على الحدث وفاعله أو من اتصف به جار مجرى الفعل في افادة الحدث، والعلاجية للاستعمال بمعنى الماضي، والحال والاستقبال فلو قلنا المنصف الحق محمود، فإن كلمة المنصف تدل على حدث الإنصاف والقائم به وكذلك قولنا: الناصح الناس محبوب فإن الناصح تدل على حدث النصيح ومن قام به وكل من المنصف والناصح فاعل الحدث فالمنصف فاعل الإنصاف والناصح هو فاعل النصيح وهذا النوع من الأسماء يسمى اسم الفاعل، واسم الفاعل مأخوذة من الفعل فالمنصف مأخوذة من الفعل (أنصف) والناصح مأخوذة من الفعل (نصح) لذلك فإن اسم الفاعل هو اسم مشتق من الفعل »⁴ هذا بالنسبة لتعريف اسم الفاعل كاسم مشتق من الفعل أما من حيث صياغته « يصاغ اسم الفاعل من الفعل الثلاثي على وزن فاعل مثل كتب كاتب، لعب لاعب، قرأ قارئ، ومن غير الثلاثي على وزن الفعل المضارع مع إبدال حرف المضارعة، ميماً مضمونة مع كسر ما قبل الآخر مثل: يدرج مدرج، يزلزل مزلزل، يخرج مخرج»⁵، وبذلك نستطيع أن نتبين صيغة اسم الفاعل بنوعيه من خلال النصوص اللاحقة والتي تردد فيها زهاء 230 مرة، وتوزع بين 122 كاسم لفعل ثلاثي على وزن فاعل و108 مرة كاسم لفعل غير ثلاثي على وزن مضارعه، كما تردد

¹ عبد الله التيطاوي، تقاطعات الحركة الشعرية بين الموروث والفردى، تداعيات رحلة المعارضة، مرجع سبق ذكره، ص 103.

² محمد التونجي وراجي الاسمر: مرجع سبق ذكره، ص 50

³ عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، مرجع سبق ذكره، ص 73

⁴ محسن على عطية: مرجع سبق ذكره، ص 237

⁵ عبده الراجحي: مرجع سبق ذكره، ص 74

هذا الاسم في أواخر الأبيات بعدد 29 مرة ولم تخرج هذه النصوص عن النص السابق في توظيف صيغة اسم الفاعل، حيث تردد زهاء 89 مرة وقد توزع بين 47 مرة كاسم مشتق من فعل غير ثلاثي على وزن مضارعه المبني للمعلوم بإبدال حرف المضارعة ميما مضمونة وكسر ما قبل الآخر، وبين 42 مرة كاسم مشتق من فعل ثلاثي على وزن فاعل، ثم ترددت هذه الصيغة في أواخر أبيات القصيدة الأم 25 مرة من أفعال غير ثلاثية بحيث اسهم في تشكيل المقطع الصوتي الأخير من بعض أبيات النص السابق مثلما أسهم في الأبيات اللاحقة المعارضة ووصلت نسبة الإجمالية إلى 23.35% وهذا يدل على مدى ارتباط المعارضين في صيغهم وقوافيهم بالنص السابق في تكرار الصيغة والإيقاع واعتماد الصيغة الصرفية نفسها على الرغم من الاختلاف في الدلالات والمعاني « **فعلمية الاشتراك في مقوم أو عدة مقومات ضرورية لتجنيس الخطاب اللاحق مع السابق فكلما قل الاشتراك في المقومات زادت فريدة الخطاب التالي وأصالته وكلما اشترك النص في كثير من المقومات مع ما سبقه كاد أن يصبح نسخة مكرورة فاقدة للأصالة** »¹ وبذلك تبقى المعارضة قائمة سواء قلت عناصر الاشتراك بين النصوص اللاحقة والنص السابق أو كثرت، حيث أن المشكلة في قضية المعارضة كفن تكمن في مدى حضور هذا النص السابق في النصوص اللاحقة محاكاة وتقليدا واجتراراً، أو فريدة وإبداعاً وابتكاراً، لذلك نجد هذا التقاطع عند مؤيد الدين الطغرائي في تكرار صيغة اسم الفاعل من خلال قوله: معتدل بـ58 ومنتقل بـ57 وعند إسماعيل العامري في قوله: مرتحل بـ03 ومحتمل بـ9 وعند عبد الرحيم البرعي في قوله: مشتعل بـ8 ومنهمل بـ6 ومشتمل بـ10 ومغتسل بـ25 ومنفصل بـ37 ومبتهل بـ38 ومنتصل بـ47 وعند شمس الدين النواجي في قوله: مندمل بـ06 ومعتدل بـ13 ومنتعل بـ21 ومكتمل بـ25، وعند جلال الدين السيوطي في قوله: منتصل بـ4 وعند غالي بن المختار في قوله: منتعل بـ20 ومشتعل بـ45 ومرتحل بـ47 ومتكل بـ49 ومحتقل بـ59 ومختبل بـ64 ومعتدل بـ71 ومكتمل بـ72 وعند إبراهيم الرياحي في قوله: منخذل بـ12 و منهمل بـ26 و متصل بـ31 و منفصل بـ34 وعند إبراهيم البخترى في قوله: معتدل بـ9 ومنهدل بـ26 و محتقل بـ30 وعند الحبيب المستاوي في قوله محتمل بـ25 مشتمل بـ17 ومبتذل بـ21 ومنهمل بـ29 ومعتدل بـ32 ومشتغل بـ37 ومرتجل بـ45، وقد وصلت نسبة تموقع هذه الصيغة (الاسم المشتق) في أواخر الأبيات إلى 12.60% بينما في النص السابق بلغت 22.22% ويمكننا الوقوف على مدى تداخل هذه الصيغة من خلال ما يلي:

¹ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري - استراتيجيات التنافس، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1 المركز الثقافي الغربي، الدار البيضاء المغرب، 1985، ص 25-ثم دينامية النص - تنظيم وانجاز - المركز الثقافي الغربي ن ط12، الدار البيضاء، 1990، ص 83

النصوص اللاحقة				النص السابق					
الصيغة	وزنها	عددها	نسبتها %	مثال	دالاتها	عددها	نسبتها %	مثال	دالاتها
اسم الفاعل ¹	على وزن المضارع المبني للمعلوم	108	08.25	غ.أ.م مرتحل (بيت 47) ع.ب منهمل (بيت 06) أ.ر منفصل (بيت 34) ش.ن مندمل (بيت 03) م.ط معتدل (بيت 58) أ.ع محتمل (بيت 09) ج.س منتعل (بيت 04) ح.م منفعل (بيت 26) أ.ب مشتعل (بيت 17) م.م مرتجل (بيت 45)	دلت وثبوته ووقوعه الحتمي بشكل قطعي	47	12.33	مَقْعَل (بيت 03) منتعل (بيت 02) منهمل (بيت 46) مشتعل (بيت 71) محتمل (بيت 85) محتفل (بيت 36) منخذل (بيت 66)	دلت وثبوته ووقوعه الحتمي بشكل قطعي
اسم الفاعل ²	على وزن فاعل	108	08.25	غ.أ.م الحادث (بيت 14) ع.ب لاثما (بيت 27) أ.ر سائر (بيت 13) ش.ن عاشق (بيت 02) م.ط ساهرة (بيت 15) أ.ع العارض (بيت 18) ج.س صاحب (بيت 06) أ.ب شارق (بيت 02) ح.م الخائف (بيت 10) م.م هاطل (بيت 29)	دلت الفاعل لأنه يجري مجراه وبذلك يتضمن معنى التثبوت	42	11.02	باعث (بيت 01) صاحب (بيت 19) كاسف (بيت 67) الناظر (بيت 19) جائمة (بيت 21) زائف (بيت 29) واشج (بيت 104) باكية (بيت 66)	دلت على التثبوت لطبيعة الاسم في مقابل الفعل الدال على التجدد

الملاحظ توافق النصوص اللاحقة والنص السابق في توظيف اسم الفاعل من فعل ثلاثي وغير ثلاثي، إلا أنه جاء في هذه النصوص بعد المصادر وأسماء الجمع بنسبة 16.50 %، بينما جاء بعد المصادر في النص السابق بنسبة 23.35 % ليأتي بعدها اسم الجمع، حيث دل على وقوع الحدث وقوعا حتميا قاطعا من جهة، وعلى ثبوت التجدد والحدوث في مقام الفعل حيث يجري مجراه وبذلك تضمن معنى الفعلية من جهة أخرى، فلفظ (باعث) عند الشقراطسي دل على ثبوت وحدث بعثة النبي الكريم، ولفظ (واشج) دل على التداخل والتراحم وثبوت هذا الفعل عند الرسول (ص) ولفظ (واكف) عند النواجي دل على ثبوت هطول المطر، ولفظ (خاضعة) عند السيوطي دل على خضوع النفس وذلتها، وهكذا في بقية الأمثلة. وقد تكررت هذه الصيغة في النص السابق أكثر من النصوص

¹ أثر الشعراء توظيف هذه الصيغة على صيغ فعلية واسمية، لأنهم ليسوا بصدد إثبات الحدث بل إثبات وقوعه الحتمي (ينظر: محمد التونجي وراجي الأسمر، مرجع سبق ذكره، ص 578)

² الصيغة الثانية على وزن فاعل دلت على الحدث والتجدد لأنها تضمنت الفعلية واسم الفاعل جرى مجرى الفعل (ينظر: عبد الحميد أحمد يوسف هنداي، مرجع سبق ذكره، ص 222).

اللاحقة « فتكرار الصيغة الصرفية محور للتعبير عن دلالة الاسم والفعل في الآن نفسه، ويرجع ذلك إلى ما يميز الصيغة من جمعها بين سمات كل من الاسم والفعل معا »¹، كما أن حضور هذه الصيغة في الحشو والإطار عمل على تثبيت دور الفاعلية وتأكيد حضور الذات الشاعرة لارتباطها بشخصية الممدوح فكان الخطاب الشعري مشحونا بإيقاع موسيقي يشبه هذه الصيغ الصرفية المتكررة، وهو ما احتفل به النص السابق أكثر من النصوص اللاحقة، مما حقق للشقراطسية شعريتها ووظيفتها الأدبية، بتغليب الموضوعية على الذاتية التي كانت عنصرا فاعلا في النصوص اللاحقة، لذلك اختلف توزيع هذه الصيغة من شاعر لآخر « ولعل استحضار اختلاف السياق العام الذي يوتر حوار النصين المتعارضين يجعلنا لا نتردد منذ البداية في الحكم على هذا النوع من المعارضة بأنها اختلافية ؟ لأن العملية التناسية في هذا الإطار إنما تأخذ طابعا حركيا، ينتقل بموجبه المعارض من محاكاة نموذجية وتصريف مكوناته الفنية إلى تغييره وتحويله، وبالجمله فإنه يعمل على إعادة كتابته من جديد خدمة لمقاصده الذاتية »².

1-2-3- تفاعل صيغ الجمع:

مثلما كان التقاطع بين النصوص اللاحقة والنص السابق في صيغتي المصدر واسم الفاعل، نجد التقاطع كذلك في صيغة الجمع ، ونحن نتصفح القوائد اللاحقة نقف على مدى حضور القصيدة الأم من خلال صيغة الجمع بمختلف أوزانها، ومع ذلك هناك اختلاف في بعضها، بحسب احتياج الشاعر لها، وقد بلغت صيغ الجمع في النصوص اللاحقة زهاء 183 صيغة موزعة على النحو التالي : صيغة (أفعال) زهاء 51 صيغة، بنسبة 19.92 % ، وصيغة (فُعَل) 22 صيغة بنسبة 08.59 %، وصيغة (فواعل) زهاء 11 صيغة بنسبة 4.29 %، وصيغة (فُعُول) زهاء 30 صيغة بنسبة 11.71 %، وصيغة (فَعَال) زهاء 18 صيغة بنسبة 07.03 % وصيغة (فَعَائِل) زهاء 15 صيغة، بنسبة 5.85 %، صيغة (مَفَاعِل) زهاء 15 صيغة بنسبة 5.58 % وصيغة (فَعَل) زهاء 11 صيغة بنسبة 4.29 %، وصيغة (فُعَل) زهاء 10 صيغ بنسبة 03.90 %. وقد تقاطعت بعض هذه الصيغ مع صيغ النص السابق مثل صيغة (أفعال، فُعَل، فَوَاعِل، فَعُول)، كما أضاف المعارضون صيغ جديدة أخرى مثل (فَعَال، فَعَائِل، مَفَاعِل، فَعَل، فُعَل)، مثلما وجدت صيغة في النص السابق لم يحاكيها المعارضون وهي صيغة (فُعَل) . وقد كان مجموع صيغ الجمع في النص السابق زهاء 52 صيغة، توزعت كما يلي: صيغة (أفعال) زهاء 18 صيغة بنسبة 26.47 %، وصيغة (فُعَل) زهاء 10 صيغ بنسبة 14.70 % ، وصيغة (فُعَل) زهاء 09 صيغ بنسبة 13.23 %، وصيغة (فواعل) زهاء 08 صيغ بنسبة 11.76 %،

¹ عبد الحميد يوسف هندراوي، مرجع سبق ذكره، ص 221.

² عبد القادر بقشي: مرجع سبق ذكره، ص 92.

وصيغة (فُعول) زهاء 07 صيغ بنسبة 10.29 %، والنسبة الإجمالية 13.64 %. وبذلك نلمح توازنا بين الصيغ الجمعية المتشابهة والصيغ الجمعية المتباينة وهذا في الأصل في المعارضة الشعرية، فبقدر ما نجد التقارب بقدر ما نجد التباعد كذلك، حتى لا تصبح النصوص عملية إجترارية في جانبها الصرفي خاصة. بل توقف بين المحاكاة والتجديد، ويمكننا رصد صيغ الجمع من خلال الجدول التالي:

الصفة	النصوص اللاحقة				النص السابق			
	وزنها	عددتها	نسبتها %	مثال	دلالته	عددتها	نسبتها %	مثال
الصفة	أفعال ¹	51	19.92	م.ط أسرار (بيت 52) م.م انوار (بيت 27) أ.ع أوجاع (بيت 08) أ.ب أرواح (بيت 13) ح.م أنوار (بيت 02) ع.ب أسرار (بيت 41) أ.ر أطياب (بيت 01) ش.ن أديان (بيت 24) غ.أ.م أذيان (بيت 05)	صيغة جمع على تكسير القلة وهي	18	26.47	أخبار (بيت 04) أوثان (بيت 08) أغصان (بيت 23) أوصال (بيت 60) أرحام (بيت 104) أموال (بيت 123) أقطار (بيت 110)
	فُعول ²	30	11.71	غ.أ.م عيون (بيت 02) م.ط حقوق (بيت 05) أ.ع ملوك (بيت 25) ع.ب جذور (بيت 11) ج.س دموع (بيت 03) ح.م خطوب (بيت 19) أ.ب طيور (بيت 14)	صيغة جمع الكثرة وهي	07	10.29	شعوب (بيت 99) صخور (بيت 77) ندوب (بيت 78)
	فُعَل ³	22	08.59	ح.م حلل (بيت 04) أ.ب مقل (بيت 17) م.م جمل (بيت 24) أ.ع حلل (بيت 03) ع.ب قبل (بيت 31) ج.س مقل (بيت 15) غ.أ.م دول (بيت 35) ش.ن مقل (بيت 01) م.ط مقل (بيت 12)	صيغة على الكثرة	09	13.03	حلل (بيت 29) دول (بيت 114) مقل (بيت 103) غلل (بيت 68)

¹ الملاحظ أن الاسم المفرد من هذه الجموع جاء غالبا إما معتل العين أو واوي الفاء أو مضَعَف أو لم يكن ساكن العين تبعا لقياسه في كل اسم ثلاثي (ينظر: عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، مرجع سبق ذكره، ص 104).

² دلت صيغة جمع التكسير على التثنية والمبالغة وهي صيغة قياسية أشهرها في الاسم الثلاثي شرط أن تكون فلوّه مفتوحة وعينه ساكنة غير واو، ونجد ذلك في عين عيون وفي الاسم الثلاثي المهموز الفاء مثل: جند جنود، غصن غصون، وفي الاسم الثلاثي على وزن فَعْل الخالي من حروف العلة مثل أسد أسود، (ينظر: المرجع نفسه، ص 109).

³ وهو قياس اسمه على وزن فُعلة مثل جلّة حلل، مقلة مقل، جملة جمل، قلة قل، قبله قبل، كربة كرب (ينظر: المرجع نفسه، ص 109)

فواعل 1	11	04.29	غ.أ.م هواجس (بيت 01) أ.ع حوادث (بيت 14) أ.ر عوالم (بيت 09) م.ط عوالي (بيت 25)	علي الكثرة للت الصيغة	08	11.76	هواتف (بيت 05) خوافق (بيت 87) قوائم (بيت 06) عواطف (بيت 52)	علي الكثرة للت الصيغة

والملاحظ من خلال الجدول أن صيغة (أفعال) صيغة مشهورة في جموع القلة، من جمع التفسير² وذلك « للدلالة في الأغلب على عدد لا يقل عن ثلاثة ولا يزيد على عشرة »³ لذلك حاك فيها المعارضون للنص السابق، كما دلت صيغة (فُعُول) كصيغة جمع تكسير على التكاثر والمبالغة في النصوص اللاحقة والنص السابق، وصيغة (فُعَل) كصيغة جمع تكسير دلت على الكثرة، وجاء مفردها على وزن (فعلَة) في النصوص اللاحقة والنص السابق. بينما صيغة (فواعل) من صيغ منتهى الجموع دلت على الكثرة وجاء مفردها (فاعلة) و(فاعل) وهو قياس صحيح في اللغة.

وهذا التقاطع في الجموع السابقة بين النصوص اللاحقة والنص السابق لا يعني أن هذه المعارضات لم تحتفل بصيغ جمعية أخرى أو أن النص السابق لم يتميز بصيغة جمعية لا نجدها في هذه النصوص، فهناك أسماء الجمع كصيغة (فِعال) 18 مرة بنسبة 07.03 % كقول المستأوي ظلال (بيت 21) وابن المختار طعان (بيت 17) والطغراني نضال (بيت 21) ودلت الصيغة على الكثرة «وهو قياس في صيغ من أوزان كثيرة أشهرها فَعْلَ وَقَعْلَ وفَعْلَالٌ مثل نُبْلٍ نِبَالٍ، نَضْلٍ نِضَالٍ، ظَلٌّ ظلال...»⁴، ثم صيغة (مَفَاعِل) بعدد 15 وبنسبة 05.58 % مثل: منازل (بيت 05) عند ابن المختار، ومضارب (بيت 31) عند العامري، ومشاهد (بيت 02) عند البرعي، ودلت على الكثرة، ثم صيغة فاعل مثل: دقائق (بيت 28) عند المستأوي، وحقائق (بيت 10) عند المدني، وعزائم (بيت 23) عند العامري، وجرائم (بيت 25) عند المختار، ودلت على الكثرة «وهو قياس في كل رباعي بشرط أن يكون مؤنثاً تأنيثاً لفظياً أو معنوياً ومن أوزانه فعالة وفعللة مثل ذُوَابَةٌ ذَوَائِبُ دقيقة دقائق فضيلة فضائل جريمة جرائم حقيقة حقائق»⁵ ثم التقاطع في صيغة (فَعْل) بعدد 10 وبنسبة 03.90 % كقول ابن المختار خيل (بيت 45) والنواجي قوم (بيت 40) والبخثري زهو (بيت 05) والعامري قوم (بيت 31) والمدني قوم (بيت 47) والطغراني خيل (بيت 24)، ودلت الصيغة على الكثرة، وصيغة (فِعْل) كقول ابن المختار حيل (بيت

¹ وهو قياس نجده في صيغ أشهرها فاعلة أو اسم على وزن فاعل مثل: عالية عوالي، عالمة عوالم، عاذلة عواذل، حادثة حوادث، هاجس هواجس، داعي دواعي (ينظر: المرجع نفسه، ص 110).

² معناه أن مفردة لا يسلم عند الجمع، بل لا بد أن يكتسر أي يحدث فيه تغيير (ينظر عبده الراجحي: مرجع سبق ذكره، ص 102)

³ ينظر: عبد الحميد أحمد يوسف هنداي، مرجع سبق ذكره، ص 112.

⁴ ينظر: عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، مرجع سبق ذكره، ص 111.

⁵ ينظر: المرجع نفسه، ص 111.

48) والنواجي ملل (بيت 23) والطغرائي حيل (بيت 47) والبخترى ملل (بيت 24) والمدني علل (بيت 13) ودلت على الكثرة كذلك « وهو قياس في كل رسم وزن فعلة بشرط أن يكون اسما تاما أي لم يحذف منه شرط مثل حيلة حيل، ملة ملل، علة علل »¹، أما الصيغة التي رصدها النص السابق دون النصوص اللاحقة، هي صيغة (فُعَل) وجاءت 10 صيغ بنسبة 14.70 % وهي صيغة جمع تكثير تدل على جمع الكثرة كقول الشقراطسي (رسل، سبل، لطف، بيت 105).

وعلى العموم نلاحظ اعتماد الشعراء على صيغة جمع التفسير كون « جمع التفسير له فائدة صرفية مهمة هي معرفة أصول الأسماء »²، مما يدل على اعتراف أصحاب النصوص اللاحقة والنص السابق من كل ما هو أصيل في اللغة في حالات التشابه والتباين، ويرجع ذلك إلى طبيعة اختياراتهم وما يحبذونه من صيغ « ضمانا لاستمرارية التواصل الفكري بين الشعراء، وتأكيد الفكرة الأصلية من خلال لقاء هذا التراث، ومحاولة الإضافة إليه .. »³، كما اتبع المعارضون النص السابق في توظيف صيغة جمع التفسير الدال على جمع القلة وعلى جمع الكثرة على حد سواء، وبما أن النص السابق نص تاريخي سردي للسيرة النبوية، فقد اعتمده صاحبه على بعض الأسماء والصفات أثناء مدح النبي الكريم حيث أن الاسم مفتاح السرد لسيرة والصفة عنصر يثبت الواقع اللازم لأحداث وشخصيات السيرة، لذلك نجده اختار صيغة (فُعَل) مثلا من الأسماء الثلاثية المجردة من بين صيغ « وأوزان عشر تدل كذلك على الاسم والصفة معا »⁴ وأمثلة ذلك (خيل، خلق، سرج، نسج، زهر، نبت، جمع، قوم، دمع، جيش...) ومع توظيف المعارضين لها لا تبدو كما هي في النص السابق الذي تميز بتوظيف صيغة (فُعَل) كذلك مثل (ترك، فرس، روم، نوب) « وهو اسم جنس جمعي وإفرادي »⁵ وهذا التوظيف للصيغة عنصر مسهم في تجسيد الصراع بين الحق والباطل في النص الشقراطسي، وهو ما لم يكن هدفا عند المعارضين « فقد يتشابه الشاعران في الغرض، أما أن يتشابهها في إخراج المعنى فذلك محال، لأنه لا يتصور أن تكون صورة المعنى في أحد الكلامين أو البيتين مثل صورته في الآخر البتة »⁶.

¹ ينظر: عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، مرجع سبق ذكره، ص 106.

² المرجع نفسه، ص 114.

³ عبد الله الططاوي: تقاطعات الحركة الشعرية بين الموروث والفردى، داعيات سلطة المعارضة: مرجع سبق ذكره، ص 101.

⁴ مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، بغاية د. كوكب ديب دياب، المؤسسة الحديثة للكتاب، ط1، طرابلس، لبنان، 2004، ص 144.

⁵ المرجع نفسه، ص 218.

⁶ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز - قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، ط3، جدة، 1413 هـ - 1992 م، ص 487، ثم ط1، طرابلس - لبنان، 2004، ص 178.

4-2-1- تفاعل صيغ الصفة المشبهة:

كان للصفة المشبهة كاسم مشتق حضورها في النصوص اللاحقة والنص السابق لها من وظائف دلالة مرتبطة بغرض المدح خاصة؛ فهي وسيلة للشعراء لا يمكن الاستغناء عنها صرفياً للتعبير عن الأوصاف. والصفة المشبهة باسم الفاعل « هي صفة تؤخذ الثبوت، لا على وجه الحدوث كمحسن وكريم وصعب، وأسوأ وأجمل، ولا زمان لها لأنها تدل على صفات ثائية، والذي يتطلب الزمان إنما هو الصفات العارضة، وإنما كانت متشبهة باسم الفاعل لأنها تتنى وتجمع وتؤنث، ويجوز أن تنصب المعرفة بعدها على التشبيه بالمفعول به، فهي من هذه الجهة متشبهة باسم الفاعل المتعدي إلى واحد»¹ وهي بذلك « اسم يصاغ من الفعل اللازم معنى اسم الفاعل ومن ثم يسموه الصفة المشبهة أي التي تشبه اسم الفاعل في المعنى على أن الصرفيين يقولون أن الصفة المشبهة تفترق عن اسم الفاعل في أنها تدل على صفة ثابتة»² ويفصل الدكتور محسن عطية في ذلك فنقول أنه « لذلك لا تستعمل الصفة المشبهة للماضي المنقطع ولا للمستقبل الذي لم يحدث، إنما تستعمل للحال الدائم وبهذا تختلف عن اسم الفاعل فلو قلنا علي حسن خلقه فإن حسن دلت على صفة حسن الخلق الثائية عند علي بينما لو قلنا علي كاتب درسه فإن كاتب هي صفة اسم فاعل لاتدل على الثبوت والدوام وشبهت الصفة المشبهة باسم الفاعل لدالاتها على وصف من قام بالفعل وكونها تعمل عمل اسم الفاعل، وتختلف عنه في أنها تدل على ثبات الصفة في الموصوف ثباتاً دائماً على الأزمنة المختلفة، فزمنها حاضر دائم بينما اسم الفاعل يعني الحدوث والتجدد وعدم الثبات»³.

وقد اشتغل شعراء المعارضات على صيغة الصفة المشبهة بأوزان مختلفة خاصة الأوزان (فعل، فَعْل، فَعْل، فَعْلَاء) وتقاطعوا فيها مع النص السابق، ويمكن أن نبين ذلك من خلال الجدول التالي:

الصيغة	النصوص اللاحقة				النص السابق			
	وزنها	عددتها	نسبتها %	مثال	دالاتها	عددتها	نسبتها %	مثال
الصفة المشبهة	فَعْل ⁴	49	03.74	غ.أ.م. قليب (بيت 70) ش.ن. عظيم (بيت 31) م.ط. رخيص (بيت 41) م.م. مكين (بيت 47) أ.ع. وجيف (بيت 05) أ.ب. نضيد (بيت 10) ح.م. كبير (بيت 14) ع.ب. لزم (بيت 22)	فَعْل ⁴	13	03.41	كريم (بيت 105) قريب (بيت 55) سعيد (بيت 68) وشيع (بيت 104) عزيز (بيت 68) نشيع (بيت 104)

¹ مصطفى الغلاني، مرجع سبق ذكره، ص 142- 143

² عبده الراجحي: مرجع سبق ذكره، 76

³ محسن علي عطية: مرجع سبق ذكره، ص 265

⁴ دلت على صفة ثابتة مثل كريم وبخيل وشديد (ينظر: عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، مرجع سبق ذكره، ص 77).

دلت على الأنواء النفسية والخلقية والباطنية	ثمل (بيت 55) عجل (بيت 19) هطل (بيت 28) وجل (بيت 92)	01.04	04	دلت على الأنواء النفسية والخلقية والباطنية	غ.أ.م هطل (بيت 01) ش.ن هطل (بيت 07) م.ط ثمل (بيت 13) أ.ع هطل (بيت 18) أ.ب ثمل (بيت 13) ح.م عجل (بيت 18) ع.ب هطل (بيت 54)	02.21	29	فعل ¹	
دلت وثبات على لزوم الموصوف	زوراء (بيت 34) رمضاء (بيت 77) عذراء (بيت 107) ورهاء (بيت 41) غراء (بيت 114)	01.31	05	دلت وثبات على لزوم الموصوف	غ.أ.م عذراء (بيت 77) م.ط زوراء (بيت 03) م.م سمراء (بيت 38) ش.ن غراء (بيت 35) أ.ع غراء (بيت 05) ح.م بيضاء (بيت 23)	00.99	13	فعلاء ²	
دلت على هيئة أو حالة	صلد (بيت 48) خطب (بيت 50) ثبت (بيت 52) عظم (بيت 116) صون (بيت 118)	01.57	06	دلت على هيئة أو حالة	غ.أ.م فخم (بيت 65) ش.ن عذب (بيت 69) أ.ب عذب (بيت 06) ح.م زبغ (بيت 15) ع.ب فضل (بيت 29)	01.68	22	فعل ³	

الملاحظ على الجدول أن اختيار المعارضين لصيغة (فَعِيل) تقاطعا مع الشقراطسي يعود لكون الصيغة جامعة شاملة للمعاني والدلالات « فهي تحمل معنى المبالغة والمصدر والصفة واسم المفعول لتدل على الثبات واللزوم فاخترها للإفادة من خلال تلك الصيغة المتعددة المعنى »⁴، أما صيغة (فعلاء) تطابق فيها النص السابق مع النصوص اللاحقة في دلالتها على اللزوم والثبات في الموصوف، مما يدل على أن هذا التقاطع في المعجم الصرفي « تشابه بين المواقف ينعكس في تشابه منطق الاختيار للمعجم اللفظي »⁵، كما أن تقاطع النصوص اللاحقة والنص السابق في صيغة (فَعِل) يدل على الوصف المتقارب للادواء الباطنية والنفسية والخلقية وما يحدث من أمور تعرض وتزول وتتجدد، وهذا يدل على تمثل الشعراء على حد سواء لهذه الصيغ كما تمثلتها اللغة العربية في صحيحها وفي أوزانها الصرفية⁶.

¹ دلت على الأدواء الباطنية والنفسية والخلقية (ينظر: مصطفى الغلاييني، مرجع سبق ذكره، ص 144)، وهي صفات ملازمة للفاعل والمبالغة (ينظر: محمد التونجي وراجي الأسمر، مرجع سبق ذكره، ص 369، 375)، وإذا كان الفعل يدل على فرح أو حزن أو أمر من الأمور التي تعرض وتزول وتتجدد مثل: طرب، ضجر (ينظر: عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، مرجع ذكره، ص 76).

² من الثلاثي اللازم وتؤخذ على ثلاثة أوزان منها: مؤنثة فعلاء، إذا كان الفعل دالا على لون أو عيب أو حلية مثل: حمر أحمر حمراء، عور أعور عوراء، كحل أكحل كحلاء (ينظر: محسن علي عطية، مرجع سبق ذكره، ص 266).

³ تؤخذ من الفعل الثلاثي اللازم الذي وزنه فَعْل مضارعه يَفْعَل مثل: صعب صعب، سهل سهل، عذب عذب (ينظر: المرجع نفسه، ص 266، 267).

⁴ ينظر: عبد الحميد أحمد يوسف هندواي، مرجع سبق ذكره، ص 106.

⁵ عبد الله التيطاوي، مدخل إلى فن المعارضة، مرجع سبق ذكره، ص 159.

⁶ ينظر: عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، مرجع سبق ذكره، ص 76.

أما بالنسبة للصيغ الصرفية الأخرى فقد كان وجودها ضئيلاً بحسب الحاجة إليها في النصوص اللاحقة والنص السابق، ومنها (أسماء الفضيل وأسماء المفاعيل، وأسماء الزمان والمكان، وصيغ المبالغة). وقد احتاج شعراء المعارضات لاسم التفضيل عند حديثهم عن الممدوح (النبي الكريم)، ثم تعبيرهم عن تجاربهم الخاصة وتقاطعوها في ذلك مع النص السابق الذي خصص به شخص الممدوح فتعاضدت هذه الصيغة مع الصيغ الصرفية الأخرى للإعلاء من شأن الرسول (ص) و « هو اسم مشتق على وزن أفعل يدل غالباً على أن شيئين اشتركا في معنى وزاد أحدهما على آخر في هذا المعنى، نحو زيد أشجع من سمير »¹، ونمثل لاسم التفضيل من خلال حضوره في الجدول التالي:

الصيغة	النصوص اللاحقة				النص السابق			
	وزنها	عددتها	نسبتها %	مثال	دالاتها	عددتها	نسبتها %	مثال
أفعل ²	06	00.45	أ.ر. أعظم (بيت 29) غ.أ.م. أشهى (بيت 80) ش.ن. أزكى (بيت 27) م.ط. أكرم (بيت 61) م.م. أقوم (بيت 15) ج.س. أزكى (بيت 04) أ.ب. أشهى (بيت 06) ح.م. أقرب (بيت 13) ع.ب. أكرم (بيت 22)	تدل على الفائدة والسجاء والاعتدال والقرب والندى	15	03.93	أكرم (بيت 02) أطهر (بيت 106) أزلف (بيت 126) أصفى (بيت 129) أحلى (بيت 129) أرق (بيت 107)	تدل على السجاء والصفاء والنقاء والمكانة الربانية واللذة والجمال والرفقة وغيرها

رغم قلة اسم التفضيل إلا أن الصيغة كانت عنصراً مهماً في إبراز أفضلية النبي الكريم على سائر الخلق والبشر، فهو الأكرم والأزكى والأطهر والأفضل على الإطلاق، وبذلك حقق هذا التوظيف الانسجام المناسب بين الشكل والمضمون، وهو ما يجعل التوازن النفسي والدلالي قائماً في هذه القصائد « لأنها تقوم على الاعتدال والاعتدال هو مطلب النفس، ويميل إليه الطبع »³، وقد تمثل ذلك الشقراطسي باعتبار أن المعارضين قد التفوا حول نواتهم وقبعوا في تجاربهم إلى درجة ابتعادهم عن الممدوح، ليظهروا قيمة الجمال المادي والمعنوي وأفضليته في الطبيعة والمذاق والمجد والصراع والحكمة، وبحضور

¹ محمد التونجي وراجي الأسمر، مرجع سبق ذكره، ص 46.

² أفعل التفضيل يصاغ من مصدر الفعل الذي يراد التفضيل في معناه ويشترط أن يكون هذا الفعل مستوفياً كل شروط النعجب (ينظر: عباس حسن، النحو الوافي، ج3، دار المعارف، ط4، مصر، دت، ص 395).

³ عبد الحميد يوسف هندواوي، مرجع سبق ذكره، ص 196.

الذات الشاعرة على حساب الموضوع عكس ما نجده في النص السابق، وهو امر طبيعي عندما تختلف المفاهيم والدلالات ضمن سياقاتها المتأينة، مما يفرض توظيف الصيغ الصرفية الملائمة إذ « لا بد أن نسجل في هذا الإطار اختلاف مقصدية الشاعر المعارض لنموذجه بشكل صريح عن مقصدية الشاعر الذي يمارس فعل المعارضة بشكل ضمني»¹، ولم تخرج الصيغ الأخرى عن اسم التفضيل في الحضور المحتشم لذلك سنكتفي برصدها.

وعلى العموم فقد توافقت النصوص اللاحقة مع النص السابق في توظيف الصيغ الصرفية الاسمية وكانت (صيغة المصدر) و(صيغة الجمع) و(صيغة اسم الفاعل) الأكثر حضوراً، وتقاربت الصيغ الأخرى رغم قلتها، وهو ما يدل على توافق التوجهات اللغوية الصرفية بين المعارضين والشقراطسي، لأن هذه الصيغ تؤدي وظائف أسلوبية مهمة داخل المنظومة اللغوية، وبذلك عمدنا « إلى تركيز المقارنة الأسلوبية على حياة اللغة في النص، والبحث في قيمتها الإضافية المرتبطة بمادتها المتغيرة وتأثيراتها الصوتية الموقعة »²، فجمالية التوظيف اللغوي تكمن في تكثيف تواجد الصيغ الصرفية المختلفة، كظاهرة أسلوبية تتواشج فيها الصيغ وتتعاقد فيما بينها لخلق حركة داخل التركيب، وإيقاعات صوتية تزيد الجمل الشعرية قوة وجمالاً في الدلالة والموسيقى، والطاقة المولدة للمعاني وهي سمات اتضحت أكثر في الشقراطسية عن طريق توظيف صيغة (اسم الفاعل) كعنصر يشحن اللغة بطاقة وجمالية وإيقاع خاص، عن طريق الاعتماد على عنصر التكرار الصيغي خاصة في المقطع الصوتي الأخير من البيت الشعري، إذ « المهم في الظاهرة الأسلوبية أن تكون محكمة التوزيع، مطوعة لسائر خصائص الكلام الذي يرد فيه، موظفة توظيفاً ملحوظاً في مبنى النص ومعناه، فتكون أكثر توفيراً لطاقته الجمالية »³، وهذا لا يعني أن المعارضين اكتفوا برصد هذه الصيغ داخل التركيب دون جمالية وإحكام، بل نجد تكثيفهم لصيغ الجمع والمصدر والصفة المشبهة عنصراً فاعلاً في الجمالية الدلالية والإيقاعية داخل التركيب العام، وهذا التباين أسهم في المعارضة التي تتبنى على عنصري الائتلاف والاختلاف، حيث أن « المبدع لا يسمى مبدعاً باتفاقه مع من سواه، وإنما يكون ذلك باختلافه الذي يميزه ويميز شعره ويفصح عن تفرد »³.

ونستطيع أن نرصد مدى حضور الصيغ الصرفية الاسمية في النصوص اللاحقة والنص السابق من خلال الجدول التالي:

¹ عبد القادر بقشي، مرجع سبق ذكره، ص 68.

² عامر الحلواني، مرجع سبق ذكره، ص 219.

³ المرجع نفسه، ص 222.

³ عبد الله الغدامي، القصيدة والنص المضاد، مرجع سبق ذكره، ص ص 22-64.

النصوص اللاحقة		النص السابق	
الصيغة	عددها	نسبتها	نسبتها
المصدر	463	% 35.39	% 50.33
الجمع	250	% 19.11	% 13.64
اسم الفاعل	230	% 16.50	% 23.35
الصفة المشبهة	191	% 14.60	% 12.33
اسم التفضيل	66	% 05.04	% 03.93
اسم المفعول	53	% 04.05	% 03.14
اسم الزمان والمكان	29	% 02.21	% 01.83
صيغة المبالغة	26	% 01.98	% 00.26
المجموع	1308	% 12.11	% 12.49
		415	

ما يلاحظ تقارب نسب تواجد الصيغ الصرفية الاسمية بين النصوص اللاحقة والنص السابق، كما أن صيغة المصدر أكثر كثافة في النص السابق منها في المعارضات كما طغت صيغة الجمع في المعارضات وصيغة اسم الفاعل في النص السابق، بينما تقاربت الصيغ الأخرى خاصة الصفة المشبهة؛ ويرجع ذلك إلى طبيعة النص الشقراطي الذي اختلف عن معارضاته من حيث استثمار هذه الصيغ.

2- جمليات التراكيب النحوية:

إن التركيب الإسنادي عملية تنظيمية فنية متكاملة، أساسها المنظومة اللغوية الاختيارية التي يعتمد عليها المبدع، لتشكيل أوضاعه الكلامية وتوحيد معانيه وأفكاره، بحث تتمثل الكلمة وتتجسد الجملة ضمن عملية إبداعية خاصة، ولهذا فالأسلوبية ترى في المنظومة التركيبية عملية بنائية تحدد شخصية مبدعها « لأنها تعطيه من الملامح ما يميزه عن غيره من المبدعين، سواء أكانوا متزامنين له أم لا »¹، وهذا التركيب الإسنادي يتأسس على على عنصري (السبك) (Cohésions) و (الحبك) (Cohérence) وبذلك يتمشى ظاهر النص مع باطنه في المتانة والقوة والاستمرارية الدلالية المكونة من جملة المفاهيم والمعاني (Les concepts)، والتي تربطها علاقات لا تتأني لأي مبدع بحيث يحتاج إلى قدرات فائقة تمكنه من استدعاء الكلمات المناسبة لمواضعها الملائمة لها، حتى تتعالق مع بعضها كسلسلة واحدة، ويظهر ذلك من خلال الروابط اللغوية التي نلمحها على سطح النص. ثم العلاقات الدفينة وراء هذا الظاهر والتي يقصدها المبدع ويباشر بها عقل المتلقي ليحللها ويستنبطها، وهذه العلاقات والروابط عبارة عن جمل مفيدة مكونة من ألفاظ تفصح عن مستويات تركيبية ومعاني نحوية، لذلك عرّف النحاة الجملة بأنها « الكلام الذي يتركب من كلمتين أو أكثر وله معنى مفيد مستقل »²، وكل ذلك يدخل في وظيفة علم النحو من حيث ربط الكلمات بعضها ببعض للوصول إلى الجملة كي تؤدي كلاماً مفيداً، إذ

¹ محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مرجع سبق ذكره، ص 145.

² عبده الراجحي: التطبيق النحوي، دار النهضة العربية، ط1، بيروت، لبنان، 2004، ص93.

« يعالج النحو الوضعيات التي تنتظم فيها الكلمات بهدف إيصال الدلالة في إطار الجملة »¹.

وهذه الجملة في اللغة العربية تأتي على شكلين تركيبيين: فعلي واسمي، لذلك نفرق بين الجملة الفعلية والاسمية على أن الأولى تبدأ بفعل تام غير ناقص، والثانية تبدأ باسم، وبذلك يكون الكلام (كان المعلم غائبا) خارجا عن إطار الجملة الفعلية، لأنه لم يدل على حدث قام به الفاعل، بل ندخله ضمن إطار الجملة الإسمية التي دخل عليها فعل ناقص ناسخ (كان)، كما أن قولنا (مريضا فحست) يخرج عن إطار التركيب الاسمي حتى وإن بدأ باسم (مريضا) والذي وقع في موضع المفعول به المقدم وحقه التأخير في ترتيب التركيب الفعلي، فهو متقدم لغرض بلاغي على الفعل والفاعل والتركيب الفعلي والاسمي له « ركنان أساسيان، يربط بينهما الإسناد وهو من أهم المصطلحات النحوية؛ فالخبر يُسند إلى المبتدأ والفعل يسند إلى الفاعل أو نائب الفاعل، أي أن الخبر والفعل مسند، والمبتدأ والفاعل ونائب الفاعل مسند إليه »².

وقد تنتبه اللغويون إلى وظيفة الكلمة ودورها في سياق الكلام، وداخل نظام العلاقات أي ما تحققه الأحداث اللغوية على ظاهر النص (SURFACE DE TEXTE) وهي متكاتف في عناصرها التركيبية تبعا لبنائها النحوي وكذلك ما توحى به داخل النص منظومات مفاهيمية وهي على صلة وطيدة ببعضها البعض، وبذلك تظل عناصر التركيب لها أهميتها وقيمتها مهما كان نوعها « إذ الدراسة الأسلوبية في التحليل التركيبي تنطلق من جزء من الجملة، أو الجملة الحاملة إلى دراسة الفقرة، ومن ثم النص بأكمله، فنقطة البدء ترتكز على جزئيات وصولا إلى كلية العمل الأدنى »³ ولعل قدرات المبدع على توظيف هذه التراكيب هي المحك الحقيقي لمعرفة جمالية هذا المستوى ومدى استيعاب واستئناس الألفاظ لبعضها وهي تنتج الدلالات وتقوم بوظيفتها التركيبية المنوطة بها، لأن « المفردة على محيط المعاني لا تحظى باهتمام لذاتها، ولا تسلط عليها أضواء الحكم بالجودة أو الرداءة، لأن قيمتها الجمالية لا تدرك إلا وهي تؤدي دورا مميزا داخل منظومة التراكيب، إلى جانب الوحدات اللغوية الأخرى »⁴، وهذه الوحدات اللغوية تنتظم في جمل مترابطة لتؤدي وظيفتها الدلالية والنحوية من خلال النسق التركيبي الذي يشكله المبدع بمختلف صوره وأنماطه، وتكون الجملة بنوعها خادمة لهذا النسق التركيبي النحوي بدلالاته المتباينة إذ أن « الجملة ميدان علم النحو، لأنه العلم الذي يدرس الكلمات في علاقة بعضها ببعض،

¹ Claude germain, raymend le blanc, introduction à la l'inguistique général, des presses de l'université de monterial, 1982, 1^{er} ed, P. 17-18.

² عبده الراجحي، مرجع سبق ذكره، ص 94

³ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مصر، 1994، ص 207.

⁴ عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2002، ص 230.

وحين تكون الكلمة في جملة يصبح لها معنى نحوي؛ أي تؤدي وظيفة معينة تتأثر بغيرها من الكلمات وتؤثر في غيرها أيضا، فالنحو إذن لا يدرس أصوات الكلمات، ولا بنيتها، ولا دلالتها، وإنما يدرسها من حيث من جزء في كلام تؤدي فيه عملا معنا ¹ « حيث أن الجملة » في أقصر صورها أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلا بنفسه سوى تركيب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر ²، ولعل المجال الأسلوبي يعطينا الاجراءات والآليات التي تنصب على دراسة الجملة بشكل أدق ومفصل وذلك بتتبع عناصرها وكيفية تنظيمها وفق المنظومة التركيبية التي أوجدها المبدع، وما ينجر عن ذلك من دلالات وجماليات تجعل من النص الشعري خاصة شكلا مقبولا في نسقه التركيبي وإيحائه الدلالي والجمالي. حيث أن الأسلوبية كمنهج إجرائي « لا تحصر دراستها للجملة في التعرف على التقاليد الممكنة التي يخرج فيها الكلام، بل تتجاوز ذلك على التعرف على الجملة ذاتها بالاعتماد على عناصرها المكونة لها وإلى خصائص البنية فيها، ووجوه ارتباطها ببنية أجزاء الكلام، فإلى النظام العام المحرك للغة ³، وهو ما يجعلنا نركز في المستوى التركيب على الجملة وعناصرها بشكل دقيق لنعطي المنهج الأسلوبي حقه من الدراسة والفاعلية باعتبار أن الجملة عنصرا أساسيا في بناء التركيب اللغوي الظاهري، وتلك الدلالات الخفية والافصاح عن جمالية هذه الثنائية التي تنسق فيها البنية الظاهرية بالبنية الباطنية حيث أن (ريمون طحان) يحددها « بأنها تركيب يتألف من ثلاثة عناصر أساسية: المسند والمسند إليه والإسناد، وقد تضاف إليها عناصر أخرى، حيث لا تكفي العملية الإسنادية بذاتها ⁴ وهو ما يجعلنا نقف بشكل مباشر على عناصر العملية الإسنادية داخل النصوص اللاحقة، ومدى مطابقتها مع النص السابق، فإذا كان قد كشف عن مجموعة من الظواهر الجمالية التركيبية المجسدة بطريقة مميزة ارتبطت خصوصا بالتجربة الدينية لصاحب النص السابق، ثم رؤيته الاختيارية لأنماط جمالية تركيبية وفق اشتغال معين ونظام خاص، بما يحقق وظيفة الكلمة داخل التركيب والبناء العام للنص السابق، فإن النصوص اللاحقة قد تكون نسخا لهذا النص السابق، أو تتجاوزه إلى أنماط جمالية أخرى بحيث « يمكن للنحو أن يستوعب نظاما محدودا من القواعد التي توطن ما ليس محدودا من البنيات العميقة والبنيات السطحية المترابطة بشكل معين ⁵، وقد انحصرت مفاهيم الجملة عند (النحاة) بين ما هو تركيبى وما هو دلالي، بحيث يدرس التركيب الإسنادي

¹ عبده الراجحي: مرجع سبق ذكره، ص13.

² إبراهيم أنيس: مرجع سبق ذكره، ص ص 260، 261.

³ محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية كلية الآداب والعلوم الانسانية، تونس، مجلد، عدد 20، 1981، ص 138.

⁴ ريمون طحان: الأسبسية العربية، ج2، دار الكتاب اللبنانية، ط2، بيروت، 1981، ص 54.

⁵ Naoum chomsky, Le langage et la pensée, petite bibliothèque, payot, 1ed, 1968, Paris, France, P.33.

الفعلية والاسمي ضمن سياقاته الدلالية، إلا أن قدماء اللغويين فصلوا بين الجملة الفعلية والاسمية، قابن يعيش يقول: « اعلم أن الكلام عند النحويين عبارة عن لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه ويسمى الجملة نحو: زيد أخوك وقام بكر...»¹.

فقد مثل بجملة اسمية مكونة من مسند إليه (زيد) ومسند (أخوك)، وجملة فعلية مكونة من مسند (قام) ومسند إليه (بكر)، وأوضح ذلك ابن هشام في قوله: « الجملة عبارة عن فعل وفاعله كقام زيد، والمبتدأ والخبر كزيد قائم وما كان بمنزلة أحدهما . فالجملة عنده تركيب إسنادي فعلي أو اسمي »²، ومن هنا نفهم أن المسند في الجملة الاسمية هو (الخبر) وفي الجملة الفعلية هو (الفعل)، بينما المسند إليه هو (المبتدأ) في الجملة الاسمية و(الفاعل) في الجملة الفعلية بحيث في كليهما يسند القيام إلى زيد، وهكذا يكون التركيب الإسنادي، إلا أن هناك من الدارسين اللغويين في عصرنا الحالي من يتجاوز بالإسناد التركيبي الجملي ما هو اسمي وفعلي، إلى تناول الجملة كحدث منطوق ومكتوب وبسيط ومركب، وهو ما نحتاجه في دراستنا للجملة الخبرية خاصة باعتبارها تركيب إسنادي يتجاوز الحدود اللغوية القديمة، ليجسد ظاهرة أسلوبية تكون مرتكزا لشعراء المديح النبوي الشريف على غرار ما درسناه في القصيدة الشقراطية، فكان أن اتخذنا من مفهوم (محمد كراكي) للجملة منطلقا لهذه الدراسة التركيبية الأسلوبية حيث يقول: « إنها بنية لغوية منطوقة أو مكتوبة، بسيطة أو مركبة مشتملة على معنى تام أو غير تام، كما أنها شكل اجتماعي حضاري وظيفتها الأصلية التعبير والتبليغ، ونرجح كونها مرادفة للكلام، وأساس الترادف تألف الوحدات اللغوية وفقا للقواعد اللغوية العامة ووضعها في المفيد وغير المفيد، والسياق كفيل بتحديد نوع الإخبار ودلالاته»³.

ودراستنا لا تتوقف عند رصد حدود الجملة كعنصر تركيبى، بقدر ما تتجاوز ذلك إلى تحديد الوظائف المتنوعة لهذا التركيب الجملي، عن طريق تحليل السياقات، وإبراز الدلالات التي توحى بها هذه الجمل من خلال ما يطرأ عليها من تغيرات داخل السياق العام الذي وجدت فيه، حيث أن « مجال دراسة الجملة يكمن في تحديد الوظائف المختلفة فيها والتغيرات التي تطرأ عليها داخل السياق»⁴، وهذا ما جعل الدكتور (رابح بوحوش) يفصل في هذه الوظائف اللغوية أثناء أداء الجمل لأدوارها التركيبية الخاصة، ثم ما يتتبع به من

¹ ابن يعيش (موقف الدين يعيش بن علي 643) شرح المفصل ج 1، مكتبة د-ط القاهرة، د ت 20

² ابن هشام أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن أحمد بن عبد الله الأنصاري المصري 74 هـ : معنى اللبيب عن كتب الأعراب، ج 2، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، مطبعة المدني، د ط، القاهرة، مصر، د ت، ص 374 .

³ محمد كراكي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، داسة صوتية تركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع بوزريعة، الجزائر ط 2003، ص 130

⁴ ابن هشام (أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن أحمد بن عبد الله الأنصاري المصري 761 هـ): معنى اللبيب عن كتب الأعراب، ج 2 تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ومطبعة المدني، د ط، القاهرة، مصر، د ت، ص 374

دلالات وإيحاءات وأساليب متباينة وكل ذلك مرتبط بعلم النحو وما يؤديه من وظائف داخل وخارج التركيب اللغوي « فالوظائف النحوية قسمان: وظائف خاصة وهي العناصر النحوية التي تقوم بوظائف مفيدة في جمل مركبة ووظائف عامة وهي الدلالات المستفادة من الأساليب والجمل بشكل عام »¹ وذلك ما نصبو إليه في دراستنا لهذا المستوى ونحن نستقرأ التركيب داخل النصوص اللاحقة ونقارنه بمثيله في النص السابق رابطين بين العنصر التركيبي والعنصر الدلالي، وفق ما جاء من نظام في الجملة وكيفية أدائها لوظائفها النحوية، ومدى قيامها « بوظائفها الأسلوبية والدلالية »²، وتبعاً لذلك سنحاول أن نبين صور الإسناد والبسيطة والمركبة في الجمل الخبرية والوظائف والدلالات المسندة إليها، وذلك بتفصيل الحديث في أنواع الجمل البسيطة والمركبة الفعلية والاسمية وما تؤديه من وظائف تركيبية وسياقية « وهو تطبيق يفيد في دراسة الجملة العربية في شتى سياقاتها اللغوية »³، بين ما نجده في النصوص اللاحقة وما نستحضره من خلال النص السابق وملاحظة عملية الإئتلاف والاختلاف في جملة هذه التراكيب والدلالات.

2-1- حوار النصوص اللاحقة مع النص السابق في تركيب الجملة الخبرية البسيطة (المثبتة - المؤكدة - المنفية):

إن دراستنا لهذه الجملة تقتضي الوقوف عند جماليات التركيب وكيفية التشكيل البنائي النحوي وعلاقته بالدلالات المستوحاة من صميم هذه النصوص اللاحقة، وأثرها على المتلقي استثارة ودفعاً وتحفيزاً لتحسس أسرار جمالها، وممكن الإبداع فيها أو الاتباع والاجترار أثناء استحضار تراكيب النص السابق حيث « توقف العلماء العرب عند الجملة في الواقع الإبداعي ليتأملوا طبيعة ترتيب دوالها وصلة تلك الجملة بكل من الواقع والمتلقي والمبدع وخصصوا لهذا الأمر علماً قائماً بذاته هو علم المعاني »⁴، وإذا كانت النصوص اللاحقة والنص السابق قد توافقا في توظيف الجمل الخبرية الفعلية والاسمية، البسيطة والمركبة، وبعض الجمل الإنشائية، فإن الدراسة ستكتفي بالتفصيل في الظواهر الإسنادية التركيبية المهيمنة مع الإشارة إلى الأنواع الأخرى من الجمل بصورة عامة، لضبط الدراسة والوصول إلى الفائدة المرجوة.

فالجملة الخبرية تركيب إسنادي يتكون من « بنية نحوية تدل على معنى تام يتسم بالصدق أو الكذب »⁵، وبذلك تؤدي الجملة الخبرية مهما كان نوعها وظيفة تبليغية بمعاني تامة مفيدة، وقد طغت الجملة الفعلية على الجملة الاسمية في النصوص اللاحقة والنص

¹ رابح بوحوش: مرجع سبق ذكره، ص، 152.

² المنصف عاشور: التراكيب عند ابن المقفع في مقدمات تحليلية كلية ودمنة، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، الجزائر 1982، ص 10

³ محمد كراكي: مرجع سبق ذكره، ص 132.

⁴ بلقاسم دكدوك أشعر أبي مدين الغوث التلمساني ن دراسة أسلوبية، دار قانة للنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص 107.

⁵ محمد كراكي: مرجع سبق ذكره، ص 132.

السابق، حيث بلغت زهاء (771 جملة) وقدرت نسبتها ب (66.23%) مقارنة بالاسمية التي بلغت (393 جملة) ونسبة (33.76%) وبلغت في النص السابق (220 جملة) بنسبة (70.73%) مقارنة بالاسمية التي بلغت (91 جملة) بنسبة (29.26%). وكان العدد الإجمالي للجمل في النصوص اللاحقة (1164 جملة)، وفي النص السابق (311 جملة)، وفق ما يبرزه الجدول التالي:

			النصوص اللاحقة
نوع الجملة	عددتها	نسبتها	المجموع العام
الجملة الفعلية	771 جملة	66.23%	1164 جملة
الجملة الاسمية	393 جملة	33.76%	
			النص السابق
نوع الجملة	عددتها	نسبتها	المجموع العام
الجملة الفعلية	220 جملة	70.73%	311 جملة
الجملة الاسمية	91 جملة	29.26%	

وما يلاحظ هو هيمنة الجملة الفعلية على الاسمية سواء في النصوص اللاحقة أو النص السابق، وهو ما يوضح أن الفعل بأنواعه شكل حضورا مميزا داخل هذه النصوص وهذا الاستدعاء فرضته التجارب الشعرية وطبيعتها، بحيث نجد المعارضين قد اتكؤوا على الجمل الفعلية لنقل تجاربهم الخاصة، والتي تجسدت في شكوى الدهر والزمن واستحضار أطلال الماضي، والوقوف عندها ووصف الرحلة والتغزل، ومدح النبي الكريم والتوسل به، ثم الوقوف عند الدعاء والتضرع وغيرها من الحالات الشعرية التي انتابت هؤلاء، فبسطوها بأفعال ماضية وتطلعوا إلى المستقبل والآمال بتوظيف الأفعال المضارعة، ووقفوا عند الطلب والاستجداء، فكانت الأفعال الأمرية وسيلة لتحقيق ذلك. بينما نجد صاحب النص النموذج ساردا للسيرة النبوية الشريفة، وهو ما جعله يستحضر أحداثها بأفعال ماضية خاصة فكان عليه أن تجسد الصراع القائم بين النبي الكريم والمشركين، مما تطلب منه التنويع في توظيف هذه الأفعال بين ماض مؤكد ومحقق ومنفي، ومضارع مثبت ومنفي، فعبر عن سياق ماض منقطع ليجزم في الديانات السابقة ويستحضر البديل المحمدي، وهكذا حقق التناسب بين الجمل الفعلية والدلالات المعبر عنها من خلال المراوحة بين الأفعال. وعلى العموم فقد مزج الشعراء في معارضاتهم بين أفعال ماضية محققة ومضارعة مرفوعة ومنفية ومنصوبة، وأفعال أمر في بعض المواقف كما فعل صاحب النص السابق،

إذ « الفعل دعامة أساسية من دعامات الجملة »¹، ومع ذلك احتاج المعارضون مثلما احتاج صاحب النص السابق إلى الجملة الاسمية كعنصر تركيبى له وقعه في بعض المواطن التي تحتاج إلى تثبيت الحكم والمواقف، خاصة في مجال الوصف وتأكيد الحدث بحسب الظروف الشعرية والوقائع المعبر عنها. وهذا الحضور القوي للتركيب الفعلي أسهم في وقع الجملة الخبرية كذلك أكثر من الجملة الإنشائية، حيث وردت في النصوص اللاحقة بعدد (840 جملة) بنسبة (84.80%) بينما الإنشائية جاءت بعدد (164 جملة) بنسبة (15.20%) وهي بنسبة ضئيلة سايرت نسبة الجملة في النص السابق والذي بلغت فيه الجملة الخبرية عدد (295 جملة) بنسبة (92.95%) والجملة الإنشائية بعدد (16 جملة) بنسبة (07.05%)، وهو توافق كبير بين النصوص اللاحقة والنص السابق في الاعتماد على الجملة الخبرية بشكل مكثف وهذا يدل على هيمنة لغة السرد والإخبار والتقرير، وحضور الأساليب المباشرة حضوراً فاعلاً بين النصوص اللاحقة والنص السابق وهو ما يمثل الجدول التالي:

			النصوص اللاحقة
نوع الجملة	عددتها	نسبتها	المجموع العام
الجملة الفعلية	840 جملة	84.80%	1004 جملة
الجملة الاسمية	164 جملة	15.20%	
			النص السابق
نوع الجملة	عددتها	نسبتها	المجموع العام
الجملة الفعلية	295 جملة	92.95%	311 جملة
الجملة الاسمية	23 جملة	07.05%	

وما يلاحظ على الجدول أن نسبة حضور الجملة الخبرية في النص السابق أكثر منها في النصوص اللاحقة، ويعود ذلك إلى أن النص السابق اعتمد أكثر على لغة السرد التاريخي والإخبار والوصف لارتباطه الكلي بأحداث السيرة النبوية الشريفة؛ إذ طبيعة النص المدحي تعتمد على استحضار شخص النبي الكريم في خضم أحداث سيرته ووقائعها بشكل مفصل، وهو ما لم نجده في النصوص اللاحقة التي افتقرت لمثل هذا الإحكام في تتبع الأحداث، منذ ولادة النبي الكريم إلى أن جاءت النبوة وبداية الصراع مع المشركين وغيرها، فالوصف كان موضوعياً أكثر على حساب الذاتية التي نجدها مركزاً للتجارب الشعرية لأصحاب المعارضات، ولا يعني هذا الاختلاف نقضاً لفن المعارضة بل العكس صحيح « فالنص له سليله، شجرته العائلية، ولكنه ليس بحال من الأحوال صورة مصغرة

¹ أما في سليمان داود: الاسلوبية الصوفية، دراسة في شعر الحننيين منصور الحلاج، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان الأردن، 2002، ص 102

من سلفه، إنه خلق جديد وتجاوز»¹، وعلى ذلك نجد حوار هذه النصوص اللاحقة مع النص السابق من خلال استحضار الجملة الخبرية بشكل مكثف، إلا أن اللمسة الشعرية المميزة تظل تفرض نفسها كإبداع مغاير مختلف، «وقد تنبه الفكر النقدي العربي القديم إلى أهمية هذا المستوى الفني، فاعتبر اختلاف النص اللاحق عن النص السابق شرطاً أساسياً من شروط الإبداع»²، ونستطيع أن نفصل في أنواع الجمل ومدى حضورها في النصوص اللاحقة من خلال هذا الجدول:

أصحاب النصوص اللاحقة	الجملة الخبرية	الجملة الإنشائية	الجملة الفعلية	الجملة الاسمية	المجموع
1- مؤيد الدين الطغرائي	132	19	113	72	336
2- غالي بن المختار	131	07	106	77	321
3- محمد الهادي المدني	84	26	114	20	244
4- عبد الرحيم البرعي	71	20	73	64	228
5- شمس الدين النواجي	88	23	72	30	213
6- إسماعيل العامري	85	08	70	32	195
7- إبراهيم البخترى	77	11	55	25	168
8- إبراهيم الرياحي	67	14	61	25	167
9- الحبيب المستاوي	41	05	45	21	112
10- جلال الدين السيوطي	31	17	30	09	87
المجموع	840	164	771	393	2071

ومن هذه الجمل المتنوعة في النصوص اللاحقة نجد ما هو مثبت وما هو مؤكد وما هو منفي بحسب السياق الذي جاء به المعارضون، وطريقتهم توظيف التراكيب الجمالية، ويمكننا إبراز ذلك من خلال مقارنة هذه النصوص اللاحقة بالنص السابق في الجدول التالي:

¹ كمال أبو ديب، (الحداثة، السلطة، النص)، مجلة فصول، عدد 03، القاهرة، 1984، ص 57.

² عبد القادر بقشي، مرجع سبق ذكره، ص ص 42، 43.

النصوص اللاحقة:

نوع الجملة	عددتها	نسبتها	المجموع العام
الجملة الخبرية المثبتة	289 جملة	81.86 %	353 جملة
الجملة الخبرية المؤكدة	34 جملة	09.63 %	
الجملة الخبرية المنفية	30 جملة	08.49 %	

النص السابق:

نوع الجملة	عددتها	نسبتها	المجموع العام
الجملة الخبرية المثبتة	149 جملة	55.80 %	267 جملة
الجملة الخبرية المؤكدة	77 جملة	28.83 %	
الجملة الخبرية المنفية	41 جملة	15.35 %	

من خلال الجدول السابق نلمح طغيان الجملة الخبرية المثبتة* في النصوص اللاحقة والنص السابق، مقارنة بالجملتين الخبريتين المؤكدة والمنفية وهو ما يؤكد ارتباط شعراء المعارضات بالشقراطسية في هذا التركيب، باعتبار أن معظم الأحداث التي عرضت فهي أحداث ثابتة لصدق التجارب الشعرية وصحة الشاعرية التي تنطلق من واقع موجود بالفعل؛ إذ لا يحتاج إلى تأكيد هذه الأحداث للمتلقي باعتباره لا يشك لحظة في صدقها وحقيقتها ولا يمكن له أن يكذبها خاصة ما تعلق بالنص السابق الذي يسرد سيرة خير الخلق والمرسلين، رغم أن أصحاب النصوص اللاحقة قد ارتبطوا بواقع خاص تعلق بتجاربههم الذاتية ومعاناتهم النفسية وشكواهم بجميع أشكالها، وقد يخرجهم خيالهم الواسع عن الواقع المادي الملموس، فيكفيهم ذلك الصدق الفني الذي يغرف من الواقع خاصة ما ارتبط بشخص النبي الكريم المنجي من نار تلظى، فكان الصدق في التواصل والدعاء والمديح ورصد صفات الرسول (ص). فما بالك بالنص السابق الذي استقى مادته من واقع السيرة المحمدية، ولم يجنح بخياله كثيرا إلى خلق واقع جديد يرفع به الممدوح كما فعل شعراء المدح، وهو ما أعطى خطابه صفة واقعية وموضوعية وبذلك كانت الرسالة المدحية ذات قبول واسع لدى المتلقي؛ إذ لا يختلف اثنان حول واقع النبي الكريم وما أحاط به من أحداث وصراعات، وهو ما أسهم في بناء شعرية القصيدة الأم والتي كانت محفزا حقيقيا لهؤلاء المعارضين حتى ينسجوا على منوالها، وفي اعتقادنا أن قلة الجملة الخبرية المؤكدة أو المنفية مقارنة بالجملة الخبرية المثبتة يعود إلى هذا الصدق والوضوح في نقل الحدث الخاص أو العام، حيث وظف الشعراء الجمل الخبرية المؤكدة في مواضع احتياجهم لتأكيد

* وهي التي لا تكون مؤكدة ولا منفية ويسمى خبرها (ابتدائي) ينظر محمد التونجي وراجي الأسمر ، مرجع سبق ذكره، ص 295

الخبر بأداة أو أكثر * ولعلنا نجد في النص السابق أكثر من النصوص اللاحقة لاعتماد هذا النص على عنصر الصراع بين الحق والباطل، وهو يحتاج إلى تثبيت العبرة والموعظة وتأكيده الحدث أثناء السرد والإخبار خاصة بواسطة حرف حرف التحقيق (قد)، على عكس المعارضات التي اعتمدت حرف التوكيد (إن) عندما تدخلت ذواتهم في تأكيد الواقع الخاص، كما أن الجملة الخبرية المنفية احتاجها صاحب النص السابق أكثر من المعارضين للفصل والقطع بين الأمور بواسطة حرف الجزم والنفي والقلب (لم)، ثم الاستمرار في الزمن الماضي المنفي رغم ارتباط الحرف بالفعل المضارع، لأن عنصر الصراع مستمر باحتدام أثناء سرد الأحداث النبوية، وهو ما يتطلب هذا القطع والفصل في حقيقة الإيمان والكفر.

- و إذا جئنا إلى أبيات المعارضات نجد من الجمل المثبتة قول (إبراهيم البخترى):
بشرى لنا وتهان بالأمان ونصد ر الدين والمولد المحبوب بالجدل¹
 وقول (شمس الدين النواجي)
ومدمع جاد غب القطر واكفه بواكف مثل صوب العارض الهطل²
 وقول (جلال الدين السيوطي):
أنت الكريم ومن وافاك مفتقرا فهو السعيد بنيل السؤل والأمل³
 وقول (اسماعيل العامري)
يعدو سقامي على مثل الخيال ضنى ويقرع الخطب مني صفحة الحيل³
 وقول (الحبيب المستاوي):
عمت جحافلها كل الدنا فعدت مثل العروس بدت في أبهج الحل⁴
 وقول إبراهيم الرياحي:
طوبى لمتبع نورا أتيت به يمشى به في رياض العلم والعمل⁵
 وقول (مؤيد الدين الطغراني):
تقدمتني أناس كان شوطهم وراء خطوي إذ أمشى على مهل⁶
 وقول (محمد الهادي المدني):

* يسمى هذا الخبر (طلب) إذا كانت أداة التوكيد واحدة و (انكاري) إذا كانت أكثر من أداة توكيد (ينظر عبده الراجحي وراجي الأسمر، مرجع سبق ذكره، ص 295).

¹ معارضة (إبراهيم البخترى) بيت 29 (ينظر محمد بوزينة، مصدر سبق ذكره، ص 78)

² معارضة (شمس الدين النواجي) بيت 07 (المصدر نفسه، ص 63)

³ معارضة (جلال الدين السيوطي) بيت 10 (ينظر، المصدر نفسه، ص 66)

³ معارضة (إسماعيل العامري) بيت 15 (ينظر، المصدر نفسه، ص 57)

⁴ معارضة (الحبيب المستاوي) بيت 04 (ينظر: المصدر نفسه، ص 79).

⁵ معارضة (إبراهيم الرياحي) بيت 15 (ينظر: المصدر نفسه، ص 75)

⁶ معارضة (مؤيد الدين الطغراني) بيت 49 (ينظر: المصدر نفسه، ص 54)

- وكم نطقت به والحق يكنفه
وقول (غالي بن المختار):
شفيهم إذ لواء الحمد في يده
وقول (عبد الرحيم البرعي):
تهفو نوازع قلبي كلما هتفت
فصار أسير في قومي من المثل¹
أمانهم غوثهم من ذلك الوجل²
حمام الأيك في الإشراق والطفل³

فقد ثبت شعراء المعارضات في أبياتهم الشعرية أحكاما ووقائعا حقيقية من صميم تجاربهم الذاتية الخاصة على المستوى المادي والمعنوي، كالغبطة والسعادة التي انتابت (البخري) وهو يستبشر بالمولد وانتصار الدين وبكاء (النواجي) وتحسره على ماضيه ثم توسل (السيوطي) ومدحه للنبي الكريم، وشكوى (العامري) مرضه النفسي، وفرحة (المستاوي) وبهجته بالمنظر الجميل ومدح (الرياحي) وتحسر (الطغراني) على حظوظه واعتزاز (المدني) بشعره، وارتباط (ابن المختار) بالنبي الكريم طالبا شفاعته وتعلق (البرعي) به حبا وشوقا. وكل ذلك جاء في جمل خبرية مثبتة ارتبطت بالواقع خاص استقاه الشعراء من عالمهم الإبداعي الذاتي. فلم يتكلفوه بل جاء طبيعيا منساقا نحو المتلقي دون أن يستخدموا أدوات التوكيد قصد اقناعه برسالتهم، وهو مسار لم يختلفوا فيه عن (الشقراطسية) عندما يقول صاحب النص السابق:

قالوا وجاءت إليه سرحة سترت * وجه النبي بأغصان لها هذل⁴

حيث أثبت الشاعر حكما حقيقيا جسد فيه معجزة ربانية كانت على يد النبي الكريم وهي معجزة الشجرة التي حمت النبي الكريم بأغصانها وأوراقها المتدللة باعتبارها حقيقة لا يمكن الشك فيها، ونجد الشاعر لم يوظف أدوات التوكيد التي تنبه المتلقي أو أدوات النفي التي تحزم وتقطع بوجود الحدث. ولعل هذا التقارب بين النصوص اللاحقة والنص السابق كفيل بأن يدل على أن هناك « دقات شعورية وطاقات انفعالية بدت صادقة إلى حد بعيد، حيث برز فيها موقف الشاعر وتكشفت رؤيته الخاصة للحدث، واستطاع إخفاء ذاته عليه بما هيأه له من حس فردي خالص، وانفعال جماعي صادق في أن واحد »⁵، وهو ما يجعل هؤلاء الشعراء صادقين في تجاربهم وهم يخاطبون المتلقي ولا يحتاجون للتأكيد أو النفي في الجملة الخبرية.

¹ معارضة (محمد الهادي المدني) بيت 35 (ينظر: محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره ص 83)

² معارضة (غالي بن المختار) بيت 26 (ينظر: المصدر نفسه، ص 71).

³ معارضة (عبد الرحيم البرعي) بيت 14 (ينظر: المصدر نفسه، ص 60).

⁴ القصيدة الشقراطسية في مدح خير البرية، البيت (23) (ينظر المصدر نفسه، ص 37)

⁵ عبد الله الشطاوي: مدخل إلى المعارضة، مرجع سبق ذكره، ص 23.

ومن بين الأمثلة التي تؤكد الخبر في شعر المعارضات قول (البرعي):
إني انتصرت لكم والله ناصركم * أين الحمية منكم بالحماية لي¹
 وقول (ابن المختار):
 فكم بها من بعيد العز وقد رجعوا * ما بين منعلة عفاء أو عقل²
 وقول (المدني):
إن الشهامة تعلي ذكر صاحبها * لولا الشهامة عاش المرء كالهمل³
 وقول (الطغرائي):
إني أريد طروق الحي من إضم * وقد حماه رماة من بني ثعل⁴
 وقول (الرياحي):
 طالت ليالي الجفا مني وقد قصرت * يداي عن نزع ما ألبست من علل⁵
 وقول (المستاوي):
 الوحش والطير والأملأك قد فرحت * بمولد الحق والإخلاص والعمل⁶
 وقول (العامري):
قد وقر الدهر بالتدبير هييته * وأرجف الأرض بالغارات والغيل⁷
 وقول (السيوطي):
 أشكو إليك ديونا قد بليت بها * أرجو من الله أن يقضيها على عجل⁸
 وقول (النواجي):
 إن لم أقل بلغ السيل الزبى فلقد * عم الربى ومتون السهل والجبل⁹
 وقول (البخترى):
 وشارق الأنس قد لاحت كواكبه * أوج الصعود على الأفلاك في الدول¹⁰
 فقد أكد شعراء المعارضات السابقين الجملة الخبرية بأداة التوكيد (إن) وحرف
 التحقيق (قد) في قولهم على التوالي: (إني انتصرت - قد رجعوا - إن الشهامة - إني أريد
 - قد قصرت - قد فرحت - قد حماه - قد وقر - قد بليت - قد تم - قد لاحت) حيث أكد
 (البرعي)، و(المدني) و(الطغرائي) و(الرياحي) و(المستاوي) و(العامري) و(السيوطي)

¹ معارضة (البرعي) بيت 45 (ينظر محمد بوزينة، مصدر سبق ذكره ، ص 62)

² معارضة (ابن المختار) بين 6 (المصدر نفسه، ص 74)

³ معارضة (المدني) بيت 25 (المصدر نفسه، ص 83)

⁴ معارضة (الطغرائي) بيت 17 (المصدر نفسه، ص 53)

⁵ معارضة (الرياحي) بيت 27 (المصدر نفسه، ص 76)

⁶ معارضة (المستاوي) بيت 5 (المصدر نفسه، ص 79)

⁷ معارضة (العامري) بيت 32 (المصدر نفسه، ص 58)

⁸ معارضة (السيوطي) بيت 12 (المصدر نفسه، ص 66)

⁹ معارضة (النواجي) بيت 8 (المصدر نفسه، ص 63)

¹⁰ معارضة (البخترى) بيت 02 (المصدر نفسه، ص 77)

و(العامري) و (النواجي) و(البخترى) الفعل الماضي بحرف التحقيق (قد). وهي كلها أخبار طلبية اعتمدت أداة التوكيد الواحدة إلا ما نجده في بيت (الطغراني) حيث تعدد الأدوات فكان الخبر إنكاريا. و إن كان النص السابق قد افتقر إلى أداة التوكيد (إن) فقد غلبت عليه أداة التحقيق (قد) في أمثلة عديدة، ليضع (الشقراطسي) أحداث السيرة موضع التحقيق في مثل قوله:

أخبار أحبار أهل الكتب قد وردت * عما رأو ورووا في الأعصر الأول¹

حيث أكد الشاعر صدق ورود الخبر ورؤيته، وروايته عن الكتب السماوية بظهور محمد (ص) ، فوظف حرف التحقيق (قد)، وكأننا به أراد أن يثبت الخطاب، ويؤكد الرسالة ويرسخها في أذهان المتلقين، خاصة أولئك المشككين والمترددin في قبول هذا الخبر، فعمد بذلك إلى هذا التوظيف، لأن أهمية المسرود اقتضت أن يؤكد الشاعر خبره بـ (قد) (قد) وردت ، ففعل الورد احتاج إلى تأكيد لأنه في موضع (الخبر) المسند؛ والرؤية والرواية عنصران مرتبطان به تلقائيا، ولعل ما يجعل هذا التقارب بين النصوص اللاحقة والنص السابق هو الهدف الواحد الذي يصب في تمجيد صفات النبي الكريم والإعلاء من شأنه في تجربة شعورية صادقة التعبير، لصدق النوايا والأغراض، حيث أن الشاعر: « لا يبدو فيها منافقا متزلفا ولا مروغا محتالا ولا هو يسعى إلى تغيير الحقائق بما يهيئ لإرضاء ممدوحه، فهو بريء من كل هذا إذ ينصرف إلى منطقة مطمئنة من الصدق الانفعالي الخاص الذي يدفعه دفعا إلى نظم المدحة في رسول الله صلى الله عليه وسلم »².

ومن الجمل الخبرية المنفية التي وظفها المعارضون قول (البخترى):

أسمى ذرى المجد أنت فيه صهوته * حتى إن لم تدع مرقى إلى المقل³

وقول (النواجي):

لو قال قف وتجلي نور طلعتة * للبدر لم يسر أو للشمس لم تزل⁴

وقول (السيوطي):

والله ما قلت يوما لسائلكم * حاشاك من وصمات الرد والبخل⁵

وقول (العامري) :

ومن بيت من الأيام في خجل * إذ لم يبيت والليالي منه في وجل⁶

¹ القصيدة الشقراطية في مدح خير البرية، بيت 04 (ينظر محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره ص 36)

² عبد الله الشطاوب: تداعيات رحلة المعارضة ، مرجع سبق ذكره ، ص32.

³ معارضة (البخترى) بيت 17 (ينظر محمد بوذينة: مصدر سبق ذكره ، ص77)

⁴ معارضة (النواجي) بيت 20 (المصدر نفسه، ص 64)

⁵ معارضة (السيوطي) بيت 04 (المصدر نفسه، ص66)

⁶ معارضة (العامري) بيت 26 (المصدر نفسه، ص58)

وقول الرياحي:

لم نعدم الفضل من بعد فكيف وقد * صرنا بقربك مثل الشمس في الحمل¹

وقول (الطغراني):

لو أن في شرف المأوى بلوغ منى * لم تبرح الشمس يوما دارة الحمل²

وقول (المدني):

وليس يشرق إلا على فؤاد فتى * على الطهارة والإخلاص مشتمل³

وقول (ابن المختار):

لو رمت حصر صفات الغير ساعدني * وليس لي فيكم بالحصر من قبل⁴

وقول (البرعي):

لن يبقى في الحي من ربع ولا طلل * إلا رهينة دمع أو دم طلل⁵

فقد وردت الجملة الخبرية في الأبيات اللاحقة جملة منفية وهي جمل فعلية دخلت عليها أداة الجزم والنفي والقلب (لم) ثم (ما) النافية و(ليس) وحرف النصب (لن) من خلال قول المعارضين على التوالي: (لم يدع – لم يسر – لم تزل – ماقلت – لم يبيت – لم نعدم – لم تبرح – ليس يشرق – ليس له – لن يبقى) ، وهذه الجمل الخبرية المنفية اختلفت معانيها بحسب سياق الكلام داخل تركيب كل بيت شعري حيث نفى (البخترى) إمكانية ارتقاء البشر إلى مكانة الرسول (ص)، كما نفى (النواجي) تحرك البدر وزوال الشمس بظهور نور المصطفى عليه الصلاة والسلام الذي يجعلها في ذهول ودهشة، ونفى (السيوطي) أن يرد النبي سائله، ونفى (العامري) المبيت عن ممدوحه لخوف الليالي من أن يطفئ نوره ظلامها الدامس، وهي كناية عن قيمته ومكانته في الكائنات ونفى (الرياحي) عدم التطلع لشفاعته النبي الكريم بعيدا عنه، ثم نفى (الطغراني) تحرك الشمس في موضعها في دارة الحمل، وهي جمل نجد ما يضاهيها في النص السابق باعتبار هؤلاء الشعراء لا يمكنهم أن يغردوا خارج إطار هذا النص، حيث أراد (الشقراطسي) أن يقطع ويفصل في بعض أحداث في السيرة النبوية بواسطة (الفعل المضارع) المجزوم بـ (لم) فيقول:

ونار فارس لم توقد وما خمدت * مذ ألف عام ونهر القوم لم يسيل⁶

ونجد الشاعر قد نفى نفيا قاطعا استمرار اشتعال نار الفرس المجوس التي ظلت موقدة ومشتعلة طوال سنين، فكان لظهور النبي الكريم أثره على هذه الديانة، إذ زال الشرك زوالا نهائيا من على وجه الأرض، وهذا النفي اشتغل عليه بالأداتين (لم، وما) فكان نفيا

¹ معارضة (الرياحي) بيت 08 (ينظر محمد بوذينة : مصدر سبق ذكره، ص75)

² معارضة (الطغراني) بيت 36 (المصدر نفسه، ص54)

³ معارضة (المدني) بيت 17 (المصدر نفسه، ص83)

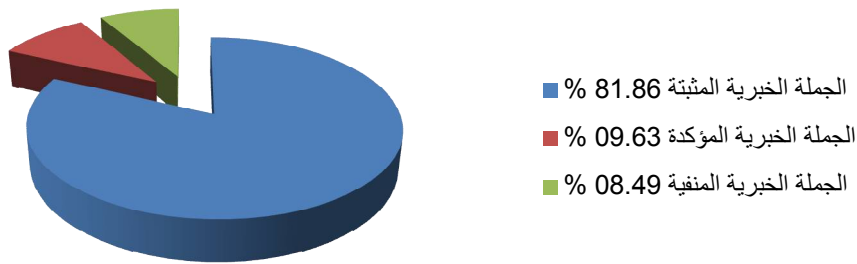
⁴ معارضة (ابن المختار) بيت 17 (المصدر نفسه، ص74)

⁵ معارضة (البرعي) بيت 17 (المصدر نفسه، ص60)

⁶ القصيدة الشقراطسية في مدح خير البرية ، بيت 07 (ينظر المصدر نفسه، ص36)

صريحا فاصلا:» والنفي الصريح يكون بأدوات تدخل على الجملة المثبتة فتنفيها نفيا صريحا أو تجعلها مختصة لزمن معين لم يكن تفيد الجملة وهي موحية سواء أكانت هذه الجملة اسمية أو فعلية¹، فقد حاكت النصوص اللاحقة النص السابق هذه الجمل الخبرية بأنواعها الثلاث، اثباتا وتأكيذا ونفيا وحضر النمط الأول بشكل مكثف لأنه الأنسب لتقرير الحقائق والوقائع والأحداث، وهو ما يدل على تقارب تجارب المعارضين مع تجربة الشقراطسي في النص السابق بجعل الجملة الخبرية المؤكدة وسيلة تركيبية وفنية وظاهرة أسلوبية جمالية، وكان هؤلاء الشعراء قد اتفقوا مع الشاعر السابق حول رسالة شعرية واحدة وجمل متشابهة: « وهذه يمكن أن يسير بعضها في إطار المعارضات إذا ما توحدت بين الشاعرين الأطر الشكلية للقصيدة، أو تشابهت التجارب، ومن ثم يبدو الشاعران وكأنهما قصدا بالفعل إلى هذا الضرب الفني من ضروب الإبداع الشعري²، ويمكن أن نتبين نسبة ورود أنواع الجمل الخبرية فيما يلي:

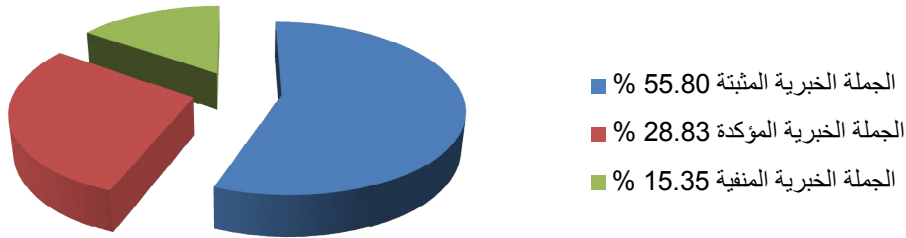
نسبة ورود أنواع الجملة الخبرية في النصوص اللاحقة



¹ عبد القادر المرجان: دلائل الاعجاز، تحقيق محمد التونسي، دار الكتاب العربي، د ط، بيروت، لبنان، 1999، ص95.

² عبد الله التطاوي: تداعيات رحلة المعارضة، مرجع سبق ذكره، ص105.

نسبة ورود أنواع الجملة الخبرية في النص السابق



ما يلاحظ هيمنة الجملة الخبرية المثبتة على النصوص اللاحقة والنص السابق كما أن الجملتين المؤكدة والمنفية أثبتتا حضورهما في النص السابق عكس النصوص اللاحقة لأن أحداث السيرة المحمدية تطلبت ذلك.

2-1-1- التداخل الإسنادي التركيبي الفعلي وأنماطه:

قبل أن نرصد الجمل الفعلية البسيطة في النصوص اللاحقة والنص السابق، يجدر بنا أن نفرق بين الجملة البسيطة والجملة المركبة، إذ « الجملة البسيطة تشتمل على إسناد واحد فعلية كانت أم اسمية »¹، في حين أن الجملة المركبة « تركز على الوظائف النحوية الواردة جملة »²، ونركز على الجملة البسيطة من خلال الجملة الفعلية وأنماطها والتي لا يختلف اثنان على أنها تتكون في تركيبها الأصلي من (فعل وفاعل ومفعول به)، ثم ما تعلق بهم من عناصر، وقد يتغير هذا الترتيب تقدماً وتأخيراً، إلا أن هذه الجملة في أصلها « هي التي تبدأ بفعل أو يكون الفعل ركنها الأول، نحو: أعجبني خالد »³ ويكون الفعل فيها عنصراً مركزياً في العملية الإسنادية والتركيبية، وقد يتقدم ويتأخر وقد يدل على معنى التجدد، وهو ما أشار إليه (مهدي المخزومي) في قوله: « وهي ما كان المسند فيها فعلاً، سواء أتقدم المسند إليه أم تأخر، تغيرت صورة الفعل فيها أم لم تتغير »⁴، كما عبر عنها بشكل آخر فقال: أنها الجملة « التي يدل فيها المسند على التجدد أو التي يتصف فيها المسند إليه بالمسند اتصافاً متجدداً »⁵، وقد جاءت هذه الجملة في النصوص اللاحقة بأربعة أنماط هيمن فيها الأول والثاني، لذلك سنكتفي بهما.

¹ المنصف عاشور، التركيب عند ابن المقفع، مقدمات كلية ودمنة، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، 1982، ص 21.

² محمد كراكبي، مرجع سبق ذكره، ص 189.

³ محمد الويجي وراجي الأسمر: مرجع سبق ذكره، ص 237.

⁴ مهدي المخزومي: في النحو العربي، نقد وتوجيه، المكتبة العصرية، ط1، صيدا لبنان، 1964، ص 48.

⁵ مهدي المخزومي، مرجع سبق ذكره، ص 41.

النمط الأول: (فعل + فاعل + متمم).

وقد ورد هذا النمط (312) مرة، عند (الطغرائي) (47) مرة، وعند (النواجي) (39) مرة و(عند العامري) (35) مرة، وعند (بن المختار) و (المدني) (34) مرة لكل منهما، وعند (الرياحي) (32) مرة، وعند (البخثري) (25) مرة، وعند (المستوي) (22) مرة، وعند (البرعي) (15) مرة.

حيث يقول (ابراهيم الرياحي) شاكيا:

أنظر لذلي بسقم الحب عنك فإن تنظر رفلت بعز الوصل في حل¹

كما يقول (جلال الدين السيوطي) مخاطبا نفسه:

تأدبي وقفي بالباب خاضعة واذري الدموع على أعتابه وقل²

ثم يقول (غالي بن المختار) مصليا على النبي الكريم:

صلى عليك إله العرش ما سجت ورق الحمام وماس البان بالشمل³

ثم يقول (ابراهيم النواجي) متغزلا:

هي العيون فكن منها على وجل فكم أصابت بسهم اللحظ والمقل⁴

كما يقول (إسماعيل العامري) واصفا:

سارت شوارد أوصاف الوزير بها سير الجنوب بصوب العارض الهطل⁵

ويقول (الحبيب المستوي) مادحا:

من مهبط الوحي مثنوى صفوة الرسل أطل نور الهدى كالصبح كالأمل⁶

لقد جاء المسند في الأبيات اللاحقة فعلا (أنظر، تأدبي، قفي، صلى، أصابت، سارت، أطل)، كما جاء المسند إليه فاعلا على التوالي (أنت، أنت، هو، هي، شوارد، نور)، وتجسد المتمم في المتعلقات بعد المسند والمسند إليه، وهكذا هيمن هذا النمط الجملي الفعلي على الأنماط الأخرى في النصوص اللاحقة، حيث استغنى المعارضون عن (المفعول به) على عكس النص السابق الذي احتاج إليه في هذا النمط لإتمام التركيب ولتوظيف الشقراطسي لأفعال متعددة على عكس المعارضين الذين وظفوا الأفعال اللازمة، فتجربة الشقراطسي مع السيرة النبوية واضحة المعالم بتفاصيلها مما يعطي التركيب امتدادا أوسع وأشمل، في حين تجربة المعارضين ذاتية منغلقة مستغرقة في أعماقها الداخلية؛ فكان التجسيد بالفعل والفاعل

¹ معارضة (الرياحي) بيت (25) (ينظر محمد بوذينة: مصدر سبق ذكره، ص 76)

² معارضة (السيوطي) بيت (03) (المصدر نفسه، ص 66)

³ معارضة (ابن المختار) بيت (83) (المصدر نفسه، ص 79)

⁴ معارضة (النواجي) بيت (01) (المصدر نفسه، ص 63)

⁵ معارضة (العامري) بيت (18) (المصدر نفسه، ص 38)

⁶ معارضة (المستوي) بيت (01) (المصدر نفسه، ص 38)

كافيا، ويعد هذا النمط من عناصر الزيادة في النصوص اللاحقة « وهذا يعني أن المعارضة ليست اقتداءً ولا استنساخاً مما يعين على إثراء العمل الفني »¹.
النمط الثاني: (فعل + فاعل + مفعول به + متمم).

ورد هذا النمط في النصوص اللاحقة (171) مرة، ونجده عند (المدني) (30) مرة، وعند (الطغراني) (22) مرة، وعند (بن الختار) (24) مرة، وعند (العامري) (19) مرة، وعند (النواجي) (18) مرة، وعند (البرعي) (16) مرة، وعند (المستأوي) (12) مرة، وعند (السيوطي) (11) مرة، وعند (الرياحي) (10) مرات، وعند (البختري) (05) مرات، حيث يتطلع (مؤيد الدين الطغراني) قائلاً:

أريد بسطة كف أستعين بها * على قضاء حقوق للعلا قبلي³
ويقول (ابن المختار) مفتخراً:

محت فصاحتها من كان ذا لسن * فكلهم برم بالنطق من خجل⁴
ويقول (العامري) متغزلاً:

تحتوي مرادي على رغم العوازل من * رب الأكاليل لا من ربة الكلل⁵
ثم يقول (النواجي) متغزلاً كذلك:

وكم تنصل منها عاشق بشبا * قد فراح قتيل البيض والأسل⁶
ويقول (البرعي) مادحاً:

وانظر بعينيك أثارا مباركة * تمحو بها ما اجترحنه من الزلل⁷
ويستبشر (المستأوي) بالمولد النبوي الشريف قائلاً:

بمولد المصطفى خير الورى شرفا * من ركز الدين بالإقناع والجدل⁸
كما يقول (السيوطي) مناجياً:

يا من أذا قصد العافون ساحته * يشكون ضيقاً يعيد العفو كالوشل⁹
ثم يقول (الرياحي) مادحاً:

جئناك من شاسع الأقطار يحملنا * حسن الرجاء الى إحسانك الهطل¹⁰
ثم يشكو (المدني) قائلاً:

¹ علي الغريب محمد الشناوي، مرجع سبق ذكره، ص 24.

³ - معارضة (الطغراني) بيت (08) (ينظر محمد بوزينة: مصدر سبق ذكره، ص 52)

⁴ - معارضة (بن المختار) بيت (39) (المصدر نفسه، ص 72)

⁵ معارضة (العامري) بيت (05) (المصدر نفسه، ص 57)

⁶ معارضة (النواجي) بيت (02) (المصدر نفسه، ص 63)

⁷ معارضة (البرعي) بيت (27) (المصدر نفسه، ص 61)

⁸ معارضة (المستأوي) بيت (07) (المصدر نفسه، ص 79)

⁹ معارضة (السيوطي) بيت (07) (المصدر نفسه، ص 66)

¹⁰ معارضة (الرياحي) بيت (المصدر نفسه، ص 69)

مالي أرى الدهر يرنو لي فيبسم لي يوما ويما يوافيني على دخل¹ ما يلاحظ في الشواهد الشعرية السابقة أن أصحاب المعارضات وظفوا التركيب الحقيقي للجملة الفعلية المرتبة من (الفعل، الفاعل، المفعول به، المتعلقات)، حيث جاءت المسانيد (أريد، محت، تحوي، راح، أنظر، تمحو، ركز، قصد، يشكون، جننا، يحملنا، أرى، يوافي)، ثم تلتها المسانيد إليه (أنا، فصاحة، هي، هو، أنت، أنت، هو، العافون، هم، نا، حسن، أنا)، ثم تلتها المفاعيل (بسطة، من، مرادي، قتيل، آثارا، ماء، الدين، ساحة، ضيقا، لك، نا، الدهر)، ثم جاءت المتعلقات، وتكرر هذا النمط في النص السابق (09) مرات، حيث يثول الشقراطسي:

واستضعفوا أهل دين الله فاصطبروا لكل معضل خطب فادح جلل
أعميت جيشا بكف من حصى فجثوا وعقلوا عن حراك النقل بالنقل²

فالمسند في البيتين هو الفعل (استضعف، أعمى)، والمسند عليه هو الفاعل (الواو، التاء) والمفعول به هو (أهل، جيشا)، وهكذا نجد المعارضين قد استحضروا النمط نفسه والذي تكرر في النص السابق في الأبيات التالية (شعبت صدع قریش) بيت 91، (غادرت جهل أبي جهل) بيت 51، (فجدت عفوا) بيت 102، (رحمت واشج) بيت 104، (نحلتك الحب) بيت 130، (قالوا وجاءت) بيت 23، وما يميز هذه الشواهد الشعرية هو اشتغال الشقراطسي على توظيف (الفعل الماضي) المرتبط بتاء الفاعل، مما أضفى على التركيب نظاما تراتبيا وإيقاعا خاصا، وجسد قوة الدلالة من خلال تمثل الصراع بين الحق والباطل وهو ما لا نجده في النصوص اللاحقة؛ لأن وحدة الموضوع شكلت قطبي الصراع بالضمير المتصل العائد على النبي الكريم، ثم الضمير الدال على الجماعة العائد على المشركين، بينما تشعبت موضوعات المعارضين وارتبطت بتجاربههم الخاصة، فكان الصراع نفسيا داخليا حملته الذات الشاعرة، وهو ما استلزم هذا النوع من التركيب الذي يختلف في وقعه عن تراكيب النص السابق، بحيث التزم الشقراطسي بتوظيف الأفعال الواصفة لحالة هذا الصراع الذي يبرز الأحداث في ثبوت وحركة وتوقف وتجدد حيث أن « القيمة المعنوية للفعل تنبعث من كونه كلمة يدخل فيها عنصر الزمن والحدث بخلاف الاسم الذي يخلو من عنصر الزمن، ولأن هذا العنصر داخل في الفعل فهو ينبعث في الذهن عند النطق بالفعل، وليس كذلك الاسم الذي يعطي معنى جديدا ثابتا، لا تجد خلاله الصيغة المراد إثباتها »³، وقد اتفقت النصوص اللاحقة مع النص السابق في النمط الثاني على عكس النمط الأول الذي يكتفي بالفعل والفاعل دون المفعول به؛ فالجملة الفعلية الأصلية تسير وفق هذا النظام

¹ معارضة (المدني) بيت 01 (ينظر محمد بوزينة: مصدر سبق ذكره، ص 82).

² جثا: جلس على ركبته، النقل: هو النعل أو الخف (ينظر: المصدر نفسه، ص 39).

³ أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، دط، القاهرة، 1998، ص 151.

الترتيبي (فعل + فاعل + مفعول به)، وربما يسهم هذا التركيب في الإيحاء بالدلالات أحسن وفي تماسك عناصر الجملة الفعلية وتلاحمها بأكثر متانة، فكانت الأقدار على الإفصاح عن المعاني ومواطن الإبداع داخل التركيب، حيث «توقف العلماء العرب عند الجملة في الواقع الإبداعي ليتأملوا طبيعة ترتيب دوالها، وصلة تلك الجملة بكل من الواقع والمتلقي والمبدع، وخصصوا لهذا الأمر علما بذاته هو علم المعاني»¹.

أما النمط الثالث المكون من (الفعل + الفاعل + المتمم + المفعول به + المتمم)، والنمط الرابع المكون من (قد + الفعل + الفاعل + المتمم) فكان قليلا، حيث بلغ الأول (19 مرة) والقاني (30 مرة) في النصوص اللاحقة، ولم يشكلا ملمحا أسلوبيا، بينما نجد الأول في النص السابق قد اشتغل عليه الشقراطسي كقوله: (أعجزت بالوحي أربابا) بيت 32، (أرحت بالسيف ظهرا... أرحت بالصدق) بيت 78، (تركت بالكفر) بيت 63، (أضربت بالصفح) بيت 103، (حجرت بالأمن) بيت 110، وقد اعتمد الاشتغال على تقديم الجار والمجرور عن المفعول به لإحداث نمطية في التركيب تضي عليه إيقاعا مميزا وتكثيفا دلاليا خاصا، ليجعله ميزة أسلوبية لا نجدها حتما في النصوص اللاحقة، فكان بذلك التقديم والتأخير عنصرا له فوائده التركيبية «فالجار والمجرور يأتي لتأكيد المعنى وتقويته»² ولعل الشقراطسي وجد في هذا التقديم ضالته التركيبية المناسبة للدلالات ليقطع ويفصل في الأمور والأحداث والوقائع؛ ففعل الإعجاز مقصور على الوحي والإراحة على السيف وإراحة الكذب على الصدق والحجر بالأمن والإضراب بالصفح «فلو أخر فقد الكلام هذه النكتة البلاغية»³، ورغم أن النصوص اللاحقة قد اقتفت آثار النص السابق إلا أن العلامة الفارقة بينهما هي القوة الدلالية والإيقاعية «وتظل الفروق الفردية معيارا دقيقا للفصل بين العاملين، أو لتسجيل سمات التفرد لكل منهما، ولعل من أبرز أهداف المعارضة الشعرية محاولة التوقف عند استكشاف جوهر الملامح، وطبائع السمات الفارقة أو المشتركة بين الشاعرين المتعارضين»⁴، أما النمط الآخر الذي وظف فيه شعراء المعارضات حرف التحقيق (قد) قبل الفعل مثلما كان كذلك عند الشقراطسي، فهو اشتغال مقصود؛ حيث «جيء بقدر لتأكيد حصول الفعل»⁵، ويمكن أن نتعرف على أنماط الجمل الفعلية بين النصوص اللاحقة والنص السابق من خلال الجدول التالي:

¹ بلقاسم دكدوك، شعر أبي مدين الغوث التلمساني دراسة أسلوبية، دار فائز للنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص 107

² محمد كراكي، مرجع سبق ذكره، ص 142.

³ فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري، دراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، دط، القاهرة، 2004، ص 213.

⁴ عبد الله التيطاوي، تداعيات رحلة المعارضة، مرجع سبق ذكره، ص 121، 122.

⁵ محمد كراكي، مرجع سبق ذكره، ص 147.

النصوص اللاحقة		النص السابق		الجملة
أنماطها	عددتها	نسبتها	عددتها	
فعل + فاعل + مفعول به + متمم	179	% 28.82	49	الجملة الفعلية البسيطة المثبتة
فعل + فاعل + متمم	329	% 52.97	06	
فعل + فاعل + متمم + مفعول به + متمم	20	% 03.22	00	
فعل + مفعول به مقدم + فاعل مؤخر + متمم	25	% 04.02	31	
فعل + جار ومجرور + فاعل + جار ومجرور	10	% 01.61	00	
فعل + جار ومجرور + فاعل	03	% 00.16	00	
مفعول به مقدم + فعل مؤخر + مفعول به مقدم + فاعل مؤخر + متمم	05	% 00.48	00	
فعل + جار ومجرور + مضاف إليه + فاعل + متمم	02	% 00.32	00	
فعل + فاعل + متمم + مفعول به	00	% 00.00	11	
فعل + مفعول به مقدم + متمم + فاعل مؤخر	00	% 00.00	07	
المجموع	575	% 92.59	104	
قد + فعل + فاعل + متمم	31	% 04.99	01	الجملة الفعلية البسيطة المؤكدة
قد + فعل + فاعل + مفعول به + متمم	05	% 00.80	00	
قد + فعل + نائب فاعل + متمم	04	% 00.64	00	
قد + فعل + فاعل + متمم + مفعول به	00	% 00.00	03	
قد + فعل + مفعول به مقدم + فاعل مؤخر + متمم	00	% 00.00	03	
قد + فعل + متمم + فاعل	00	% 00.00	02	
المجموع	46	% 07.40	10	

من خلال الجدول نجد أن الجملة الفعلية البسيطة المثبتة لها حضورها القوي في النصوص اللاحقة والنص السابق، بينما قلت الجملة الفعلية البسيطة المؤكدة وهو ما يدل على أن الحقائق المسرودة سواء أكانت موضوعية أم ذاتية لا تحتاج إلى تأكيد، لأن المتلقي يتقبلها دون شك.

كما أن المعارضين والشقراطسي لم يخرجوا في تركيب الجملة الفعلية عن الأصل الترتيبي في اللغة العربية، حيث تشبثوا بنمطية (الفعل + الفاعل + المفعول) أو (الفعل + الفاعل + المتمم)، وقد تكثف هذا النمط الذي في النصوص اللاحقة لعدم احتياج المعارضين للمفعول به كمتعم للجملة الفعلية، لأن التجارب الذاتية يغلب عليها عنصر الصراع النفسي الداخلي، على عكس النص السابق الذي طغى عليه الصراع الخارجي والفكري والمادي بين الحق والباطل، لذلك كان المجال الواسع لينوع (الشقراطسي) بين عناصر الجملة الفعلية في التركيب من جهة تقديمها وتأخيرها. ثم يكمل بعض الجمل بالمفعول به من جهة أخرى،

فالمواقف والأحداث التي تعرض لها الشاعر ليست بالهينة ورصد تفاصيل السيرة المحمدية يحتاج له كل عنصر تركيب في جملة من المواقف المختلفة، وقد وجدت أنماط للجملة الفعلية المثبتة في المعارضات لم تكن في النص السابق وهو ما يدل على أن النصوص اللاحقة تعتمد عنصر التحويل والتجديد، حيث عوض نائب الفاعل عنصر الفاعل خاصة. وكان الفعل الماضي عنصرا مثبتا للحدث وسجل حضوره بكثافة مقارنة بالفعل المضارع « وهو ما يؤكد انجذاب الشاعر إلى الماضي »¹.

ولا شك أن التراكيب مهما كان نوعها وطبيعتها وكثافتها وحضورها بمدلولاتها ومعانيها وأفعالها، لا يمكن أن يستغني عنها الشاعر اللاحق أو السابق مهما كثرت وتزاحمت وتداخلت بين النصوص المتعارضة « فتراكمية النصوص تركيبا ومعنى هي قدر كل نص مهما كان جنسه، وهذا النص سيتحول بدوره إلى مرجعية لنص قادم ومنتظر، إذ مسألة النص في النهاية ليست إلا إعادة تحويل دائمة لنصوص سابقة، وتوزيعها بذات متجددة يحكمها المقام والسياق، وتحددها أهداف الكتابة »²، كما جاءت الجمل المثبتة في هذه النصوص والنص السابق بأسلوب خبري « لأن الأساليب الخبرية تناسب جو الإثبات والاقرار والتعيين الذي تعمل هذه الموجة على تكريسه »³ وعلى العموم فإن الجملة الفعلية سواء كانت مثبتة أو مؤكدة جاءت في إطار الجملة الخبرية التي تعد عنصرا محوريا في هذه النصوص وآلية إجرائية في السرد والتقرير والإثبات والتأكيد لمناسبتها للموضوع المطروق.

2-1-2- التداخل الإسنادي التركيبي الاسمي وأنماطه:

إذا كانت الجملة الفعلية البسيطة تعتمد على عناصر متماسكة ومرتبة أساسها الفعل والفاعل خاصة، فإن الجملة الاسمية كذلك لها أساسياتها وعناصرها ولها « ركنان أساسيان، متلازمان تلازما مطلقا، حتى اعتبرهما سيبويه كأنهما كلمة واحدة وهما المبتدأ والخبر »⁴، وهما لفظان مرفوعان، وإذا كان العامل في الفاعل لفظيا هو الفعل، فإن العامل مع المبتدأ معنويا، أي مجرد من العوامل اللفظية، وإذا إرتبط بها نسيخ حكمه، كأن تدخل عليه الحروف الناسخة، وقد تتشكل هذه الجملة الاسمية من ركنيها السابقين، فتكون جملة خبرية بسيطة، وقد تكون مركبة إذا كان لها وظيفة داخل التركيب بحسب أصليتها وفرعيتها في التركيب، وما يهمنا في هذا المجال الجملة الاسمية البسيطة داخل النصوص اللاحقة ومدى استجابتها للنص السابق مثلما تطرقنا إليها في الجملة الفعلية البسيطة، وتعتمد الجملة

¹ فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، مرجع سبق ذكره، ص 223.

² بثينة الجلاصي، النص والتأويل في الخطاب الأصولي، آليات القراءة وسلطة التناص، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2014، ص 16.

³ فوزي لميس: مرجع سبق ذكره، ص 389.

⁴ عبده الراجحي: التطبيق النحوي، مرجع سبق ذكره، ص 94.

الاسمية على مسند وهو المبتدأ ومسند إليه وهو الخبر، وقد يتغير هذا الترتيب بحذف أحدهما فيقدر العنصر المحذوف، ومن أنماط هذه الجملة كما وردت في النصوص اللاحقة ما يلي:

النمط الأول:

مسند إليه + مسند + متمم

وهو النمط المهيمن في النصوص اللاحقة، حيث بلغ زهاء (154 مرة) ونجده عند ابن المختار (33 مرة)، وعند الطغرائي (31 مرة)، وعند العامري (15 مرة)، وعند كل من المدني البرعي (14 مرة)، وعند البخترى (13 مرة)، وعند الرياحي (12 مرة)، وعند السيوطي (09 مرات)، وعند النواجي (07 مرات)، وعند المستاوي (06 مرات)، حيث يقول (غالي بن المختار) واصفا الخيل:

والخيل تعثر في القتلى مصرعة * كأنها من نجيع الجوف في وحل¹

كما يقول (مؤيد الدين الطغرائي) شاكيا:

والدهر يعكس آمالي ويقنعني * من الغنيمة بعد الجد بالنفل²

كما يشكو (إسماعيل العامري) قائلا :

أنا المقيم وأشعاري على سفر * كادت تؤلف أعلاما على السبل³

ويرصد (محمد الهادي المدني) حكمه فيقول:

الدين نور يضيء العالمين وإن * خفي على من بضعف الاكتناه بلي⁴

ويقول (عبد الرحيم البرعي) مادحا:

وأنتما أمل الراجي وعطفكما * أهل الغريب وأمن الخائف الوجل⁵

كما يصف (ابراهيم البخترى) الطبيعة فيقول:

والزهر ورد والأرجاء عاطرة * والماء ينساب من سيب من الوشل⁶

ثم يختم (ابراهيم الرياحي) مدحا:

هذي شهادتنا ذخري لديك ومن * يستودع المصطفى ما خاب في أمل⁷

فإذا تأملنا هذه الأبيات نجد هذا النمط قد مثل في المسند إليه الذي جاء اسما ظاهرا من خلال قول المعارضين (الخليل، الدهر، أشعاري، الدين، الزهر، الأرجاء، الماء، ذخري) كما جاء ضميرا منفصلا (أنا، أنتما) وجاء اسم إشارة (هذي)، ثم تلاه المسند في قول

¹ معارضة (ابن المختار) بيت 37 (ينظر محمد بوذينة: مصدر سبق ذكره، ص74)

² معارضة (الطغرائي) بيت 09 (المصدر نفسه، ص 52)

³ معارضة (العامري) بيت 17 (المصدر نفسه، ص 57)

⁴ معارضة (المدني) بيت 16 (المصدر نفسه، ص 83)

⁵ معارضة (البرعي) بيت 49 (المصدر نفسه، ص 62)

⁶ معارضة (البخترى) بيت 05 (المصدر نفسه، ص 77)

⁷ معارضة (الرياحي) بيت 20 (المصدر نفسه، ص 76)

المعارضين (تعثر، يعكس، ينساب) كجملة فعلية، وقولهم (المقيم، نور، أمل، أهل، ورد، عاطرة، شهادة) كاسم ظاهر، ثم قولهم (لديك، على سفر) كشبه جملة، لتأتي المتممات، وقد جاء هذا النمط بشكل مكثف في النصوص اللاحقة على عكس النص السابق الذي نجده بشكل أقل زهاء (08 مرات) في الأبيات (3-6-13-22-35-87-94-95) عندما يقول (عبد الله بن يحيى الشقراطسي):

والأرض ترجف من زهو ومن فرح * والجو يزهر إشراقا من الجذل
والخيل تختال زهوا في أعنتها * والعيس تنثال زهوا من ثنى الوجل¹

فقد جاء المسند إليه جملة فعلية على التوالي (ترجف، يزهر، تختال، تنثال) وهي جمل مضاعفة، والتي ينوعها الشاعر في أبيات أخرى لتصبح ماضوية، والملاحظ شدة التطابق بين المسند والمسند إليه في هذه البيات وهو اشتغال تقابلي عمد إليه الشاعر في خضم صياغته اللغوية والايقاعية، التي دأب عليها في قصيدته من خلال توظيف التنظيم التراتبي بين الصدر والعجز، وهو ما افتقرت إليه الأبيات اللاحقة، ونلاحظ ذلك من خلال قوله (الأرض ترجف، الجو يزهر، من زهو ومن فرح، إشراقا من الجذل) (الخيل تختال والعيس تنثال، زهوا في أعنتها، زهوا من ثنى الوجل)، وهو اشتغال يكثف من حدة الايقاع داخل التركيب، وهو ما نجده فاترا في الأبيات اللاحقة، وقد كان التطابق بين النصوص اللاحقة والنص السابق في هذا النمط بشكل عام، إلا أن المعارضين نوعوا في عنصري الإسناد على عكس الشاعر السابق الذي اتبع تركيبا واحدا ليحقق مبتغاه ومقصده الايقاعي والتركيبى والدلالي. ومع ذلك نجد تقاربا واضحا بين النص السابق والنصوص اللاحقة ونلمح ذلك فيما يلي:

¹ القصيدة الشقراطسية في مدح خير البرية (ينظر محمد بوزينة: مصدر سبق ذكره، ص 41)

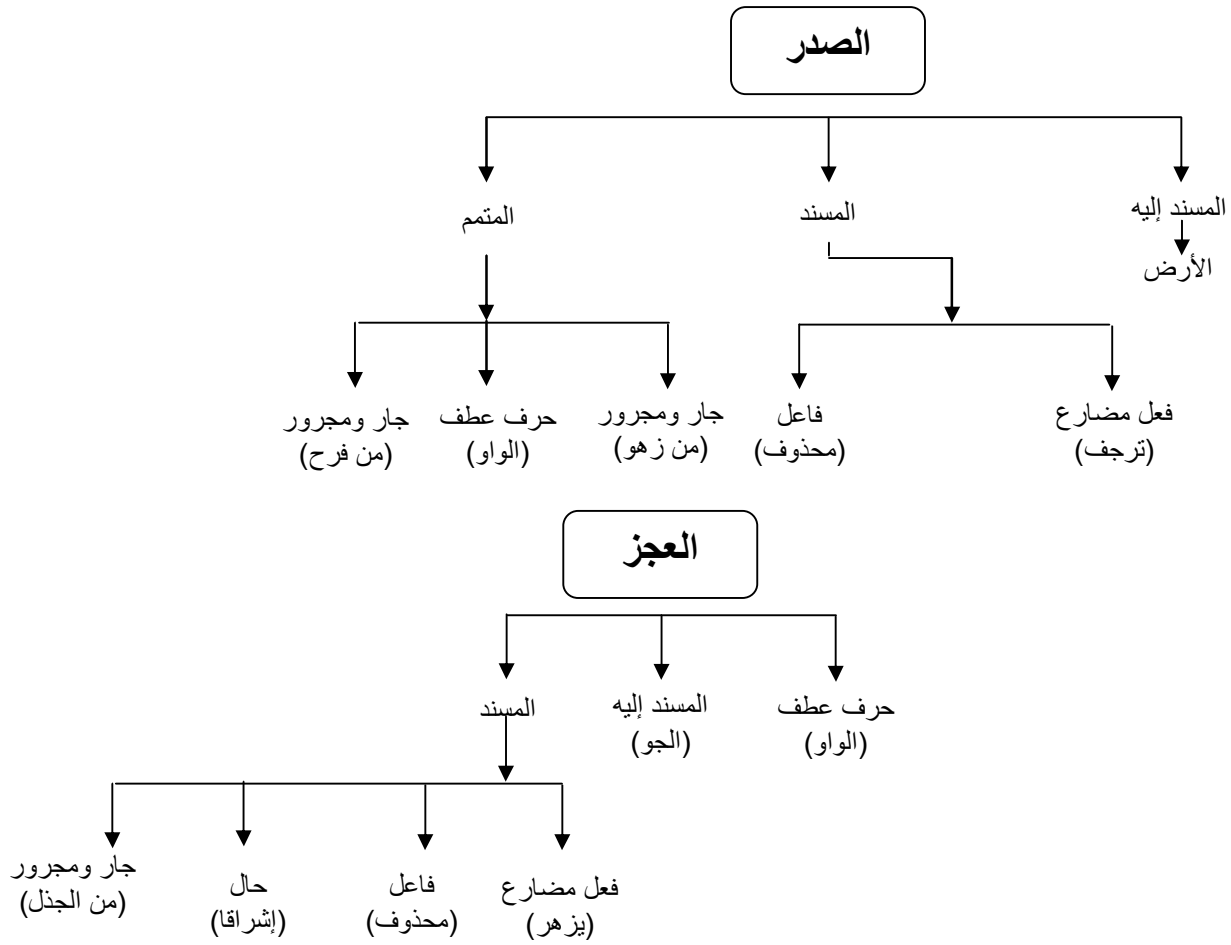
الصدر

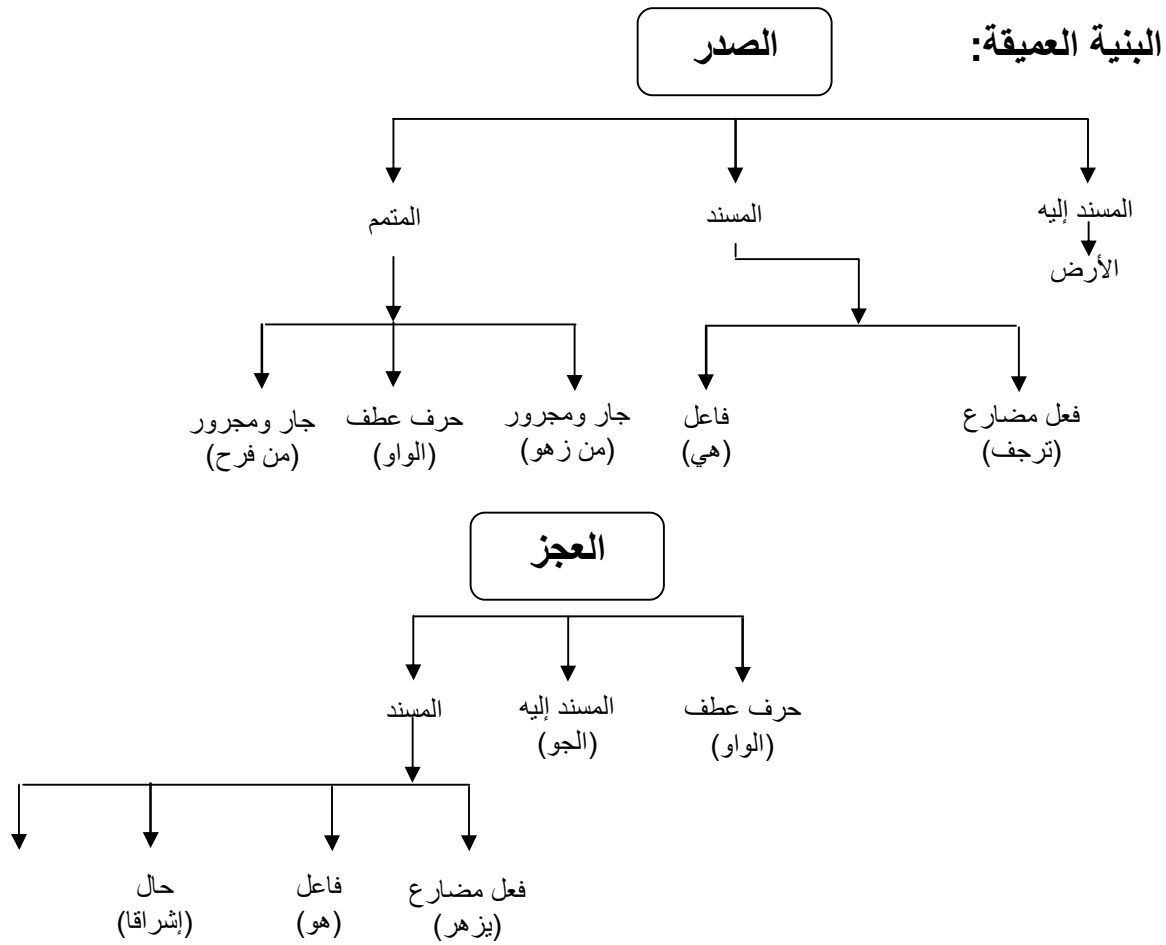


الصدر



البيت السابق: (عبد الله بن يحيى الشقراطسي)





والملاحظ أن البنيتين السطحيّتين والعميقتين في البيت اللاحق والسابق تكاد تكون متقاربة، بحيث أن (المسند إليه) جاء (اسما ظاهرا) و(المسند) جاء (جملة فعلية)، وهناك فروق بين البيتين من حيث الحذف، إذ نجد (الفاعل) في جملة المسند محذوفا على مستوى البنية السطحية ومقدرا على مستوى البنية العميقة بين البيتين اللاحق والسابق، وهناك فروق جزئية في المتممات، ويرجع ذلك لخصوصية التجربة الشعرية في النص اللاحق أو النص السابق، فبنية الجملة الاسمية في هذا النمط واحدة حيث دلت على حالة « الحركة والتغير من زمن لآخر وعلى معنى التجدد »¹، فحركة الخيل وانقلاب الدهر وسفر الأشعار وضياء الدين بنوره وتطلع الآمال وازدهاء الطبيعة وانسياب الماء وغيرها من المواقف الماثلة في الأبيات اللاحقة، دليل على تحول وتغير وتجدد، مثلما نجده في البيت السابق من تغير لأرض مكة أثناء الفتح بين الزهر والفرح، ثم تبدل الطبيعة والمناخ، فكان الجو مشرقا مزدهيا ومزهرا فرحا بقدوم النبي عليه الصلاة والسلام، إلا أن صاحب النص

¹ الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تقديم وتبويب وشرح علي بوملحم، منشورات دار مكتبة الهلال، د ط ، بيروت ، لبنان ، 2000، ص52 .

السابق نتيجة ارتباطه بالسيرة المحمدية نوع بين الفعل المضارع والماضي في توظيف جملة المسند من خلال قوله في (البيت 13) (الجدع حن) وفي (البيت 22) (العنكبوت أجادت حوك حلتها) وفي (البيت 87) (خوافق ضاق ذرع الخافقين بها)، وهي حركته دائمة ارتبطت بشخص النبي الكريم منذ بداية الدعوة وأسهمت كذلك في السرد التاريخي وتجسيد الحقائق والمعجزات، التي أحاطت بالرسول (ص). كما يلاحظ في تراكيب النص السابق قوتها وتواترها منساقة مع بعضها لشدة التحامها ضمن نسيج تركيبى واحد، فإذا كان (الشقراطسي) قد استعمل الألفاظ والتراكيب في جمل خبرية مثبتة بسيطة مناسبة للسرد التاريخي وتقدير الأحداث، فإن المعارضين في نصوصهم اللاحقة قد احتذوا حذوه على الرغم من إغراقهم في وصف تجاربهم الذاتية الخاصة، بعيدا عن مثل هذا السرد التاريخي، ومع ذلك فإن « الموضوع يفرض استعمال هذه الصياغة التركيبية التي أفصحت عن الموقف وعن الشاعر بصورة جيدة »¹، ولا شك أن مقارنة بسيطة بين بيت الطغرائي وبيت الشقراطسي تجعلنا نقف عند ذاتية الشاعر اللاحق، الذي انصب همه على ما أحدثه الدهر من مشاكل خاصة، بينما انصب همّ الثاني على الموضوع من خلال ازدهاء الأرض والجو بقدم النبي الكريم، فهي جدلية واضحة بين الذاتية والموضوعية.

أما الانمط الأخرى للجملة الاسمية فلم يكن لها حضور قوي كالنمط السابق؛ ومع ذلك نشير إليها لمقارنتها بما جاء في النص السابق، ومنها: نمط الجملة المكون من (مسند إليه + متمم + مسند)، الذي جاء بعدد (48)، وهو قليل في النص السابق، ونجده في الأبيات (1، 60، 68، 98، 101)، على أن المسند بين الأبيات اللاحقة والسابقة نجده عنصرا متغيرا ومتجددا ومتحركا في سياقه المتنوع، حيث دل في خبره « على معنى التجدد »²، سواء أكان اسما ظاهرا أو جملة فعلية، ومع ذلك فقد خالف (الزركشي) هذا الرأي؛ حيث ربط الجملة الخبرية « بمعنى الثبوت »³، والحقيقة أن الثبوت يكون الأقرب إلى المسند كثيرا، وقد عمل عليه الشقراطسي في معظم أبياته التي جاءت على هذا النمط كقوله: (ودعوة بفناء البيت صادقة) (بيت 50)، (والكفر في ضلمات الخزي مرتكس) (بيت 109)، على أننا لا نجد هذه الأسماء المشتقة في النصوص اللاحقة وهو ما يدل على أن توظيف الشقراطسي لها – كمسانيد – كان مقصودا لغايات دلالية وإيقاعية وتركيبية، بينما نجد النمط المكون من (مسند إليه محذوف + مسند + متمم) قد بلغ (43 مرة) وارتبط بالنص السابق، ويذكرنا بقول (النواجي):

¹ إيمان السيد أحمد الجمل: مرجع سبق ذكره، ص 464

² ابن يعيش، مرجع سبق ذكره، ج 1، ص 87.

³ الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج 4، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط 2، بيروت، لبنان، 1972، ص 66.

مطهر القلب من غش ومن دنس منزه الصدر عن زيغ وعن ملل¹
في حين يقول (الشقراطسي):

أصفى من الثلج إشراقا مذاقته أحلى من اللبن المضروب بالعسل²

حيث حذف (المسند إليه) على مستوى البنية السطحية وقدره على مستوى البنية العميقة - وهو ما نجده في البيتين اللاحق والسابق - بالضمير (هو)، كما جاء المسند اسما مشتقا في البيتين اللاحق (مطهر، منزه) كاسم مفعول، والسابق (أصفى، أحلى) كاسم تفضيل، وكلها انصبت في مدح النبي الكريم، وهو ما عمل على إثراء الدلالة ووسع المعنى « ويجدر بنا أن نشير هنا إلى تنمية المعاني المعارضة تختلف من معارض إلى آخر إيجابا وسلبا حسب نوع المكونات التناسية التي توصل بها كل واحد في إخراج المعنى والتعبير عنه »³.

وفيما يخص النمط الآخر، فهو مكون من (مسند مقدم + مسند إليه مؤخر)، وعدده (35)، وذلك بوقوع الخبر كمسند مقدم شبه جملة ليتأخر عنه المبتدأ، حيث « يكثر في الكتب المدرسية وكتب النحو المعاصرة وقوع شبه الجملة خبرا، وهذا يخالف رأي القدماء الذين يقررون أن شبه الجملة نفسه لا يكون خبرا ولا غيره، بل يتعلق بالخبر، لأن العربية درجت على حذف الخبر إذا دل على كون عام؛ أي كلمة: موجود أو كائن أو مستقر دون تحديد لهيئة هذا الوجود »³، وكان هذا النمط حكرا على النصوص اللاحقة دون النص السابق، وهو اشتغال مقصود وبشروط عندما يكون المبتدأ اسما نكرة خاصة « وفي هذه الحالة لا بد أن يكون الخبر جملة أو شبه جملة »⁴.

وعلى العموم فقد حملت الجملة الاسمية بأنماطها « معنى الثبوت والتجد »⁵، وما يهم في الخبر الواقع شبه جملة أننا نستطيع تأويله « بفعل (استقر) أو باسم (كائن) أو (مستقر) »⁶، وهذا يعني أنه حتى وإن لم يتبع المعارضون الشقراطسي في هذا النمط لأنه لم يعتمد عليه أساسا، فإن لهذا التوظيف والاشتغال تفردة وتميزه في المعارضات، ومن هنا نستطيع أن نبرز مواطن التشابه والاختلاف بين النص السابق والنصوص اللاحقة في أنماط الجملة الاسمية الماثلة من خلال الجدول التالي:

¹ معارضة (النواجي) بيت 22، (ينظر: محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص 64).

² القصيدة الشقراطسية في مدح خير البرية، بيت 29، (ينظر: المصدر نفسه، ص 43).

³ عبد القادر بقشي، مرجع سبق ذكره، ص 80.

³ عبده الراجحي، التطبيق النحوي، مرجع سبق ذكره، ص ص 116، 117.

⁴ المرجع نفسه، ص 126.

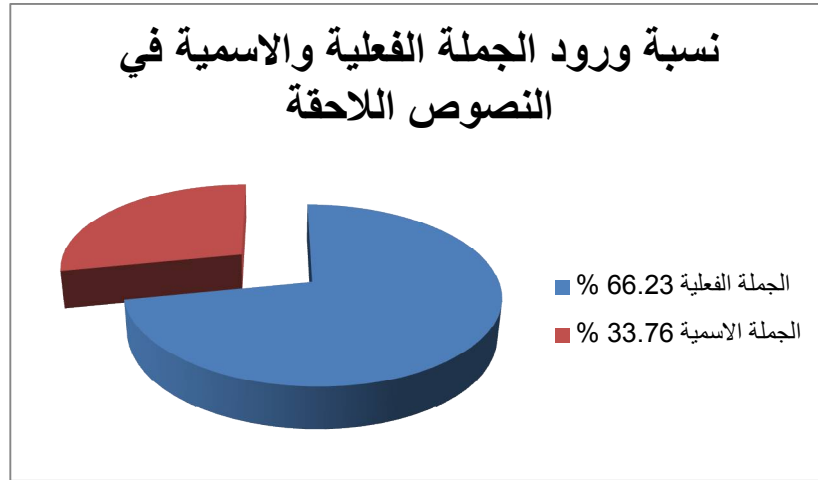
⁵ تمام حسان، مرجع سبق ذكره، ص 193.

⁶ ابن هشام، مرجع سبق ذكره، ص 377.

النص السابق		النصوص اللاحقة		رقم البيت عند المعارضين	نمط الجملة الاسمية
نسبتها	عددها	نسبتها	عددها		
02.57 %	08	13.23 %	154	غالي بن المختار (بيت 33) مؤيد الدين الطغرائي (بيت 31) إسماعيل العامري (بيت 15) محمد الهادي المدني (بيت 14) عبد الرحيم البرعي (بيت 14) شمس الدين النواجي (بيت 07) إبراهيم البخترى (بيت 13) الحبيب المستاوي (بيت 06) إبراهيم الرياحي (بيت 12) جلال الدين السيوطي (بيت 09)	مسند إليه + مسند + متمم
02.89 %	09	04.12 %	48	عبد الرحيم البرعي (بيت 11) غالي بن المختار (بيت 07) إبراهيم البخترى (بيت 07) شمس الدين النواجي (بيت 06) مؤيد الدين الطغرائي (بيت 05) إسماعيل العامري (بيت 04) الحبيب المستاوي (بيت 04) إبراهيم الرياحي (بيت 03) محمد الهادي المدني (بيت 01)	مسند إليه + متمم + مسند
01.92 %	06	03.69 %	43	غالي بن المختار (بيت 14) شمس الدين النواجي (بيت 08) إبراهيم البخترى (بيت 07) الحبيب المستاوي (بيت 05) مؤيد الدين الطغرائي (بيت 04) جلال الدين السيوطي (بيت 02) إسماعيل العامري (بيت 02) إبراهيم الرياحي (بيت 01)	مسند إليه محذوف + مسند + متمم
00.00 %	00	03.00 %	35	غالي بن المختار (بيت 17) مؤيد الدين الطغرائي (بيت 06) إسماعيل العامري (بيت 06) الحبيب المستاوي (بيت 04) شمس الدين النواجي (بيت 01) جلال الدين السيوطي (بيت 01)	مسند مقدم + مسند إليه مؤخر

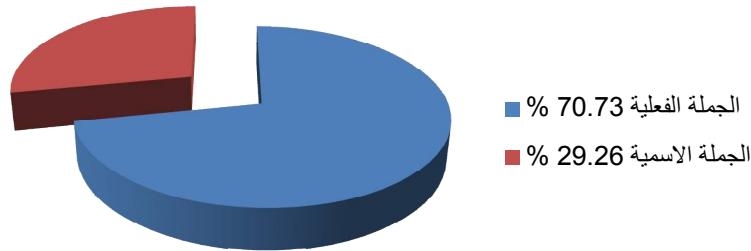
ما يلاحظ على الجدول هو هيمنة النمط التركيبي الاسمي المكون من (المسند إليه + المسند + المتمم) في النصوص اللاحقة، ثم هيمنة النمط الثاني (مسند إليه + متمم + مسند) في النص السابق؛ أي جاء النمطان بالتناوب في الترتيب ليكون النمط الثالث (مسند إليه محذوف + مسند + متمم) بعدهما في النصوص اللاحقة والنص السابق على حد سواء مع حضور النمط الرابع (مسند مقدم + مسند إليه مؤخر) في هذه النصوص وانعدامه في النص

السابق، وهو من طبيعة المعارضة ان يكون التشابه في أنماط جمالية والاختلاف في أخرى، وقد تنعدم بين هذا وذاك، وليس شرطاً أن تتطابق اللغة في شكلها ومعناها تطابقاً كلياً بين السابق واللاحق، إذ « إنه بقدر ما يكون عدد العناصر المتشابهة كبيراً في مقاطع من النصوص التي لا تتكرر بشكل حرفي، بقدر ما يتكشف الاشتغال والفعالية الدلالية للعناصر المتباينة »¹، وبعد رصدنا لأنماط الجمل الفعلية والاسمية نتبين نسبة ورودها في النصوص اللاحقة والنص السابق، ومنها نبين كذلك نسبة ورود الجملة الخبرية والإنشائية من خلال ما يلي:



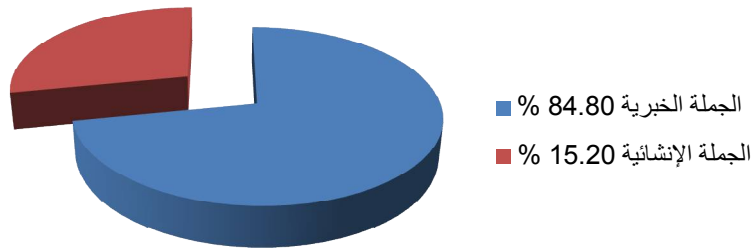
¹ Youri Lotman, la structure du texte artistique, traduit sous la direction d'henri meschonnic, ed gallimard, France, 1973, P. 199.

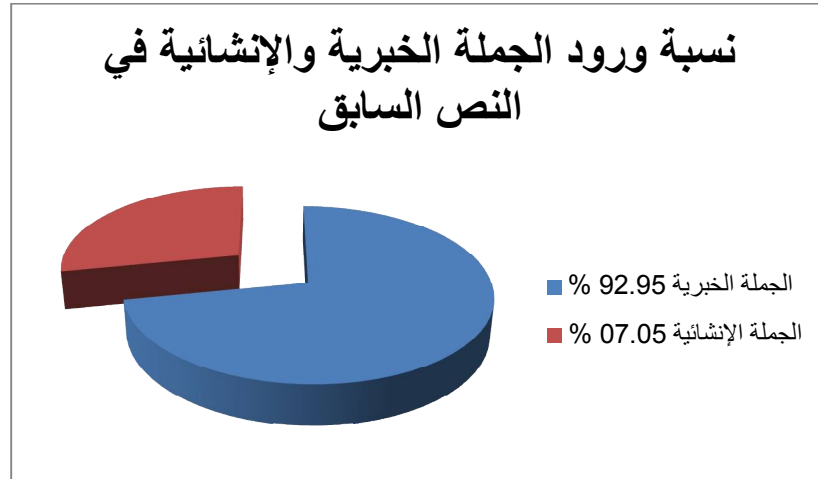
نسبة ورود الجملة الفعلية والاسمية في النص السابق



نلاحظ هيمنة الجملة الفعلية على الجملة الاسمية في النصوص اللاحقة والنص السابق، على أن الشقراطي اتكأ على الفعلية لكي يسرد الحوادث والوقائع الماضية أكثر مما نجده في النصوص اللاحقة، ومع ذلك احتاج المعارضون والشقراطي إلى الجملة الاسمية التي حضرت أثناء تثبيت بعض الأحداث والوقائع، سواء أكانت خاصة أم عامة.

نسبة ورود الجملة الخبرية والإنشائية في النصوص اللاحقة





ما يلاحظ طغيان الجملة الخبرية على الجملة الإنشائية في النصوص اللاحقة والنص السابق، وأكثر منها عند الشقراطسي، الذي اعتمدها كعنصر أسلوب ييسر به أحداث السيرة النبوية الشريفة، كما نجد الجملة الإنشائية أكثر حضور في النصوص اللاحقة في مواقف معينة احتاجها الشعراء أثناء الدعاء والتضرع خاصة.

2-2- حوار النصوص اللاحقة مع النص السابق في تركيب الجملة الوظيفية النحوية:

إذا كان للجملة البسيطة بنوعها الفعلية والاسمية حضورها في النصوص اللاحقة وفي النص السابق على حد سواء، فإن للجملة المركبة أكثر من حضور في هذه النصوص المعارضة للقصيدة الشقراطية، التي تظل نموذجاً يحتذى على مستوى الإسناد التركيبي في الجملة الوظيفية كذلك؛ إذ إن حدود هذا النوع من الجمل مقارنة بالجملة البسيطة تكمن في أنها جمل كبرى تتركب الواحدة منها من جملتين أو أكثر؛ أي أن تتجاوز حدود المسند والمسند إليه الواحد حيث « تشتمل على عمليتين إسناديتين فأكثر »¹، ومن هنا نفهم أن الجملة البسيطة سواء أكانت جملة فعلية أو اسمية، هي جملة صغرى، وما يقابلها الجملة الكبرى أو المركبة من أكثر من إسناد واحد، مثل الجمل ذات الوظائف النحوية المختلفة والجمل الشرطية خاصة، والجملة الكبرى تنقسم إلى قسمين: « الجملة الكبرى ذات الوجه الواحد والجملة الكبرى ذات الوجهين »²، ونستطيع أن نفرق بين الجملتين من خلال هذا المثال في قولنا: (الشعر يضيء بنوره الأنوار) فجملة يضيء جملة فعلية في محل رفع خبر للمبتدأ (الشعر)، وهي جملة صغرى بسيطة ذات وجه واحد، وهو النوع المكون من المبتدأ والخبر من نوع الجملة الفعلية، بينما عندما نقول: الشعر فن يهذب الأنوار ويثير الأحاسيس فهي جملة (كبرى) (مركبة) من عمليتين إسناديتين وذات وجهين، وهكذا تكون

¹ محمد كركبي: مرجع سبق ذكره، ص 191

² محمد التونجي وراجي الاسمر: مرجع سبق ذكره، ص 237

الجملة المركبة والتي نجدها في النصوص اللاحقة مجسدة في الجمل ذات الوظائف النحوية خاصة، ولم تخرج هذه النصوص عن النص السابق في اتباع هذه العملية الإسنادية المركبة بأنماط مختلفة يمكن أن نجملها فيما يلي:

2-2-1- الجملة ذات الوظيفة الخبرية:

الجملة الخبرية من أنواع الجمل التي لها محل من الإعراب أي أنها « **تحل محل مفرد** »¹، كما أنها « **تقع إما خبرا للمبتدأ، نحو: (الصدق ينجي صاحبه) أو خبرا للنواسخ نحو (كانت السماء تمطر) أو (كاد المعلم أن يكون رسولا)** »²، وإذا كانت هذه الجملة قد وردت على نمطين في النص السابق فإنها في النصوص اللاحقة قد وردت على ثلاث أنماط هي:

النمط الأول : جملة فعلية ماضوية

جاء هذا النمط في النصوص اللاحقة بعدد (55) مرة، ونجده عند (غالي بن المختار) 12 مرة، وعند (الحبيب المنشاوي) ، 10 مرات، وعند (شمس الدين النواجي) 07 مرات ، وعند (مؤيد الدين الطغراني) 08 مرات، وعند (اسماعيل العامري) 05 مرات وبالمثل عند (ابراهيم الرياحي)، بينما عند (محمد الهادي المدني) و (عبد الرحيم البرعي) مرتين ، وعند (ابراهيم البخترى) 04 مرات، حيث يقول (غالي بن المختار):

للمستجير أمان للمريد هدى * نور تراه عيون المبصرين جلي
فكل ذي أمة ردوه إمعة * كل ذي رفعة حطوه للشغل³

فالجملة الخبرية الماثلة في البيتين هي (تراه، ردوه، حطوه) وهي جملة فعلية ماضوية أسندت إلى المبتدأ (نور- كل) جاءت ضمن جملة كبرى مركبة، وبالمثل ما نجده في قول (الحبيب المستاوي):

وهو يذكر تباشير المولد النبوي الشريف قائلا:

الوحش والطير والأملأك قد فرحت * بمولد الحق والإخلاص والعمل⁴
وقول (شمس الدين النواجي) كذلك:

ونار هجرك أودت بالحشا فمن أوريت زند الأسى والشوق يشتعل
كتابه أحكمت آياته ومحا * بشرعه سائر الأديان والملل⁵
ثم قول (مؤيد الدين الطغراني):

¹ عبده الراجحي : التطبيق النحوي ، مرجع سبق ذكره ، ص 371 .

² محمد التونجي وراجي الأسمر: مرجع سبق ذكره ، ص 236 .

³ معارضة (بن المختار)، بيت (29)(59) ، (ينظر محمد بوزينة : مصدر سبق ذكره ص ص 71،73)

⁴ معارضة (المستاوي)، بيت 5 (ينظر المصدر نفسه، ص 79)

⁵ معارضة (النواجي)، بيت 16، 23 (ينظر المصدر نفسه، ص ص 63،64)

الله أوجدنا جودا ليشهدنا * كمال صورته فينا على مهل¹

ثم قول (ابراهيم الرياحي):

يا سيدي العمر قد ولي وما ظفرت * يدي بنيل الذي أعيت له حيلي²

ثم قول (اسماعيل العامري):

وأنت يا جسدا لج القضاء به * حتى برته يد الأوجاع والعلل³

فقد جاءت الجمل الخبرية في هذه الأبيات اللاحقة، جملا فعلية ماضوية مثبتة ومؤكدة وهي على التوالي (قد فرحت، أودت، أحكمت، أوجدنا، قد ولي، لج القضاء به) حيث أكد المستأوي فرح الكائنات بمولد الرسول الكريم، كما جسد النواحي حرقه الفراق والهجر، وسحر بيان القرآن، ثم رصد لنا الطغرائي حكمته حول الأمجاد والمعالي وهو يحاورها، ثم جسد كيفية خلق الله للبشر وقدرته الماثلة فينا، وعبر الرياحي وأكد على معنى الزمن وهو لم ينل مبتغاه بشفاعه النبي الكريم له، ثم عبر العامري عن ذاته المتألمة وكيف أصبح جسده وبدنه ضعيفا بمرور الزمن وكثرة المآسي والأسقام التي تعرض لها وبذلك كانت هذه الجمل جملا خبرية مركبة ومسندة للمبتدأ (الوحش، نار، كتابه، الله، العمر، أنت)، وهكذا تكرر هذا النمط في بقية الأبيات اللاحقة عند المعارضين بين الإثبات والتأكيد على غرار ما نجده في النص السابق من خلال قول الشقراطسي واصفا تبشير المولد:

أخبار أحبار أهل الكتب قد وردت * عما رأوا ورووا في الأعصر الأول

توراة موسى أتت عنه فصدقها * إنجيل عيسى بحق غير مفتعل

وصرح كسرى تداعى من قواعده * فانقض منكسر الأرجاء ذا ميل

قالوا محمد قد زارت كتائبه * كالأسد تزار في أنيابها العصل⁴

فقد وظف الشاعر الجملة الخبرية فعلية ماضوية مؤكدة ومثبتة من خلال قوله (قد وردت، أتت عنه، تداعى، قد زارت)، وهي جمل اتبعها المعارضون في أبياتهم اللاحقة وهو ما يدل على شدة ارتباط شعراء المعارضات في تراكيبيهم الفعلية الماضوية الخبرية بالنص السابق، لأنها جمل تتقاطع في تثبيت الحقائق وتأكيد ما أثبت (الشقراطسي) حقيقة وجود أخبار في الكتب السماوية تنبئ عن ظهور النبي الكريم وتؤكد رؤيته ورواية في التوراة والإنجيل، كما اثبت سقوط إيوان كسرى عظيم الفرس، وأكدت دخول الجيوش الإسلامية لفتح مكة، وهذا التوظيف بالأفعال الماضية يؤكد فعل المزاولة والتجدد في

¹ معارضة (الطغرائي) بيت 65 (ظر محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص 55)

² معارضة (الرياحي) بيت 28 (ينظر المصدر نفسه، ص 76)

³ معارضة (العامري) بيت 8 (ينظر المصدر نفسه، ص 57)

⁴ الحبر: بفتح الحاء وكسرها يجمع على أحبار وجبور، العالم رئيس من رؤساء الدين وخلق المسيح عند المسيحيين ورئيس الكهنة عند اليهود، غير مفتعل: اسم مفعول بمعنى بحق غير مصطنع، ولا هو بالغريب، الصرح: كل بناء عال ويطلق على القصر ذا ميل: أي صار مائلا خلفه، السرحة: شجرة لها هلل أي أوراق كثيرة. القصيدة الشقراطية في مدح خير البرية، بيت 3 4 6 100 (ينظر المصدر نفسه، ص ص 36، 37، 41)

الأخبار مثلما كانت عليه كذلك في الأبيات اللاحقة، على الرغم من تعلق حقائقها بتجارب خاصة بأصحابها، والتي لا تضاهي الحقائق المحمدية التي نقلها النص السابق والمرتبطة بالتاريخ الإسلامي والسيرة النبوية الشريفة « فالفعل يقضي مزاولة وتجدد الصفة في الوقت، والجملة الاسمية تجعله من غير مزاولة وتجدد »¹، لذلك نجد الجملة الخبرية الفعلية قد أثبتت هذا التجدد المستمر في سعادة الخلائق بالنبي الكريم، و ما يفعله الهجر والصدود، وما ينطق به القرآن من سحر بيان، ثم تجدد واستمرار الخلق للكائنات، وتجلي القدرة الإلهية ثم تجدد الزمن في كل عصر وأوان وتأثر البدن من حين لآخر، وكل ذلك جسده الأبيات اللاحقة سالفة الذكر، ثم وجدناه في أبيات النص السابق التي تحدثت عن تبشير المولد النبوي الشريف، وتوظيف الفعل الماضي في الجملة الخبرية يدل على أنه الأنسب لوصف المواقف وسرد الأحداث وتثبيت الحقائق والوقائع خاصة في النص السابق، الذي يحتاج إلى آليات السرد والإخبار المرتبطة بحقائق السيرة المحمدية والمولد العظيم.

وما يلاحظ أن النصوص اللاحقة قد حاكت النص السابق في توظيف هذا النمط من الجمل الفعلية الخبرية على الرغم من اختلاف التجارب والمواقف، وهذا لا يعني أن هذه النصوص في جميع مستوياتها صورة محاكية للنص السابق بقدر ما أن هناك عناصر متباعدة بينهما، مما يخلق فرادتها وتميزها عن هذا النص في بعض الجوانب التركيبية التي يؤثرها شاعر ولا يحبذها آخر فـ « ليس النص المعارض إعادة إبداع، أو كتابة على كتابة مماثلة فلكل نص خصائصه القارة فيه فكلا النصين بينهما مفارق لا تسمح أن يحل أحدهما محل الآخر، فهما ليسا مجرد نصين متماثلين أو متبادلين، فلكل خصوصية وسماته وفراده وشيئاته، فإن النص المعارض ليس استنساخا أو محاذاة للنص المعارض، فثمة تخالف وتفاوق، وثمة إضافات وحذوفات »²، وهو ما تجسد في أبيات المعارضين وفي أبيات الشقراطسي على حد سواء، بحيث نفق على تجارب مختلفة بها خصوصيتها وميزاتها ومفارقاتها التركيبية وطريقتها في الصياغة، مما يخلق فرادة النص رغم أن النمط الجملي واحد، خاصة في التوافق أثناء الاشتغال على الضمير الغائب وذلك من طبيعة اللغة، حيث « إذا كانت اللغة بطبيعتها أداة للتواصل، فإننا نندهش من كونها تفترض على الدوام الإضمار وتعتمد عليه »³.

أما النمطين الثاني والثالث فقد وردت فيهما الجملة الخبرية (جملة فعلية مضارعية) بعدد 47، و (جملة فعلية بعد ناسخ) بعدد 32، ولم تشكلا ملمحا أسلوبيا مهيما كالجملة

¹ عبد القاهر الجرجاني، أبو بكر عبده القاهر بن عند الرحمن، دلائل الإعجاز، تصحيح وطبع وتعليق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، ط2، بيروت، لبنان، 1981، ص 134.

² رجا عيد : القول الشعري، منشأة المعارف بالأسكندرية، د ط، 1995، ص 224

³ Dominique maingueneau, pragmatique pour le discours littéraire, Nathan, 1^{ed}, 1997, Paris, France, P. 81.

الماضوية سوى في هذه النصوص اللاحقة أو في النص السابق، ومع ذلك فهي جمل « ارتبط فيها الخبر بإحداث الأفعال نفسها »¹، في النص السابق، فكان التركيب الخبري شكلا متماسكا أساسه التماثل اللفظي واللغوي والتضافر التركيبي، مما أعطى الجملة الخبرية رسوخا وتأكيذا كقوله: (والماء ينبع) بيت 35، (والأرض ترجف...والجو يزهر) بيت 94، (والخيل تختال... والعيس تنتال) بيت 95²، وبالمثل نجده عند المعارضين في قول البخثري (والنصر في بيضة الإسلام لم يزل) بيت 01، وقول الطغرائي (فنفحة الطيب تهدينا...) بيت 19، وقول العامري (الشمس تكبر...) بيت 22، وقول المدني (أم أنت تبكين) بيت 23، وهكذا³، وهو ما حقق القيمة التعبيرية الناتجة عن اختيار المقصود به معاني محددة « فالبنية الأسلوبية واحدة من حيث كونها ممتالية لسانية، أي مجموعة من الكلمات جرى اختيارها ومن ثم تركيبها من أجل إنتاج جملة، وإن هذا التغير إنما هو جزء من عمل اللسانيات وهو يذكرنا بفرضية (ياكسون) في نظام صوغ المتتالية اللسانية الذي يعتمد على محوري الاختيار (Sélection) والتأليف (Combination) »⁴، بينما الجملة الفعلية بعد الناسخ نجدها عند الرياحي في قوله (إني توصلت...) بيت 23، (فكنت أقنع...) بيت 29، وعند المدني في قوله (إن الشهامة تعلي...) بيت 25، وهكذا⁵ كان لهؤلاء المعارضين أغراضهم في التوظيف وذلك « لتأكيد مضمون الحكم وللاستفادة من الزمن المطلق ولإفادة حكم عام »⁶، ولم ينجح الشقراطسي في نصه السابق إلى هذا النمط وعوضه بجمل خبرية منفية تعمل على إبراز الصراع بين الإيمان والكفر، إلا أن أصحاب النصوص اللاحقة لهم أغراضهم الخاصة في اعتماد الجمل الفعلية الخبرية في جملهم المنسوخة، بينما موضوع الشقراطسي لا يتعلق بذاته بقدر ما يتجاوزها إلى الذوبان في موضوعه وحببه الشديد لشخص الممدوح وسيرته العطرة، فكانت الجملة الخبرية المعتمدة على الجملة الفعلية المنفية خاصة أسلوبية في النص السابق، بينما كان اشتغال المعارضين على الجملة الخبرية المعتمدة على النواسخ تبعا لما يحتاجه الموضوع إن كان أم عاما، فلا تبدو المعارضة بشكل صريح بقدر ما تبدو ضمنية من خلال الأسلوب المتبع « وفيه تتفق القصيدتان المتأخرة والمتقدمة في عناصر الشكل الخارجي، وتختلفان في الموضوع العام، وهذا النوع من المعارضات الشعرية غالبا ما يختفي منه وعي الشاعر

¹ راجع بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، مرجع سبق ذكره، ص 808.

² القصيدة الشقراطسية في مدح خير البرية (ينظر: محمد بوزينة، مصدر سبق ذكره، ص ص 38، 41).

³ معارضة البخثري والطغرائي والعامري والمدني (ينظر: المصدر نفسه، ص ص 53، 58، 77، 84).

⁴ سعيد يقطين، الرواية والتراث السرد، المركز الثقافي العربي، دط، الدار البيضاء، المغرب، 1992، ص 29.

⁵ معارضة الرياحي والمدني (ينظر: محمد بوزينة، مصدر سبق ذكره، ص ص 75، 76، 83).

⁶ محمد كراكي، مرجع سبق ذكره، ص ص 178، 179.

للمعارضة وينطلق على سجيته معتمدا على موروته القديم متاخلا مع غيره من الشعراء السابقين ¹.

وعلى العموم فقد كان النمط الأول مهيمنا وهو المؤسس على الجملة الفعلية الماضية في النصوص اللاحقة والنص السابق لتثبيت الحدث وتأكيد الدلالة، إلا أن الشقراطي اعتمد كذلك في هذا السياق الماضي على جملة الخبر المؤسسة على الفعل المضارع المجزوم بلم، كقوله (وعتبه الشر لم يعتب...) بيت 68، (ونار فارس لم توقد...) بيت 07، وهي جمل فصل فيها وقطع وأرجع الزمن إلى الماضي بواسطة لم ليثبت الحقائق الموصولة بالرسالة والنبوة، حيث أن طرفي الوصل جمعهما مجال خطابي واحد عن طريق الوصف « وهو ما يحقق انسجام النص والتنام شمله بوصفه وصلا ممتدا » ²، ولكي نتبين مدى حضور الجملة الوظيفية الخبرية في النصوص اللاحقة والنص السابق نرصدها بأنماطها كما يلي:

نسبتها	عددتها	أنماط الجملة الخبرية	
09.16 %	55	- جملة فعلية ماضوية.	في النصوص اللاحقة
07.83 %	47	- جملة فعلية مضارعية.	
05.00 %	30	- جملة فعلية بعد ناسخ.	
00.83 %	05	- جملة مضارعية منفية.	
22.83 %	137	المجموع	
06.09 %	12	- جملة فعلية ماضوية.	في النص السابق
04.06 %	08	- جملة فعلية مضارعية.	
04.06 %	08	- جملة فعلية بعد ناسخ.	
02.03 %	04	- جملة مضارعية منفية.	
16.24 %	32	المجموع	

2-2-2- الجملة ذات الوظيفة الحالية:

الجملة الحالية من الجمل المركبة التي لها محل من الإعراب وتؤول بمفرد وهي « التي تقع في محل نصب: نحو: قدم الرجل يضحك (أي ضاحكا) ولا بد لهذه الجملة من رابط يربطها بصاحب الحال، ويكون هذا الرابط إما ضميرا: نحو: (شاهدت العصفور يطير)، وإما الضمير والواو معا، نحو: (جاء الراعي وعصاه بيده) » ³، فجملة يضحك في

¹ عبد الرحمن إسماعيل السماعيل، المعارضات الشعرية، دراسة تاريخية ونقدية، النادي الأدبي، د. ط، جدة، السعودية، 1994، ص 19، 20.

² حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص 154.

³ محمد التونجي وراجي الأسمر: مرجع سبق ذكره 2، ص 235، 236.

محل نصب حال، وتؤول بمفرد إلى اللفظ ضاحكا، والرابط هو واو الحال في وعصاه بيده، وكذلك الضمير (الهاء) العائد على الراعي، وقد جاءت زهاء 92 جملة حالية في النصوص اللاحقة وتوزعت على نمطين، وكان الأول مؤسس على (جملة فعلية + متمم) وهو المهيمن بعدد 44، والثاني مؤسس على (الواو + جملة اسمية + متمم) بعدد 25، حيث يقول المدني شاكيا:

مالي أرى الدهر يرنو لي فيبسم لي * يوما ويوما يوافيني على دخل¹
كما يقول (الطغرائي) متسائلا :

فيتم اقتحامك لج البحر تركبه * وأنت يكفيك منه مصة الوشل²
كما يقول (المستاوي) واصفا:

عمت جحافلها كل الدنيا فغدت * مثل العروس بدت في أبهج الحل³
ويقول (غالي بن المختار) مادحا:

جاءتك ياسيد الدنيا مخدرة * عذراء من مدحكم تختال في حل⁴
ثم يقول (البرعي) متغزلا:

وفي الخدور بدور في محاجرها * سحر من الحسن يد في أجل الأجل⁵
ثم يستبشر (البخترى) بالمولد قائلا :

بشرى لمولد السامي يبشرنا * لعز دينك في الديان والمثل⁶
ثم يستغيث (السيوطي) بالنبي الكريم قائلا :

- يامن اتيت حماه استغيث به * لله في كل ما اشكوه من وجل⁷
ثم يصف العامري الجياد قائلا :

تجري الجياد من القتلى على جبل * وهي دمائم يرخص في وحل⁸

وتمثلت الجملة الحالية في قولهم (يرنو- بدت- تختال) وهي جمل عائدة على أصحاب الأقوال (الدهر- العروس - عذراء) والرابط هو الضمير (هو- هي) إذ، إن « الجملة الواقعة حالا لا بد لها من رابط يربطها بصاحب الحال، والرابط قد يكون: ضميرا يعود على صاحب الحال وواو الحال والضمير معا »⁹، وقد نوع المعارضون في جملهم الحالية بين الجملة الفعلية الماضية والمضارعية على غرار الشاعر النموذج الذي يقول:

¹ معارضة (المدني) ، بيت 01 (ينظر محمد بوزينة: مصدر سبق ذكره، ص 82)

² الوشل : القليل من الماء، معارضة (الطغرائي) ، بيت 55 (المصدر نفسه، ص 79)

³ معارضة (المستاوي) ، بيت 04 (المصدر نفسه، ص 60)

⁴ معارضة (ابن المختار)، بيت 77 (المصدر نفسه، ص 66)

⁵ معارضة (البرعي) ، بيت 11 (المصدر نفسه، ص 78)

⁶ معارضة (البخترى) ، بيت 24 (المصدر نفسه، ص 74)

⁷ معارضة (السيوطي) ، بيت 09 (المصدر نفسه، ص 58)

⁸ معارضة (العامري) ، بيت 33 (المصدر نفسه، ص 82)

⁹ محسن علي عطية: مرجع سبق ذكره، ص 150 .

خرت لبعثته الأوثان وانبعثت * ثواقب الشهب ترمي الجن بالشعل

وفي دعائك بالأشجار حيث أتت * تمشي بأمرك في أغصانها الذلل¹

وقد جاءت الجملة الحالية في قوله (ترمي، تمشي) وصاحب الحال هو (ثواقب، الأشجار) والرابط هو الضمير (هي)، حيث بين حالة تباشير المولد ومعجزة مجيء الشجرة للنبي الكريم « والمجئ لطلب الرسول (ص) فيه مشي، فربط المعنيين وجعل الكلام خبرا واحدا »²، لأن قوله (تمشي بأمرك) بمنزلة (أتت الأشجار) الى الرسول (ص) تنفيذا لأوامره وهو في اعتقادنا ما تأثر به (البوصيري) في قوله:

جاءت لدعوته الأشجار ساجدة * تمشي إليه على ساق بلا قدم³

وقد تردد هذا النمط في قوله: (عرجت تخترق...) بيت 25 (تحية...تروي) بيت 32 (يمشي به الذعر مشي...) بيت 59، ولعل كل هذه الأمثلة في النصوص اللاحقة والنص السابق تبين هيئة صاحب الحال، إذ « الحال تركيب إسنادي يبين هيئة صاحب الحال عند وقوع الفعل »⁴، ونجد النمط الثاني في قول البرعي:

بدرين في الحضرة القدسية ارتقيا * ذؤابة العز والحظ العلي علي⁵

وقول النواجي متوسلا:

كن لي مجيرا إذا ما شب جمر لظى * والناس من طول يوم العرض في وجل⁶

ويخاطب السيوطي النبي الكريم قائلا:

يا صاحب الجاه والأخبار شاهدة * طوبى لمن ناله في الخلق من رجل⁷

ويطلب الرياحي وصاله قائلا:

هب لي وصالا على مر الليالي لكي * أموت والقلب في سكر من الجذل⁸

فقد ارتبطت الجملة الحالية في الأبيات اللاحقة بواو الحال وهي جملة اسمية جسدت حالة الشعراء أمام المشاهد القدسية خاصة الارتباط بالنبي الكريم كشفيح، وهو رجوع إلى النص السابق من حيث الموضوع، أين « وجدوا أنفسهم يسرون في هذا الطريق ويطرسمون خطاه »⁹، وهو أمر طبيعي خاصة في المديح النبوي؛ إذ الوسيلة التعبيرية

¹ خرت: سقطت، الشهب: النجوم الساقطة، الأغصان الذلل: شجرة منزلة: ينالها كل أحد، القصيدة الشقراطية في مدح خير البرية،

بيت(08)(10) (ينظر محمد بوذينة: مصدر سبق ذكره، ص 36)

² راجع بوحوش: البنية اللغوية ليردة البوصري، مرجع سبق ذكره، ص 221

³ بيت 234 من قصيدة البوصري ينظر المرجع نفسه، ص 221

⁴ ابن يعيش، مرجع سبق ذكره، ص 65، وابن هشام، مرجع سبق ذكره، ص 410، 411.

⁵ معارضة (البرعي) بيت 36 (ينظر محمد بوذينة: مصدر سبق ذكره، ص 61)

⁶ معارضة (النواجي) بيت 32 (ينظر المصدر نفسه ص 64)

⁷ معارضة (السيوطي) بيت 06 (ينظر المصدر نفسه، ص 66)

⁸ معارضة (الرياحي) بيت 30 (ينظر المصدر نفسه، ص 76)

⁹ إيمان السيد أحمد الجمل، مرجع سبق ذكره، ص 51.

واحدة بكل ما فيها من مظاهر القدرة والعجز، مما وحد الصورة الشكلية والموضوعات الشعرية بين النصوص اللاحقة والنص السابق، حيث يقول الشقراطسي:

وقال صاحبك الصديق كيف بنا * ونحن منهم بمرأى الناظر العجل

إذ أجهده بضنك الأسر وهو على * شدائد الأزل ثبت الأزر لم يزل¹

فقد جاءت جملة الحال جملة اسمية مرتبطة بالواو والضمير معاً، على عكس الأبيات اللاحقة، أين نجد واو الحال فقط « والواو في مثل هذا التركيب يجوز الإتيان بها أو تركها لأنه قد تقرب الماضي من الحال وتلحقه بحكمه »².

وقد أهملنا الجملة الحالية المنسوخة لأنها لم تشكل حضوراً واضحاً في النصوص اللاحقة والنص السابق، ومع ذلك نستنتج من النمطين السابقين أن هناك خصوصية إبداعية بينهما، حيث أن الشاعر اللاحق « لا يجري مجرى النصوص الشعرية التي يعارضها، بل يؤسس لنفسه مجرى شعرياً خاصاً به مبنياً على الاختلاف والقدرة على التباري، فإنه يؤكد على أن المعارضة الشعرية كانت وسيلة للموازنة بين الشعراء وإثبات التفوق الفني »³، ويمكن بعد ذلك أن نرصد أنماط الجملة الحالية في الجدول التالي:

نسبتها	عددتها	أنماط الجملة الحالية	
08.00 %	48	- جملة فعلية + متمم.	في النصوص اللاحقة
04.50 %	27	- الواو + جملة اسمية + متمم.	
02.00 %	12	- جملة منسوخة أو اسمية + متمم.	
14.50 %	87	المجموع	
09.13 %	18	- جملة فعلية + متمم.	في النص السابق
03.04 %	06	- الواو + جملة اسمية + متمم.	
01.52 %	03	- جملة منسوخة أو اسمية + متمم.	
13.70 %	27	المجموع	

الملاحظ حضور الجملة الحالية المكونة من الجملة الفعلية الماضية أو المضارعية في النصوص اللاحقة والنص السابق، وهو ما يناسب الوصف والسرود والتقرير، وعليه شكل النمط الأول من الجملة الحالية ملمحاً أسلوبياً واضحاً ومحاكياً من طرف المعارضين للنص السابق.

¹ إيمان السيد أحمد الجمل، مرجع سبق ذكره، ص 51

² ابن يعيش: المرجع نفسه، ص 67

³ عبد القادر بقشي، مرجع سبق ذكره، ص 61.

3-2-2- الجملة ذات الوظيفة الوصفية:

وقد وردت في النصوص اللاحقة زهاء (69 مرة) ، ونجدها عند المدني (17 مرة) وعند الطغرائي (18 مرة)، وعند البرعي (16 مرة) ، وعند الرياحي (05 مرات) ، وعند كل من المستاوي والبختري (04 مرات) لكل واحد منهما، وعند كل من السيوطي وابن المختار (مرتين) لكل واحد منهما وعند النواجي (03 مرات)، وهي جملة لها محل من الإعراب، وتعرب مثل المفرد الذي تؤول إليه، وتسمى كذلك جملة النعت والذي يسمى الصفة أيضا و « هو ما يذكر بعد اسم يبين بعض أحواله أو أحوال ما يتعلق به، فالأول نحو: (جاء التلميذ المجتهد) والثاني نحو: (جاء الرجل المجتهد غلامه) وإن كان الموصوف معرفة، ففائدة النعت التوضيح، وإن كان نكرة، ففائدته التخصيص، وينقسم النعت إلى مفرد وجملة وشبه جملة، والنعت الجملة أن تقع الجملة الفعلية أو الإسمية منعوتا بها نحو (جاء رجل يحمل كتابا) و (جاء رجل أبوه كريم)، ولا تقع الجملة نعتا للمعرفة، وإنما تقع نعتا للنكرة »¹ ، ومن أنماط الجملة الوصفية التي جاءت في النصوص اللاحقة ما يلي:

النمط الأول : (النعت : جملة فعلية ماضوية أو مضارعية + متمم)

وقد ورد هذا النمط في النصوص اللاحقة بعدد (52 مرة)، ثم النمط الثاني (النعت جملة اسمية + متمم) بعدد (20 مرة)، ومن النمط الأول قول الرياحي:
طوبى لمتبع نورا أتيت به * يمشي به في رياض العلم والعمل²
وقول النواجي:

أكرم بخلق نبي زانه خلق * بالحسن مشتمل بالبشر مكتمل³
ثم يقول البختري كذلك:

طوبى لعبد سعى للخير ممثلا * وقام محتسبا في جمع محتفل⁴
ويتوسل السيوطي قائلا:

أشكو إليك ديونا قد بلّيت بها * أرجو من الله يقضيها على عجل⁵
فالجملة الوصفية تجددت في الجمل الفعلية التالية: (أتيت به، يمشي به، زانه خلق، سعى للخير، قد بلّيت)، وتنوعت بين الماضوية والمضارعية وهي عائدة على الموصوف

¹ مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، بعناية د. كوكب ديب دياب ، المؤسسة الحديثة للكتاب ، ط1 ، طرابلس ، لبنان ، 2004 ص ص 566 ، 567 ، 569 ، 570)

² معارضة (الرياحي) بيت 15 (ينظر محمد بوزينة: مصدر سبق ذكره ، ص 62)

³ معارضة (النواجي) بيت 25 (ينظر المصدر نفسه، ص 64)

⁴ معارضة (البختري) ، بيت 30 (ينظر المصدر نفسه، ص 78)

⁵ معارضة (السيوطي) ، بيت 12 ينظر المصدر نفسه، ص 66)

(نور، نبي، عبد، ديون)، وهي أسماء نكرات تأتي بعدها الصفات وتعرب إعرابها، إذ « **الجميل التي تقع نعتا (صفة) تأتي بعد الاسم المفرد النكرة، وتعرب إعرابا الموصوف** »¹

والمعارضون حاكوا في ذلك النص السابق عندما قال الشقراطسي:

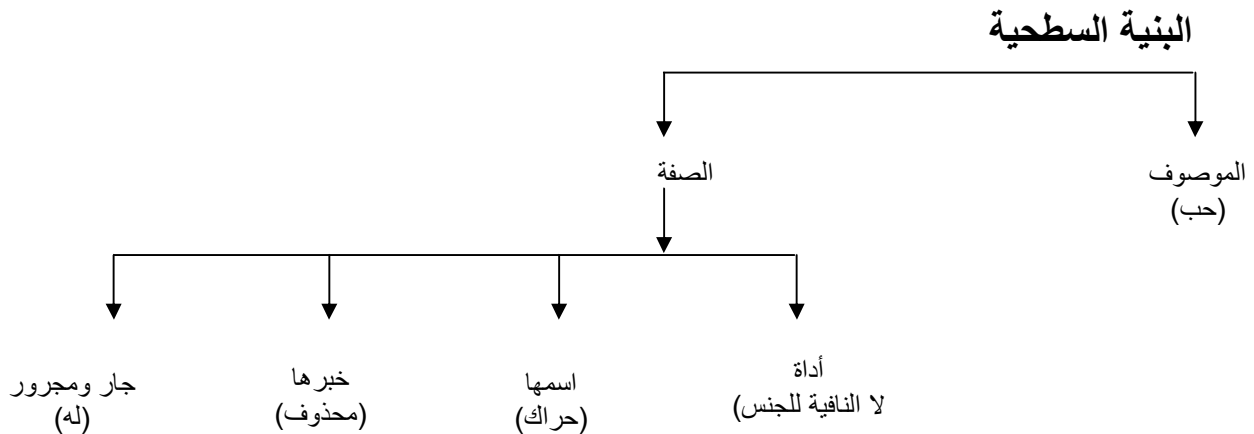
والجذع حن لأن فارقتـه أسفا * حنين ثكلى شجتها لوعة الثكل

أحبب بخيل من التكوين قد جنببت * بجانب عن جناب الحق معتزل²

فجملنا (شجتها، وقد جنببت) وقعتا نعتا، والأمثلة كثيرة على ذلك بحيث يجد الشقراطسي المساحة الكافية لسرد أحداث السيرة هلى عكس المعارضين وهو ما يسهم في وجود الاختيارات التركيبية لدى المبدع؛ إذ « **يعد التركيب الأدبي نظاما فنيا متكاملا، معتمدا على النظام اللغوي بإمكاناته الواسعة، وهو الذي يقدم للمبدع احتمالات الأوضاع الكلامية التي يرتبط بعضها ببعض في وحدة من المعاني والأفكار التي لا تتمثل إلا في الذهن** »³، أما النمط الثاني يمكن أن نمثل له من خلال المشجر التالي:

البيت اللاحق: مؤيد الدين الطغراني

يقتلن أنضاء حب لا حراك له وينحرون كرام الخيل والإبل⁴



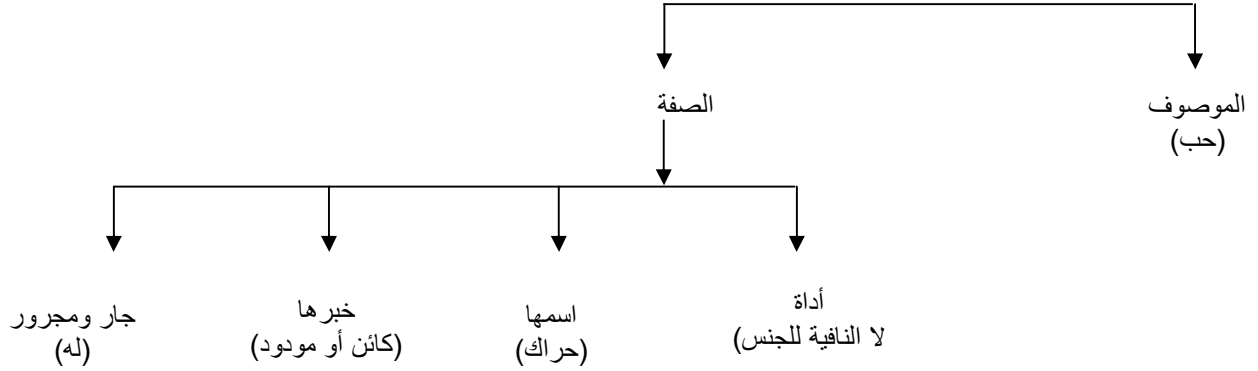
¹ محسن علي عطية، مرجع سبق ذكره، ص 151.

² الثكل: التي فقدت ولدها، الشجي: الحزن، الثكل: الفقد، القصيدة الشقراطية في مدح خير البرية، بيت 13 ، 64 (ينظر محمد بوذينة: مصدر سبق ذكره، ص ص 37-39)

³ عبد القاهر الجرجاني أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن، أسرار البلاغة، تحقيق السيد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978، ص 376.

⁴ معارضة الطغراني، بيت 24، (ينظر: محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص 53).

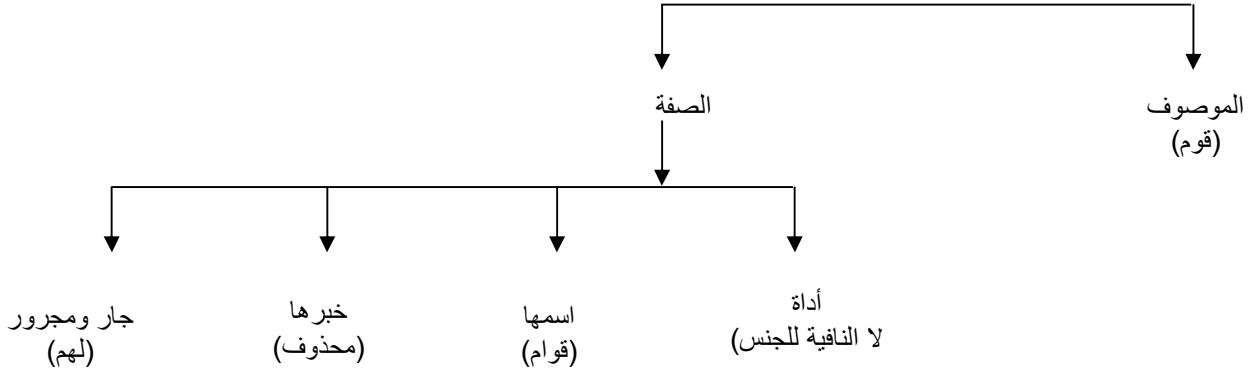
البنية العميقة:



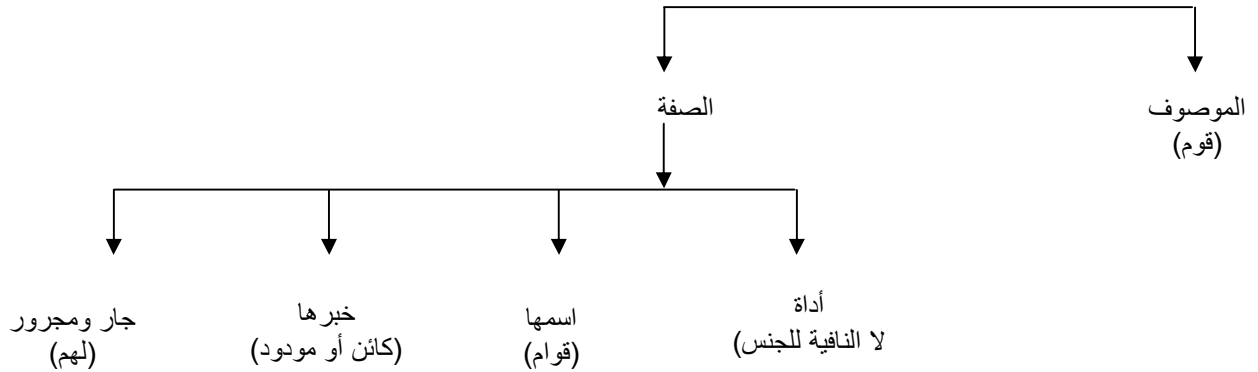
البيت السابق: عبد الله بن يحيى الشقراطسي

برئت من دين قوم لا قوام لهم عقولهم من وثاق الغي في عقل¹

البنية السطحية



البنية العميقة:



¹ عقل البعير: اعوجت قائمته، العقل: الاعوجاج، القصيدة الشقراطية في مدح خير البرية، بيت 47، (ينظر: المصدر نفسه، ص 38).

عندما نلاحظ البيتين الشعرين اللاحق والسابق نجد أن هناك توافق مع البيتين السطحية والعميقة للجملة الوصفية المؤسسة على لا النافية للجنس باسمها وخبرها، حيث اختلفت البنية السطحية عن البنية العميقة من حيث الحذف، وجاء خبر لا النافية للجنس محذوفاً على مستوى البنية الأولى، ومقدراً لكائن أو موجود على مستوى البنية الثانية وهذا التوافق يدل على أن هؤلاء الشعراء رغم اختلافهم في ثقافتهم اللغوية بحسب مادتهم الفكرية إلا أنهم يغرفون من لغة واحدة لتمسكهم بما هو أصيل من تراكيبها، ونتبين أنماط الجملة الوظيفية الوصفية من خلال الجدول التالي:

النصوص اللاحقة

أنماط الجملة الوصفية	عددتها	نسبتها
-النعت جملة فعلية ماضوية أو مضارعية + متمم	52	08.66 %
النعت جملة اسمية + متمم	20	03.33 %
المجموع	72	11.99 %

النص السابق

أنماط الجملة الوصفية	عددتها	نسبتها
-النعت جملة فعلية ماضوية أو مضارعية + متمم	07	03.55 %
النعت جملة اسمية + متمم	03	01.52 %
المجموع	10	05.07 %

نلاحظ طغيان النمط الأول المؤسس على الجملة الفعلية الماضوية أو المضارعية بين النصوص اللاحقة والنص السابق، إلا أن هذه النصوص كانت بأكثر نسبة (08.66) مثابلاً (03.55) في النص السابق، وقد عوض هذا النص نقصه بالجملة الفعلية الحالية تبعاً لطبيعة العلاقة بين الدوال والمدلولات عندما ينسجم الوصف النعتي أو الحالي مع المعنى المقصود فتكون « العلاقة بين الدوال والمدلولات أوضح وأمتن »¹.

4-2-2- الجملة الوظيفية المعطوفة

ونعني بالجملة المعطوفة تلك التي تكون تابعة لجملة قبلها ومرتبطة بها بواسطة أحد حروف العطف، وتكون مثلها في الإعراب مثل قولنا « زيد نجح وفاز، حضر زيد لم يحضر علي »² فجملة العطف هي فاز ولها محل من الإعراب لأنها وقعت بعد جملة نجح التي لها محل من الإعراب، بحيث وقعت في محل رفع خبر للمبتدأ زيد، كما أن جملة لم يحضر علي لا محل لها من الإعراب، لأنها وقعت بعد جملة حضر زيد وهي جملة ابتدائية

¹ رابع بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، مرجع سبق ذكره، ص 227.

² عبده الراجحي: مرجع سبق ذكره، ص ص 396-406

لا محل لها من الإعراب، وعلى العموم فإن « العطف يطلق على إتباع تابع لمتبوع بواسطة حرف من حروف العطف فيكون هذا الحرف سببا في الإتيان، ويطلق على التابع الواقع بعد حرف العطف المعطوف، ويطلق على المتبوع المعطوف عليه، والمعطوف هو التابع الذي يتوسط بينه وبين متبوعه أحد حروف العطف ويتبع في إعرابه المعطوف عليه »¹، وتأخذ الجملة المعطوفة حكم المفرد المعطوف وإذا أردنا أن نستقرأ النصوص اللاحقة، نجد أن الجملة المعطوفة قد بلغت زهاء (130 جملة) ومنها ما ارتبط بحرف الواو وما ارتبط بحرف الفاء وما ارتبط بحرف العطف (أو) و(بل) ولكن بشكل قليل؛ باعتبار أن الجملة المعطوفة (بالواو) من أكثر الأنماط حضورا على الشكل التالي:

الواو + جملة معطوفة + متمم

وقد ورد هذا النمط زهاء (123 مرة) ، وهو ما يدل على أن الأنماط الأخرى لا تشكل ملمحا أسلوبيا واضحا، ونجده عند (الطغرائي) (28 مرة)، وعند كل من (البرعي) و(النواجي) (77 مرة) ، وعند (العامري) (11 مرة) ، وعند كل من (بن المختار) و(البخترى) و(المدني) (10 مرات) لكل واحد منهم، وعند (المستاوي) و (السيوطي) (07 مرات) ، وعند (الرياحي) (06 مرات) حيث يقول (الطغرائي) في معارضته:

غاض الوفاء وفاض العذر وانفجرت * مسافة الخلف بين القول والعمل²
ثم يقول (البرعي) موظفا العطف:

كونوا لمادحكم عبد الرحيم حمى * وفرجوا عنه ما في القلب من شغل³
ثم يقول (النواجي) مادحا :

محمد صاحب الدين القويم وذو الجاه العظيم ملاذ الخائف الوجل⁴
ويقول (العامري) في معارضة :

يعدو سقامي على مثل الخيال ضنى * ويقرع الخطب مني صفحة الجبل⁵
ونجد (البخترى) يقول نشوانا :

عنت ورتت، وحتت للقا طربا * مذ حان حين اعتدال قل بمعتدل⁶
وينصح (المدني) قائلا :

¹ محسن علي عطية : مرجع سبق ذكره، ص 123

² معارضة (الطغرائي) ، بيت (51) (ينظر محمد بوزينة، مصدر سبق ذكره، ص55) ، ثم (الطغرائي) الديوان تحقيق على جواد ويحي الجبوري، منشورات وزارة الاعلام، سلسلة كتب التراث، دار الحرية للطباعة والنشر، الجمهورية العراقية، 1976، ص 308.

³ معارضة (البرعي) بيت (39) (ينظر محمد بوزينة، مصدر سبق ذكره، ص61) ثم ديوان البرعي، بيت (41)، عناية عبد الرحمن المصطاوي ، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1 ، بيروت، لبنان، 2007 ، ص 185 .

⁴ معارضة (النواجي) ، بيت (19) (ينظر محمد بوزينة، مصدر سبق ذكره، ص ص 63، 64)

⁵ معارضة العامري ، بيت 13 (المصدر نفسه، ص 57)

⁶ معارضة (البخترى) ، بيت 9 (المصدر نفسه، ص 77)

ولا تجالس سوى من طاب مخبره * ودع مجالسة الأوغاد والسفل¹

لقد كثف المعارضون في أبياتهم اللاحقة السابقة من الجمل المعطوفة بعد حرف العطف (الواو) ولعل رغبتهم في تجسيد تجاربهم الذاتية ومدح النبي الكريم هي عنصر أساسي دفعهم إلى الاشتغال على العطف بالواو، فهناك من يلح على التوضيح ويثبت الحكمة (كالطغرائي) و(المدني)، وهناك من يمدح (كالنواجي) و(البرعي)، وهناك من يشكو ويصف الطبيعة (كالعامري) و(البختري)، وكل ذلك احتاج فيه الشعراء إلى الجمل المتتابعة للتعبير عن الدلالات المقصودة بعطف الجمل بعضها على بعض، ومنها ما أدى محلا إعرابيا داخل التركيب، ومنها ما ليس له محل تبعا لطبيعة الجملة المتبوعة والمعطوف عليها، وهي على العموم جمل فعلية وفيها الاسمية ارتبطت بواو وهو « حرف عطف يفيد الجمع بين المعطوف والمعطوف عليه، وتعطف الجملة الاسمية على الجملة الاسمية وتعطف الفعلية على الفعلية »²، وبذلك احتذت النصوص اللاحقة النص السابق في توظيف الجملة المعطوفة، حيث اشتغل الشقراطسي عليها زهاء (83 مرة) باعتباره يكثف من ربط الأحداث التاريخية وهو يسرد تفاصيل السيرة المحمدية حيث يقول واصفا تباشير المولد النبوي:

ضاءت لمولده الأفاق واتصلت * بشرى الهوائف في الإشراق والطفل
ونار فارس لم توقد وما خمدت * مذ ألف عام ونهر القوم لم يسفل
خرت لبعثته الأوثان وانبعثت * ثواقب الشهب ترمي الجن بالشغل³

لقد ارتبطت الجمل المعطوفة بحرف (الواو) كما كانت عليه الجمل في النصوص اللاحقة، وهي جمل فعلية ماضوية تتماشى وسياق السرد التاريخي للسيرة المحمدية، بحيث يخبرنا الشاعر عن تباشير المولد النبوي على عكس شعراء المعارضات الذين نوعوا بين جمل فعلية ماضوية ومضارعية وأمرية وجمل اسمية كذلك، لكثرة تجاربهم الذاتية الخاصة، بينما يتخذ صاحب النص السابق وجهة أخرى تعمل على رصد أحداث السيرة وما أحاط بشخص النبي الكريم من مواقف وعبر وصراع بين الحق والباطل، وهي أحداث ماضية، مما جعله يوظف الفعل الماضي كأداة ووسيلة لرصدها واستحضارها من جديد، فكانت الجملة الفعلية الماضوية عنصرا أساسيا في الجملة المعطوفة، مثلما كانت عليه في الجمل الوظيفية الأخرى، كما شكلت ملمحا أسلوبيا مهما ومرتكزا أساسيا لسرد الأخبار، ومع ذلك نجد شعراء المعارضات قد وظفوا الجملة الفعلية الماضوية أثناء استرجاعهم للتجارب الذاتية الماضية، واحتاجوا للجمل الفعلية الأمرية أثناء المدح والنصح والتضرع والتوسل وبيان الحكم، ثم اشتغلوا على الجملة المضارعية أثناء التطلع إلى المستقبل واستشراف

¹ معارضة (المدني) بيت 12 (المصدر نفسه، ص 82) ثم ديوان المدني، ج1، الدار التونسية للنشر، ط1، تونس، 1968، ص 38.

² محسن علي عطية : مرجع سبق ذكره ، ص ص 124-125.

³ القصيدة الشقراطسية في مدح خير البرية ، بيت 5-7-8 (ينظر محمد بوزينة، مصدر سبق ذكره، ص 36)

الآخرة وشفاعة الرسول (ص)، كما وظفوا الجمل الاسمية لتثبيت بعض الحقائق المرتبطة بالممدوح وبذواتهم، وكان في كل ذلك حرف العطف (الواو) رابطا بين هذه الجمل وعنصرا عاضدا للتركيب وللتماسك القوي بين العبارات، وبالتالي لم تشكل حروف العطف الأخرى مقارنة بحرف العطف (الواو) عنصرا فاعلا في النصوص اللاحقة أو النص السابق، ونستطيع أن نرصد أنماط الجملة المعطوفة في الجدول التالي:

النصوص اللاحقة

نسبتها	عددها	نمط الجملة المعطوفة
20.50 %	123	-الواو + جملة معطوفة + متمم
00.66 %	04	-الفاء + جملة معطوفة + متمم
00.33 %	02	-أو + جملة معطوفة + متمم
00.16 %	01	-بل + جملة معطوفة + متمم
21.65 %	130	المجموع

النص السابق

نسبتها	عددها	نمط الجملة المعطوفة
38.57 %	76	- الواو + جملة معطوفة + متمم
02.53 %	05	-الفاء + جملة معطوفة + متمم
00.50 %	01	-أو + جملة معطوفة + متمم
00.50 %	01	-بل + جملة معطوفة + متمم
42.10 %	83	المجموع

الملاحظ حضور الجملة الوظيفية المعطوفة بحرف العطف (الواو) حضورا مكثفا في النصوص اللاحقة والنص السابق، كما أنها بأكثر كثافة في الشقراطسية مقارنة بالمعارضات، باعتبار أن أحداث السيرة المحمدية تحتاج إلى الربط بالواو، وهو ما جعل هذه الجملة المعطوفة الأولى في النص السابق، والثانية بعد الجملة الخبرية في النصوص اللاحقة، لأن التجارب الذاتية الخاصة لشعراء المعارضات تحتاج إلى التنويع بين الجمل وهي عامة شكلت الملمح الأسلوبي الذي توخاه المعارضون محاكاة للنص السابق، وهذا يعني أن عملية العطف ضرورية في كل النصوص « فالعطف يكون عندما تكون الجملة مع اللاحقة لها ميزتها في توظيف الجمل المعطوفة لما لها من خصوصية مستقلة عن النص

¹ بلقاسم دكدوك، مرجع سبق ذكره، ص 129.

النواة، حيث تبقى « تجتهد في إحداث تلوينات شعرية تحقق للتجربة الجديدة بعدها الجمالي، وبالتالي تباعدها عن التبعية والاجترار »¹.

لقد كان لنا أن درسنا عينة من الجمل الوظيفية المركبة، منها: الخبرية والحالية والوصفية والمعطوفة؛ لأنها أكثر الجمل تواجدا في النصوص اللاحقة والنص السابق، وهذا لا يمنع من وجود جمل وظيفية أخرى كـ (الجمل الموصولية، والمفعولية والإضافية والشرطية) سنرصدها بالعدد لبيان الوظائف التي قامت بها كجمل مركبة.

فالجملة (المفعولية) هي التي تأتي « بعد فعل القول ويطلق عليها مقول القول، نحو قوله تعالى قال: إني عبد الله »²، فجملة (إني عبد الله)³، جملة مقول القول في محل نصب مفعول به، وجاءت في النصوص اللاحقة بعدد (31)، كجملة فعلية أو اسمية بعد القول (21 مرة)، ثم كجملة فعلية أو اسمية دون القول بعدد (10 مرات).

أما الجملة (الموصولية) فهي من الجمل التي لا محل لها من الإعراب، وهي « لا تحل محل كلمة مفردة ومن ثم لا يقال فيها إنها في موضع رفع أو نصب أو جر أو جزم »⁴، وهي جملة تأتي بعد اسم موصول خاص أو عام، وجاءت بعدد (73)، حيث ارتبطت باسم الموصول العام (ما) كجملة فعلية مع المتمم، وجاءت بعدد (26 مرة)، ثم بـ (من) بعدد (25 مرة)، وباسم الموصول الخاص (الذي) مع جملة فعلية أو اسمية ومتمم بعدد (22 مرة)، حيث إن « الاسم الموصول إما أن يكون اسما خاصا أي يدل على مفرد أو مثنى أو جمع، تذكيرا وتأنيثا، وإما أن يكون عاما غير مختص »⁵، وما يميز النصوص اللاحقة عن النص السابق تنوعها بين الاسم الخاص والعام، بينما اكتفى الشقراطسي باسم الموصول العام.

أما الجملة الإضافية هي تلك « الواقعة في محل جر بالإضافة نحو: (جلست حيث طاب لي المناخ) »⁶، فجملة (طاب لي المناخ) واقعة في محل جر مضاف إليه، ونقصد بعملية الإضافة « نسبة بين اسمين، على تقدير حرف الجر، توجب جر الثاني أبدا، نحو: (هذا كتاب التلميذ) ويسمى الأول مضافا والثاني مضافا إليه، فالمضاف والمضاف إليه: اسمان بينهما حرف جر مقدر، وعامل الجر في المضاف إليه هو المضاف لأحرف الجر المقدر بينهما على الصحيح »⁷، وترتبط الجملة الإضافية بأدوات منها؛ إذ وحيث وإذا ولما ومذ ومنذ، ومنها ما يضاف إلى الجملة الفعلية والاسمية ومنها ما يضاف إلى الجملة

¹ أحمد زنيبر، مرجع سبق ذكره، ص ص 198، 199.

² محسن عطية، مرجع سبق ذكره، ص 150.

³ سورة مريم، الآية 30.

⁴ عبده الراجحي، التطبيق النحوي، مرجع سبق ذكره، ص 398.

⁵ المرجع نفسه، ص 63.

⁶ محمد التونجي وراجي الأسمر، مرجع سبق ذكره، مج 1، ص 232.

⁷ مصطفى الغلاييني، مرجع سبق ذكره، ص 555.

الفعلية خاصة، وبلغت هذه الجملة في النصوص اللاحقة عدد (33)، ومن أنماطها ما ارتبط بـ (إذا) كجملة فعلية، وما ارتبط بـ (أذ) كجملة فعلية واسمية، وحيث أو مذ كجملة فعلية. ولم نفصل في الجملة (الشرطية) لأنها جاءت بأعداد قليلة ولم تشكل ملمحا أسلوبيا ظاهرا في النصوص اللاحقة والنص السابق على حد سواء، والجدول التالي يبين مدى حضور الجمل الوظيفية في المعارضات والنص الشقراطي:

النص السابق		النصوص اللاحقة		أنماطها	الجملة
نسبتها	عددتها	نسبتها	عددتها		
03.04 %	06	03.50 %	21	جملة فعلية أو اسمية بعد القول	المفعولية
00.50 %	01	01.66 %	10	جملة فعلية أو اسمية دون القول	
03.55 %	07	05.16 %	31	المجموع	
03.55 %	07	04.33 %	26	ما + جملة فعلية + متمم	الموصلية
03.04 %	06	04.16 %	25	من + جملة فعلية + متمم	
00.00 %	00	03.66 %	22	الذي + جملة فعلية أو اسمية + متمم	
06.59 %	13	12.16 %	73	المجموع	
00.00 %	00	03.16 %	19	إذا + جملة فعلية + متمم	الإضافية
00.00 %	00	01.66 %	10	إذ + جملة فعلية أو اسمية + متمم	
00.00 %	00	00.83 %	05	حيث أو مذ + جملة فعلية + متمم	
06.09 %	12	00.00 %	00	إذ + جملة فعلية + متمم	
01.01 %	02	00.00 %	00	حيث أو حين + جملة فعلية + متمم	
01.52 %	03	00.00 %	00	لما + جملة فعلية + متمم	
08.62 %	17	05.66 %	34	المجموع	
01.01 %	02	01.33 %	08	إن + فعل الشرط + المتمم + جواب الشرط	الشرطية
02.03 %	04	00.50 %	03	لولا + جملة اسمية + جملة فعلية	
01.01 %	02	00.50 %	03	لما + جملة فعلية + جملة فعلية + متمم	
00.00 %	00	01.16 %	07	إذا + فعل الشرط + جوابه + متمم	
00.00 %	00	01.33 %	08	لو + فعل الشرط + جوابه + متمم	
00.00 %	00	00.33 %	02	من + فعل الشرط + جوابه + متمم	
04.06 %	08	06.00 %	36	المجموع	

الملاحظ غلبة النمط الأول في الجملة الوظيفية المفعولية والتي وردت بعد فعل القول سواء في النصوص اللاحقة أو النص السابق، وهذا لمناسبتها الموضوع المطروق. هناك تشابه في توزيع الجملة الوظيفية الموصلية بين النصوص اللاحقة والنص السابق، خاصة بعد الأسماء المشتركة (ما، من)، إلا أن النصوص اللاحقة تجاوزت النص السابق في توزيع اسم الموصول الخاص بالمذكر (الذي)، كما أن الجملة الموصلية نوعت بين أفعال ماصوية ومضارعية ليكتفي النص السابق بالأفعال الماصوية، لأن السرد التاريخي لأحداث السيرة اقتضى ذلك.

اختلف المعارضون عن الشقراطي في توزيع الجملة الوظيفية الإضافية، حيث وظفوا الجملة المرتبطة بالأداة (إذا) كظرف لما يستقبل من الزمن، بينما وظف الشقراطي الأداة (إذ) كظرف للزمن الماضي، ويرجع ذلك لتطلع المعارضين لمستقبل يخلصهم من

ماضيهم الآثم الأليم، بينما يركز الشقراطسي على الماضي المرتبط بسيرة سيد الخلق والمرسلين، ومع ذلك لم يخرج هذا التوظيف عن التركيبية المعروفة في اللغة العربية وهو ما يؤكد بأنهم « ظلوا مخلصين لموروثهم الشعري وحاولوا توظيفه انطلاقاً من شاعرية خاصة »¹.

ما يلاحظ على الجملة الشرطية تنوعها بين النصوص اللاحقة والنص السابق مع قلتها، ويرجع ذلك لاختيارات المبدعين التي لا تهمل الموضوع المطروق في علاقته بالمتلقي، وما يمكن أن يحفره وينبئه لتقبل الرسالة، إذ « إن في مقابل الإجراءات المعتادة من قبل القارئ وفي نمذجة الواقع، يقدم المبدع اختياره الأصيل الذي يعتبره أكثر حميمية »².

أما بالنسبة لـ (الجملة الإنشائية) لم تشكل حضورها على امتداد النصوص اللاحقة والنص السابق، بل تواجدت في مواقف محددة، لذلك اكتفينا بالتلميح إليها قصد بيان حجم حضورها مقارنة بـ (الجملة الخبرية) التي طغت على هذه النصوص مثلما طغت على النص الشقراطسي، والكلام في (الجملة الإنشائية) « ما لم يحتمل الصدق والكذب، وليس له واقع يطابقه أو لا يطابقه، وهو نوعان، إنشاء طلبي، ويعني طلب أمر غير موجود أو متحقق وقت الطلب، يمثل: الأمر والنهي والاستفهام، وغير طلبي كالنداء والتعجب والمدح والذم وغيرها »³.

واحتاج المعارضون إلى (الأمر والنهي والنداء والاستفهام) على غرار الشقراطسي، لرصد الحكمة والنصيحة والإرشاد والتوجيه والتضرع والدعاء والتوسل، ويمكن أن نتبين حضور هذه الجملة في النصوص اللاحقة والنص السابق من خلال الجدول والعمود التاليين:

النصوص اللاحقة:

نوع الجملة الإنشائية	عددتها	نسبتها
-الجملة الأمرية	79	07.86 %
-الجملة الندائية	41	04.08 %
-الجملة الاستفهامية	23	02.29 %
-الجملة المنهية	12	01.19 %
المجموع	155	15.20 %

¹ أحمد زنبير، مرجع سبق ذكره، ص 75.

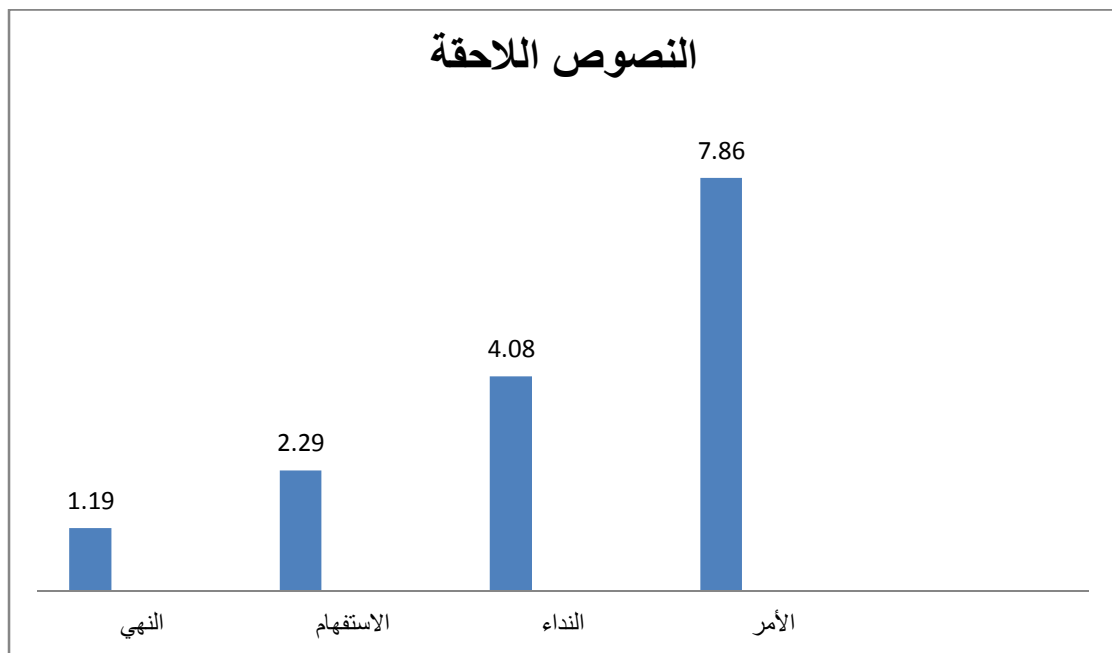
² حميد سمير، (جماليات المعارضة وتفاعل الأنماط الأدبية عند المعري)، مجلة جذور التراث، العدد 31، 1432 هـ/ أبريل 2011 م، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ص 281.

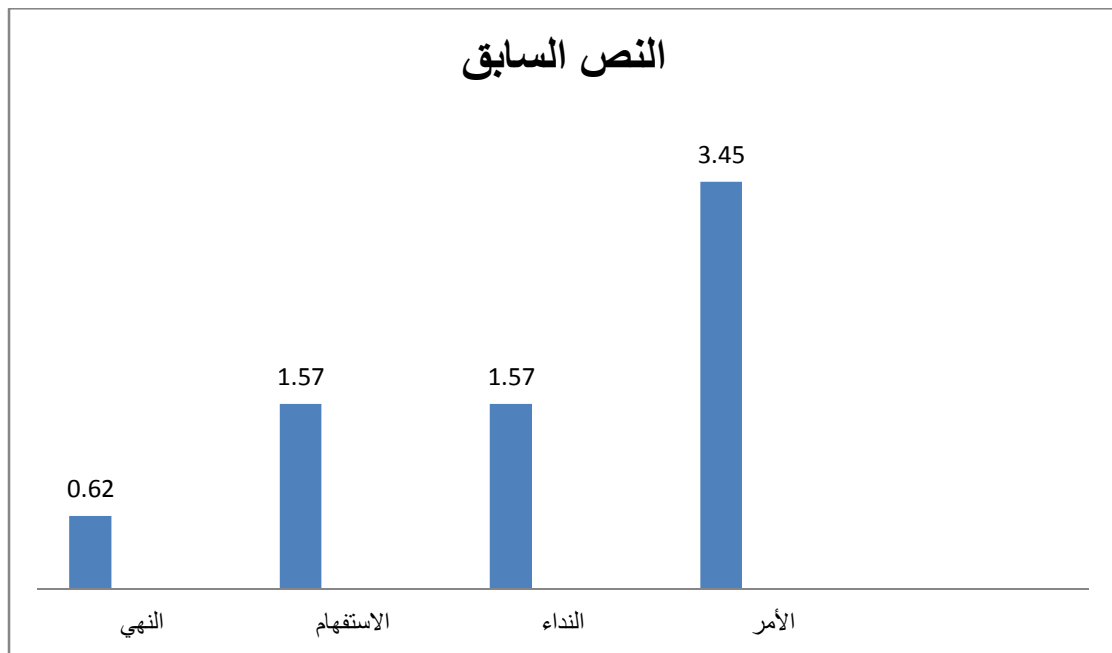
³ محمود أحمد نخلة، في البلاغة العربية، علم المعاني، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1990، ص ص 81، 82.

النص السابق:

نوع الجملة الإنشائية	عددها	نسبتها
-الجملة الأمرية	11	03.45 %
-الجملة الندائية	05	01.57 %
-الجملة الاستفهامية	05	01.57 %
-الجملة المنهية	02	00.62 %
المجموع	23	07.05 %

ما يلاحظ أن الجملة الإنشائية جاءت محدودة في النصوص اللاحقة والنص السابق، إلا أن الجملة الأمرية والندائية احتاجها الشعراء في مواقف معينة كالنصح والتوجيه والتضرع والتوسل، على أنها اختلفت في النص السابق باختلاف المواقف المعبر عنها، ونستطيع أن نبين نسبة ورود أنواع الجمل الإنشائية في المعارضات والشقراطسية من خلال ما يلي:





الفصل الرابع عشر

1- جمالية البناء المعماري للنصوص اللاحقة ومدى ارتباطه بالنص السابق:

إن استحضار معمارية النصوص اللاحقة المعارضة للقصيدة الشقراطية كنص نموذج ومقارنتها ببعضها البعض، هو في حقيقة أمره تأمل في شكل هذه القصائد، وطريقة بناءها وتنظيمها وفق ما يوفره المبدع من عمليات انتقال بين مقطوعة وأخرى أو بين موضوع وآخر « ذلك أن قراءة النص تجعل القارئ يمر من مرحلة الدلالة إلى مرحلة الانسجام والدلالة، ومن اللاشك إلى الشكل، من الفارغ إلى المملآن، ومن الغياب إلى الحضور، حضور اللغة التنظيمية، وحضور الروح في الشكل »¹، وعليه فإن النصوص الإبداعية وخاصة الشعرية لا تتشابه كثيرا، ومع هذا نجد جملة من النصوص التي تصب في منبع واحد قد تأخذ شكلا معينا، لتحقيق أغراض وأهداف جمالية وفنية ودلالية، باعتبار أن الوحدة الشكلية للنص هي في حقيقتها وحدة فنية ودلالية، إذا الإبداع الشعري يندرج ضمن الفنون الجميلة « فالشعر فن والفن شكل »² مثلما يقول (جان كوهن)، وهكذا نحن نتصفح شكل النصوص اللاحقة قيد الدراسة وجب أن نلم بحدود الموضوع المطروق من الداخل والخارج، ثم نبين مدى التماسك والتلاحم والانسجام بين عناصره، أو العكس من خلال التنافر والتفكك بين أجزاء القصيدة المعارضة الواحدة، ولعل ذلك من العناصر الفنية التي تقوم عليها القصيدة الشعرية، وبدونه يفقد النص الشعري قوته ومثاقه وبريقه، فالمبدع الحقيقي هو الذي يجيد فن الانتقال من جزء إلى جزء، حيث أن انسجام عناصر القصيدة يجعل النظم ملتئما « على حسب ما جرت به تقاليد القصيدة العربية منذ الجاهلية على الرغم من أن هذه الأجزاء بما تشتمل عليه من وقوف على الأطلال وذكر الديار، والحبيب والرحلة إلى المحب ثم المدح لا صلة في الواقع بينهما، ولا يمكن أن تتكون منها وحدة عضوية، وإنما يريدون وصل هذه الأجزاء وكفى »³.

ونفهم من ذلك أن الشعراء في معارضاتهم للقصيدة الشقراطية إذا لم يباشروا الموضوع بمدح سيد الخلق والمرسلين، يمهّدوا لذلك بالوقوف على الأطلال وذكر الديار والحبيب والرحيل، لأنهم مشدودون إلى تراث عريق في الشعر العربي الأصيل، ويرون في الخروج على المنظومة العربية الجاهلية في تشكيل النص الشعري، خرقا للمألوف ومروقا عن الماضي المتأصل في الشعر، لذلك نجد من المعارضين من وقف على الأطلال وتغزل ووصف الرحيل على عادة القدماء، وهناك من جدد كذلك وشكى الدهر وهناك من مزج بين هذا وذاك، وتلك طرق يفرضها منطق الإبداع الشعري، إذ « ملاك الأمر في جميع ذلك أن

¹ خميس رضا: خصائص البناء في الشعر المولدي عند أبي حمو موسى الثاني الزياتي، منشورات دار الأديب، دط، دت، ص130.

² جان كوهن: شبه اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1980

ص 46،

³ محمد غنيمي هلال: مرجع سبق ذكره، ص 166.

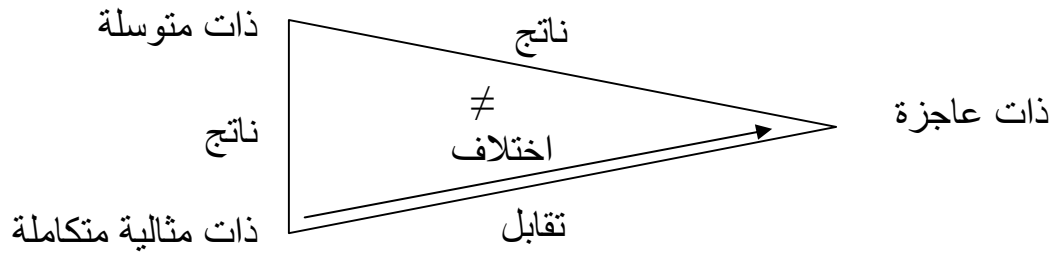
يكون المفتتح مناسباً لمقصد المتكلم من جميع جهاته ¹، إلا أن هذا الشكل الخارجي ليس بمعزل عن المعاني والدلالات المقصودة بقدر ما أن الاثنين كلا متكاملان، بحيث لا يمكن إيجاد الشكل المناسب إلا إذا انسجم مع ما يتوافق معه من أفكار ومواضيع حيث « إن الشكل هذا المظهر الخارجي للقصيدة الذي يغلف المعنى ليس فقط هو مجموع البنيات الإفرادية والتركيبية، إنه أيضاً ذلك العمق الدلالي الذي لا يمكن الحصول عليه إلا من خلال تعليق البنيات، على هذا الأساس احتلت الشعرية البنيوية درجة أعلى في مجال الصياغة الشكلية » ².

ومن هنا تبدو قراءة معمارية النصوص اللاحقة التي تحاكي القصيدة الشقراطية مهمة جداً، لبيان مدى الائتلاف والتطابق أو الاختلاف والتباين في طريقة تشكيل النص، وذلك بالوقوف عند متونها الشعرية وما تحمله من مديح نبوي وسبل الوصول إلى ذلك، وقد رصدنا هذه المعارضات من خلال مصدر الدراسة (القصيدة الشقراطية ومعارضاتها لمحمد بوزينة) واكتفينا بعشر قصائد أربعة منها قامت على معمارية واحدة وهي معارضات كل من (غالي بن المختار، مؤيد الدين الطغراني، إبراهيم البخترى، وشمس الدين النواجي)، وهي معارضات متكاملة، تأسست على الذات العاجزة والذات المثالية والذات المتوسلة، حيث تتقابل الذات العاجزة مع الذات المثالية وتتباينان في الآن نفسه؛ إذ لكل ذات صفاتها الخاصة، فيكون التقابل بواسطة التباين مما أفضى إلى ولادة ذات ثالثة وهي (الذات المتوسلة) عندما تتعالق الذاتان الأولى والثانية وتلتقيان ضمن إطار موحد في عملية التوسل، ويطلق عليها (إسماعيل النبهاني) مصطلح الاستغاثة ³، ولكي تتضح العلاقة بين الذوات الثلاث، نجد أن (الذات العاجزة) مرتبطة بالشاعر نفسه، و(الذات المثالية) مرتبطة بشخص الممدوح (النبي الكريم) و(الذات المتوسلة) مرتبطة بعلاقة الشاعر مع خالقه أثناء التوسل وطلب الشفاعة من النبي الكريم، ويمكن أن نبين علاقة هذه الذوات من خلال المثلث التالي:

¹ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط2، بيروت، لبنان، 1981، ص 242.

² خميس رضا : مرجع سبق ذكره ، ص 13

³ ينظر يوسف اسماعيل النبهاني : شواهد الحق في الاستغاثة لسيد الخلق ص ، ضبط وتصحيح ومراجعة الشيخ عبد الوارث محمد علي دار الكتب العلمية ، ط1 ، بيروت، لبنان، 1996، ص 15



2-1- مظاهر الذات العاجزة:

إذا لاحظنا معمارية هذه النصوص اللاحقة نجد (الذات العاجزة) مجسدة في مطلع كل قصيدة من هذه المعارضات، وهي بداية معماريتها ونجدها في القصائد اللاحقة الأربع سابقة الذكر من مجموع المعارضات العشر بنسبة 33.33%، وهو مطلع يشكل مفتاح هذه القصائد المعارضة على عادة العرب، فيفصل بين هذه المقدمة وما يليها بقوله: (دع ذا)، وهو حسن تخلص « إذ كانت العرب تقول عند فراغها من لفت الإبل وذكر الفقار: دع ذا، أو عد عن ذا »¹، مثل قول (ابن المختار):

دع ذا وشمر لما ترجى عواقبه * وما به تبلغ الأقصى من الأمل
فقد عرفت لو أجدى ما عرفت به * طورا أذا هزل طورا أذا غزل
وكم بكيت على أثر الظعان صبا * وكم ندبت أسي مطموسة الطلل
وكم عزفت مع الخلان تقدمهم * وساعفتك ذوات الأعين النجل
غيد بهن دواعي الشوق قد ختمت * ختم الرسالة عن الخاتم الرسل²

والملاحظ أن الشاعر اتبع في مطلع قصيدته المزج بين الوقوف على الاطلاع ثم التغزل بالحبيب الراحل، وبيان شدة الشوق إليه وتذكر للماضي السعيد، ومع ذلك ربط مقدمته بالغرض المقصود فيما بعد، وهو مدح النبي الكريم ليتخلص من ماضيه ويتطلع الى المستقبل أين وجد الخلاص وبذلك تتعالق (الذات العاجزة) مع (الذات المثالية)، عندما يقول الشاعر:

محمد سعيد الكونين سيد من * يمشي على الأرض من حاف ومنتعل
محمد سيد الهادين سيد من * جابت البيد قود الأينق الذلل
محمد سيد الأقطار سيد من * حاز العلا من ذوي الأمصار والنقل
محمد خير من حل الجميل به * وخير منتجع في أزمة المحل³

¹ ابن رشيق: مرجع سبق ذكره، ج1، ص159

² معارضة ابن المختار: بيت 15 حتى-19 ينظر محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص 71

³ المعارضة نفسها، بيت 20 حتى 23 ينظر المصدر نفسه، ص نفسها

فهذا الهيام الوجداني الذي جسد الكيان الإنساني للشاعر المفعم بالشوق الأزلي، الذي لا ينضب وهو يعانق في محبته سيد الخلق كمثل أعلى يتطلع إليه ليخلص من ماض دنوي أليم.

ويمزج (مؤيد الدين الطغراني) في مطلع معارضته بين الحكمة والشكوى والأطلال فيقول:

فيم الإقامة بالزوراء لا سكني * بها ولا ناقتي فيها ولا جملي ؟
 ناء عن الأهل صفر الكف منفرد * كالسيف عري متناه عن الخل
 فلا صديق إليه مشتكى حزني * ولا أنيس إليه منتهى جذلي
 طال اغترابي حتى حن راحتي * ورحلها وقرأ العسالة الذبل¹
 وضج من لغب نضو وعج لما * يلقي ركابي ولج الركب في عدلي

فالشاعر يحمل من القديم شكله العام، ويوظف الشكوى والغزل والأطلال بطريقته الخاصة، وهو ما ينم عن أسلوب تجديدي في مقدمة هذه المعارضة التي تقلب عليها الحكمة والتجربة، وإذا كان (ابن المختار) قد ارتبط في أبياته بالتراث الجاهلي القديم بشكل مباشر، فإن (الطغراني) في هذه الأبيات ارتبط به بشكل غير مباشر، وقفز قفزة تجديدية مزج فيها بين عدة عناصر أساسها التجربة الذاتية الخاصة وكيانة المجروح، عندما يشكو وحدته وغربته.

وقد طالت مقدمته على عكس (ابن المختار)، وكانت الحكمة سيدة مواقفه وهو يتغزل ويذكر المخاطر و يتطلع للوصول إلى الحبيب ويتحدث عن السيوف والرماح والأسد والجميلات غيرها، وهو ما يذكّرنا بالتراث الشعري القديم، وكل ذلك بطريقة مغايرة ولكنه بشكل عام لم يخرج عن نظام القصيدة العربية وطبيعة عناصرها، وبعد طول نفس يلجأ إلى النبي الكريم ويبين رغبته في وصاله ليخلصه من المعاناة والتجارب المحزنة « فالمضمونات الوجدانية والروحانية تستجلي غوامض هذه الذات عبر محورين أساسيين يتحدآن بجملة من التقابلات الازدواجية »² وهكذا نجده يقول:

النص جاء من البيت الحرام إلى * أقصى وما زاد فالأخبار تشهد لي
 فصح أن له الأمرين قد جمعا * لأنه أكرم الأشخاص والرسل
 والمورث منه الذي لا شك يلحقنا * إسراء روح ولكن ليس عن كسلي
 إني شغلت به النفس الضعيفة إذ* أصحاب جنته الأعلون في شغل³

¹ معارضة الطغراني بيت 3، 04، 05، 06، 07، ينظر محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص 52-53

² خميس رضا: مرجع سبق ذكره، ص15.

³ معارضة الضفراني، بيت 6061-62-62 (ينظر محمد بوذينة: مصدر سبق ذكره، ص55)

فقد تغير إحساس الشاعر إلى وجهة أخرى، أين وجد أمله وما يتطلع إليه عندما ارتبط بالنبي الكريم، وبذلك نزعت (الذات العاجزة) نحو (الذات المثالية)، لأنها تصبو إلى الكمال الإنساني النبوي، والذي لا يكون إلا باستحضار شخص الرسول (ص). والملاحظ أن طول المقدمة للولوج إلى الغرض لم يخرج على نمط القصيدة العربية وتقاليدها « ذلك أن شعراء العرب في الجاهلية كانوا في أكثر حالاتهم لا يهجمون على أغراضهم، بل يمهّدون لها وكانت غالبيتهم تبدأ بالوقوف على الديار »¹ وهو ما افتقرت إليه معارضة شمس الدين النواجي، الذي يقول:

هي العيون فكن منها على وجل * فكم أصابت بسهم اللحظ والمقل .
وكم تنصل منها عاشق بشبا * قد فراح قتيل البيض والأسل
لا تغترر بفضول من لواظها * أصلا فما جرحها يوما بمندمل
ولا تمل معها للسلم إن جنحت * قد يختم الجرح أحيانا على دخل
بالروح من بعثها روعي إلى أجل * وما أراني إلا قد دنا أجلي²

انطلق الشاعر من ذاته العاجزة متغزلا بالعيون الجميلة القاتلة محدثة ألما ووجعا في نفسه مثيرة لمشاعر الشوق جراء هجرها وصدودها، ومع ذلك يبين الشاعر إخلاصه لها وللحبيب الذي ازدان بها، وفي خضم ذلك يتطلع إلى الشفاء مرتبطا بـ (الذات المثالية) المتمثلة في شخص النبي الكريم قائلا:

بك افتتحت قريضي واختتمت بمن * لمدح عليه تعنو أوجه الغزل
محمد صاحب الدين القويم وذوا الجاه العظيم ملاذ الخائف الوجل
وأول الأنبياء فضلا وآخرهم * بعثا وخير شفيع خاتم الرسل
وخير من فاق أملاك السماء ومن * مشى على الأرض من حاف ومنتعل³

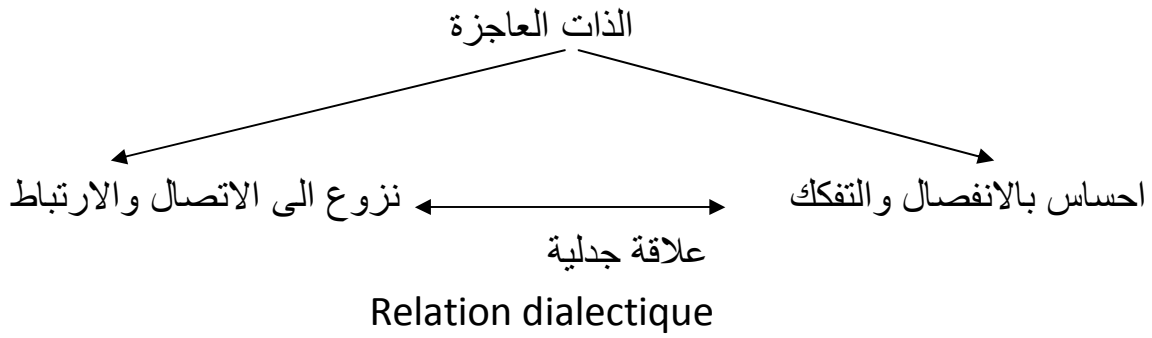
وبهذه الأبيات أراد الشاعر أن ينفصل عن ذاته العاجزة ليرتبط بذات النبي الكريم المثالية، بحيث لاذ إلى من هو أعظم شأنًا في الدنيا والآخرة على عكس ارتباطه بالعيون الجميلة، وهو ارتباط أني زائل، وهذا التعبير عن الشعور بالانفصال عن العيون المخلفة للآلام والأوجاع وجد له الشاعر بديلا، وهو الاتصال بشخص النبي الكريم والارتباط به وفتح القريض به وختمه قصيدته به، وهو ما يدل على « حركية أشبه بحركة البحر في مده وجزره »⁴ وبذلك نستطيع رصد النماذج المعارضة السابقة من خلال المخطط التالي:

¹ محمد غنيمي هلال: مرجع سبق ذكره، ص 178-179

² معارضة النواجي، بيت 1-2-3-4-9-10 (ينظر محمد بودينة: مصدر سبق ذكره، ص 63)

³ معارضة النواجي، بيت 18، 19، 20، 21، (ينظر المصدر نفسه، ص 64)

⁴ خميس رضا: مرجع سبق ذكره، ص 19



فالشعور بالانفصال والتفكك مع النزوع والتطلع إلى الاتصال والارتباط أي الانفصال عن المحبوب المهاجر والبعيد وفي الآن نفسه الارتباط بالحبیب المصطفى عليه الصلاة والسلام، لم يأت اعتباطاً بقدر ما أن الإحساسين « يغذيهما المعتقد الصوفي واليقين الديني حين يعبران عن إحساس عميق بعذاب مرير وعزلة وانقطاع في هذا العالم يتزامن مع حس تتجاذبه مشاعر الاشتياق إلى الأمل والمثال المنشود »¹.

ويقف الشاعر (عبد الرحيم البرعي) على أطلال الحبيب كالشاعر الجاهلي مازجا ذلك بثقافة القيم الإسلامية، ومفصحا عن مشاعره المتيمة بالحبيب والمتأججة كذلك بنار الهجر والفراق إلى أن ينتقل من ذاته العاجزة إلى الذات المثالية المنشودة حيث يقول:

لن يبق في الحي من ربع ولا طلل * إلا رهينة دمع أو دم طلل
مشاهد للهوى العذري لو ذكرت * أنست بما كان في صفين والجمال
راح الفراق بأرواح الرفاق فكم * دم يراق بغير البيض والأسل
ورب معتصم بالصبر تيمه * بعد الفريق وفقد الجيرة الأول
تباعد العهد عن دار رضعت بها * مع المحبين دار اللهو والغزل
وفي الخدور بدور في محارها * سحر من الحسن يدني أجل الأجل
ليت الفريق الذي فارقتهم علموا * أن أن الخلي فوادي منه غير خلي
تهفو نوازع قلبي كلما هتفت * حمائم الأيك في الإشراق والطفل²

فالشاعر وقف على الأطلال البالية وتذكر حبه القديم وتحسر على فراق الأحبة على غرار شعراء الشعر القديم، إلا أنه مزج ذلك بثقافته الإسلامية؛ أين تذكر حادثة صفين والجمال، ليواشج بين آثار فراق الأحبة الذين رحلوا عن ديارهم والذين داستهم الحروب بأرجلها، وهي حالة ذاتية انفصالية انتابت الشاعر وجسدت حيرته النفسية وتشتت عواطفه، بحيث لم يجد الصبر في مثل هكذا ظروف وحالات، وهو مع ذلك يتغزل ويتحسر ويتذكر الأيام الماضية السعيدة، ويجد البديل في ملء فراغ قلبه الجريح، عندما يرتبط بمن جاور

¹ خميس رضا: مرجع سبق ذكره، ص 16

² معارضة البرعي، بيت 1، 2، 3، 4، 5، 11، 13، 14، ينظر محمد بوذينة: مصدر سبق ذكره، ص 60

قبر النبي الكريم، فتثور مشاعره وتميل إليهم في الإشراق والطفل مستحضرا ما وصفه الشقراطسي في نصه السابق من هتاف يبشر بالمولد النبوي في الشروق والغروب، حيث يقول:

وانظر بعينيك آثارا مباركة تمحو بها ما اجترحناه من الزلل
لا تبغ بالربع عن تلك الربا بدلا فالشمس طالعة تغنيك عن زحل
حيث الجنباب منيع والحمى حرم معظم أزلي الفضل لم يزل
أما الصفا والمصلى والنقا ومنى والحجر والحجر المخصوص بالقبل¹

فقد عف الشاعر الأطلال البائدة ليرتبط بالأطلال والمعالم الإسلامية الحية التي لا تزول، مجسدة في الآثار المباركة التي تنفع صاحبها بأن تزيل ذنوبه وآثامه عندما يرتبط بها، فهي كالشمس بالنسبة لزحل، ومنها الحرم المكي والمسجد المدني المعظم الأزلي، صاحب الأفضال الخالدة، وهي طيبة وما حوت من معالم دينية مرتبطة بشخص النبي الكريم، كالمنبر والقبر الشريف والروضة الجميلة والصفا والمصلى والحجر الأسود وغيرها من الآثار والمعالم، وبذلك تصبح الأطلال البائدة أو الحية - كما كانت في الثقافتين الجاهلية والإسلامية - عالما ذاتيا داخل الشاعر مثلما كانت لدى (عبد الرحيم البرعي) إذ « إن التوجه إلى الطلل هو في النهاية توجه إلى الذات كأن الشاعر يجد في هذه الدار الخبرة الدائرة صورة عن نفسه المتهدمة الرثة كأن المجال المكاني مرآة تعكس له أوضاعه الداخلية المضغضة »²، وهو ما كان عليه شعراء المعارضات خاصة (البرعي)، الذي أراد أن يللم شتات نفسه بإبدال المجال المكاني البائد بالمجال المكاني الإسلامي المقدس الحي، بعد انكساره النفسي.

ونجد (إسماعيل العامري) يقر بمن استوقفه وأذله وجعله ينعي حظه ويأمل في وصال، يخفف عنه معاناته، بل يرضى فقط بخيال الحبيب يذكره ويرى فيقول في مقدمة قصيدته:

مستوقفي بين ذل الصد والملل* لا حظ لي منك إلا لذة الأمل
أرضى بطيفك بل أرضى بذكرك أن* يتلى وذكراي مقرونين في الغزل
لا ترحلن فما أبقيت من جلدي* ما أستطيع به توديع مرتحل
ولا من الغمض ما أقري الخيال به* ولا من الدمع ما أبكي على طلل
قد زدت يا ليلة التوديع في حزني* ولم تنزل يا صباح الوصل في جذل³

¹ المعارضة نفسها، بيت 27، 28، 29، 30، 30، ينظر: المصدر نفسه، ص 61.

² ساعي سويحان، في النص الشعري العربي، مقاربات منهجية، دار الآداب، ط1، بيروت، 1989، ص 292.

³ معارضة العامري بيت 01، 02، 03، 04، 05، ينظر محمد بوزينة: مصدر سبق ذكره، ص 57

لقد تجسدت (الذات العاجزة) في هذه المقدمة بشكل واضح، حيث أفصح الشاعر عن سر معاناته جراء الصدود والهجر، وتمنى ألا يرحل الحبيب الذي عمق من مرضه لدرجة عدم قدرته على الوداع، فقد أصابه السهاد وعانى من الصدود وبكى حظوظه وأطلال الحبيب، فهو بين حزن ليلة التوديع وفرح صباح السعيد، وعندما نسترسل في بقية أبيات القصيدة نجد أن الشاعر (العامري) لم يتضح موضوعه بشكل مباشر، مما جعل عمله الفني الشعري يفتقر للتماسك والإحكام، حيث « تقتضي وحدة العمل الفني إدراك الموضوع، بما يتضمنه من أفكار ... ثم تنظيم المعاني بحيث تكون مرتبة منسقة لتتجلى وحدتها »¹، ويحذو (محمد الهادي المدني) حذوه ليتوقع على ذاته العاجزة يشكو الدهر الذي عكس أماله وطموحاته، فتبخرت فلم يجد سوى الصبر والتجلد سلاحا له، والحكمة ضالته فراح يسدي النصائح والمواضع ويرصد التجارب والخبرات قائلا:

مالي أرى الدهر يرنو لي فيبسم لي * يوما ويوما يوافيني على دخل
طورا يخذدني دمع أرقرقه * وتارة يزدهيني طافح الأمل
مالي أرى الفلك الدوار يرمقني ؟ * إني عن الفلك الدوار في شغل
كم بت أرعاه من ليل أرقبه * فلم أنل غير حرمان لدى القفل
فانهض وشمر ولا تركن لذي دعة * والى ثوب التواني عنك والكل
وادع الأنام إلى نهج الرشاد بلا * عنف وذدهم عن الزلات والخلل²

فقد تجسدت (الذات العاجزة) في شكوى الشاعر نوائب الدهر وحظه العاثر، رغم أنه متطلع إلى ما هو أفضل، وكأنا به يأخذ من هذه الأزمات تجارب وخبرات كانت نصيحة له ولغيره، ليتعالق مع (الذات المثالية) التي لا تتوانى وتتكاسل وتوجه الناس إلى سبل الصلاح والفلاح، وتبعدهم عن الخطايا والآثام، لذلك نجده لا ينفصل عن الدين كمغير ومحفز للبشر، حيث يقول:

الدين نور يضيء العالمين وإن خفي على من بضعف الاكتناه بلي
وليس يشرق إلا في فؤاد فتى على الطهارة والإخلاص مشتمل³

فقد ارتبط الشاعر في البيتين الشعريين بما وجب أن يكون عليه الفرد المتمسك بالدين القويم، من طهارة وصفاء وإخلاص وإيمان باطني يضيء كيانه، وهو سبيل لمن عرفه وتمعنه وآمن به، ومع كل ذلك لم يرتبط الشاعر بالموضوع المدحي بشكله المباشر وظل ينتقل من فكرة إلى أخرى، ولم نعثر في نصه المعارض على التواصل والتماسك بين الأجزاء التي نبه إليها النقاد العرب قديما، حيث « كانت عنايتهم بالأجزاء وتوثيق الصلة

¹ محمد غنيمي هلال: مرجع سبق ذكره، ص 201

² معارضة المدني بيت 1، 2، 5، 6، 11، 12، ينظر محمد بوذينة: مصدر سبق ذكره، ص ص 82-83

³ المعارضة نفسها، بي 16، 17، ينظر: المصدر نفسه، ص 83.

بينها أشد من عنايتهم بوحدة العمل الفني جملة، وقد ذكروا وجوهاً بيانية تتصل بتنظيم أجزاء القصيدة»¹.

وهذا لا يعني أن جميع معارضات القصيدة الشقراطية قد أخلت بهذا النظام التقليدي للقصيدة العربية القديمة، بل نجد من بين القصائد اللاحقة التي حافظت على هذه التقاليد، حيث تتعالق (الذات العاجزة) وتذوب في (الذات المثالية) خاصة عند (الحبيب المستاوي) و(إبراهيم البخترى) إذ المقدمة عند الأول عبارة عن رصد لأطلال إسلامية حية أكثر ارتباطاً بالموضوع المطروق، ولعل المولد النبوي الشريف هو الذي فرض عليه ذلك وهو الأكثر ارتباطاً بالنص السابق كذلك، في تركيز الكلام على شخص الممدوح بنظام من التمهيد الخاص والانتقال إلى موضوع المدح بطريقة سلسلة سهلة حيث يقول:

من مهبط الوحي مثنوى صفوة الرسل * أطل نور الهدى كالصبح كالأمل
في بطن مكة أنوار قد انبلجت * من نور أحمد في البطحاء والجبل
في البيت في الكعبة الغراء قبلتنا * في كل وقت وفي الإصباح والأصل
عمت جحافلها كل الدنى فغدت * مثل العروس بدت في أبهج الحل
الوحش والطير والأملأك قد فرحت * بمولد الحق والإخلاص والعمل
بمولد النور في دنيا قد امتلأت * بكل لون من الإشراك والدجل
بمولد المصطفى خير الورى شرفنا * من ركز الدين بالإقناع والجدل²

فالشاعر اعتمد بشكل مباشر على وصف (الذات المثالية) ولم يدخل ذاته العاجزة رغم أنه وقف على أطلال المولد النبوي الشريف، أين نزل الوحي في مكة المكرمة وسطعت الأنوار بمولده، ويعود ذلك إلى شدة ارتباط المستاوي بالنص السابق الذي تحدث في مقدمة قصيدته عن تباشر المولد في قوله:

ضاءت لمولده الآفاق واتصلت بشرى الهواتف في الإشراق والطفل³

وهو تمهيد يصور مولد (الذات المثالية) المجسدة في شخص النبي الكريم، حيث فرحت الكائنات بقدمه وأصبحت مكة المكرمة عروساً زاهية مبتهجة بجمالها، وجاء الرسول (ص) في وقت كثر فيه الشرك والدجل ليأتي بالبديل وهو الدين الإسلامي القويم. كما سار (إبراهيم البخترى) على المنوال نفسه إلا أنه يمزج ذلك بمقدمة طبيعية جميلة، يوحي بها إلى التغيير الذي حدث بمجيء الإسلام وزوال عهد الجاهلية بأوثانه حيث يقول:

طوالع السعد حلت دارة الحتمل * والنصر في بيضة الإسلام لم يزل

¹ محمد غنيمي هلال: مرجع سبق ذكره، ص 210

² معارضة المستاوي، بيت 01، 02، 03، 04، 05، 06، 07، ينظر محمد بوزينة، مصدر سبق ذكره، ص 79

³ القصيدة الشقراطية في مدح خير البرية بيت 03، ينظر المصدر نفسه، ص 36.

وشارق الأنس قد لاحت كواكبه * أوج الصعود على الأفلاك في الدول
وأطلع النخل والأزهار يانعة * وبلبل الطير في أفنانه الهدل
في روضة صدحت ورق الحمام بها * على منابر من دوح بلا ميل
والزهر ورد والأزهار عاطرة * والماء ينساب من سيب من الوشل
جداول مدها النهر الزلال بها * عذب معين غدا أشهى من العسل
والبين منفصل والحبيل متصل * والأنس مكتمل أربى على الأمل
وبالربيع إذا ما باهت مبشرة * تبسمت عن نضيد مونق خضل¹

فالشاعر لم ينطلق مثل أقرانه المعارضين من ذاته العاجزة، بقدر ما أنه أذابها في الحدث المتعلق بانتصار الإسلام، وكيف كان الأنس والألفة واحتفاء الطبيعة والكائنات بهذا الفتح الجديد، من نخل وأزهار وطير وبلبل وما أصبحت عليه الرياض بزوها وجمالها، ومقع الحمام على دوح الأشجار الباسقة، والعطور والروائح التي تنفثها الورود والأزهار والماء المنساب في الغدائر والجداول المتفرعة من النهر، وهو عذب زلال مذاقه يضاهي مذاق العسل في حلاوته وشفائه، فكانت سعادة غامرة أعطتها هذه الطبيعة الحية الخلابة فأقترب كل بعيد واتصل كل صاد بحبيبه واكتملت الفرحة وكثر الأمل بظهور الإسلام، فنبهت الطبيعة إلى قيمة هذا الفتح وقيمة النبي الكريم الذي حمل لواء هذا الدين، وهذا المشهد الطبيعي استقاه الشاعر من النص السابق عندما وصف الشقراطسي الطبيعة الجميلة أثناء دعاء النبي الكريم عام الجذب، حيث قال:

دعوت للخلق عام المحل مبتهلا * أفديك بالخلق من داع ومبتهل
صعدت كفيك إذ كف الغمام فما * صوبت إلا بصوب الواكف الهطل
أراق بالأرض ثجا صوب ريقة * فحل بالروض نسجا رائق الحل
زهر من النور حلت روض أرضهم * زهرا من النور صافي النبت مكتمل
من كل غصن نضير مورق خضر * وكل نور نضيد مونق خضل²

فقد كان التطابق في ربط الطبيعة الخلابة بالدين الإسلامي والنبي الكريم والمعجزات التي أجريت على يديه، بل ذهب الشاعر اللاحق إلى نسج شطر البيت الأخير من الشاعر السابق (نضيد مونق خضل)، وهذه المقدمة الطبيعية المرتبطة بالدين الإسلامي هي في حقيقتها تقرّد من الشاعر عن بقية المعارضين، وقد فصل بين المقدمة والموضوع في البيت الرابع عشر بقوله:

¹ معارضة البخترى، بيت 01، 02، 03، 04، 05، 06، 07، ينظر محمد بوزينة، مصدر سبق ذكره، ص 77.
² القصيدة الشقراطسية في مدح خير البرية، بيت 27-28-29-30-31 (ينظر المصدر نفسه، ص ص: 37-38)

جاءت منبهة والحال قائلة إليك عني من التشبيب والغزل¹

وهو « حسن التخلص من غرض إلى غرض في القصيدة هي مما عني به المتأخرون دون الجاهليين المخضرمين »².

فالشاعر المبدع هو الذي يحرص على ربط أجزاء قصيدته ربطاً فنياً ومنطقياً، بحيث يوفر عناصر التطابق والتوافق، إذ « تشكل عملية التناسب في القصيدة الدور الأساسي في بناءها ووحدتها لأنه بغير هذا التناسب والتماسك تفقد القصيدة ترابطها ويعد نصاً مشوشاً لا هدف له ولا غاية، فالتناسب قيمة جمالية أصيلة في جميع الفنون وهو في القصيدة العربية تدرج فني من جزء إلى جزء إلى نهاية النص ويضع هذا التدرج ضوابط وروابط توصل المقاطع بعضها بعضاً وصلاً خارجياً وداخلياً »³

1-2- مظاهر الذات المثالية:

من خلال النصوص المعارضة السابقة نجد أن حضور (الذات العاجزة) يقتضي حضور (الذات المثالية)، حيث يتطلع الشاعر في مقدمته - التي يسرد فيها معاناته النفسية جراء الرحيل والوقوف على الأطلال أو التغزل أو شكوى الدهر أو غيرها من المقدمات - إلى معانقة (الذات المثالية) التي يصبو إليها والتي يرى فيها الشخص المثالي الذي يتعلق به ويفتقي آثاره، وذلك برصد صفاته وأخلاقه، وبيان مكانته وقيمه في الدنيا والآخرة، فكان بذلك الشاعر قد انتقل من عنصر المقدمة إلى عنصر الموضوع بحسب طبيعة الانتقال وطريقته، التي تعود إلى اللمسة الأسلوبية والإبداعية للشاعر، ف (الذات المثالية) تلي مباشرة (الذات العاجزة) في معمارية النصوص اللاحقة التي تعارض القصيدة الشقراطية كنص سابق، وتتموقع عموماً في وسط هذه المعارضات، وتشكل أساساً للمديح النبوي الشريف، عندما يستحضر الشاعر شخصية النبي الكريم بمثاليته وكمالها، ويعمل على سرد جميع صفاتها وشمائلها وبيان أخلاقها، اعتماداً على مظاهر الاحتفال بالمولد أو تثبيت دعائم العقيدة الإسلامية، ونجد هذه (الذات المثالية) ماثلة في جل النصوص المعارضة للقصيدة الشقراطية، حيث جسدت في 09 قصائد بنسبة (75%)، وقد ذكرنا ذلك في أبيات (غالي بن المختار) السابقة، بعد مقدمته الطللية والغزلية التي تشبث فيها بما هو تقليدي قديم ليخلص إلى الموضوع، وهو مدح النبي الكريم فيقول:

بدر حلاه به الأفاق حالية * علاؤه فوق كل المرسلين علي
بدر يريك ليالي البدر حالكة * شمس تقاصر عن الشمس في الطفل

¹ معارضة البخترى، بيت 14، ينظر: ينظر محمد بوزينة، مصدر سبق ذكره، ص 77.

² محمد غنيمي هلال: مرجع سبق ذكره، ص: 166.

³ نور الدين السد، الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية في العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1995، ص 49.

من آل عبد مناف قد علت شرفا * به أنافت أعاليه على زحل
من حاز كعب بني كعب برمته * ومن به كعب حلت دارة الحمل
لواء آل لؤي تاج غالبها * نضارة النضر حلي النضر في العطل
معد عودتها عدنان معدنها * مرد ما سلبت من صالح الدول
من خصه ربه بالنور معجزة * منزلا جملا ناهيك من جمل
من خصه ليلة الإسراء بمنزلة * ما نالها سيد من مرسل وولي
من انتهى منه روح القدس مرتقيا * حتى رأى الملك الديان عن قبل¹

لقد جسد الشاعر الصورة المثالية للنبي الكريم على أنه سيد الدنيا والآخرة وقائد البشرية قاطبة وأنه خاتم الأنبياء والمرسلين، فهو البدر المنير والشمس الساطعة وهو شريف النسب لمكانته بين القبائل والأشراف، ويعرج الشاعر على ذكر المعجزات كمعجزة القرآن الكريم وحادثة الإسراء والمعراج ثم مقام النبي الكريم عند الله سبحانه وتعالى، وبذلك ظهرت (الذات المثالية) من خلال صفات النبي الكريم، و « يتضح لنا أن توصيفات مديح الذات الكاملة، صفاتها وأفعالها ليست إلا إنعكاسات شتى عن الكرامة المحمدية التي انجذب إليها شاعرنا ونهل منها نباه²، ومن هنا نلاحظ أن (الذات المثالية) « جمعت صفات الحق الجلالية والجمالية في أكمل الصفات والصور³، وبذلك يصبح الرسول (ص) مثالا للإنسان المتكامل الذي لا يرقى إليه أحد، وقد كانت هذه القصيدة الأطول لذلك تجسدت فيها (الذات المثالية) في 56 بيتا شعريا من البيت 20 حتى 76، وقد تعرض الشاعر (ابراهيم البخترى) إلى (الذات المثالية) من خلال مدحه النبي الكريم في قوله:

يا غرة في جبين العصر فخمت يا * تاجا تكلل عن هام الزمان علي
أسمى ذرى المجد أنت فيه صهوته * حتى إذا لم تدع مرقى إلى المقل
وأنت للعقد والتشبيه واسطة * ومذهب الطرز في الأفراد والكلل
تبارك الله ما أحلى هناك أيا * ربيع نور فؤادي دم ولا تزل
فطالما تاقت النفس المشوقة إش * رأب جيد على سلسالك الهطل
بشرى بمولدك السامي يبشرنا * بعز دينك في الأديان والملل⁴

فقد مزج الشاعر في تجسيده (للذات المثالية) بين (الذات والصفات والأفعال) ثم ختمها ببشرى المولد النبوي الشريف، على غرار ما جاء به (الحبيب المستاوي) في

¹ الطفل: قرب الشمس من المغيب ووقت الشروق، أنافت: ارتفعت واشترقت، كعب: شرف كعب ولؤي وغالب والنضر ومعد وعدنان: عمود النسب الشريف، معارض - ابن المختار - بيت 30-31-32-33-34-36-38-40-41 (ينظر محمد بوذينة: مصدر سبق ذكره، ص ص: 71-72)

² خميس رضا: مرجع سبق ذكره، ص30.

³ حبار مختار: مدرسة التوشيح الجزائرية في ق 12 م-18م أعلامها و مكوناتها بناها الدلالية والشكلية، ديوان المطبوعات الجامعة، الجزائر، 1997 ص 99

⁴ معارضة البخترى، بيت 01، 02، 03، 04، 07، (ينظر محمد بوذينة: مصدر سبق ذكره، ص ص 77، 78)

معارضته، بحيث أن البنية الاحتفالية بالمولد « تقوم على تمجيد الجو الاحتفالي المعبر عن الذكرى-ذكرى المولد النبوي- في صورة الإشارة بفضائلها ومكانتها على مستوى الكون والوجود »¹، وهو ما نلمحه من قوله (غرة، تاجا، صورة المجد، واسطة العقد مذهب الطرز، ربيع نور الفؤاد، السلسال الهطل، مولدك السامي، عز دينك) و قد تشكلت هذه (الذات المثالية) في 19 بيتا شعريا بين البيت 15 حتى 34 .

كما نجد هذه (الذات المثالية) عند (شمس الدين النواجي) بعد مقدمته الطويلة حيث يقول:

بك افتتحت قريضي واختتمت بمن * لمـدح علياه أوجه الغزل
محمد صاحب الدين القويم وذو الجاه العظيم ملاذ الخائف الوجـل
وأول الأنبياء فضلا وآخرهم * بعثا وخير شفيـع خاتم الرسل
وخير من فاق أملاك السماء ومن * مشى على الأرض من حاف ومنتعل
مطهر القلب من غش ومن دنس * منزله الصدر عن زيغ وعن ملل
كتابه أحكمت آياته ومحا * بشرعه سائر الأديان والملل²

فقد كثف الشاعر من رصد صفات النبي الكريم وأفعاله من خلال قوله (صاحب الدين القويم، ذو الجاه العظيم، ملاذ الخائف الوجـل، أول الأنبياء فضلا، آخرهم بعثا، خير شفيـع، خاتم الرسل، خير من فاق أملاك السماء، من مشى على الأرض، مطهر القلب منزله الصدر، كتبه أحكمت آياته، من بشرعه سائر الأديان والملل)، وقد جاءت هذه الصفات والأفعال في 13 بيتا من البيت 18 إلى البيت 31، حيث أغدق الشاعر على النبي صفات الكمال والأفعال الإنسانية التي تبين (الذات المثالية)، وقد أفرد الشعراء لذلك جزءا مهما من معارضاتهم للتركيز على هذه (الذات المثالية)، بحيث « تناول شعراء المديح النبوي هذه الصفات في رسول الله كل بأسلوبه وطريقته، منهم من أتى بها مختصرا ومنهم من أسهب ومنهم من اعتدل »³، ولعل الحبيب المستاوي من المعارضين الذين كانت قصائدهم محكمة التماسك بين مطلعها وموضوعها، لأنه مهد لاحتفالية المولد النبوي الشريف بذكر المعالم التاريخية الإسلامية التي احتضنت العقيدة والدعوة المحمدية خاصة مكة المكرمة وما أحيط بها من معالم دينية كالكعبة الشريفة ليصف ما أحاط بالنبي الكريم من مقدسات، حيث يقول:

من جاء يرجع للإنسان ما سلبت * منه الجهالة في أحقابه الأول
من لخص الله فيه الخير أجمعه * من هو أمن لروع الخائف الوجـل
من عاش في الكون لا يغريه زخرفه * عن سامق الفضل والأهداف والمثل

¹ خميس رضا: مرجع سبق ذكره، ص 28 .

² معارضة النواجي، بيت ، 18، 19، 20، 21، 22، 25، 31 (ينظر محمد بوزينة: مصدر سبق ذكره ، ص 64)

³ غازي شبيب: مرجع سبق ذكره، ص 70 .

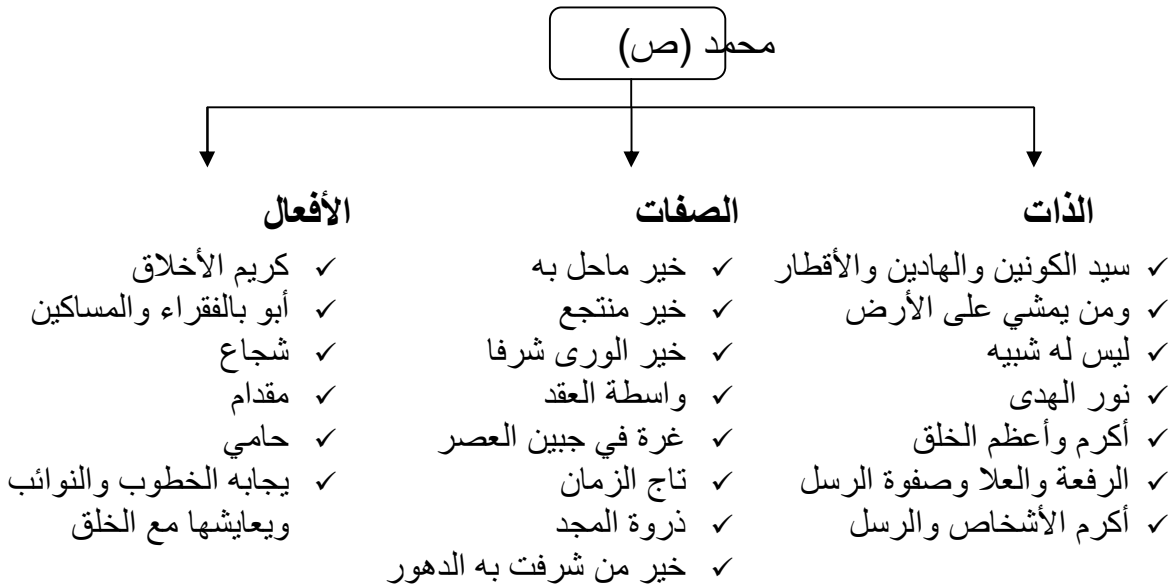
مع المساكين في أكل وفي سكن * وفي تحمل عبء الحادث الجلل
تلك المباهج والخيرات يشهدها * وفي يديه إليها أقرب السبل
كان العزوف عليها فهي تافهة * وفي عين كل كبير النفس والبطل
أهدافه إن تردها فهي واضحة * معصومة من عوار الزيف والخلل¹

لقد رصد الشاعر أفعال النبي الكريم وما أحدثه من تغيير على البشرية جمعاء حيث أخرجها من ظلمات الجهل بنور الدين الجديد، فهو الخير كله والأمن والاطمئنان لكل خائف وجل لا تغريه الدنيا ولا تعيقه عن تحقيق مثله العليا وأهدافه النبيلة، وهو مع الفقراء المستضعفين في أكلهم ومقامهم، يحمل عنهم أثقال الخطوب والنوائب، ويسعدهم جاعلا في ذلك شتى الوسائل والطرق وكان عازفا عن الدنيا لتفاهتها، لأنه كبير النفس عظيمها، وغاياته في هذه الحياة واضحة من أراد الإنسان أن يعرفها لا تشوبها شائبة أو فساد، وقد رصد ذلك بين البيت (6-24) أي في زهاء (18) بيتا شعريا ولذلك كانت معارضة احتفالية وجامعة شاملة، يبدو فيها متأثرا بالنص السابق خاصة في جانب ذكره لتبشير المولد النبوي الشريف، عندما استحضر (الشقراطسي) للمعجزات التي صاحبت هذا المولد من الأنوار المضئية والهواتف المبشرة وسقوط صرح كسرى وخمود نار فارس وسقوط الأثان وضياء الشهب وغيرها، وكل ذلك انصب على بيان الصفات المثالية لشخص النبي الكريم، ولا يخفي التطابق المائل بين الأبيات اللاحقة (للمستأوي) والأبيات السابقة (لشقراطسي) من خلال العبارات التالية: (الإصباح والأصل، أبهى الحل، أحقابه الأول، الخائف الوجل، الحادث الجلل، أقرب السبل، الزيف والخلل)، وهو تأثر واضح نجده كذلك عند الشعراء الآخرين كغالي بن المختار في قوله: (الخاتم الرسل، يمشي على الأرض من حاف ومنتعل، أزمة المحل)، و(مؤيد الدين الطغراني) (بلا ميل، الوشل، أشهى من العسل، ثمل، الغزل، الإشراف والطفل) و(شمس الدين النواجي) في قوله: (المقل، البيض والأسل، معتدل، الحل، الخائف الوجل)، (عبد الرحيم البرعي) في قوله (البيض والأسل، الأول، في الإشراف والطفل، خير الخلق في الرسل)، و(اسماعيل العامري) في قوله: (الأمل، الغزل، جذل، العلل، الأجل، البيض والأسل، الوجل) و(جلال الدين السيوطي) في قوله (حاف ومنتعل، أكرم الخلق)، عند تجسيدهم لـ (الذات العاجزة) ثم نجد قول (ابن المختار) (الذل، أزمة المحل، الشمس في الطفل، الدول، -البيض والأسل، مشتعل، جذل، حيل، قبل)، وعند (البختري) في قوله: (الغزل، الخائف الوجل، خاتم الرسل، يمشي على الأرض من حاف ومنتعل) وعند (النواجي) في قوله: (ملل، مثل، مكتمل، الخضل، الأمل، السبل، لم تزل، الأزل)، بتجسيد (الذات المثالية) المرتبطة بشخص النبي الكريم كممدوح، وبهذا كان للقصيدة الشقراطسية كنص سابق حضورها القوي في النصوص اللاحقة، ويرجع ذلك للأثر

¹ معارضة المستأوي، بيت 09، 10، 11، 12، 13، 14، 15 (ينظر محمد بوذينة: مصدر سبق ذكره، ص 79)

الأيجابي الذي خلفته على هذه التجارب الشعرية، من خلال التماثل والتطابق خاصة في القوافي « ونقصد بالتماثل استعارة كلمة القافية بمعناها وصيغها المستعملة في القصيدة النموذج »¹.

وعلى العموم فقد كانت (الذات المثالية) ماثلة في النصوص اللاحقة وفي النص السابق على حد سواء وذلك بمدح الرسول (ص) من حيث الصفات والأفعال والذات والاحتفالية بالمولد وغيرها من العناصر التي شكلت الشخصية الإنسانية المتكاملة التي تطلع إليها شعراء المعارضات خاصة بعد تجسيدهم (للذات العاجزة)، ونستطيع أن نوضح عناصر الشخصية المثالية من خلال شخصية الممدوح محمد (ص) فيما يلي:



الملاحظ أن هذه العناصر قد عملت على تشكيل (الذات المثالية) المرتبطة بشخص الرسول (ص)، وهي أساس النصوص اللاحقة بحيث: « يعتبر وسط القصيدة النبوية المحور الأساسي للمديح النبوي، حيث تتحقق فيه عملية استحضار الرسول على نحو مثالي بالغ الكمال والجلال، جامع الأوصاف والخلال يللم فيه الشاعر المجد والعظمة للرسول من جميع أطرافه حبا ونسبا، خلقا وخلقاً، قوة وفعلا، بطريقة تجعل منه عنصرا تصوريا، ملحميا، يلتقي فيه الخيال والحقيقة، والواقع والأسطورة والحاضر والتاريخ »² ولعل ذلك ما نجده من العوامل المشتركة بين النصوص اللاحقة والنص السابق، إلا أنه يتميز عنهم بالحديث عن المعجزات الربانية المرتبطة بشخص الممدوح، بحيث أن المعجزة

¹ عبد الرحمن اسماعيل اسماعيل: المعارضات الشعرية، دراسة تاريخية نقدية، النادي الأدبي، بجدة ، ط1 ، 1994 ص 344 .

² غازي شبيب: مرجع سبق ذكره، ص68 .

« أمر خارق للعادة مقرونة بالتحدي مع عدم المعارضة »¹، لذلك جعلها الشقراطسي - في نصه السابق- عنصرا فاعلا في تثبيت ملامح الشخصية المثالية للنبي الكريم، خاصة حادثة الإسراء والمعراج التي تحدث عنها المعارضون كذلك حيث يقول الشقراطسي:

وفي دعائك بالأشجار حيث أتت * تمشي بأمرك في أغصانها الذلل
وقلت عودي فعدت في منابتها * تلك العروق بإذن الله لم تمل
والسرح بالشام لما جئتها سجدت * شم الذوائب من أفنانها الخطل
والجذع حن لأن فارقه أسفا * حنين تكلى شجتها لوعة الثكل
والشاة لما مسحت الكف منك على * جهد الهزال بأوصال لها قحل
سحت بدرة شكر الضرع حافلة * فروت الركب بعد النهل بالقلل
وأية الغار إذ وقيت في حجب * عن كل رفس لرجس الكفر منتحل
حمت لديك حمام الوحش جاثمة * كيدا لكل غوى القلب مختبل²

فقد خلت المعارضات من هذا العنصر الذي يصف الذات المثالية عن طريق المعجزة الربانية، في حين ان النص السابق ركز عليه تبعا لارتباط الشقراطسي بأحداث السيرة المحمدية، وتفصيلها على عكس المعارضين الذين غلبوا تجاربهم الذاتية وأوغلوا فيها فأصبحت هاجسهم فكانت (الذات العاجزة) مهيمنة على نصوصهم على عكس النص السابق الذي هيمنت فيه (الذات المثالية) المرتبطة بشخص النبي الكريم؛ وهي طريقة تفرضها طبيعة النص في حد ذاته، إذ أن جدلية (الذات والموضوع) مختلفة بين المعارضات والشقراطية؛ فبينما تسيطر الذاتية على هذه النصوص تهيمن الموضوعية على النص السابق، وهو عنصر مهم في بنائية القصيدة ككل، فمتى كانت الذاتية تشتت عناصر النص وتشظت أجزاؤه هنا وهناك، ومتى سيطرت الموضوعية كان التماسك أكثر والتلاحم أشد بين أجزاء القصيدة، وهو ما تحقق في النص السابق بتسلسل أحداث السيرة « فالقصيدة تتمتع بوحدة داخلية ذات بنية متماسكة يستحيل التعرض لها بتقسيم أو تجزئة دون خطر الإساءة إلى النص ودلالاته، فهذا النص في الحقيقة تعبير كلامي يتكون بالتنامي، تتولد أجزاؤه تبعا من بعضها البعض »³، فقد أعطى الشقراطسي نصه تلاحما وتماسكا بعرض أجزاء السيرة المحمدية وتفصيلها، وغلب الموضوع على تجاربه الذاتية، فكان نصه انموذجا للتقسيم والتنظيم دون إخلال بوحدة أجزائه، على عكس المعارضين ومن هنا أعطى لعنصر المعجزة حقه عندما قال:

والعنكبوت أجادت حوك حلتها * فما تخال خلال النسيج من خلل

¹ أبو عبد الله بن يوسف السنوسي: شرح القصيدة الوسطى، مطبعة التقدم الوطنية، ط1، تونس، دت، ص231

² القصيدة الشقراطية في مدح خير البرية، بيت 10-11-12-13-16-17-18، 21، (ينظر محمد بوزينة: مصدر سبق ذكره، ص 36-37)

³ ساعي سويحان، مرجع سبق ذكره، ص 45.

قالوا وجاءت إليه سرحة سترت * وجه النبي بأغصان لها هدل
وفي سراقعة آيات مبينة * إذ ساخت الحجر من وحل بلا وحل
عرجت تخترق السبع الطباق إلى * مقام زلفى كريم قمت فيه علي
عن قاب قوسين أو أدنى هبطت ولم * تستكمل الليل بين المد والقفل¹

فشخصية الرسول (ص) المثالية زادت كمالاتها ورفعة بفعل المعجزة الربانية، عندما انقادت لها الشجرة بأغصانها وعادت بأمرها، وحيث سجدت لها السرح وحن لها الجذع، وعند مسح النبي للشاة بكفه لتظهر الخيرات والبركات؛ ناهيك عن معجزة غار حراء، وما فعلته الحمامة والعنكبوت وكيف سترت السرحة وجه النبي بأغصانها المتدلية، ثم حادثة (سراقعة) و(الإسراء والمعراج) وغيرها من المعجزات التي رصدها الشاعر، وهي ميزة النص السابق في حديثه عن (الذات المثالية)، وهذا لا يعني أن المعارضين لم يتعرضوا البتة لعنصر المعجزة، بل نجد (غالي بن المختار) و(مؤيد الدين الطغراني) قد تعرضا لهذا العنصر، حيث يقول الأول واصفا معجزة القرآن الكريم من جهة، وحادثة الإسراء والمعراج من جهة أخرى:

من خصه ربه بالنور معجزة * منزلا جملا ناهيك من جمل
إن عورضت فضحت من كان عارضها * أو جودلت جدلت من كان ذا جدل
أو خوصمت خصمت أو فوحمت فحمت * أو كوثررت كثررت لكن بلا مثل
محت فصاحتها من كان ذا لسن * فكلهم برم بالنطق من خجل
من خصه ليلة الإسراء بمنزلة * ما نالها سيد من مرسل وولي
من انتهى منه روح القدس مرتقيا * حتى رأى الملك الديان عن قبل
ما ناله باحتيال لا فإن له * عناية سبقت في سابق الأزل²
كما يقول الثاني متحدثا عن الإسراء:

والمورث منه الذي لا شك يلحقنا * إسراء روح ولكن ليس عن كسل
إني شغلت به النفس الضعيفة إذ * أصحاب جنته الأعلون في شغل
والله كان مع الأعلون في درج * ترقى بهم عن حضيض الطبع والشغل³

فقد بين (ابن المختار) معجزة القرآن اللغوية في الفصاحة والبيان، والتي أحرست العرب وتحدثهم على أن يأتوا بسورة مثله، إلا أنهم عجزوا عن ذلك واندھشوا لهذه اللغة ببيانها وسحرها؛ فهي تقضح من يعارضها وتجادل من يجادلها، وتخاصم من يخاصمها وتفحم من يفحمها وتتكاثر عند من يكاثرها، فكانت فصاحتها تحديا للغة الجاهليين، فأسكتت

¹ القصيدة الشقراطية في مدح خير البرية، بيت 22، 23، 24، 25، 26 (ينظر: محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص 36، 37).

² معارضة ابن المختار، بيت 36 ص 42 (ينظر المصدر نفسه، ص 72).

³ معارضة الطغراني، بيت 62-63-64 (ينظر المصدر نفسه، ص 55).

فصاحتهم وبلاغتهم مثل ما حصل (لمسيلمة الكذاب) خاصة، كما بين الشاعر حادثة الإسراء والمعراج، وكيف خص الله بها نبيه الكريم لمكانته بين الرسل والأولياء، وكيف ارتقى به جبريل عليه السلام إلى الملاء الأعلى ليرى الله سبحانه وتعالى، وهو لم ينل ذلك بحيلة منه بقدر ما أن الله خصه بعنايته منذ الأزل .

ثم بين (الطغرائي) حادثة الإسراء والمعراج كتراث ديني ارتبط بالنبي الكريم وبأتمته، عندما أسري به إلى المقام الأعلى لذلك شغل الشاعر بالنبي نفسه، حيث أن أصحاب جنته في المقام العالي منشغلون بهذا الحدث، وهم ينتقلون من مقام إلى آخر مبتعدين عن مقام السفلى والمنحطين، وهي كلها معجزات فصل فيها الشقراطسي لأنها عنصر مهم في السيرة المحمدية، ليبين المقام الذي وصل إليه في الدنيا وحازه في الآخرة منذ الأزل « وهو إعجاز متصل بتصديق النبوة وتأييدها وعونا له على أداء وتبليغ رسالته كالإسراء والمعراج وانشقاق البدر وسقاية الأقوام الضامئة بماء الأنامل، وتكليم الوحش، حنين الجذع إليه ورد الشمس عن الغروب... »¹، وهي كلها معجزات تمثلها النص السابق على عكس النصوص اللاحقة، لأن الشقراطسي اتبع تفاصيل السيرة النبوية بمعجزاتها منذ المولد لتثبيت القدرة الإلهية التي جرت بمجيء الرسول الكريم وارتباطه بالدعوة والدين الجديد « وهو إعجاز اتصل بالمولد النبوي حيث تعرض المولديات البشائر والأحداث المتصلة بمولده (ص)، إيدانا بانبلاج نور الحق وتبديد ليل الضلالة والطغيان وأقول نجم الظالمين وهزيمتهم وذلك في صورة إشارات واكبت هذا المولد الكريم وهي تساقط إيوان كسرى، خمود نيران فارس، جفاف موارد أنهار المجوس »² فقد استحضر (عبد الله الشقراطسي) في نصه السابق عنصر المعجزة قبل المولد النبوي وبعد المولد، لأن الزمن الماضي عنده له قيمته ومكانته في وجدان الأمة، كون النبي الكريم « هو المخلص والمنقذ الذي أخرج الأمة من الظلمات إلى النور بفضل ما منحه الله إياه من معجزات أعانته على تحقيق النصر، فعبّر بالماضي عن رغبة حاضرة وأمنية جارفة في تحقيق القوة والنصر على الظلم »³، وكل ذلك يسهم في تشكيل (الذات المثالية) التي تعلق بها الشعراء المعارضين عندما أرادوا تخلص أنفسهم من الماضي الأليم، لذلك كانت (الذات المتوسلة) طاغية على النصوص اللاحقة أكثر منها في النص السابق.

1-3- مظاهر الذات المتوسلة:

تأتي (الذات المتوسلة) في القصيدة النبوية بعد (الذات المثالية) حيث يهيئ الشاعر نفسه بمدح الرسول الكريم، ليجعل منه الإنسان المخلص من ذنوب اقترفت وآثام حصلت

¹ خميس رضا: مرجع سبق ذكره، ص 72 .

² المرجع نفسه، ص 32

³ غازي شبيب: مرجع سبق ذكره، ص: 108

في الماضي، وإذا كان النص السابق قد طغت عليه أحداث السيرة المحمدية بحيث لا نكاد نعثر على نبرة التوسل إلا في أبيات قليلة، فإن النصوص اللاحقة قد جعلت من هذا التوسل والطلب عنصرا فاعلا في المعارضة عمل على ختم القصيدة بعد مد وجزر بين (الذات الناقصة) المرتبطة بالشاعر و(الذات المثالية) المرتبطة بالممدوح الرسول (ص) حيث يلتقيان في لغة التوسل والاستغاثة والاستجارة والطلب فتكون « الذات النبوية رابطة الوصل وهمزته بين الذات الانسانية والحضرة الإلهية أي واسطة بين الخلق والحق »¹ لذلك جعل المعارضون من شخص الرسول (ص) واسطة للشفاعة والخلص؛ إذ عرض هؤلاء حاجاتهم، وتوسلوا ودعوا وندموا على خطاياهم وزلاتهم وما اقترفوه من ذنوب، مع اعترافهم بنعم الله وفضاله عليهم، حيث اتخذت (الذات المتوسلة) طرقا مختلفة في طلب الشفاعة والخلص بحسب تجارب كل شاعر واختلفوا عن صاحب النص السابق رغم ارتباطهم بشخص الرسول (ص) « وفي ذلك تنبيه إلى عظيم السلطان الذي أعطته الذات النبوية الكاملة »²، فكان الوسيلة العظمى لأي كرامة يرتجوها المذنب من الله سبحانه وتعالى، لذلك يلجأ الشاعر إلى التوسل بالرسول (ص) وطلب العفو والصفح والشفاعة، لأنه يقر بشكل واضح بأنه إنسان مذنب محاط بالخطايا والآثام التي اقترفها عن قصد أو غير قصد، ولأن هذه الشفاعة هي الكفيلة بتقبل دعوته يوم الحشر العظيم قصد الفوز بمغفرة الله الواحد، وهي غاية كل مذنب ومبتغاه في الحياة الآخرة، فقد ختم شعراء المعارضات قصائدهم بهذا التوسل، وهو الأقرب إلى تقسيم القصيدة النبوية بين (المقدمة والوسط والخاتمة)؛ أي بين (الذات العاجزة والذات المثالية والذات المتوسلة)، ولذلك نجد (غالي بن المختار) يختم معارضته قائلا:

من للعصاة شفيح للمضام حمى * للمذنبين ربيع كالحيا الهطل
للمجرمين مجير عن جرائمهم * إن مسهم جزع من سيء العمل
شفيهم إذ لواء الحمد في يده * أمانهم غوثهم من ذلك الوجل
للمهتدين سنا للمؤمنين غنى * للمشتكين منى للمرسلين ولي
للطائعين دواء للبغاة دوى * للمظلين ضياء في دجى الظلل
للمستجير أمان للمريد هدى * نور تراه عيون المبصرين جلي³

لقد اعترف الشاعر بالعصيان والجرم وسوء العمل، لذلك طلب شفاعة النبي الكريم، واستجار به لحميه، وكان ذلك على لسان الجماعة التي اقترفت ذنوبا، ولا تجد من يخلصها عدى الرسول (ص)، فالنبي الكريم بمثابة الشفيح الذي نشكر من خلاله الله سبحانه وتعالى،

¹ خميس رضا: مرجع سبق ذكره، ص 34

² السنوسي أبو عبد الله بن يوسف: شرح القصيدة الوسطى، مطبعة التقدم الوطنية، 1 ط، تونس، دت، ص ص: 313-314

³ معارضة (ابن المختار)، بيت 24، 25، 26، 27، 28، 29 (ينظر محمد بوذينة: مصدر سبق ذكره، ص 71)

وهو الأمن والغوث أثناء خوف والفرع، وهو بمثابة الهادي الذي يقصده المشتكون والاملون والطائعون والبعاة والذين احلوك عليهم الليالي، ويقر بأنه أمان للمستجير به وهدى لمن يريد الهداية ونور لمن يريد الإبصار، وقد جعل الشاعر هذه الخاتمة التوسلية منطلقا جديدا لنفس شعري جديد يمدح من خلاله النبي الكريم في نسبه وشرفه والمعجزات التي أحاطت به وغير ذلك، إلا أن بقية المعارضين كانت خاتمتهم توسلية مرتبطة بالصلاة والسلام على سيد الخلق والمرسلين « **مثلما ما نجد في شعر المولديات والذي يمثل خاتمة الختام في البناء المعماري** »¹، ويختم (شمس الدين النواجي) معارضته قائلا:

كن لي مجيرا إذا ما شب جمر لظى * والناس من طول يوم العرض في وجل
واشفع حنانيك في فصل القضاء إذا * عم البلاء وقلت في السورى حيلي
بحيث لا والد يغني ولا ولد * ولا شفيع سوى المختار يشفع لي
مددت كف افتقاري استغيث بمن * على شفاعته الغراء متكلي
فاقبل دعائي وكفر بامتداحي ما * فرطت في نظم أيام الصبا الأول
عليك أركى صلاة والسلام من الله المهيمن في الإبكار والأصل
ما سار عشاق ركب في صعيد نوى * إلى الحجاز وغنى القوم في زجل²

فقد استحضر الشاعر ذاته المتوسلة وهو يستجير بالرسول (ص) من نار تلظى يوم العرض، عندما يقف الناس وجلين خائفين أمام الله سبحانه وتعالى، كما يطلب شفاعته إذ لا حيلة له أين لا يغني لا والد ولا ولد ولا شفيع سواء سيد الخلق والمرسلين، ثم يمد يده مستغيثا مبينا افتقاره للعمل الذي ينجيه من عذاب جهنم، جاعلا اتكاله على الرسول (ص) ليخلصه، ثم يطلب من الله أن يقبل دعاءه ويكفر عن ذنوبه التي اقترفها أيام الصبا، ثم يدعو للصلاة والتسليم على شفيعه النبي الكريم ويبين هيمنة الله وسيطرته على هذا الكون ما طلعت شمس وما غربت، وبذلك وحدت (الذات المتوسلة) بين (الذات العاجزة) و(الذات المثالية)، أي « **قيامها على تناقص انبئائي يحتفظ فيه الناقص بنقائصه والكامل بكماله، فالذات الناقصة مذنبه مستغيثة ومورقة بالبحث عن الخلاص تتوسط بالكمال والمستغاث به (شفيع الخلق) لتتال مبتغاها (المغفرة والشفاعة) من بارئها (المستغاث) والرجاء معلق بالمستغاث به** »³، ونلاحظ ذلك في قوله (اشفع) (استغيث) (اقبل دعائي) (كفر) مثلما يوضحه في الجدول التالي:

¹ خميس رضا : مرجع سبق ذكره ، ص36

² معارضة (النواجي) ، بيت (31) ص (40) (ينظر محمد بوذينة: مصدر سبق ذكره، ص64)

³ خميس رضا: مرجع سبق ذكره، ص ص: 35-36.

العجز	المثال الإنساني	المثال المطلق
الذات العاجزة الانسان المذنب	الذات المثالية محمد (ص) الوسيط ، الشفيع الإنسانية، النبوة المستغاث به	الله سبحانه وتعالى الغفور المستغاث

ويختتم جلال الدين السيوطي معارضة كذلك بالاستغاث والشكوى والطلب قائلا :

يامن أتيت حماه أستغيث به * لله في كل ما أشكوه من وجلي
أنت الكريم ومن وافيك مفتقرا * فهو السعيد بنيل السؤل والأمل
والله ما قلت يوما لسائلكم * حاشاك من وصمات الرد والبخل
أشكو إليك ديونا قد بليت بها * أرجو من الله يقضيها على عجل
وأسأله لي دنيا موسعة * من الحلال الذي ما شيب بالملل
واسأله لي يهديني صونا أبين به * من شر أعدائي في حرز من الكلل
وأسأله لي راحة للقلب أن به * هما تبيت له سهرانة مقلي¹

فقد تموقعت (الذات المتوسلة) لدى الشاعر وهي تقف على ضريح النبي الكريم، مستنقدة به وبحمانيته ومستغيثة شاكية خائفة من عقاب الله سبحانه وتعالى، وجاعلة من الرسول (ص)، المعطاء الجواد دون سواه، فطوبى لمن نال سؤاله منه، وحقق آماله على يديه، وتخلص من تبعات ذنوبه، وهو يعلم أن النبي الكريم لا يرد سائلا ولا يبخل عليه كما يشكو الشاعر ديونه وذنوبه التي كبلته، ويرجو أن يقضيها الله سبحانه وتعالى في عجلة على يديه، ثم يكرر ويلج على سؤاله وتوسله، بأن يطلب سعة العيش والرزق الحلال، والحماية والرعاية من الأعداء الكائدين ومن شرهم البغيض، كما يطلب الراحة والإطمئنان النفسي من الهموم التي أبتلي بها وأرقته، وبذلك نحسن في هذه القصيدة المعارضة بعالم خاص استحضره السيوطي وهو يتوسل ويطلب، وهو عالم يوحي بأن من يطلبه مائل أمامه في تعالق روحاني مميز، ويرجع ذلك إلى طبيعة فهم القارئ لهذا العالم الذي يستحضره الشاعر « غير أن الأمر يظل ممكنا ما دام المعنى المبني لدى القراء يفتح الطريق أمامنا إلى عالم غريب وقابل لأن نفهمه ونستطيع داخله رؤية ما لم يكن موجودا على الإطلاق»²، ونجد (ابراهيم الرياحي) يختتم معارضته بقوله:

والآن جنتك لا ألوي على أحد * أنت الجواد الذي يعطي بلا مهل

¹ معارضة (السيوطي)، بيت 09 ص 15 (ينظر محمد بوزينة: مصدر سبق ذكره، ص 66)

² Wolf gang iser, l'acte de lecture thiorie de l'effet esthétique, traduit par evelgne SZ ngcer, pière margoder, eduteur liège, Belgique, 1965, P.44.

ياسيدي العمر قد ولى وما ظفرت * يدي بنيل الذي أعيت له حيلي
إني توسلت بالأسماء وأعظمها * وكل أمر يرى من أعظم الوصل
هب لي وصالا على مر الليالي لكي * أموت والقلب في سكر من الجذل
عليك صلى الذي في الذكر قال لنا * صلوا بدمع من التسليم متصل
وسلم الله تسليما يفوح له * مسك الختام مع الإشراق والطفل
ثم الرضى عن أبي بكر وعن عمر * وذو الحياء أبي عمرو، كذاك علي
وكل من بك يا خير الأنعام له * تعلق بانتساب غير منفصل¹

ويبدو كذلك الرياحي مثل السيوطي قد حضر أمام قبر النبي الكريم وقصده دون غيره بالطلب، لأنه كريم يهب دون تردد، وقد عمّر طويلا دون الوصول إلى مبتغاه، ويتوسل بعظيم الأسماء وكل ما هو مقدس، لتحقيق غايته ويطمئن ويسعد إلى الأبد، ثم يصلي ويسلم على المصطفى بدعاء يستمر شروقا وغروبا، كما يدعو لصحابة رسول الله وكل من تعلق به وأحبه.

ثم يقول (إبراهيم البختري):

محمد فخر كل المرسلين به * وخير من يرتجى للحادث الجل
وما انطوت نحوه العافون شاسعة * سعياء، وعن صهوات الخيل والإبل
يا رب صل على النور الذي ختمت * به النبوة عند الله في الأزل²

وقد افترقت هذه الخاتمة لعنصر التوسل وذكر الذنوب، واقتصرت على الافتخار بالنبي الكريم وذكر مكانته بين الرسل، على أنه أمل الرجي حينما لا ينفع مال ولا بنون، ومقصد الساعين من الأرض قاطبة، ثم يدعو الله ليصلي عليه، فهو نور البشرية وخاتم الأنبياء في علم الله الأزلي، وقد اختلفوا في خاتمة دعاء الرسول والتوسل به، حيث يقول (ابن تيمية): « لفظ التوسل قد يراد به ثلاثة أمور، أمران متفق عليهما بين المسلمين، أحدهما هو أهل الإيمان والإسلام وهو التوسل بالإيمان وبطاعته، أي الرسول، والثاني دعاؤه وشفاعته وهذا أيضا نافع يتوسل به، والثالث التوسل بالرسول بمعنى الإقسام على الله بذاته والسؤال بذاته، فهذا لم يكن الصحابة يفعلونه لدعاء الاستسقاء ونحوه لا في حياته ولا بعد مماته »³، وهناك من يجيز هذا التوسل من المسلمين وهو ما نجده عند أهل السنة، بحيث يجمعون على ذلك وبالتوسل بالنبي الكريم: « وفي حياته وبعد وفاته، وكذا يعتبره من الأنبياء والمرسلين والأولياء الصالحين »⁴، ولعل الملاحظة التي نجدها في

¹ معارضة (الرياحي)، بيت 24، 28، 29، 30، 31، 32، 33، 34 (ينظر محمد بوذينة: مصدر سبق ذكره، ص: 76)

² معارضة (البخترى)، بيت 32-33-34 (المصدر نفسه، ص: 78)

³ ابن تيمية: قاعدة جلية في التوسل تحقيق محمد سيد رضا، ط4، القاهرة، سنة 1944، ص 10-45

⁴ أحمد بن دحلان، رسالة في التوسل بالنبي، مطبعة العامرية، مصر، 1325 هـ، ص 21.

جملة القصائد النبوية الشريفة أن هذه الخاتمة هي الطاغية خاصة في النصوص المولدية، إذ يعتبر هؤلاء الشعراء النبي الكريم واسطة بينهم والله سبحانه وتعالى، لذلك يتوسلون به ويطلبون شفاعته، إذ « الدعاء الموجه إلى الرسول (ص)، أمر يوحى به الأدب في الشريعة الإسلامية، لأنه إقرار بالعبودية لله تعالى، ولأن الرسول (ص) أيضاً ذو حظ عظيم عند الله، فهو حبيبه وصفيه وخليله قد بلغ الأمانة، وأدى الرسالة، ونصح الأمة، لذلك يطلب الشاعر من الرسول (ص) الشفاعة، حتى يربح دعواه يوم الحشر ويفوز بنعمة الله ورضوانه »¹، وقد انحرف بعض المعارضين في خواتمهم عن المؤلف، فكانت متماشية مع طبيعة نصوصهم المدحية والسياق العام الذي جاءت فيه مثلما نجد عند (الحبيب المستاوي) و (مؤيد الدين الطغرائي) الذي يقول:

والله كان مع الأعلون في درج * ترقى بهم عن حضيض الطبع والسفل
الله أوجدنا جوداً ليشهدنا * كمال صورته فينا على مهل
فكان لي أذنا وكان لي بصرا * وكان ما عندنا من القوة وسل
عن الذي قلته أخبر أمتنا * أئمة الدين والهادين للسبل
يخبروك بأن الأمر فيه كما * ذكرته لا بتحريف ولا مثل²

فقد اتخذت (الذات المتوسلة) عند الشاعر بالوجود فوحدت الله، وأعطتنا معنى فلسفة التوحيد (أوجدنا، جوداً، ليشهدنا، فكان لي أذنا، كان لي بصرا)، وهو ما أقرت به الأمة والأخبار في كتبها السماوية دون تحريف وتزييف، ولا يتأتى ذلك إلا بالمعرفة اليقينية وهي « معرفة الإيمان بتوحيد الملك الديان فالإقرار بصدق ما في القرآن ومعرفة الإتقان وهي دوام مشاهدة الفرد الديان »³، وإذا أردنا أن نتعمق في هذه الخاتمة التي جعلت من ذات الشاعر المتوسلة ذات موحدة تعطي الدليل على وجود الخالق والتفاني فيه ليصبح الفرد كمخلوق جزءاً من الخالق، فيكون الله سبحانه وتعالى بالنسبة إليه أذنا يسمع بها وبصرا يرى به، حتى يده التي يبطش بها متى تقرب منه بالتقوى والعبادة، ووصوله إلى المعرفة اليقينية والحقيقة الإلهية، بحيث أن « أصل معرفة الله توحيده، ونظام توحيده الصفات عنه بالكيف والحيث والأين فيه استبدل عليه وكان سبب استدلاله به عليه توفيقه وبتوفيقه وقع التوحيد له، ومن التوحيد له وقع التصديق به، ومن التصديق به وقع التحقيق عليه، ومن التحقيق جرت المعرفة به، ومن المعرفة به وقعت الاستجابة له فيما دعا إليه، ومن الاستجابة له وقع الترقى إليه ومن الترقى إليه وقع الاتصال به، ومن الاتصال به وقع

¹ غازي شبيب: مرجع سبق ذكره، ص 78

² معارضة (الطغرائي)، بيت 64 ص 68 (ينظر محمد بوذينة: مصدر سبق ذكره، ص 55)

³ أحمد الرفاعي: حالة أهل الحقيقة مع الله، حققه وعلق عليه عبد الغني نكه مي، ط 1، حلب 1408 هـ، ص 27.

البيان به...»¹، ويظهر أن الشعراء يختلفون في كيفية الاتصال بالحضرة الإلهية بحسب ثقافتهم الدينية والعقائدية، فهناك من يجعل الرسول الكريم بابا يلج من خلاله للدعاء وطلب المغفرة والشفاعة، وهناك من يرتقي مباشرة للتناجي مع الذات الإلهية، لفهم سر الوجود وحقيقة التوحيد من خلال التماهي في الحضرة الربانية والتوحد معها، ولن يتأتى ذلك إلا بمرتبة الإيمان والعبادة الراقية والصفاء والطهارة والنقاء، والترفع عن الدنيا الماثلة في زخارف الدنيا ومغرياتها، وهؤلاء قلة جدا، ما عدا ما نجده عند المتصوفة. والدعاء والتوسل بالنبي الكريم في نهاية القصيدة عنصر مقبول ومستحب «لأن الدعاء أساسا هو رفع الحاجات إلى رافع الدرجات»²، كما أن أهل السنة والجماعة: «يجتمعون على جواز التوسل بالرسول الكريم في حياته وبعد وفاته، وكذا بغيره من الأنبياء والمرسلين والأولياء الصالحين»³.

فقد كان البناء المعماري للنصوص اللاحقة متباينا من حيث توفر الذوات (العاجزة والمثالية والمتوسلة)، وهي وإن كانت واضحة في بعض المعارضات إلا أنها اختفت في البعض الآخر، لأن النصوص اللاحقة افتقرت إلى التقسيم المعروف في القصائد النبوية، ويعود ذلك إلى خصوصية التجارب الشعرية؛ إذ أن طغيان التجارب الذاتية على الموضوع أتلّف هذا التقسيم، يضاف إلى ذلك أن النص السابق اتجه في بنائه المعماري إلى اقتفاء أحداث السيرة بتفاصيلها، فكان مغايرا لما تتطلبه القصيدة النبوية عامة، حيث طغى الموضوع على الذات الشاعرة كذلك، وقد تعالقت النصوص اللاحقة مع النص السابق في عنصر (الذات المتوسلة) على الخصوص، وقد راعت المعارضات عامة هيكله القصيدة النبوية (مقدمة، وسط، خاتمة)، وحافظت على التقاليد الموروثة في بنائية القصيدة العربية القديمة، ولا تخفى جدلية (الذات والموضوع) بين النصوص اللاحقة والنص السابق، والتي أسهمت في تشكيل هذه النصوص وجعلتها مميزة، وتبقى الحقيقة المحمدية مجسدة في هذه النصوص وفي الشقراطسية بوسائل الشاعر الخاصة، وهي صورة الكمال والمثال الإنساني في أرقى مقامها، كما أوجدها الله سبحانه وتعالى، حيث أن «أول ما خلق الله من خلقه نور محمد (ص) قبل كل شيء وأول ما خلقه الله من خلقه ذرة محمد وأول من حوى القلم لا إله إلا الله محمد رسول الله»⁴، وتأكدت هذه الحقيقة بالأحاديث المنقولة منها الحديث الذي قاله آدم عليه السلام لله سبحانه وتعالى عندما أصاب الخطيئة «رب إنك لما أتممت خلقي بيدك، أي بقدرتك ونفخت في من روحك أي سرك العجيب، رفعت رأسي فرأيت على قوائم

¹ محمد جلال شريف: دراسات في التصوف الإسلامي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص317

² مخيمر صالح: المدائح النبوية بين الصرصري والبوصيري، دار بيروت، لبنان، ودار الهلال، عمان، ط1، 1986، ص134

³ أحمد دحلان: رسالة في التوسل بالنبي، مطبعة العامرية، مصر 1325هـ، ص21.

⁴ غازي شبيب، مرجع سبق ذكره، ص77.

العرش مكتوبا لا إله إلا الله محمد رسول الله، فعلمت أنك لم تضيف إلى اسمك إلا أحب الخلق إليك إذ قرنت اسمه مع اسمك، فقال نعم قد غفرت لك ولولا محمد ما خلقتك»¹.

2- مواطن التشابه والتباين في الحقول الدلالية بين النصوص اللاحقة والنص السابق:
على الرغم من أن نظرية الحقول الدلالية تهدف إلى تجسيد العناصر العلمية التي بمقدورها أن تستوعب المعجم اللغوي لأي لغة استيعابا علميا ومنهجيا، قصد إرساء خطة تعليمية ناجعة، إلا أن تناول أي نص أدبي من خلالها لا يكون تناولا عاما بحيث نقف على لفظه في لغته، بل العملية تكون اختيارية وانتقائية بحسب الرصيد اللغوي والحقل المعجمي الذي يشكل ملمحا أسلوبيا داخل هذا النص، حيث يتسنى لنا تفسير وتحليل اختيارات شعراء المعارضات للفظ دون آخر، وفق مبادئ هذه النظرية العلمية الدلالية التي تعتمد على مدى ارتباط مجموعة من الكلمات في الدلالة داخل النص الأدبي، والتي يحويها لفظ عام فتتصب جميعا في محوره، فيصبح المركز الأساس الذي تجتمع فيه دلالات هذه الألفاظ، إذ « الحقل الدلالي هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع تحت لفظ عام يجمعها ولكي نفهم معنى كلمة يجب أن نفهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا، فمعنى الكلمة هو محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي»².

وإذا جئنا للنصوص اللاحقة، نجد جملة من الكلمات التي كان لها وقعها في تشكيل الدلالة والتعبير عن الموضوع العام، ويحكمها في مضمون الخطاب، حيث اختلفت في حقولها الدلالية، وانصبت في حقل دلالي مركزي، وهو حقل المديح النبوي الذي يشكل المحور الرئيسي لهذه النصوص المعارضة، ونستطيع أن نرصد هذه الحقوق الدلالية ضمن الأنواع التالية من خلال مواطن التشابه والاختلاف بين المعارضات والاشقراطسية:

2-1-2 مواطن التشابه:

2-1-1-2 التقاطع في الحقل الديني:

إن موضوع المديح النبوي الشريف يفرض وجود هذا الحقل الدلالي، بحيث يعد المرتكز الأساسي لشعراء المعارضات من جهة، وللشقراطي من جهة ثانية، ليكون المنطلق لهؤلاء الشعراء لمعارضة النص السابق، حيث ترددت ألفاظ هذا الحقل (227) مرة في المعارضات، ونجدها عند (بن المختار) (41) مرة وعند (الرياحي) (32) مرة وعند (المستأوي) (30) مرة وعند (النواجي) (28) مرة، وعند (البرعي) (27) مرة، وعند (البخترى) (23) مرة، وعند الطغراني (14) مرة، وعند (المدني) (13) مرة، وعند (السيوطي) (08) مرات، وعند (العامري) (03) مرات، ومن هذه الألفاظ (الصلاة، السلام،

¹ محمد ناصر الألباني، التوسل، أنواه، أحكامه، تحقيق محمد عبد العباسي، المكتب الإسلامي، رسائل الدعوة السلفية، ط4، 1975، ص 115.

² أحمد مختار غمر: علم الدلالة، دار اللغوية، ط1، أنقرة 1982، ص 79

الرحمة، العالمين، الهدى، الكون، الشفيق، الخلق، الرسول، الله، محمد، أحمد، الرسل، الحق، الإله، الدين، الملة، الإسلام، الأديان، الملل، الويل، الرب، الواحد، الأزل، المصطفى، الخشية، الصراط، الشفاعة، الجبار، الحوض، الوجود، النبوة، المحشر، الخير، المفاز، اللطف، العناية، الأنام، السبل، الكرب، المذنبون، الذنب، المناير، المذهب، المبين، المولى، النفل، المرسلين، الكواكب، الأفلاك، المولد، العافون، الخزي، العفو، الدنيا، الخاتم، الأنبياء، الكتاب، البعث، الشرعة، الآيات، المختار، الدعاء، النبی، الوجود، الذكر، القويم، المطهر، المنزه، طيبة، القبر، الصفا، المصلی، النقا، منی، الحجر، الحُجر، مبهتل، الرحمن، داع، التنزيل، الأولياء، القدس، تقديس، الرشد، الرشد، الرشد، الحقيقة، الحقائق، الوقار، الهادين، الإسرائ، الأخبار، الأئمة، الشرع، الحقوق، الجنة، القدر، الوحي، مكة، البطحاء، البيت، الكعبة، الأملاك، الإشراف، الخيرات، الغيب، المولى، ولي، الطائعين، المرید، الحمد، الكونين، قریش، مرسل، المهتدين، القلب، الرسالة، الملك، الديان، العرش).

والملاحظ أن هذا الحقل الدلالي قد جاء عند جميع شعراء المعارضات، لأنه يشكل عنصرا داعما لقصائد المديح النبوي، ولا غنى لهؤلاء الشعراء عنه، كونه المعين الذي يغرقون منه، حيث أن الارتباط بالنبي الكريم هو في حقيقته ارتباط بالقرآن والدين، ذاك أن سلوكه وأخلاقه وصفاته وذاته لا تنفصل عما هو ديني وقرآني؛ وبذلك لم يشذ شعراء المعارضات عن صاحب النص السابق في توظيف هذا المعجم الديني والقرآني، وهو كذلك غاية توظيف المستويات اللغوية السابقة وهي خادمة له لطبيعة النصوص الدينية المرتبطة بحامل لوائه محمد (ص) إذ « مما لا شك فيه أن الدرس الدلالي يمثل تنويعا لجميع مستويات اللغة، وإن هذه المستويات تمثل شبكة من العلاقات المتداخلة التي تعلق ببعضها بعض أو الدلالة على القيمة المادية بين الدال والمدلول »¹، ومن الطبيعي جدا أن نجد الشقراطسي وهو من فقهاء عصره الذين تشبعوا بالفقه المالكي ودرسوا على أيدي علماء أجلاء²، أن يوظف هذا الزاد المعرفي الديني لصلته الوطيدة بالقرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، وهو في مقام مدح لسيد الخلق والمرسلين، ولا يمكنه بحال من الأحوال الابتعاد عن هذه الثقافة المعجمية الدينية، خاصة وأن طبيعة نصه المسترسل في تفصيل السيرة، فكانت انطلاقته الأولى من القاموس القرآني والديني كمفتاح لبداية مدحه والتفصيل في السيرة النبوية العطرة، ومن ثمة وضع إطار عام للصراع بين الحق والباطل، فترددت الألفاظ التالية: (الحمد، الله، الآية، النبي، الرسل، الهداي، النبوة، السبل، الملك، الخالق، الخلق، البرية، العرش، الأزل، التوراة، الإنجيل، عيسى، موسى، الأحبار، محمد الكتب،

¹ نادية رمضان النجار، اللغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين، مراجعة وتقديم عبده الراجحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، دبت، ص 219.

² ينظر محمد بوزينة: مصدر سبق ذكره، ص 31

العباد، الرواية، الرؤية، الكوثر، الشفاعة، الأخيار... إلخ)، وهي ألفاظ إتكأ عليها شعراء المعارضات في مدحهم، على الرغم من اختلافهم مع النص السابق في عدم اتباعهم لأحداث السيرة بتفاصيلها، وإذا كانت هذه الألفاظ قد تباينت في دلالتها بحسب السياقات المختلفة التي أبرزها المعارضون وأوحى بها الشقراطسي، وهو قاسم مشترك بينهما، فإن التجارب الذاتية للمعارضين جعلتهم يتسلحون بها أثناء مدح النبي الكريم وذكر صفاته وتوسلهم به وطلب شفاعته، وبيان عظمة الخالق وقدرته لأنهم في حالة هروب من حياة الذنوب المقترفة إلى الرغبة في الدخول إلى حياة المغفرة وطلب الشفاعة، وشتان بين هذا وما نجده في النص السابق الذي انصب فيه هذا المعجم كله في مفهوم عام حول حقيقة الخلق الكوني والملك المرتبط بالخالق وهي سند قوي يبين حقيقة وجود الأنبياء والرسول، وفي خضم ذلك وجود الحقيقة المحمدية وشخص النبي الكريم كخاتم للرسول والرسالات وهو الشيء الذي يجعله ينطلق في مدحه ببيان مقامه ودوره في هداية البشرية، مع بيان منزلته عند الله سبحانه وتعالى، كما يعطي هذا المعجم دفعا لتثبيت سنة الله في خلقه وفي كونه، بصراع الخير مع الشر والإيمان مع الكفر، ورغم هذا الاختلاف « يمكننا الوقوف على مظاهر التناس أو التداخل الفني الذي حصل على مستوى المعجم »¹، من خلال تكرار بعض الألفاظ الدينية سابقة الذكر بين النصوص اللاحقة والنص السابق، رغم اختلافها في بعض الدلالات تبعا للسياق الذي وردت فيه اللفظة، مما يجعل القراءة متعددة في خضم الدلالة العامة للنص، إذ « كل نص يملك قابلية أن يؤول دلاليا كما يؤول نقديا »².

2-1-2- التقاطع في حقل المشاعر وألفاظ الجمال والفرح وما يحيط بهم:

وفي هذا الحقل نجد شعراء المعارضات لديهم من السبل السهلة أكثر من صاحب النص السابق، لأنهم اعتمدوا على تجسيد تجاربهم الخاصة في بداية قصائدهم، وفتحوا لأنفسهم مجالات هذا المعجم، فنجد منهم من يتغزل، ومنهم من يشكو الدهر، ومنهم من يقف على أطلال الحبيب، ومنهم من يتضرع ويطلب الشفاعة، وهكذا كان المجال أوسع وأرحب مما نجد عليه الشقراطسي، الذي ارتبطت مشاعره بشخص النبي الكريم منذ البداية؛ فكان المجال أضيق لتوظيف هذا الحقل الدلالي الذي تردد عند هؤلاء الشعراء (177) مرة، حيث ورد عند (البخثري) (29) مرة، والطغرائي (29) مرة، و(الرياحي) (23) مرة، وعند (البرعي) () و(النواجي) (22) مرة لكل منهما، وعند (بن المختار) (21) مرة وعند (المدني) (16) مرة، وعند (المستأوي) (10) مرات، وعند (السيوطي) (5) مرات وعند، وتمثل هذا الحقل في الألفاظ التالية: (جذل، مسرورة، بسام، الفكاهة، المزاح، مخدرة،

¹ أحمد زنيير: مرجع سبق ذكره، ص 82

² Emberto Eco, les limites de l'interprétation, traduit de l'italien par myriem bouzaher, 3 ed, 1994, sartter, France, P. 227.

عذراء، الهلوك، الفضل، اللهو، الغزل، الأعين، النجل، غيد، الشوق، حنين، أخو هزل، الطلل، الإخلاص، حزن، اغتراب، طرب، الهوى، حب، صديق، أنيس، رقة، الغنج، الكحل، الغواني، الخلان، شعور، عاطفة، ليلي، فتانة، رشيق، القد، معتدل، غادة، سمراء، النهدي، الرحيل، حلتته، الحلي، الحل، النجلاء، راحلة، رحل، الركب، ركاب، اللجم، الجدل، المحسن، العذرى، الحور، الخدور، مكحلة، معسلة، ود، الرفاق، التكحل، الفراق، اللذات، شمل، الحسن، مرتحل، الصد، العواذل، الوصل، الطاعنين، الأعين الخزر، مقلة، الريم، الطيف، الدمع، الغراء، شراك، السعيد، الأمل، الدموع، عاشق، عشاق، قتيل، عطف، الأسى، الصب، طلق، ضاحك، البشر، نشوانة، بعد، هجر، الفنان، رفيعة، تهان، محتفل، التشبيب، البين، جوى، صبا، صبا، المشوقة، حنين، المحبوب، غرة، تاج، الطرز، مسك، الأعطار، الأطياب، القلب، فؤاد، بديع، نجوى، جفاء، العروس، تحفة، لون، زخرف، بيضاء، أبهج، المباهج، الرسم)، وقد شكل هذا المعجم مرتكزا أساسيا في هذه النصوص اللاحقة، لأن المشاعر محفزا قويا للشاعرية، فكانت جسرا ينقلنا إلى ما يصبوا إليه الشاعر من مدح النبي الكريم أو طلب شفاعته والتوسل به، كما كانت عاملا مثيرا للمتلقي ومنيرا له ليتبع تفاصيل القصيدة المعارضة خاصة في مقدماتها المحفزة على الإبداع والمحافظة على القيم الجمالية والفنية للقصيدة العربية، إذ « **الافتتاح مقصود به تعليق نفوس السامعين، وشرك قلوبهم وتعديل أخلاقهم...** »¹، كما أن الغزل لا يخلو من المشاعر الجميلة كما لا يخلو وصف المرأة من تثبيت لمظاهر الجمال وإظهار النشوة والفرح، كما أن وصف الأطلال والرحيل والديار مفعما بهذه المشاعر القاسية، ومثلها شكوى الدهر والحظوظ العائرة، فكانت هذه القصائد فسيفساء من المشاعر النبيلة في حالة النشوة والفرح وحالة الشكوى والتذكر والحزن، وهو ما تميزت به عن النص السابق، الذي دارت فيه المشاعر حول حب النبي الكريم انطلاقا من ذات الشاعر وما يخالجها داخليا شوقا وهياما به، ويرجع ذلك إلى الاعتقاد الراسخ عند صاحب الشقراطسية بأحقية النبي الكريم بهذا الحب، لأنه الشفيع والمنقذ ولمكانته الخاصة عند الله سبحانه وتعالى، إذ لا مجال للمشاعر لتتهم بشخص غيره، وتصف جمالا دون جماله وتزدهي بغيره، فالانتشاء والفرح والإعجاب بالجمال ينطلق من مدح النبي الكريم ووصف مكانته عند الخاق، ومواقفه وما أحاط به من معجزات وغيرها من الأحداث، لذلك كان اختيار (الشقراطسي) لهذا المعجم مجسدا للصراع بين الحق والباطل حيث وظف منه ألفاظ: (الحب، الجوى، الصفاء، الوداد، النحل، الفراق، الجنان، الحنين، الثكل، اللوعة، البكاء، الدمع، الهبل، النشيج، الرحمة، الأرحام، الصفح، العفو، الجود... الخ)، فجسدت هذه الألفاظ دلالة تعلق الشاعر الشديد بشخص النبي الكريم،

¹ عبده بدوي، دراسات في النص الشعري، عصر صدر الإسلام وبني أمية، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، دبط، القاهرة، مصر، 2007، ص 29.

وإيمانه المطلق بمثاليته وإنسانيته ومكانته في الدنيا والآخرة، فكان جسرا للتقرب من الله سبحانه وتعالى، لأنه مصدر الشفاعة والعتق والصفح، وهذا التعلق الشديد « تأليفا بين الحب الإلهي والحب الإنساني والتعبير عن العشق في طابعه الروحي من خلال أساليب غزلية موروثة قديم تكوينها ونضجها الفني »¹، ولعل القاسم المشترك بين شعراء المعارضة والشقراطسي هو محبة النبي الكريم والتعلق به، خاصة أثناء التوسل وطلب الشفاعة مثلما يفعل الصوفيون، بحيث يصبح هذا الحب والتعلق بالنبي الكريم نوعا من العبادة والتقرب لله سبحانه وتعالى « فالمحبة أكثر مواضيع الصوفية شاعرية، كإحساس وتعبير، فهي لا تعبر عن حالة وجد وحسب، بل هي طريقة وصول تصور الوسائل الأخرى كالمجاهدة والتوكل والذكر.... الخ بنوع من التوجه المباشر تكون عاقبته الحدس أو الإشراق، فالمحبة تصوف موضوعا وطريقا وسلوكا »²، حيث اتفق شعراء المعارضة مع صاحب النص السابق على محبة الرسول الكريم محبة خالصة لوجه الله سبحانه وتعالى، ولا تجد هذه المشاعر طريقا إلا الشعر سبيلا « والشعر هو سبيل إذاعة الحب وإعلانه، فيه تكتمل ويبلغ الحدود التي يقبلها المحب »³، وكذلك نجد أن جميع شعراء المعارضة قد وظفوا هذا الحقل، لأن الارتباط بالمشاعر والمرأة والنبي الكريم كان حاضرا وحضورا قويا في هذه النصوص خاصة في بداية ونهاية القصائد على غرار النص السابق.

2-1-3- التقاطع في حقل الطبيعة والماء:

لا يمكن أن يستغني الشعراء عن هذا الحقل الطبيعي الذي يعطي النص رونقا وجمالا؛ إذ الطبيعة الجميلة إبداع إلهي، وما يضيف عليها رونقا وجمالا أكثر عندما ترتبط بعنصر الماء الجذاب، الذي اتكأ شعراء المعارضة كعنصر طبيعي، حاكوه عن الشقراطسي في نصه السابق، وبذلك كان هذا الحقل الدلالي عاملا مشتركا بين النصوص اللاحقة والنص السابق، وقد جاء بعدد (199) مرة، عند (بن المختار) (44) مرة، وعند (البختري) (36) مرة، وعند (النواجي) (34) مرة وعند (البرعي) (24) مرة، وعند (الطغراني) (18) مرة، وعند (العامري) (14) مرة، وعند (المدني) (و) (المتساوي) (10) مرات لكل منهما، وعند (الرياحي) (07) مرات، وعند (السيوطي) (مرتين)، حيث يتضمن الألفاظ المعجمية التالية: (الشمس، الحمل، السهل، الجبل، الرياض، الهطل، السماء، الثرى، الأرض، برق، الريح، الغياث، الغبراء، المناهل، الوشل، القطر، الزهر، الغدير، الروضة، الواكف، الخضل، العارض، البدر، البحر، السيل، العذب، الزبي، الربي، المبرد، الشهيد، الجنى، الغصون، البان، النجوم، الليل، النسيم، النخل، السندس، الأزهار، البلبل،

¹ أماني سليمان داود: مرجع سبق ذكره ، ص 155

² المرجع نفسه، ص 186

³ المرجع نفسه، ص 159

الربيع، الطير، النضيد، الأفنان، المونق، الهدل، الصبا، الورق، الطيور، الحمام، الأيك، الدوح، الريان، الورد، السلسال، العاطرة، الماء، الجداول، النهر، الزلال، الظل، الأيام، الطل، المورق، الخضر، البدور، الربى، زحل، الترب، صبغ الليل، نسيم، الجو، الغدائر، القل، النجم، لج، البحر، الظلم، الغيم، الغمامة، القحل، منهمل، شآبيب، نضارة، غيث، الرتل، الدلو، هيف، المصيف، السد، الطفل، الوسمي، المحل، الخذل، الخرد، المغزلة، الجنان، الثمار الدانية، الحيا، الشهب، الورق، الظلال، الربوع، الوارفة، الوحش، الينابيع)، والملاحظ أن الألفاظ السابقة ارتبطت بالطبيعة وبالماء وبما هو جميل فيها، ولم تشذ عن النص السابق إلا في بعض الألفاظ، ويرجع ذلك لتنوع التجارب عند هؤلاء الشعراء، كما أن تنوع المواقف عند الشقراطسي في حديثه عن صراع الحق مع الباطل، أسهم في هذا التوظيف حيث نجده قد ارتبط بالحقل التالي: (النهر، النهل، الواكف، الهطل، الإراقة، السيل، الثلج، الغمام، السجل، الوابل، البئر، الفجاج، الوعث، السهل، الثهلان، يذبل، الشعاب، القل، الحيل، الليل، الأرض، الروض، الرائق، الزهر، البهاء، العذراء، الحوك، النسج، الحل)، وعندما نتأمل هذا الحقل نجد الألفاظ المرتبطة بالماء الذي يدفع للخصب والنماء والخير، معرض حديث الشعراء عن الطبيعة والتغزل والتذكر وعند حديث (الشقراطسي) عن النبي الكريم وهو يدعو للخلق عام الجذب، لتثبيت تحقق المعجزة الربانية على يديه، وبالتالي نلمح هذا الارتباط بالنبي الكريم وعدم خروجه عن السيرة النبوية الشريفة، على عكس شعراء المعارضات الذين كان لهم المجال واسعا لتوظيف هذا العنصر في مختلف المواقف الذاتية، كما جسد الشعراء بعناصر الطبيعة ذلك الجمال الرباني البديع في غزلهم وارتباطهم بالماضي السعيد والجميل، بينما ارتبط (الشقراطسي) في توظيفه بالصراع القائم بين الحق والباطل، حيث حدد أماكنه وعبر بها عن التوحيد والشرك أثناء عراكهما المحتدم، فكانت الجبال والسهول والوديان والشعاب معرضا لهذا الصراع، الذي ينقلنا إليه الشاعر وهو يسرد سيرة النبي الكريم في صراعه مع رؤوس الشرك، ولكن يجنح بخياله إلى وصف الطبيعة وجمالها وربط كل ذلك بالمعجزة المحمدية، وفصل في وصف الخير والخصب والجمال الذي حل بوجود (محمد) (ص)، وهنا يتضح الاختلاف بين الأهداف والغايات، إذ إنها مرتبطة عند شعراء المعارضات بالتجارب الذاتية، بينما ارتبطت عند الشقراطسي بغايات سامية على صلة بالممدوح، وبذلك فأهدافه ومقاصده واضحة لأن الصدق العاطفي والمنطق العقلي وما تواشج معهما من مظاهر الجمال أعطى الدلالة والأسلوب ميزة خاصة داخل النص السابق « **فصفات الأسلوب الجيد وضوح المعنى والدلالة وغايتها الإفهام والإقناع بالعاطفة بواسطة الأدلة القوية والعاطفة الصادقة والفكرة المشحونة بالجمال والإبداع** »¹، فكان دعاؤه قد تجاوز الخصب والنماء والخير

¹ محمد رمضان الجربي، الأسلوب والأسلوبية، دار الهدى للطباعة والنشر، دبط، منشورات Elga، عين مليلة، 2002، ص 155.

إلى إدخال البهجة والمسرة للنفوس من جمال الطبيعة الخضراء الناعمة، حيث كانت طبيعة مينة ثم أحيائها النبي الكريم بدعائه بعد القحط والجذب الذي أصابها، وقد رسم لنا شعراء المعارضات لوحات فنية في خضم نقل تجاربهم الذاتية على غرار (بن المختار والبخترى والبرعي)، وهي لوحات ارتبطت بوصف الديار الجميلة بطبيعتها وما فعله الغيث لإحيائها عند (بن المختار)، وارتبطت بظهور الإسلام فأعطى لنا صورة حية يتخيلها وزهورها وبلابلها وطيورها ومائها المنساب وربيعها الخلاب عند (البخترى)، كما ارتبطت بالأطلال والهوى العذري والبعد والفراق أين الرياض الجميلة وريح الصبا وابتسام ثغور الزهر وغيرها عند (البرعي) وهكذا تميزت المعارضات بهذا المزيج الموضوعي الذي أعطاه نكهة فنية خاصة، بينما وظف الشقراطسي هذا القاموس الطبيعي والمائي والجمالي متعلقا بالدلالات في مستوى واحد أسهم في رسم لوحة جمالية فنية أساسها المعجزة الإلهية والطبيعة المادية المجسدة الدالة على قدرة الخالق في تحويل الأشياء وإحيائها بعد موتها، وتثبيت النبي الكريم بها للتحقق من صدق الرسالة والوحي، فتصبح هذه الألفاظ عبارة عن رموز وعلامات تنفتح من خلالها الدلالات، إذ إن موضوع علم الدلالة هو « أي شيء أو كل شيء يقوم بدور العلامة أو الرمز »¹، وهكذا كان توظيف الشاعر لهذه الألفاظ متعاضدا مع فكرة الصراع ونهج المديح، ومقويا للرؤية العامة الماثلة في ذهنه والتي يريد ترسيخها في ذهن المتلقي وعلى العموم فإن المشاعر النفسية والأحاسيس الفنية واحدة بين النصوص اللاحقة والنص السابق، إلا أن الأهداف والغايات أظهرت هذا الاختلاف أثناء هذا التوظيف المعجمي ومن هنا « تتبين المعارضة جلية إذ الاختيار واحد بخصوص الموضوع والوزن والقافية وكذلك بخصوص بعض الألفاظ والتعبير المتشابهة »².

2-1-4- التقاطع في حقل الداء والمرض والاختلال:

إن هذا الحقل يرتبط بالحالة النفسية للشاعر في المعارضات الشعرية، كون هؤلاء المعارضين ينقلون تجاربهم الذاتية والخاصة، وفي خضم إسقاط مشاعرهم المتباينة جاءت ألفاظ هذا الحقل بشكل مكثف بعدد (107)، حيث طغى على قصيدة (المدني) ب (21) مرة، ثم (بن المختار) ب (14) مرة، يليه المستاوي ب (13) مرة، ثم (الرياحي) ب (12) مرة، وبعده الطغرائي ب (11) مرة، ثم (العامري) ب (09) مرات، ف (السيوطي والنواجي) ب (07) مرات لكل منهما، ف (البرعي) ب (05) مرات، وأخيرا (البخترى) مرة واحدة، ومن ألفاظ الداء والمرض والاختلال الواردة في المعارضات ما يلي: (الزلل، الخجل، الكسل، الملل، العجل، الكرب، الشغل، العجز، الخبل، الزيف، اليأس، السقم، الذل، العلل، الكلل، الضنى، التفرد، الضيق، الهم، الغش، الدنس، الزيف، الجرح، اللعس، السحر، التمس، الخل،

¹ أحمد مختار عمر: علم الدلالة: منشورات عالم الكتب، ط3، 1992، ص 07

² أحمد زنيبر: مرجع سبق ذكره، ص 162

الأوجاع، الخطل، العطل، اللديغ، الفشل، الوكل، الدنف، الألام، الزلات، الخطيئة، الدخل، الدجل، اللغو، التواني، الجهل، الدغل، الهوان، المرهق، النصب، المنهوك، الشلل، المختبل، الهواجس، سئ العمل، الضجر، الختل، الإغواء، العوار، الشر، الخول، العقم، الجهالة، الثكل، البكاء، الخائف، الثمل)، ولعل هذا القاموس نتج عن اضطراب حالات الاضطراب لدى الشعراء وهم في مقام الشكوى وبيان أثر العجز والفراق والبعد عن الحبيب، وكل هذه الأشياء تترك صراعا نفسيا رهيبا، وحقدا شديدا وقلقا وضجرا وحيرة، وهي اضطرابات نفسية لا متناهية ولا نجد ما يداويها سوى الانطلاق إلى النبي الكريم ومدحه ووصفه وتوسله بطلب الشفاعة، وذلك ناتج عن إيمان عميق وصبر شديد على ما حل بهم من معاناة، وإذا كان هؤلاء الشعراء قد أسقطوا ما بداخلهم من علل وأمراض واختلالات، فإن صاحب النص السابق جاء بهذا الحقل في خضم احتدام الصراع بين الخير والشر، حيث احتاج إلى توظيف ألفاظ تعبر عن نفسية المشرك وما انتابه من أمراض وأدواء وما أصابه من خلل عقلي ونفسي ليرز مدى تأثير الدعوة المحمدية في العقول والنفوس ومنها قوله: (العطل، الثمل، القلل، المختبل، الخلل، الغلل، الغل، الحنق، الخنق، الشوب، الدخل، الشارب، الورهاء، المس، اللبس، الملل، الخبل، الخبل)، حيث ظهر المشرك بهذا الحقل الدلالي في حالة مرض نفسي وهو مصاب بهواجس داخلية وأدواء لا شفاء لها؛ إذ أظهر الشاعر بذلك قدرة النبي الكريم وتأثيره في النفوس ايجابا وسلبا، فكانت سيطرته أثناء الأحداث المسرودة سببا في الخلل والفساد الذي انتاب المشرك في نفسه ونطقه، وما شعر به من غيظ وغل، وما تحدث به لسانه من كلام فاسد، وما انتابه من ملل وغصة، إضافة إلى الارتباك النفسي والاضطراب الداخلي الذي حدث له أثناء صراعه مع النبي الكريم عندما صور (الشقراطسي) في صورة موحية بما يخالجه من مشاعر مرضية اختلالية، فهناك حالة من المرض النفسي والعقلي واللساني وفساد الكلام والأعضاء، وقد دلنا السياق الذي جاءت فيه هذه الألفاظ على هذه الحالة النفسية، حيث « إن الاهتمام بالسياق (Le contexte) والبحث فيه والتنظير له كأداة إجرائية في الدرس اللساني الحديث هو وليد علم الدلالة اللغوي (la sémantique l'inguistique) »¹، وكان هذا التوظيف دالا على هذا الحقل من خلال تجسيده للحالة الداخلية التي أرادها الشاعر كصورة للمشارك الكذاب الذي يصارع العقيدة الصحيحة الماثلة في شخص النبي الكريم « فعلم الدلالة يهتم بدراسة كافة الرموز، لغوية أو غير لغوية، لكنه مع ذلك يركز على اللغة من بين أنظمة الرموز، باعتبارها ذات أهمية خاصة بالنسبة للإنسان »²، ورغم أن شعراء المعارضات

¹ علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص 15.

² أحمد مختار عمر: مرجع سبق ذكره، ص 08

والشاعر السابق قد اتفقا في توظيف جملة من ألفاظ هذا الحقل، إلا أن مصدره يختلف باختلاف الغايات والأهداف، فقد انطلق هؤلاء الشعراء من ذواتهم وأنفسهم لإظهار هذا الداء والاختلال، بينما انطلق (الشقراطي) من نفوس المشركين لإظهار صراع الحق مع الباطل، وبالتالي كان هدف الشعراء المعارضين إظهار مبرراتهم الفنية والفكرية للدخول في المديح وطلب الشفاعة، بينما كان هدف (الشقراطي) تجسيد جانب الصراع في السيرة النبوية الشريفة، وما أحاط بالنبي الكريم من أحداث مع المشركين، تواسجيا في بعض الألفاظ بين المعارضات و(الشقراطية) في « تناغم شعري آخر على مستوى المعجم، إذ نجد الألفاظ ذاتها قد وظفها الشاعران بصور متفاوتة، سواء داخل البيت الشعري أو ضمن الكلمة المحتضنة للقافية، مما يقوي روح المشابهة بين العاملين، دون أن يحدث في التشابهات الأخرى المتعلقة بالصبغة الشعرية»¹.

2-1-5- التقاطع في حقل الأعضاء البشرية:

وهو حقل جاء أقل بكثير من الحقول الدلالية السابقة، لأن الشعراء احتاجوه في مواقف محدودة، حيث تردد (91) مرة أكثرها عند (النواجي) ب (22) مرة، وعند (بن المختار) ب (18) مرة، ثم جاء بعدد أقل عند (البرعي) ب (11) مرة، وكذلك (العامري) و(الطغراني) ب (10) مرات، ثم جاء أقل عند (البخري) و(المدني) ب (6) مرات لكل منهما، ثم عند (السيوطي) و(المستوي) ب (03) مرات لكل منهما، وعند (الرياحي) مرة واحدة، وقد تجسدت ألفاظ هذا الحقل فيما يلي: (المقل، الفؤاد، النفس، الجيد، الروح، الجبين، القلب، العيون، الصدر، اللحظ، الوجه، الكف، القد، اللواظ، الحشا، القامة، الناظر، الطرف، العين، الزند، الثغر، الجسد، البدن، الأحضان، الجسم، الأكباد، الأذن، البصر، الأيادي، المفاصل، الجوارح، السناكب، المتن، الخصيل، الأصحل، الدسيغ، الأخلق، الكفل، الأحشاء، الحيزوم، اليد، الأياطل)، ولعل هذه الألفاظ رغم أنها ضمن حقل معجمي واحد قد تأخذ مسارات عديدة المعاني بحسب السياق الذي ترد فيه، إذ « إن اللفظ سواء كان منظوقا أو مكتوبا فإنه يدل على معان متعددة بطرق متعددة من طرق الدلالة وليست دلالاته قاصرة على ما يفهم من عباراته وحروفه، بل هو قد يدل أيضا على معان تفهم من إشارات ومن دلالاته، ومن اقتضائه، وكل ما يفهم من المعاني بأي طريق من هذه الطرق يكون من مدلولات النص ويكون النص دليلا وحجة عليه »²، وقد ارتبط هذا الحقل عند شعراء المعارضات بالغزل والتوسل والوصف بحسب الحالات والظروف التي كان عليها هؤلاء الشعراء، وهي مقامات محدودة في مجال ضيق عكس الحقول الدلالية السابقة، إذ إن ذكر الأعضاء لا تتطلبه كل المناسبات بل الشعراء في ذلك متفاوتون بحسب حاجتهم لذلك، وهو

¹ د أحمد زنيبر: مرجع سبق ذكره، ص 205

² عبد الوهاب خلاف، أصول الفقه، دار القلم، دبط، 1981، ص 187.

ما نلمحه في المعارضات وكذلك في النص السابق، حيث حاول (الشقراطسي) توظيف ألفاظ دالة على الأعضاء الإنسانية في مواقف متباينة؛ منها حديثه عن المعجزة المرتبطة بالممدوح وعن المشترك الكافر، ثم عن نفسه وهو يسقط ما بداخله من مشاعر حب وهيام بشخص النبي الكريم، ومن أمثلة ذلك قوله: (العين، الكف، الأوصال، الضرع، القلب، الفؤاد، الوجه، المقل، العظم، الأعراق، الجلد، اليد، السمع، القدم، العقل، النفس، الدم، النطق)، فقد جسّد الشاعر هذه الألفاظ العضوية في دلالات كانت طرفاً في السرد التاريخي للسيرة، وهو اختيار أسلوبه لظاهرة تاريخية أرادها الشاعر أن ترتبط بمواقف معينة منها: ارتباطها بالمشارك كرمز للكفر، وارتباطها بالأحداث وبالرسول (ص) وبه كذلك، فكان القلب والفؤاد معذبين بنار الغل والغيط والمقل مكبلة بحالة من الدهشة والذهول، والوجه يحترق بسبب ما اقترفته اليد من آثام وما يكابده العقل وتحسه النفس من مشاق، وبذلك تصاب كل الأعضاء بالشقاء لأنها جانبت الحق وعجزت عن إدراك الحقيقة، ومع ذلك يظل الشاعر واعياً « بالحق في جوارحه التي خلصت من كل ما يشغلها عن مطلبها أو يعوقها عن بلوغ مرامها ولذلك يرى الحق في جوارحه، ويستشعره في بعض أحواله، شديد القرب منه فيتخذ من أعضائه إشارات لقرب الحق ووسائل الاحتفاظ بقربه، والمضي في محبته حتى حدودها القصوى »¹، ولعل شعراء المعارضات قد وظفوا ذلك وذكروا الأعضاء أثناء توسلهم مثلما فعل (الشقراطسي) في نصه السابق، لتجسيد التجربة الذاتية وانشغالهم بالفرد الشاعر، حيث أن المبدع منهم « يبدأ من ذاته ويعبر عن تجربته الخاصة التي تمثل رحلة المريد في معارفه ومعارجه »²، وقد لمح شعراء المعارضات وصاحب النص السابق إلى هذا البعد بطرق غير مباشرة أثناء ارتباطهم بالنبي الكريم، وذكرهم لمختلف الأعضاء مما يجعل الذات الشاعرة مستغرقة في نفسها ومنشغلة بالعبادة على حساب الهم الجماعي، بمعايشة لحظات التجلي القصوى، فلا يجدوا سوى الابتهاال والتضرع لله وحده ليغفر لهم ذنوبهم وخطاياهم، لأنهم يقرون ببساطة بعجزهم، وألا طاقة لهم ولا احتمال لهول الحشر « فانطباع الصور الكونية في القلب لحظة إشراق وتجلي تحقق فيها آماله »³، وبذلك نجد أن هؤلاء الشعراء قد عبروا عن هذه اللحظات الإيمانية بواسطة توظيف هذا الحقل الدلالي، في تجارب روحانية ترتفع بالنفس عن كل ما هو مادي محسوس، لتتجاوز ما هو دنيوي إلى ما هو أخروي « لعلها تغلت من قبضة العرضي الزائل إلى الأبدى الخالد »⁴ وهكذا نجد أن هذه التجارب تتشابك في هذا الحقل وتشارك في جملة

¹ أماني سليمان داود: مرجع سبق ذكره، ص 184

² المرجع نفسه، ص 183

³ الكاشاني عبد الرزاق: معجم الاصطلاحات الصوتية، تحقيق وتقديم عبد العال شاهين، دار المنار، ط1، القاهرة، 1992،

ص 81

⁴ أماني سليمان داود: مرجع سبق ذكره، ص 181

من ألفاظ الأعضاء في حوار إبداعي بينها والنص السابق « راسمة لنفسها إطارا مرجعيا تتبنى مقاصده الفنية دون أن تسقط في شركها وإغراءاتها »¹، وقد ظهر شعراء المعارضات كمبدعين لهم معرفتهم الخاصة بأسرار هذا الإبداع الشعري، هدفهم الجودة وتحقيق التعبير الفنية وجمالياتها لتوظيف هذا الحقل المعجمي ولضمان روثق النص، وجعل المتلقي يتلذذ به وينتشي.

2-1-6- التقاطع في حقل الحيوان وأسماء الأعلام:

وقد جاء هذا الحقل أقل بكثير من الحقول السابقة ومع ذلك كان لهذا المعجم وقعه في المعارضات، على غرار النص السابق، واقتصر على شعراء أربعة هم: (بن المختار) بعدد (28) مرة، و(البرعي) و(الطغرائي) بـ (09) مرات لكل منهما، ثم (البخترى) بـ (04) مرات، وكان مجموع ألفاظ هذا الحقل (50) لفظة، ومنها قولهم: (كاظمة، سعد، عبد الحميد، الإبل، الحمام، الناقة، الجمل، موسى، الحكمي، البجلي، عبد الرحيم، صفيين، الجمل، غزلان، النضو، الأسود، السوام، الأسد، الهمل، الخاضب، الجيأل، الفهد، الزوراء، الجياد، المنعلة، العجفاء، العاقل، الأخنس، الخيل، طيبة، النعاج، الضراغم، الصيد، الرجل، الجراد، العتيق، ابن عوف، الفارس، الشبل، ابن عفان، الفاروق، حمزة، الطيار، علي، الزعل، الشد، المنكمش)²، وقد ترددت هذه الألفاظ في مواطن محدودة من المعارضات، عندما أراد (بن المختار) وصف بعض الحيوان وأسماء بعض الصحابة الأجلاء ووصف الأقوام الذين ساندوا النبي الكريم، وعند (الطغرائي) أثناء وصفه وتغزله، وعند (البخترى) أثناء المدح وذكر المولد الشريف، وعند (البرعي) أثناء وصف الرحيل ومدح السيدين (الحكمي والبجلي) وأثناء وصف الأماكن المقدسة، وإذا كان هذا الحقل الدلالي قد ساعد هؤلاء الشعراء على رسم بعض الصور المحدودة وفي مواقف معينة، فإنه في النص السابق قد أسهم في الجانب السردي والدلالي المرتبط بالسيرة النبوية الشريفة والأحداث التاريخية، ودفع الصراع القائم بين الإيمان والكفر، فكان الحيوان وسيلة لتجسيد المعجزة الربانية خاصة، وأسماء الأعلام آلية لتثبيت المواقف التاريخية في السيرة، وهو ما لم نجده في المعارضات التي ارتبط التوظيف فيها بهذا الحقل بمواقف ذاتية محدودة، ومن ألفاظ هذا المعجم: (الذنب، العير، الجمل، الشاة، الحمام، العنكبوت، الحمامة، الخيل، الإبل، العيس، الأسد، الليث...)، وهي ألفاظ دلت على حيوانات أسهمت بأدوارها ودلالاتها في تثبيت المعجزة الإلهية (كالعنكبوت والشاة والحمامة) خاصة في غار حراء مع بداية الدعوة المحمدية، ودلت كذلك على نشوة الانتصار والفرح والسعادة أثناء الفتح (كالخيل والعيس)،

¹ أحمد زنيير: مرجع سبق ذكره، ص 271

² حيزوم: فرس جبريل عليه السلام، السيد، المنكمش الذنب، المسرع، العاقل: الوعل الخصيل، الذنب، الخاطب، الظليم، الجيأل، ولد الطبع - النهدي، الفرس، الزوراء: بغداد (ينظر محمد بوزينة: مصدر سبق ذكره، ص ص 52، 73)

وعلى الصراع كـ(الأسد والليث)، وهو ما يميز النص السابق عن النصوص اللاحقة في هذا الحقل المعجمي، لأن الغايات والأهداف سامية أكثر مما نجده عند المعارضين، لطغيان الخطاب الديني وتمركزه حول شخص النبي الكريم « إنها صورة فنية وحقيقية، في ذات الآن، تجسد شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم ومكانته المتألقة، فهو حبيب الله وعلّة الدنيا، سيد العالمين، شريف النسب، طيب المنبت »¹، فهذا التميز للنص السابق على المعارضات جعل (الحمام والعنكبوت) صورة لقدرة الله سبحانه وتعالى على حماية النبي الكريم، وجعل (الشاة) صورة للخير المرتبط بكف النبي الكريم، وبالمثل ما نجده في أسماء العلم وما تؤديه من وظيفة دلالية كقوله: (كسرى، فارس، الشام، سراقا، عتبة، عتبة، أمية، أبو جهل، مكة، بكة، بلال، البيت، أقطار، الحجاز، اليمن، الدولة، الدول، اليمامة، العراق، الترك، الفرس، النوب، الحيش، الصين، الروم، الزنج... الخ)، وهي أسماء للعلم دلت على أشخاص وأقوام ومدن وأرخت للسيرة النبوية، وأسهمت في كشف عنصر الصراع بين الحق والباطل، بدءا بصراع النبي مع كفار قريش، وتجسيدا للمعجزة كحادثة (سراقا)، ثم بامتداد الفتح إلى بقاع أخرى كفارس والعراق والشام واليمن والصين والروم والحش والترك، فكان لهذا الرصيد اللغوي من أسماء العلم التي شكلت الذاكرة التاريخية في السيرة، بلورة هذا الصراع الإنساني حيث تصدعت الحضارة الفارسية، وسقط صرحها وزالت ديانة المجوس وكسرت شوكة كل عاتي جبار، ودخلت المسرة نفس كل إنسان عاش ذل العبودية والرق مهما كان جنسه وعرقه، فهذا المعجم الدلالي بسمو غاياته شكل « ظاهرة أسلوبية مميزة لفردية النص المعارض وطابع منشئه الشخصي »².

2-1-7- التقاطع في حقل الخوف والرغبة والكفر والإلحاد:

وقد ورد هذا المعجم قليلا جدا في المعارضات، لأنه ارتبط بحالات نفسية معينة وخاصة، اثناء التوسل وطلب الشفاعة فكان مجاله ضيقا، وورد بعدد (36) مرة، وتوزع على جميع الشعراء، فنجده عند (النواجي) و(بن المختار) بعدد (6) مرات لكل منهما وعند (المدني) بعدد (5) مرات، وعند (الرياحي) و(المستاوي) و(العامري) بعدد (4) مرات لكل منهم، وعند (الطغراني) و(البرعي) و(السيوطي) مرتين لكل منهم، وعند (البختري) مرة واحدة، وبما أن النص السابق يتخطى التجربة الذاتية الخاصة التي عاشها المعارضون، فإن أفق هذا المعجم كان أرحب وأوسع، باعتبار صاحب النص النموذج لم يخرج عن تجسيد الصراع القائم بين الحق والباطل، وتتبع تفاصيل السيرة المحمدية التي تعج بالأحداث، فكان الاختيار ثريا حيث لجأ (الشقراطسي) الى توظيف جملة من الألفاظ الدالة على الخوف والذعر والتي جسدت الحالة النفسية التي كان عليها المشرك خاصة، في خضم هذا الصراع

¹ أحمد زنيبر: مرجع سبق ذكره ، ص 257

² عامر الحلواني: مرجع سبق ذكره، ص 346

ثم رصف ألفاظا دالة على كفره كذلك كقوله (الذعر، الوجل، الرجف، الخوف، الملل، اللوم، الروح، الأسف، الخنوع، الخضوع، الشك...)، وهي ألفاظ دلت على حالة الخوف والخيبة التي انتابت المشركين أثناء صراعهم مع النبي الكريم، ثم قوله (الكفر، الرجز، الكيد، الغواية، الخزي، الظلل، الظلمات...)، وهي ألفاظ دلت على معاني الكفر والغواية وارتبطت بالكفار لتجسيد مظاهر الظلال التي كان عليها المشركون خاصة رؤوس الشرك (عتبة وعقبة)، وما حل بهما من وبال، وفي ذلك بيان لانتصار الحق على الباطل، كنتيجة حتمية لهذا الصراع، سيما إذا رجعنا إلى النصوص اللاحقة، نجد هذا الحقل لا يشكل مركزا فيها، بقدر ما هو مكمل لدلالات معينة؛ إذ احتاجه الشعراء في مواقف بعينها أثناء التوسل بالنبي الكريم وطلب الشفاعة وتوحيد الله والمدح مثلما فعل (الرياحي) و(النواجي) و(السيوطي) أثناء وقوفه على قبر النبي الكريم مخاطبا نفسه، كما نجده في حديث الشعراء عن الشجعان والأعداء وذلمهم، مثلما نجد عند (البخترى)، وأثناء الغزل وتثبيت الحكمة والتوسل عند (الطغراني)، وفي مجال الحكمة ووصف الشعر وأثره ومفعوله عند (المدني)، وأثناء مدح النبي الكريم عند (المستأوي) وفي الغزل ووصف العجز والعبودية، كذلك عند (النواجي)، وهكذا كانت المواقف محدودة ومتباينة وجاء هذا الحقل جزءا بسيطا في خضم الحقول الدلالية الأخرى، على عكس النص السابق الذي كانت دلالاته متشابكة ومتعددة، تصب في محور واحد ألا وهو الصراع بين الإيمان والكفر، ولعل ذلك يخلق جسرا من التواصل مع المتلقي أكثر إنسجاما وتوافقا على ما هو عليه في قصائد المعارضات، فتصبح هذه الأخيرة معارضة شكلية ظاهرية للنص النموذج، وليست كذلك في جانبها الداخلي المضموني « مما جعل وجهة تحليلنا الأسلوبي تتجه الى التركيز على بنيتين أساسيتين، هما بنية الإخبار ومدارها على مضمون المعارضة وبنائها الخارجي، وبنية التوليد وأساسها أساليب الأداء ومواد البناء الداخلي »¹، لأن الغايات والأهداف مختلفة بين النصوص اللاحقة والنص السابق.

2-1-8- التقاطع في حقل الحرب والتاريخ:

لقد كان لهذا الحقل المعجمي حضوره اللافت للنظر في قصائد المعارضات، حيث جاء بعدد (162) مرة، وتداول عليه (بن المختار) بـ (53) مرة، و(العامري) بـ (28) مرة، و(الطغراني) بـ (18) مرة، و(البخترى) بـ (16) مرة، و(المستأوي) بـ (15) مرة و(البرعي) و(النواجي) و(المدني) بـ (9) مرات لكل منهم، و(الرياحي) بـ (3) مرات (السيوطي) بمرتين، وقد احتفل كل شعراء المعارضات بهذا الحقل، مما يعني أنه يشكل عنصرا داعما للدلالات داخل هذه النصوص يضاف الى الحقول الدينية والنفسية والطبيعية السابقة الذكر

¹ عامر الحلواني: مرجع سبق ذكره، ص 453

، ويرجع ذلك الى أن معجم القصائد تحدثت عن صراع الحروب وميادين الوحي والفتوحات والانتصارات والأبطال الشجعان وأنواع الأسلحة والفيالق والمجافل وغيرها مما يتشابه مع النص السابق في بعض التفاصيل على الرغم من كون الصراع يختلف بين النصوص اللاحقة والنص السابق ، ونجد ذلك عند (بن المختار) خاصة في قوله: (فيلق، حرب، جحفل، حيزوم، جنود، الوغى، كثير، الأهوال، منتصر، مصطبر، الموت، جرد، محتضر، الإقبال، أجرد، الفأس، مسحلة، الغزو، ظماء، كماء، مخلولج، القتلى، مصرعة، النجيع، الجوف، الخول، البيض، الأسل، الطعن، البطل، صابر، الخيل، غالب، معد، عدنان، آل لؤي، النصر، آل قيلة، أود الأعياص، هوازن، آل عبد مناف، كعب، الأمصار، النقل، العزة)، وهي أكثر القصائد احتفالاً بهذا المعجم التاريخي الحربي، لأن الشاعر في مدحه للنبي الكريم استحضر الصراع القديم بين القبائل العربية التي ساندته والتي وقفت ضده، إلا أن الخلاف بين هذا الصراع وما يتحدث عنه صاحب النص النموذج يكمن في هيمنة الخطاب الديني على هذا الصراع عند (الشقراطسي)، بينما نشم رائحة البيئة الجاهلية عند (بن المختار)، بحسب ما يتلقاه القارئ، إذ « إن علاقة النص بالقارئ تتموضع على قواعد جد متغيرة من عصر إلى آخر »¹، كما نجد هذا الحقل الدلالي عند (العامري) في قوله: (عسكر، ممالك، الوزير، الملك، الملوك، الغارات، الجلد، الردى، الوجل، الجماجم، الدماء، الوغى، القتلى، العدو، البيض، الأسل، الدرع، البطل، القراع، السيف، النصر، الخيل، الجهاد، الصهوة)، بحيث ارتبط الشاعر بصورة الحرب الفعلية، ليؤرخ للمعركة ويجعلها جسراً للمدح ثم يبقى (الطغرائي) كذلك في ميدان الوغى والحرب، ويذكر الألفاظ التالية: (البطل، الصفاح، النبال، الطعنة، الأسل، البيض، الرماة، السيف، العسالة، الغنيمة، الرمح، البأس، الخول، الأنصار، العدو...)، وهو صراع حربي لكنه يرتبط بحكمة الشاعر وتجاربه وخبراته، مما يعطي للقصيدة نكهة فنية خاصة بتوظيف هذا الحقل، ويكاد (البختري) و(المستلوي) أن يسيرا على المنوال نفسه في قول الأول: (النصر، الفتح، الفريق، الدول، الصهوة، العرمرم، الأسد، البأس، البسالة، الحرب، البطل، الخيل، الجمع)، وقول الثاني (الجحافل، البطل، الرايات، السيف، الأسل، الصحيفة، العدة، النصر، الحرب، الجند، الجموع، الأحزاب، الكتل)، وهي ألفاظ تعطينا صورة عن الأسلحة والمعدات وجو الحروب والصراعات، والعامل المشترك بين هؤلاء الشعراء في كون هذا الحقل يصب في الجانب الحربي والتاريخي؛ إذ نجد بقية الشعراء لا يخرجون عن ذلك، وما يوافق النص السابق هو عنصر الصراع الذي يأخذ منحى خاصاً عند (الشقراطسي)، لارتباطه بصراع الحق والباطل، حيث نجد الألفاظ: (البيض، الأسل، السيف، الدرع، الدم، الأعداء، الأعادي، الهام) عند (البرعي)، وألفاظ: (السهم، البيض، الأسل، المهند، الرمح، السيف، الركب، الحجاز)

¹ Wolfgang Iser; ibid, P. 137.

عند (النواجي)، وألفاظ: (الدرع، البطل، الخول، الهمل، السيف، الصارم، البيض، الأسل، العسالة) عند (المدني)، وألفاظ: (جهاد، دبر، الأقطار) عند (الرياحي)، وألفاظ: (أعداء، الأخبار) عند (السيوطي)، وهو ما يدل على شدة تداخل هذه النصوص وعلاقتها الوطيدة بالنص السابق رغم اختلاف الفكرة، إذ « إن الخطاب الأدبي مهما كان شكله وجنسه فهو لا يعدو أن يكون قراءة داخلية جديدة لنص من النصوص، والقراءة الفاعلة ترى أن النص لا يغلق بعصر ولا قارئ ولا حتى منتج له، فهو مفتوح على نفسه أولاً ومتقاطع أو متناص مع نصوص أخرى متعاصرة له أو متباينة معه زمنياً »¹، وهذا التقاطع للحقل الدلالي أعطى الصبغة الملحمية المفقودة في النص السابق كون هؤلاء الشعراء اغترفوا من الشعر القديم واستفادوا من شعر الحروب والصراعات القبلية القديمة، في حين أن صاحب النص النموذج لا يحتاج إلى ذلك لأنه مرتبط بالرسالة المحمدية وما تفرضه عليه أحداث السيرة النبوية الشريفة، لذلك جعل من هذا الحقل قوة مادية ومعنوية لارتباطها بالمعجزة الربانية من خلال قوله (السيف، الجحفل، الجنود، النوب، الكتائب، الحبش، البيض، الأسل، الفتح، النصر، الروم، الليث، الأسد، الصبر، الجلد، الوقار، المهابة، الخيل، الاكتمال، الطاعة، السجود، الامتثال وغيرها)، وكان ذلك في معرض حديثه عن الصراع بين الإيمان والكفر، ثم في مقام حديثه عن القوة الروحية التي تخلق الصبر والعبادة والامتثال وغيرها من القيم المعنوية وبذلك مزج الشاعر في هذا الحقل بين القوتين: المادية والروحية (البيض، الجلد) ليعزز شدة الصراع المحتدم، وهو صراع سلاح وكلمة في الآن نفسه (البيض، الجلد)، ثم تجسيد ذلك في خشوع ووقار مرتبطان بشخص النبي الكريم، وبذلك نستطيع أن نميز بين النص السابق والنصوص اللاحقة من خلال توظيف هذا الحقل، وهو أن الصراع يختلف بينهما، كما أن الوسيلة الحرفية والتاريخية ارتبطت في النص النموذج بقوى مادية وروحية أظهرت صراع الحق مع الباطل، بينما ارتبطت في النصوص اللاحقة بصراع قديم بين القبائل العربية، وهو تقليد أخذ هؤلاء الشعراء من التراث الشعري القديم، لذلك كانت اللغة مختلفة في معجمها ومستوياتها بين النص السابق والنص اللاحق، إذ الألفاظ الموظفة فيها تباين واختلاف كما فيها تشابه وتطابق لأن « المعجم الشعري قابل لأن يتغير تبعاً لمقدرات الشاعر على الخلق والإبداع »².

2-1-9- التقاطع في حقل الأمكنة والأزمنة:

لا يخلو الشعر دائماً من تثبيت الأحداث والوقائع في زمان ومكان معينين خاصة إذا كان الموضوع مرتبط بوصف مواقف ومدح أشخاص، ناهيك عن المديح النبوي الذي يحتاج صاحبه إلى رصد الأماكن والأزمنة المرتبطة بشخص النبي الكريم، وقد ارتبط كذلك

¹ عبد الجليل مرتاض، في عالم النص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، 2013، ص 124.

² محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي في العربي 1986، ص ص 61، 62.

بوقائع أخرى لها علاقة بموضوع النص، وهو ما نلمحه في هذه المعارضات التي لا تخلو قصائدها من أزمة وأمكنة معينة، وقد جاء ذلك بعدد (114) مرة، وأكثرها عند الشاعر (البخترى) بعدد (23) مرة، ثم عند (البرعي) و(النواجي) بعد (27) مرة لكل منهما، ثم تلاهما (الطغراني) بعد (12) مرة، ليأتي (المستأوي) بعدد (9) مرات، وبعده (الرياحي) بعدد (06) مرات، ثم (بن المختار) بعدد (05) مرات، ليأتي (المدني) بعدد (3) مرات، و(العامري) مرتين.

وقد تجسدت ألفاظ هذا الحقل فيما يلي: (شارق، حين، الحال، الأزل، الدهور، الإشراق، الطفل، العصر، الزمان، الدهر، أضحي، الأرجاء، الفناء، المثوى، ساكن، الطفل، البيت الحرام، المحل، المنزل، المولد، المبسم، المدمع، بيت الشعر، الذوائب، الملاذ، طيبة، البقيع، البقاع، البقعة، الحرم، الحلول، الأبرار، الأصل، الأيام، العهد، الربع، الدار، الشعب، الآثار، الدمن، الكتيب، الحي، المرعى، الخصيب، الإقامة، الزوراء، الحل، الأجل، السكن، الكناس، المسكن، المأوى، المهبط، الوقت، الإصباح، الصبح، الأحقاب، اليوم، المعطس، المهاوي، المنتجع، الديار، المنازل، المنزل، الأجل)، وقد توزعت هذه الألفاظ عند شعراء المعارضات على مواقف مختلفة، بين الوقوف على الأطلال والتغزل بالحبيب الراحل ومدح النبي الكريم وذكر المقدسات وأماكن الرحيل والإقامة، ومخابئ الحيوان وأوقات الأحداث أثناء الوصف وبعض الأماكن التي تثير الذكريات وزمن الموت وغيرها بحسب المواقف المعبر عنها، وقد تقاطعت هذه النصوص مع النص السابق في بعض الألفاظ مثل: (أضحي، الأرجاء، يوم، الإصباح، الأصل، الطفل، الوقت، الإشراق، الأجل)، وهذا التداخل بين النصوص اللاحقة والنص السابق لا يعني الجمود في توظيف هذا الحقل، بل « يعكس ثقافة الشعراء المتسمة بالتنوع، ويكشف عن بعض الطرائق الفنية التي يترسمون خطاها في التعبير عن مشاعر إنسانية أو أحاسيس فنية مشتركة »¹، وعلى العموم فقد كانت ألفاظ هذا القاموس أكثر في المعارضات ومتباينة لكثرة المواقف التي تناولها هؤلاء الشعراء ولغايات معينة، مرتبطة بالتجارب الذاتية، بينما وظفها صاحب النص السابق بشكل منظم، بحيث كانت الألفاظ الزمانية مرافقة للأحداث وتفاصيل السيرة النبوية كقوله: (أمسى، بالأمس، أضحي، ظل، يظل، يوم، الحرب، شرق، أشرق، العصر، عام، حال، الغرب، أمام، قبل، الإصباح، الأصل، الطفل، الإشراق)، إذ جسّد الشاعر زمنين متباينين كان عليهما الكافر، فبعد التكبر والتبخر والخيلاء أصبح حقير الشأن كالصغار، كما جسّد حالة الخزي والوبال التي أصابت (عقبة) كرمز للضلال والخزي، وهكذا كانت ألفاظ الزمن مرتبطة بدلالات خاصة وقوله: (بكة، مكة، الوعث، السهل، ثهلان، يذبل، الفرس، شعاب،

¹ أحمد زنيبر، مرجع سبق ذكره، ص 140.

القلل، الذوائب، الغار، الزوراء، بدر، أقطار، الحجاز، اليمن، البطاح، النزل، النسب، المرأى، منابت، الأفاق، الشام، حجب، الأرض، رمضاء، الخلد، البيت، منزلة، اليمامة، العراق، الفناء)، وقد ارتبطت هذه الأماكن بأحداث السيرة المحمدية، حيث كان النبي الكريم مرتبطاً بها أثناء هجرته وفتحة لمكة المكرمة وتوسعه في الفتوحات، وإذا جئنا للأماكن التي ذكرها شعراء المعارضات نجد أن جزءاً منها يوحى بحب هؤلاء الشعراء لها لأنها تهيمن على ذاكرتهم وتجاربهم الذاتية.

2-1-10- التقاطع في حقل النار والنور:

لقد اعتمد شعراء المعارضات على هذا الحقل مثلما اعتمد عليه صاحب النص السابق، حيث جاء بعدد قليل زهاء (18) مرة، ومع ذلك كان لحضوره مفعول داخل هذه النصوص، ونجده عند (النواجي) و(البرعي) بـ (6) مرات لكل منهما، وعند (المدني) و(الرياحي) مرتين لكل منهما، وعند (بن المختار) و(البخترى) مرة واحدة لكل منهما وتتمثل هذه الألفاظ فيما يلي: (النور، الأنوار، اللطى، اللهب، الشرر، النار، الجمر، الشهب)، وقد جاءت هذه الألفاظ في المعارضات لأن الشعراء تحدثوا عن نار جهنم وتوسلوا بالنبي الكريم لكي لا يصيبهم لهيبها، وربطوا النبي الكريم في مدحهم بالنور والضياء، ولم يخرجوا عن النص السابق، حيث تقاطعوا معه في هذا الحقل الدلالي إذ نجد (الشقراطسي) قد رصد جملة من الألفاظ منها: (النور، الضياء، الإشراق، النار، الإيقاد، الثواقب، الشهب، الشعل، الاشتعال، السعير، الويل، الحشر، الاحتراق)، إلا أن (عبد الله الشقراطسي) في نصه السابق وظف هذه الألفاظ عندما تحدث عن المعجزة الربانية أثناء مولد النبي الكريم، وما حدث من ابتهاج الأكوان به فكان النور والضياء والشهب المتساقطة وغيرها، وعندما كان متوسلاً طارحاً ذنوبه، داعياً الله سبحانه وتعالى في آخر نصه، وبذلك لا يدلنا هذا التقاطع المعجمي على التقاطع الدلالي الموحد، بل تختلف الدلالات بحسب المواقف المعبر عنها بين النصوص المعارضة والنص المعارض، وفي ذلك تواصل من جهة مع التراث، وتجديد عن طريق التجاوز « ليست المعارضة الشعرية مجرد حوار بسيط بين نص سابق وآخر مشتق منه يشترك معه في القالب الإيقاعي والغرض العام، بل هي عملية تحويل فني للنموذج المحتذى على جميع المستويات الفنية »¹، ومن هنا نجد أن النصين المتعارضين يتشابهان ويختلفان في الآن نفسه، فقد يرصد الشاعران القاموس المعجمي نفسه، ولكن السياق الدلالي يجعل من النصين مختلفين لأن اختيار اللفظ والقاموس اللغوي شيء، وتوظيفه بحسب المقام شيء آخر، وتلك هي جمالية المعارضة لدى المتلقي،

¹ د عبد القادر بقشي: مرجع سبق ذكره، ص 89

حيث أشار (تودوروف) في هذا السياق « إلى أن العلاقة بين النصين المتعارضين ليست متكافئة بل إن مناطها هو التحول المستمر »¹.

2-11-1- التقاطع في حقل الخلق:

مما لا شك فيه أن هذا الحقل يعد مفتاحاً دلالياً مهماً في النصوص اللاحقة، لأنه لا غنى لهؤلاء الشعراء عن هذا المعجم لما له من أهمية بالغة في رصد المواقف والتجارب، حيث اتكأ عليه (السيوطي) في توسله و(النواجي) في غزله و(الرياحي) في التوسل والمدح و(بن المختار) و(المدني) و(الطغرائي) و(البرعي) في وصف الأقسام والأنساب والأمم، و(العامري) في وصف الممالك والأقسام والأعداء، و(المستوي) في وصف النبي والإنسان والمساكين والأحزاب، ثم (البخري) في وصف الخليفة ومحمد (ص)، وقد جاء بعدد (69) مرة، ونجده عند (المدني) بـ (15) مرة، وعند (النواجي) بـ (10) مرات و(المستوي) بـ (09) مرات، وعند (الطغرائي) و (البرعي) بـ (07) مرات لكل منهما وعند (السيوطي) بـ (6) مرات، و(العامري) بـ (5) مرات، وعند (البخري) و(الرياحي) بـ (4) مرات لكل منهما، وعند (بن المختار) مرتين، وتتمثل ألفاظ هذا الحقل فيما يلي: (المساكين، الأنام، السيد، الوري، أمة، الإنسان، الأحزاب، الكتل، أحمد، المصطفى، الناس، الرجل، المرء، بني ثعل، الأشخاص، الأقسام، القوم، الطائفة، الكهل، الأطفال، الحاشية، الشخص، الحاف، المنتعل، الخليفة، عبد الحميد، العبد، محمد، الخلق، بني الريان، الوفود، الوزير، الملوك، العسكر، العدو)، وقد جاءت هذه الألفاظ في موضع الحديث عن الأفراد والجماعات أثناء المدح ورصد الأحداث، ووصف الأقسام والأنساب والضعفاء والمذنبين والخلق قاطبة والجيوش والملوك والأعداء، ولم يشذ هؤلاء عن النص السابق، بحيث حاكوه في رصد هذا الحقل المعجمي المكثف لكثرة أحداث السيرة النبوية الشريفة المرتبطة بأشخاص الصراع بين الحق والباطل، ونجد منها قوله: (الخلق، الحاف، المنتعل، القوم، الجن، فارس، كسرى، النبي، سراقه، الأحياء، أرباب، البلاغة، بلال، أمية، أبو جهل، شيبه، عتبة، عقبة، قريش، شعوب، محمد، الخليفة، الناس، العبد، منحرف، معترف، منعدل، معتدل، أهل الحق، خلة، أعراق، الترك، الحبش، النوب، الزنج، العدو، صفوة الله، الصاحب)، ويبدو أن هذا المعجم الدلالي عنصر بارز في السرد التاريخي يتلاقى فيه الشعراء مهما كانت توجهاتهم الفنية، وكأنني بالعمل الشعري « يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماماً مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ كما أنه لا يفضي إلى فراغ، إنه نتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث وهو بذرة حقه تؤول إلى نصوص

¹ تزفطان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط 1، 1987، ص 41

تنتج عنه ¹، وما يلاحظ على هذه الألفاظ أنها ارتبطت بتاريخ السيرة المحمدية عندما نقل الشاعر الصراع بين النبي الكريم والكفار، ثم بين بهذه الألفاظ أهل الحق وأهل الباطل، ثم تعرض للشعوب المختلفة التي وصلها الإسلام وكانت مواقع صراع في خضم هذه الأحداث المسرودة فقد احتاج شعراء المعارضات والشاعر صاحب النص السابق إلى توظيف هذا الحقل لأن هذه النصوص غرفت من أحداث تاريخية معينة، فمتى يستحضر الحدث التاريخي يستحضر كذلك من سير هذه الأحداث من خلق على اختلاف أنواعهم، جماعة وفردى، إلا أن النص السابق توقف عند الفاعلين في الصراع بين المسلمين والكفار، فحددت أحداث السيرة أسماء بعينها شاركت في هذا الصراع، وأقوام مسها كذلك هذا الصراع، بينما كانت أسماء المعارضات ومجتمعاتها مختلفة من شاعر إلى آخر بحسب طبيعة الأحداث التاريخية المسرودة، والمواقف الذاتية الخاصة بكل شاعر معارض؛ إذ تفتح الأحداث على آفاق أخرى، ليكون المجال واسعا لاختيارات عديدة من قاموس هذا الحقل الدلالي، على عكس النص السابق الذي كانت أحداثه محدودة ومنظمة ومتماسكة، لأن تتبع تفاصيل السيرة يقتضي ذلك، إذ « إن القص ينطلق عادة من زمن أولي تتضح حدوده للمتلقي تدريجيا »²، ولذلك كان السرد التاريخي في المعارضات في خضم الوصف واستحضار المواقف والأشخاص، ثم استحضار الأحداث السابقة والماضية وهي سمة تظهر أكثر في النص السابق باعتبار أن (الشقراطسي) قد ربط بين أحداث ماضية واستشرف ما ستؤول إليه لأن القضية لا تقف عند حدود الحياة الدنيوية الزائلة بقدر ما هي مرتبطة بحياة أخروية خالدة، حيث كان حقل الخلق بأنواعه عنصرا دافعا لبروز هذه الأحداث المسرودة، وتنبيه المتلقي بها، وتهيبؤه لمعرفتها، ومع هذا التداخل في الحقول الدلالية السابقة بين النصوص اللاحقة والنص السابق، إلا أن التجارب الشعرية مختلفة، حيث لم يتقد المعارضون بالخط العام للشقراطية، وهو ما يؤكد « أن الشاعر المعارض له من الخبرة والدراية الفنية ما يمكنه من إجراء عملية الحوار بأشكاله المختلفة بنجاح، مع أي نص شعري كان لغة وتركيبا وبلاغة وإيقاعا »³.

2-2- مواطن التباين:

إذا كانت النصوص اللاحقة قد اتفقت مع النص السابق في حقول دلالية معينة مع الاختلاف في طريقة التوظيف وكمه، فإن هذه النصوص قد انفردت بحقول دلالية أخرى ميزتها عن النص السابق، مثلما أن هذا النص قد انفرد بحقول دلالية افتقرت إليها هذه النصوص، وهو شيء طبيعي في فن المعارضة الذي يحتفل عادة بعناصر التشابه وعناصر

¹ عبد الله الغدامي، ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، ط2، الكويت، 1993، ص 111.

² عامر الحلواني: مرجع سبق ذكره، ص 385

³ أحمد زنبير، مرجع سبق ذكره، ص 278.

الاختلاف، ناهيك عن طبيعة الموضوع والقاموس اللغوي، و« هنا تظل السمات الفارقة شديدة الوضوح بين الشاعرين من خلال هذا الكم من الألفاظ من ناحية، ثم ذلك البعد الانفعالي الصادق إزاء الحدث من ناحية أخرى »¹، ومن هذه الحقول ما يلي:

2-2-1- الانفصال في حقلي المجد والرفعة:

إذا كانت السيرة النبوية الشريفة قد طغت عن النص السابق، وجعلت الشاعر (عبد الله القراطسي) يمدح النبي الكريم في خضم أحداثه المسرودة، وبالتالي لم نعثر على حقل معجمي يجسد معنى المجد والرفعة، فإن شعراء المعارضات كان لهم هذا التوظيف انطلاقاً من سرد تجاربهم الخاصة ومدحهم للرسول (ص) والرفع من شأنه ومكانته، أو ذكر بعض الأمجاد في ثنايا الأبيات المرتبطة بالتاريخ والأمة والدين الإسلامي وغيرها من المواقف وقد ورد هذا الحقل بعدد (81) مرة، حيث جاء عند (ابن المختار) بعدد (15) مرة، وعند (البرعي) ب (13) مرة، وعند (الطغرائي) بعدد (12) مرة، وعند (البخثري) (09) مرات، وعند (النواجي) (8) مرات، وعند (العامري) و(المستأوي) (6) مرات لكل منهما، وعند (المدني) (5) مرات، و(السيوطي) (4) مرات، وعند (الرياحي) (3) مرات ومن هذه الألفاظ: (الصعود، المجد، المرقى، السامي، العز، الهمة، العلا، المعالي، الجاه، الذوابة، الحظ العلي، الطود، العصمة، الهيبة، الجلال، السيد، المقام، الجاه العظيم، الطلعة، المنى، المركب الأعلى، المفاز، السنام، الكمال، المقدام، التاج، العالية، الرفعة، ذو الهمة، الشم، علي، الرائد)، فقد جعل هؤلاء الشعراء هذا القاموس وسيلة للخروج من تجاربهم الخاصة إلى الموضوع المقصود، عكس (الشقراطسي) الذي تمسك بموضوعه منذ البداية وبالتالي لم تظهر هذه الرفعة ولم نجد ما يؤشر على المجد رغم أن النصوص اللاحقة أو النص السابق يتمحوران حول موضوع واحد « فالمعاني والصور أغلبها متشابهة أو متداولة والألفاظ والصيغ التعبيرية تكاد تكون متقاربة، والمدايح ترتقي بممدوحها أيما ارتقاء، وتصور الوقائع والأحداث في دقة واستقصاء... »²، فهذا (غالي بن المختار) يركز خطابه في مدح النبي الكريم، ليرفع من شأنه ويجعل منه سيد الكونين والهادين والأقطار، ليصل إلى المعالي ويطمئن البشر ويأتي الخير على يده، فهو يحمل لواء الحمد ويلجأ إليه الخلق وجلين خائفين، لأنه أمانهم وغوثهم، ناهيك عن مكانته عند الرسل، فهو البدر والشمس والضياء وهو ما يضاف إلى شرف النسب، حيث رسم لنا الشاعر هذه المكانة التي تبوأها النبي الكريم منذ ظهوره إلى الوجود، وهي مكانة دنيوية وأخروية، ثم يسرد لنا (عبد الرحيم البرعي) مكانة ممدوحه ويرفع من شأنهما، فهما الطود الشامخ ومثله الأعلى ارتقيا سلم المجد والعزة، ثم يصبوا (مؤيد الدين الطغرائي) في الوصول إلى العلا، لكن الدهر يعكس

¹ عبد الله التطاوي، مدخل إلى فن المعارضة، مرجع سبق ذكره، ص 104.

² أحمد زنيبر، مرجع سبق ذكره، ص 74.

هذه الأمل فكان مجده وعلاه وعزته في الترحال والتنقل، حتى لا يرى من هم دونه وقد سبقوه ووصلوا إلى الرفعة بسفالتهم وانحطاطهم، ويعود بنا (ابراهيم البخري) إلى تمجيد النبي الكريم وجعله غرة في حين العصر وتاجا للزمان لوصوله إلى اسمى ذرى المجد الذي لم يدع مرقى إلى المقل، وكذلك نجد (شمس الدين النواجي) يجسد الجاه الذي وصل إليه النبي الكريم ويرتقي بنبوته ويجعل منه البدر في الإشراق والبحر في الكرم، ثم يذكر ما وصل إليه من منى وعلا، وهكذا سار بقية الشعراء وبحسب تجاربهم الخاصة في التعالق مع الأمجاد والمعالي، وهي سمة لم نجدها في النص السابق، لأن (الشقراطسي) ارتبط بأحداث السيرة النبوية، فكان المجال ضيقا للتطرق إلى هذه الأمجاد والمعالي، فهمه أن يبرز جانب الصراع بين الحق والباطل ويؤرخ للسيرة فنيا، ولعل شعرية النصوص اللاحقة تكمن في هذا التباين والاختلاف بحيث نوعت في المواقف والتجارب المعبر عنها، مما أدهش المتلقي وأسهم في إثراء رصيده اللغوي والفكري والفني « فالمعارضة بهذا التصور لا يمكن أن تتسم بإبدال كلمة مكان أخرى؛ بل بإنشاء كلام فني يأبى التشابه ويحقق الاختلاف »¹.

2-2-2- الانفصال في حقل التوسل والتقرب والدعاء:

لقد سجل هذا الحقل حضوره القوي في شعر المعارضات، لأنه عمل على تشكيل خاتمة هذه النصوص، إذ الشاعر يقدم ويعرض ويمدح لغاية الوصول إلى طلب الشفاعة، ولا يكون ذلك إلا بالدعاء والتوسل وطلب شفاعة النبي الكريم، لأن الأمر عظيم جدا ومتعلق بالحياة الآخرة؛ أين يكون الحساب الرباني الحقيقي، ورغم أن النص السابق قد خلص صاحبه إلى نقل هذه الخلاصة بعد مشقة السرد التاريخي لأحداث السيرة النبوية الشريفة، إلا أن القاموس اللغوي كان مغايرا عما هو موجود في المعارضات، حيث صرح (الشقراطسي) بحبه للنبي الكريم وذكر عدم صبره وتجلده أمام هول النار والحشر ودعا ربه وخالقه أن لا يحرق وجهه جراء ما اقترفه من ذنوب وآثام، ثم دعا الله أن يصحب النبي الكريم صفيه ومختاره بالصلاة مع كل عمل صالح، ثم يطلب الغفران مستعظفا ويقر بذنبه ويأمل في حب النبي الكريم وشفاعته، أن يخلصه من هذا المأزق حيث المحتوى كان على صلة بالمعارضات، بينما لم نعثر على القاموس اللغوي الموحد بينهما، وقد ترددت ألفاظ هذا المعجم (42) مرة، وكان أكثرها عند (السيوطي) ب (10) مرات، ثم (بن المختار) ب (08) مرات، (فالمستأوي) ب (07) مرات (فالرياحي) ب (06) مرات، ثم (البخري) ب، (05) مرات، ويليهِ (البرعي) ب (04) مرات، وأخيرا (العامري) ب مرتين، ومن هذه الألفاظ قولهم: (أمان، عناية، رداء، المشتكين، الغوث، المجيد، المستجير، المظلومين، الأمن،

¹ د عبد القادر بقشي: مرجع سبق ذكره، ص 63

أقرب، المدبر، المناعة، اللطف، بابه، حماه، الافتقار، الرجاء، الحاجة، الختام، السكر، الذات، الحمى، الحضرة القدسية، الظمان، الذل، الديون، الراحة، السؤل، السائل، صاحب، الأعتاب، النائلة، النيل، المفتقر، العقد، التشبيه، الواسطة، العبد)، وما يلاحظ على هذا الحقل أن ألفاظه ارتبطت بشكل مباشر بشخص النبي الكريم، كونه الشافع والمقرب إلى الله سبحانه وتعالى، نظرا لمكانته الرفيعة إذ أن « شعر النبويات بحق المصطفى وسيلة يتقرب بها الشاعر من الله ليفوز بجنة عرضها السموات والأرض بعد أن يشفع له الرسول أمام العزة الإلهية، لأنه صاحب الشفاعة للعباد يوم يقوم الحساب »¹، وبذلك يكون هؤلاء الشعراء قد اتبعوا هيكل بناء القصيدة النبوية (مقدمة – وسط – خاتمة)، حيث يخلص الشاعر بعد مدحه للنبي الكريم إلى التوسل ويعرض حاجاته ويطلب المغفرة والشفاعة وهو ما نجده في قصائد المعارضات بأكثر دقة وتفصيل من النص السابق، لأن الشاعر في حالة ضعف ويفتقر للوسيلة التي تخلصه من ذنوبه وأثامه « ويأتي التوسل غالبا على شكل دعاء، والدعاء كما يبدو يلجأ إليه الشاعر إلا في حالة ضعف شديد جسديا ومعنويا لهذا نراه مشحونا بعاطفه الندم المجبولة بدموع التحسر والبكاء »²، وتكمن خصوصية هذا الحقل في كونه جاء في المعارضات بعد مقدمات وعرض مدحي ليكون نتيجة لذلك، على عكس النص السابق الذي ارتبطت فيه هذه الخاتمة بأحداث السيرة النبوية، وكأن الشاعر كان همه أن يرتبط بالنبي الكريم من خلال سيرته بجميع أحداثها وتفصيلها، ليتنبه في الأخير إلى ذاته المذنبة فيطلب الشفاعة بينما هؤلاء المعارضين هدفوا إلى هذه الخلاصة وجعلوها غايتهم في كل ما يعرضونه، إذ الذات الشاعرة كانت حضورها قويا من بداية النص إلى نهايته، لانشغالهم بأنفسهم وبهمومهم وتجاربهم على عكس (عبد الله الشقراطسي)، الذي كان منشغلا بشخص النبي الكريم وبسيرته، وهذا مكن الفرق بين النصوص اللاحقة والنص السابق، إذ « إن ذلك لم يمنع من حصول المعارضة، ولو بشكل خفي، فثمة أوجه تشابه لا تنحصر في المعجم الشعري »³، ولعل من شعراء المعارضات الأكثر تمثلا لهذا النظام البنائي في ختم القصيدة بالتوسل والدعاء نجد (غالي بن المختار) و(ابراهيم البخترى) و(شمس الدين النواجي) و(ابراهيم الرياحي) و(جلال الدين السيوطي)، بينما بقية الشعراء كانت قصائدهم خروجاً عن المؤلف، لأنها تجارب ذاتية أخذ فيها أصحابها كل منحى لتجسيد الحكم والمواعظ والتعبير عن أحداث بعينها، مما جعلها فعلا تختلف عن طبيعة النص السابق وتلك سمة تدعم فن المعارضة وتخرج عن المحاكاة الكلية للنص النموذج، لتجد لنفسها حرية الإبداع والتجديد. فعلاقة النص السابق بالنص اللاحق هي « علاقة محاكاة وتحويل

¹ غازي شبيب: مرجع سبق ذكره، ص 36 .

² المرجع نفسه، ص 36

³ احمد زنيبر: مرجع سبق ذكره ص 196

في آن، إذ قد يحدث أن يتفاعل النص المعارض مع نموذج النص المعارض عن طريق محاكاته وتحويله في آن واحد، فهناك معارضة محتذية ومعارضة تقوم على النقض والقلب»¹، وهناك من الشعراء المعارضين من حافظ على استمرار النص السابق بمكوناته وقيمه، وهناك من أخذ وجهة مخالفة بتغييره وإعادة كتابته من جديد، وفي ذلك لا يخرج النموذجان عن مفاهيم المعارضة كما جاءت في النقد العربي القديم.

2-2-3- الانفصال في حقل الخطوب والنوائب:

بما أن شعراء المعارضات قد انطلقوا في معارضاتهم وفي مدحهم للنبي الكريم من تجاربهم القاسية، وما حدث لهم في حياتهم بين من أدار له الدهر والزمن ظهره وشكاه لتعثر حظوظه، وبين من عانى ويلات الهجر والصدود والبعد عن الحبيب الراحل، وبين من وقف أطلال وأثار ذكرته بأيامه الزاهية، وزمنه السعيد، ومن صقلته التجارب والميادين فنطق بحكمة وموعظة ونصيحة، وبين من وجد نفسه غارقاً في الآثام والذنوب والخطايا فلجأ إلى التوسل والارتباط بشخص النبي الكريم ليجد خلاصه، وبين كل ذلك وما عمله هذه القصائد المعارضة من تجارب لذلك لم تخلُ هذه النصوص من معجم دلالي تمثل في ذكر النوائب والخطوب التي ألمت بهم، كل بحسب ظروفه والمواقف التي تعرض لها، وهو ما افتقر إليه النص السابق، كون صاحبه لا تغطي ذاتيته على الموضوع بقدر ما تربط هذه الذات بشخص الممدوح محمد صلى الله عليه وآله وسلم وبالسيرة النبوية الشريفة، وبالتالي لا مكان لهذا القاموس في النص السابق، وقد جاءت ألفاظ هذا الحقل الدلالي بعدد (37) في المعارضات، حيث نجدها عند (المدني) بعدد (10) مرات وعند (الطغرائي) و(بن المختار) بعدد (08) لكل منهما، وعند (النواجي) (03) مرات، وعند (الرياحي) و(المستوي) و(البرعي) مرتين لكل منهم، وعند (السيوطي) و(البخترى) مرة واحدة لكل منهما، ومنها: (الحادث، الجلل، الرزايا، الباكية، الدمع المعجزة، المر، الخطب، القاصم، الفقد، النائبات، الصعب، الحادث الجلل، الخطوب، المشتكى، يوم العرض، البلاء، القضاء، الأهوال)؛ وهي ألفاظ ارتبطت بما حدث لهؤلاء الشعراء من مواقف صعبة وخطوب ونائبات سواء في حياتهم العادية أو أثناء التوسل والخوف من الذنوب والآثام المقترفة فزعا من أهوال يوم القيامة، ولعل السياقات المختلفة في هذه المعارضات قد ميزتها عن النص السابق في هذا الحقل الدلالي، مما أعطاها صبغة جمالية خاصة، جعلت القارئ يتأثر لمثل هذه المعارضات التي يتقرب فيها الشاعر بوسائل التوسل والدعاء ويقر بذنوبه؛ إذ لا مفر من ذلك وهو يخاطب سيد الخلق والمرسلين « وهنا يبدأ الدارس تفاعله مع النص من خلال إدراكه للسياق النفسي الذي يحكمه أو يتبين ذلك الترابط الموضوعي الذي يفتقده أو يتمتع

¹ عبد القادر بقشي: مرجع سبق ذكره، ص ص 70-71

به»، فهذه الحالات الخاصة مرتبطة بما يختلج في نفس المبدع من مشاعر التوبة والتقرب لله سبحانه وتعالى بواسطة التوسل وطلب الشفاعة من النبي الكريم، يعمل القارئ على إدراك حقيقتها وأثرها الجمالي من خلال اللغة التي تترجمها ومدى موضوعيتها عند خروجها من الذات الشاعرة، لذلك نجد الاختلاف بين النص السابق والنصوص اللاحقة في هذا الجانب السياقي النفسي، الذي تتحكم فيه التجربة الشعرية ومدى ارتباطها بالواقع، لتخلق الصدق الواقعي، الذي يولد الصدق الفني، فالشقراطسي عمل على نقل أحداث السيرة بصدق وتعلق بالنبي الكريم، كما أن المعارضين نقلوا مشاعرهم بتوسل وطلب ودعاء وصدق، لأن جانب الندم والإقرار بالذنب هو أساس هذا التوسل، وما يشفع لهؤلاء المعارضين هو قدرتهم على اوظيف الألفاظ للتعبير عن دلالات بعينها، مما يجعل القارئ يفهم المقاصد عندما يضعها في سياقها، حيث « إن الغموض الذي يلف العلامة المتعددة الدلالات يزول حين توضع في سياقها »¹.

2-2-4- الانفصال في حقل المعرفة:

إن التجارب المختلفة لدى شعراء المعارضات جعلت هذا الحقل يبرز بشدة في ثنايا القصائد، فهناك من يمجّد الشعر ودوره في إنارة المعارف لدى المتلقين ك (محمد الهادي المدني)، وهناك من تحدث عن المعرفة بشكل عام ك (إبراهيم الرياحي) و (غالي بن المختار)، وهناك من خرج بنا إلى ميدان التأمل الفكري كما نجد عند (الحبيب المستاوي)، وهكذا حفلت هذه المعارضات بهذا الجانب العلمي والنفسي، حيث جاءت ألفاظ هذا الحقل بعدد (40)، فعند (الرياحي) (07) مرات، وعند (المدني) و (بن المختار) و (المستاوي) (06) مرات لكل منهم، وعند (النواجي) و (العامري) (04) مرات لكل منهما وعند (البرعي) و (الطغرائي) (03) مرات لكل منهما، وعند (السيوطي) مرة واحدة وتجسدت ألفاظ هذا المعجم فيما يلي: (الفكر، القريض، النظم، التفصيل، الجمل، الخبرة، الشعر، الألفاظ، المعاني، الشاعر، الحنكة، الذكر، الجد، العقل، الفكرة، البديهة، العلم، العلوم، العالم، عارض، الإقناع، التأمل، الرأي، النص، القول، المدح، المديح)، وهي ألفاظ عبرت عن مدى اعتماد شعراء المعارضات على التفكير والنظم والعقل والكلام، وكل ما تعلق بالعلم والفن والمعرفة، لإبراز مواقفهم المختلفة في خضم المعارضة والمدح، وقد كان الموضوع المطروق دور في وجود هذا القاموس اللغوي المناسب، لذلك خلى النص السابق منه، لأن موضوع المدح مختلف في طريقة صياغته ومن حيث قيمته بين هؤلاء الشعراء والشقراطسي؛ إذ السيرة النبوية الشريفة ترتفع بالشاعر ليوظف ما يضاهاى قيمتها، وما يكون بديلا لهذا الحقل المعرفي والعلمي والفني، فاعتمد الشاعر على المعارف اليقينية ليعبر

¹ بيار جيرو، السيمياء، سلسلة زدني علماء، ط1، 1984، ص 39.

عن العلم والفن المطلق والمرتبط بالمعارف الفنية كذلك، حيث وردت الألفاظ التالية في النص السابق: (الحق، الصدق، الدين، القضاء، القدر، الكتابة، الحجة، الدليل، الإيمان، الصلاة، المنطق، التصديق، النطق، قال، قلت، الوحي، البلاغة، البيان، سورة، حكمة، الحرف، عقول، الغيب، حلم، الجد، الجهل، العواطف، الأقلام، قل، تنل)، وما يلاحظ أن هذا القاموس قد ارتبط بالقرآن الكريم وبدلالات مختلفة حسب قيمة الممدوح، وقيمة الأحداث المسرودة، حيث جسد دلالة المعرفة اليقينية الثابتة بالدين والحق المسيطرين على جميع الملل والنحل، وبالمناطق الذي جعل المنحرف يعترف بحقيقة الدين وجعل المنعدل ينفاد إلى المعتدل، فكان الدين والحق والمنطق وسائلًا لتقويم الإنسان وإقناعه بالاعتراف والامتثال، إذ إن صحبة النبي صحبة حق وخلة حقيقية، ولا يخفى ما لهذا التوظيف اللفظي من إشارات تضمينية، حيث « أن اللغة التضمينية هي التي تؤسس النص الأدبي وتمده بما هو جمالي وشاعري، فالأدب لا يتأسس إلا بتحرره مما هو معجمي تقريرى »¹، ولا يخفى كذلك ما للمصطلحات (بلاغة وبيان وحكمة وحلم ووحى وغيرها) من أثر إيجابي في ترسيخ المعارف والعلوم والفنون في ذهن المتلقي، فكان بذلك النص النموذج في مستوى الموضوع المعبر عنه، من حيث توظيف هذا الحقل الدلالي مثلما كان شعراء المعارضة بتوظيفهم لهذا المعجم في مستوى المواضيع والمواقف المعبر عنها، ويرجع ذلك إلى فريدة هذه النصوص واختلافها في توظيف هذا الحقل عن النص السابق لاختلاف التجارب التي تنم عن « رحابة الإبداع الذي يمس جوهر المواهب الفردية لكل شاعر معارض على حده، حين يبرز قدراته على التشكيل الجمالي، ليثبت لذاته المبدعة دورها وفعاليتها وتواجدها إلى جانب الموروث »²، إذ يعد النص السابق موروثًا ثقافيًا ودينيًا وتاريخيًا لما رصدته من أحداث حول السيرة المحمدية، كما تعد المعارضة تشكيلاً جمالياً مميزاً بفرادته جنباً إلى جنب مع هذا الموروث الديني والتاريخي والفني، المتمثل في القصيدة الشقراطية التي تشع بنورها الفني واللغوي على هذه المعارضات.

2-5- الانفصال في حقل المعجزة الربانية:

لم يحتفل شعراء المعارضة بهذا الحقل الدلالي لأن خصوصية تجاربهم الشعرية لم تقتض ذلك، إذ لا نلمح في هذا اللفظ وما تعلق به خاصة لفظ الشجرة، كالأغصان والجذع وغيرهما، مما احتفل به النص السابق، الذي خصص لهذا مكاناً خاصاً بين جملة الحقول الدلالية عامة، ويعود ذلك لكون الشجرة وما تعلق بها، شكلت معجزة من المعجزات الإلهية الجارية على يد النبي الكريم، وهي عنصر مهم في السيرة النبوية الشريفة، حيث نجد الألفاظ التالية: (الأشجار، العروق، السرح، الأفنان، شم الذوائب، الخضل، الجذع، الهدل،

¹ علي آيت أوشان، مرجع سبق ذكره، ص 43.

² عبد الله التطاوي: المعارضات انماط وتجارب: مرجع سبق ذكره، ص 80

الوشيج، المنابت)، وقد دلت هذه الألفاظ على جانب المعجزة الربانية عندما انفادت الأشجار وحنّت الجذوع، وجاء السرح إلى النبي الكريم، ثم دلت على جانب الطبيعة الجميلة المتمثلة في شم الذوائب والأغصان الدائية والوشيج ومختلف المنابت، وكلها عناصر لغوية أسهمت في تثبيت المعجزة وذكر جانب من جوانب السيرة المحمدية، التي تحتاج إلى فهم خطاب الشاعر من خلال هذا الحقل وتمثل أبعاده ومقاصده، لأن مفهوم النص كما نجده عند (فان ديك)، « يأخذ بعين الاعتبار كل الأبعاد الدلالية والتداولية المكونة له.. وبأنه بناء نظري مجرد لا يتجسد إلا من خلال الخطاب كفعل تواصل »¹ وهو ما افتقرت إليه المعارضات باعتبارها تجارب ذاتية خاصة تتطلع إلى الخلاص والتنصل من ذنوب وآثام عالقة في الدنيا الزائلة، وممكن الخلاف أن النص النموذج يوظف الحقل من خلال علاقة الدنيا بالآخرة كحياة واحدة، بينما يعمل شعراء المعارضات على توظيف الحقول انطلاقاً من الدنيا المرتبطة بهم ثم تطلعون للآخرة للخلاص.

بعد دراستنا للحقول الدلالية المتشابهة والمتباينة بين النصوص اللاحقة والنص السابق تبين لنا ما يلي:

- الحقول الدلالية تبرز بجلاء طبيعة أسلوب الشاعر ومضمون الرسالة التي يوجهها إلى المتلقي، إذ إن « صفات الأسلوب الجيد وضوح المعنى والدلالة وغايتها الإفهام والإقناع بالعاطفة بواسطة الأدلة القوية والعاطفة الصادقة، والفكرة المشحونة بالجمال والإبداع »² وهو ما لمحناه في النصوص اللاحقة والنص السابق على حد سواء.

- الحقول الدلالية ارتبطت بقاموس معجمي تأسس على طبيعة وثقافة الشعراء التراثية الفنية، كما جاءت في النص النموذج من ثقافة دينية لغوية خاصة، مرتبطة بسياق دلالي عام، يعمل على إبراز التجارب الشعرية الخاصة بكل شاعر، وعنصر الصراع بين الحق والباطل في النص السابق، مع تجسيد رؤية الشاعر وتصوره حول هذا الصراع ومدحه للرسول الكريم في خضم ذلك، وإذا كان محور هذه الدلالات هو الشاعر نفسه في المعارضات، فإن محورها في النص السابق هو الممدوح (النبي الكريم).

- هناك حقول دلالية متشابهة وأخرى متباينة ومختلفة، ويرجع ذلك إلى طبيعة التجربة الشعرية الخاصة بكل مبدع وإلى طريقة بنائية القصيدة كذلك، ومن هنا كان التميز والاختلاف بين النصوص اللاحقة والنص السابق.

- طريقة اختيار وانتقاء القاموس اللغوي والحقل المعجمي عند الشعراء المعارضين متنوعة، لكثرة المواقف والتجارب المعبر عنها، بينما طريقة صاحب النص السابق واحدة تبرز عنصر الصراع بين الحق والباطل، وتسهم فيه بالكشف عن الصورة المثالية

¹ علي آيت أوشان، مرجع سبق ذكره، ص 78.

² محمد رمضان الجربي: مرجع سبق ذكره، ص 155.

للممدوح، فكانت الكلمة حاملة للدلالات الخادمة لهذا الهدف، حيث « الناحية الدلالية، فإذا الأسلوبية تتجه إلى الألفاظ باعتبارها ممثلة لجوهر المعنى، فاختيار المبدع لألفاظه يتم في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة، وتأثير ذلك على الفكر، كما يتم في ضوء تجاوز ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة، أو تستدعيها طبيعة الفكرة »¹.

- لقد أسهم الرصيد اللغوي والتاريخي والفني والطبيعي والنفسي والديني في تنويع الدلالة سواء في النصوص اللاحقة أو النص السابق، كما أعطى هذه النصوص شعرية مميزة وجمالية خاصة ومنفردة من خلال المقدمات الجميلة، والحكم الجليلة والمدح والتوسل، فكان لكل موضوع قاموسه الخاص به، وهو ما ميز المعارضات عن الشقراطسية التي طغى عليها المعجم الديني التاريخي الذي فرضته أحداث السيرة، ويرجع ذلك إلى عبقرية بعض الشعراء في هذا التوظيف، وحسن الانتقاء والاستثمار للرصيد اللغوي والفني للتعبير عن الدلالات المقصودة بجمالياتها المثيرة لحافظة المتلقي وعلى حد تعبير (رومان جاكسون) « أن الوظيفة الشعرية لا تتأتى عن طريق الصدفة، بل تتأتى عن إرادة وقصد لأن الاستخدام البارع للغة هو ضرب من السحر، بل لعبة السحر الحلال كما يقول العرب فلألفاظ جمالها الخاص قبل أن تدخل في علاقات مع غيرها »².

- لقد جسدت الدلالات في المعارضات صراع الشعراء مع تجاربهم الذاتية، لغايات معينة منها المدح والتوسل وإظهار الحسرة والتشكي، وتذكر الماضي ووصف الطبيعة وغيرها من الأهداف، بينما جسدت الدلالات في النص السابق الحقيقة المحمدية من خلال أحداث السيرة وطبيعة الصراع بين الإيمان والكفر، كصراع أزلي يثبت الحق ويزيل الباطل وذلك لغاية واحدة هي الرفع من قيمة الممدوح في الدنيا والآخرة، ويرجع ذلك إلى طبيعة المبادئ والأهداف التي يؤمن بها كل شاعر إذ إنها من « الموضوعات المشكلات الخالدة التي تؤرق البشر أبد الدهر، مثلما تؤرق الإنسان هشاشة الحياة وتلاشيها وجوهرها أو ناموسها الخالد المتمثل في الصراع، وغموضها ولا منطقيتها.. فهل تساور النفس قضية كما تساورها قضية (المبدأ) أو (الهدف) »³.

- اعتمدنا في رصد الحقول الدلالية على رصد الألفاظ المتقاربة سواء في المعنى أو الحقل الدلالي العام، وفق مبدأ « التلاؤم Syntagmatic وهي أن علاقة المفردات بعضها مع بعض تأتي من كونها من باب واحد كما هو الحال في باب الألوان »¹.

¹ محمد عبد المطلب: مرجع سبق ذكره، ص 207

² محمد المصنار: الشعرية العربية وحركية التراث النقدي بين قدامة وحازم، مقارنة مقارنة - مطبعة سوجيك، د ط، تونس 1999، ص 20

³ وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد 207، د ت، ص 384

¹ ينظر بالمد: عالم الدلالة اطار جديد، صبري ابراهيم السيد، دار المعرفة الجامعية، د ط، الاسكندرية، 1995، ص 80

- تمثل الحقول الدلالية سابقة الذكر والتي تم تعيينها للمجالات الدلالية الكبرى التي يتكون منها الخطاب المدحي لشعراء المعارضات وللشاعر النموذج، ونلاحظ أن هناك حقولا كثيفة وأخرى أقل كثافة تبعا لاحتياج الشعراء إليها.

- طغيان الحقل الديني في المعارضات والنص السابق، حيث يوحى بعواطف الاحترام والتقدير التي يكنها الشعراء للمدوح (النبي عليه الصلاة والسلام)، فعندما نوظفها أو نلبس شخصا بلباس ديني نجعلها شخصية مقدسة لها كسب كبير من الاحترام والمهابة والتقدير وبالمثل يحسه المتلقي إذا كان متدينا.

- هيمنة الحقل الطبيعي كذلك على المعارضات والنص السابق وهو ما يدل على ثقافة خفية وعشق لكل ما هو طبيعي وعلى أنهم شعراء حقيقيون لهم إحساس وشعور المبدعين، مما يجعل خيالهم الشعري دائم العلاقة وإلهامهم دائم التفجر « فالطبيعة صديقة وفية لما تمنحه من جمال لحسهم وهدوء لنفوسهم فيستسلمون إليها ويشاطرونها المناجاة ويوحون إليها بعواطفهم وآلامهم »².

أما بالنسبة للحقول الأخرى فقد كانت متباينة في حضورها بين النصوص اللاحقة والنص السابق، ويمكن أن نبين جوانب التشابه والاختلاف في هذه الحقول من خلال رصد الجدول التالي:

النصوص اللاحقة	نوع الحقل الدلالي	عدده	نسبته	المجموع
	الحقل الديني	249	% 16.66	1255
	حقل المشاعر وما يحيط بها	203	% 13.58	
	حقل الطبيعة والماء	208	% 13.92	
	حقل الداء والمرض والاختلال	107	% 07.16	
	حقل الأعضاء البشرية	91	% 06.09	
	حقل الحيوان وأسماء العلم	50	% 03.34	
	حقل الحرب والتاريخ	162	% 10.84	
	حقل الأمكنة والأزمنة	97	% 06.49	
	حقل النار والنور	19	% 01.27	
	حقل الخلق	69	% 04.61	
	حقل المجد والرفعة	84	% 05.62	
	حقل التوسل والتقرب والدعاء	46	% 03.07	
	حقل الخطوب والنوائب	21	% 02.14	
	حقل المعرفة	36	% 02.40	

² ينظر جودت الركابي، في الادب الاندلسي، دار المعارف، ط 2، مصر 1960، ص 124

	00	00.00 %	حقل المعجزة الربانية	
	41	02.74 %	حقل الخوف والرغبة والإلحاد والكفر	
335	27	08.05 %	الحقل الديني	النص السابق
	19	03.67 %	حقل المشاعر وما يحيط بها	
	29	08.65 %	حقل الطبيعة والماء	
	19	05.67 %	حقل الداء والمرض والاختلال	
	18	05.37 %	حقل الأعضاء البشرية	
	38	11.34 %	حقل الحيوان وأسماء العلم	
	00	00.00 %	حقل الحرب والتاريخ	
	51	15.22 %	حقل الأمكنة والأزمنة	
	13	03.88 %	حقل النار والنور	
	39	11.64 %	حقل الخلق	
	00	00.00 %	حقل المجد والرفعة	
	00	00.00 %	حقل التوسل والتقرب والدعاء	
	00	00.00 %	حقل الخطوب والنوائب	
	30	08.95 %	حقل المعرفة	
	12	03.58 %	حقل المعجزة الربانية	
	18	05.37 %	حقل الخوف والرغبة والإلحاد والكفر	

الملاحظ على هذا الجدول أن الحقول الدلالية الطاغية في النصوص اللاحقة أكثر من النص السابق، هي (الحقل الديني) و(حقل المشاعر وما يحيط بها) و(حقل الطبيعة والماء) و(حقل الداء والمرض والاختلال) و(حقل الأعضاء البشرية) و(حقل الخوف والرغبة والإلحاد والكفر)، ويرجع ذلك إلى أن مجال الحقل الديني أوسع وأرحب في المعارضات منه في النص النموذج، حيث ارتبط بالحكم والشكوى والمدح، بينما كان في النص الشقراطي محدودا بضوابط أحداث السيرة النبوية الشريفة، كما أن حقل المشاعر وما يحيط بها كان أكثر لأن شعراء المعارضات قدموا لقصائدهم على غرار الشعر القديم بمقدمات غزلية وطللية خاصة، ولا يخفى ما لهذه المقدمات من ازدهاء وانتشاء وفرح ووصف للمرأة وجمالها ولمشاعر الحب والهيام والعشق ولذكريات الأطلال والرحيل وغيرها مما لا نجده في النص السابق، وجاء كذلك حقل الداء والمرض والاختلال أكثر في

المعارضات لتعدد التجارب المسرودة، وهي تجارب ذاتية ارتبطت بأحداث مختلفة ومتباينة بينما كان مجالها محدودا في النص السابق؛ إذ ارتبطت برووس الشرك، وجاء كذلك حقل الأعضاء البشرية أكثر لأن المعارضات تعج بالحديث عن الإنسان ووصفه في جميع المواقف، بدءا من الذات الشاعرة، بينما ارتبط الشقراطسي بهذه الأعضاء إلا في نهاية نصه من خلال ثلاثة أبيات شعرية فقط، كما أن حقل الحرب والتاريخ حفلت به المعارضات أكثر، لأن الشعراء ركزوا كثيرا على صراع الشعوب والقبائل الحربي واستلهموا ذلك من الشعر القديم ورسموا لوحات فنية في ذلك، بينما كان ذلك محدودا في النص السابق لارتباطه بصراع المشركين مع النبي الكريم، ثم حقل الخوف والرغبة والإلحاد والكفر لأن الشعراء انطلقوا من ذواتهم المفزعة جراء حيرتهم النفسية وخوفهم من المجهول وهم يتطلعون إلى المستقبل والآخرة، وقد جعلوا من الشعر جسرا للتعبير عن كل هذه الدلالات لأن « الإنسان الشاعر هو الإنسان المتحد مع ذاته والذي يواجه الأشياء القائمة ببراءة ونبرة تفيض عشقا تجعل من الشعر في النهاية المسكن الوحيد للإنسان والخلص الحقيقي للنفس من سيوف الانتظار والمطاردة »¹.

أما طغيان الحقول الدلالية التالية: (حقل الحيوان وأسماء الأعلام) و(حقل الأمكنة والأزمنة) و(حقل النار والنور) و(حقل الخلق) و(حقل المعرفة)، في النص النموذج يعود إلى أن المعارف اليقينية الغيبية والكونية أشمل وأوسع وأسمى وأرقى من العلوم والفنون الدنيوية، باعتبارها ارتبطت بالمعجزة الربانية طوال سرد السيرة النبوية، وارتبطت العلوم والفنون بمواقف محدودة في المعارضات الشعرية، كما أن حقل الأمكنة والأزمنة ارتبط بالسيرة التي تتسلسل أحداثها التاريخية مما يفتح المجال للفضاء الزماني والمكاني أكثر، على عكس الفضاء في المعارضات الذي ارتبط بتجارب خاصة محدودة، كما أن حقل النار والنور جاء أقوى في النص السابق لارتباطه بالصراع المنصب على شخص النبي الكريم النوراني الضيائي بالآخرة ومآل المشركين، بينما انصب في المعارضات على مدح النبي الكريم والتوسل في آخر القصائد، وهو مجال أضيق مما نجده في النص السابق، كما أن حقل الخلق كثف فيه الشقراطسي من ذكر المشركين والأقوام والشعوب التي تعج بها السيرة النبوية الشريفة، هو ما جعلها تفوق نظيرها في المعارضات الشعرية، ثم إن الحيوان وأسماء الأعلام احتاجه الصراع، حيث ارتبط الحيوان بالمعجزات الربانية وأسماء الأعلام بالمشركين، وهو ما يشكل محور الصراع بين الحق والباطل، وفي كل ذلك كان حضور النبي الكريم طاغيا بين النصوص اللاحقة والنص السابق « إنها صورة فنية حقيقية في

¹ علي آيت أوشان، مرجع سبق ذكره، ص 134.

ذات الآن، تجسد شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم ومكانته المتألقة، فهو حبيب الله وعله الدنيا سيد العالمين شريف النسب طيب المنبت ¹.

أما الحقول التي حضرت في المعارضات ولم تحضر في النص السابق أو العكس فنوعها إلى كون النص السابق لا يحتاج إلى ذكر الأمجاد وما يرفع الإنسان، لأن النبي الكريم محفوظ ومرفوع بالعناية الربانية، كما أن حقل التوسل والدعاء احتاجه شعراء المعارضات لإثبات التوبة والتقرب بالنبي الكريم لكثرة ذنوبهم، على عكس الشقراطي، الذي انشغل بأحداث السيرة، والبون شاسع بين الحديث عن الذات الشاعرة وعن ذات الممدوح كمركز في القصيدة، رغم أن التجربة الشعرية واحدة، لأنها « إفضاء بذات النفس، بالحقيقة كما هي في خواطر الشاعر وتفكيره، في إخلاص يشبه إخلاص الصوفي لعقيدته » ².

فالتجربة الشعرية تنبع من النفس الصادقة، وقد صدق شعراء المعارضات في توظيفهم لحقل (الخطوب والنوائب) لنقل معاناتهم، كما صدق الشقراطي في توظيف حقل (المعجزة الربانية) لتثبيتها وربطها بالنبي الكريم، لأن جدلية الذات والموضوع هي التي أسهمت في وجود مثل هذه الحقول الدلالية في نص سابق على حساب نص لاحق أو العكس، فطغيان الذات الشاعرة في المعارضات أوجد نوعية خاصة من الدلالات، ثم هيمنة الموضوعية على النص السابق أسهم في وجود دلالات مغايرة.

3- جماليات التصوير الفني بين النصوص اللاحقة والنص السابق

لا يمكن أن نتصور العمل الأدبي عامة والشعري خاصة دون عنصر التصوير والتخيل (Imagination)، فهو من عناصره المميزة التي تعطيه اللمسة الفنية والمسحة الإبداعية التي تجعله صورة جمالية خلابة وجذابة ممتعة، ومن هذا المنطلق تستحوذ الصورة الفنية على المبدع والقارئ معاً، بحيث أنها عنصر جوهري في العملية الإبداعية (Opération créative)، تعمل على استمرار النص الأدبي والشعري، وتدعم وجوده وتثبته من جهة، وتبرز بوضوح هويته وموقف صاحبه من الواقع الذي يحيط به من جهة ثانية، وهي كذلك مرآة نقيس بها مدى أصالة التجارب الأدبية والشعرية، ومقدرة الأديب والشاعر على التخيل وما ينجر عن ذلك من تأثير في المتلقي، بإمتاعه وتحفيزه على تقبل رسالة المبدع لأن « الخيال الشعري نشاط خلاق، لا يستهدف أن يكون ما يشكله من صور نسخاً أو نقلاً لعالم الواقع ومعطياته، أو انعكاساً حرفياً لأنسقة متعارف عليها، أو نوعاً من أنواع الفرار، أو التطهير الساذج للانفعالات، بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه، من خلال رؤية شعرية، لا يستمد قيمتها من مجرد الجودة أو

¹ أحمد زنيبر، مرجع سبق ذكره، ص 257.

² محمد غنيمي هلال، مرجع سبق ذكره، ص 364.

الطرافة، وإنما من قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعي»¹، ومن هذا المنطلق تفرض علينا دراسة الصورة الشعرية في النصوص اللاحقة، استحضار جوانب الاجترار أو الابتكار في عنصر الخيال الخلاق إزاء النص السابق، كون الصورة الفنية تظل دوماً تفرض نفسها على وعي القارئ وخيال المتلقي، وهو يبحث أسرارها ويتصور خباياها، لأنه يقتفي آثار الترجبة الفنية للمبدع، والتي تشكلها جملة من العناصر تضاف إلى الخيار، كالعاطفة والفكر واللغة والموسيقى، فتصبح بذلك الصورة الشعرية خاصة مساعدة على التفكير من جهة، ومساهمة في تشكيل التعابير المتنوعة لأنها «تحمّل لكل إنسان معنى مختلفاً كأنها تعني كل شيء»²، لذلك ليس من السهل على القارئ أن يتصور ما يريده المبدع، باعتبار أن الشاعر مثلاً إنسان ذو ميول وأهواء خاصة به، مما يجعله يختلف كذلك عن بقية الشعراء من حيث القدرات الشعرية والإبداعية، وبالتالي تتعقد مفاهيم الصورة الشعرية لدى المتلقي، وهذا يعني أن الصورة الشعرية تكون جميلة أو قبيحة بفعل صاحبها وما تزود به من قدرات فنية وإبداعية وخيالية، إذ «إن الصورة الجيدة هي الصورة الموحية الهامسة»³، بينما الصورة المبتذلة «تلك التي تعتمد على الصورة التقريرية البسيطة والفردية المتناثر التي تركز على الوزن والقافية»⁴، وهو ما سوف ندرسه في هذه النصوص اللاحقة لنرى مدى قدرة المعارضين على تشكيل الصورة الشعرية من جهة، ثم تواشجهم مع النص السابق من جهة أخرى، لأن هذه المعارضات مرتبطة بالصور الاستعارية والتشبيهية والكنائية، إلا أن تأثيرها الجمالي متوقف على طريقة التصوير والتوظيف الخيالي لكل شاعر، والرحابة والحرية التي يجدها أثناء التصوير، مما يعطيه فرص الاختيار أكثر، وعلى العموم «فالصورة إنما يراد بها التعبير عن موقع الأشياء من الوجدان وإن قدرة الشاعر هي أن تعرفنا عن ظواهر الموصوفات في النفس والباطن، لأن شعوره يصدر من داخل نفسه وخاطره ويمتلئ به وعيه ولا يصدر عن تلفيقات الظواهر والأشكال»⁵، وهذا يحتاج إلى الصدق الفني في هذه التجارب الشعرية، وهو ما يضعنا أمام مفارقة إزاء هذه النصوص اللاحقة مقارنة بالنص السابق، بحيث تهيمن التجارب الذاتية عليها، في حين نجد الموضوع مهيمناً على النص الشقراطي، رغم أن الصور في كليهما تغترف من التراث الشعري القديم، حيث كانت صور المعارضين أقرب إلى الحسية في مقدماتهم الغزلية ومطالعهم الطللية، معتمدة على الرصيد اللغوي الأصيل مثلما اعتمد عليه الشقراطي في رصد المشاهد التاريخية وتصويرها انطلاقاً من عواطفه

¹ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1992، ص 14.

² ريتا عوض، بنية الشعر الجاهلي، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، ط1، بيروت، 1994، ص 19.

³ علي صبح، الصورة الأدبية تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، دت، ص 05.

⁴ وحيد صبحي كباية، الصورة الفنية في شعر الطائيين، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999، ص 101، 102.

⁵ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت، لبنان، 1985، ص 463.

المعايشة لهذا الحدث، الذي يفصل في السيرة النبوية الشريفة، فكان خيال المعارضين مرتبطاً بذواتهم، بينما ارتبط عند الشقراطسي بموضوعه (مدح النبي الكريم من خلال سيرته العطرة)، وإبراز عنصر الصراع بين الحق والباطل. ولعل عرضنا لأهم الصور الشعرية التي تداخلت فيها النصوص اللاحقة بالنص السابق يجعلنا نقف على طبيعة التصوير الشعري في هذه النصوص، وما خلفته من أثر جمالي لدى المتلقي.

1-3- حوار الصورة الاستعارية بين النصوص اللاحقة والنص السابق:

لقد هيمنت الصورة الستعارية على النصوص اللاحقة بحيث وجد فيها المعارضون الوسيلة الأقدر على تصوير المشاعر ونقل التجارب والوقائع، على غرار ما نجده في النص السابق، والاستعارة « هي تسمية الشيء، باسم غيره إذا قام مقامه »¹ ويعني هذا أن الصورة الاستعارية لها من الوظائف الفنية والدلالية ما يجعلها تتموضع – في الشعر خاصة – كلبنة أساسية تعمل على إبراز جوهر الشعر، والتعبير عن روحه بشكل إيحائي عجيب، وهي « من المجاز اللغوي، وهي تشبيه حذف أحد طرفيه، فعلاقتها المشابهة دائماً وهي قسمان: تصريحية وهي ما يصرح فيها بلفظ المشبه به ومكنية وهي ما حذف فيها المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه...»²، وقد لجأ إليها شعراء المعارضات على غرار الشقراطسي لأنها الأكثر تمثلاً للأشياء المعنوية بواسطة وقائع مجسدة « والظاهر أن ما أجمع عليه أهل البلاغة أن الصورة ليست سوى انتقال من مدرك بالعقل إلى مدرك بالحس أو لنقل تجسيدا للمعنوي في صورة حسي كما عرّفها بعض النقاد القدماء؛ بأنها وسيلة الشاعر للإيضاح والتجسيد أو للإثبات والتأكيد »³، وسنرى ذلك من خلال النماذج الاستعارية الواردة في هذه النصوص، حيث بلغ عددها زهاء (195) استعارة، ونجدها عند (الطغراني) و(المدني) بعدد (28) لكل منهما، وعند (البرعي) و(البخري) و(الرياحي) (23) لكل منهم، وعند (العامري) (21)، وعند (بن المختار) (19)، وعند (المستوي) (15) و(هند) (النواجي) (14)، وعند (السيوطي) مرة واحدة، وقد تجسدت عند (الطغراني) في قوله:

والدهر يعكس أمالي ويقنعني	من الغنيمة بعد الجد بالقفل
طردت سرح الكرى عن ورد مقلته	والليل أغرى سوام النوم بالمقل
تنام عيني وعين النجم ساهرة	وتستحيل وصبغ الليل لم يحل

¹ عبد العزيز عتيق، علم البيان، مطبعة دار الآفاق العربية المصرية، ط4، 2004، ص 128.

² علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، البيان والمعاني والبديع، المكتبة العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2002، ص ص 71، 72.

³ محمد منوفي، ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، دط، الجزائر، 2001، ص 99.

غاض الوفاء وفاض الغدر وانفجرت مسافة الخلف بين القول والعمل¹ لقد اعتمد الشاعر في نقل تجاربه على الاستعارات التالية: (الدهر يعكس أمالي ويقنعني، طردت سرح الكرى عن ورد مقلته، الليل أغرى سوام النوم بالمقل، عين النجم ساهرة، غاض الوفاء، فاض الغدر، انفجرت مسافة الخلف)، وهي استعارات مكنية جعل فيها الدهر شخصا يقف أمام آماله ويقنعه بما دون ذلك، والنوم شيئا ماديا يطرد، والليل فردا يغري، والنجم له عين، والوفاء يغتاض والغدر يفيض كموج البحر، والمسافة تنفجر كالكربة، فكانت هذه الاستعارات المكنية تجسيدا لما هو معنوي لإيضاحه وتأكيدده وتثبيتته في ذهن المتلقي، ولا شك أن (المشبه به) محذوف، وهناك قرائن دلت عليه وهي ألفاظ: (يعكس، يقنع، طردت، أغرى، عين، غاض، فاض، انفجرت)، وما يلاحظ هو تفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها، لأنها تجربة ذاتية تنقل المعاناة الشخصية، وتصف العالم الداخلي للشاعر وهو يريد أن يعي نفسه من خلال تأمله في موضوعه، بتوظيف الاستعارات المكنية، إذ « لو صح أن ندخل الأبيات ضمن ما يسمى بالاستعارة المكنية، لا يمكن فهمها إلا بتقدير تفاعل الذات الشاعرة مع العالم الخارجي، وقدرتها على تعديل علاقات هذا العالم وإعادة تشكيلها »²، والواضح أن شعراء المعارضات ينطلقون من ذواتهم المتصارعة مع نوائب الدهر وهمومه، لتشكيل الصورة الاستعارية، وهو ما نجده كذلك عند (محمد الهادي المدني)، في قوله:

مالي أرى الدهر يرنو لي فيبسم لي يوما ويوما يوافيني على دخل
طورا يحددني دمع أرقرقه وتارة يزدهيني طافح الأمل
مالي أرى الفلك الدوار يرمقني إني عن الفلك الدوار في شغل³

وتظهر الصورة الاستعارية من خلال قوله: (الدهر يرنو ويبتسم ويوافي ويحدد الدمع ويزدهي، الفلك يرمق) وهي استعارات مكنية كذلك جعل فيها الدهر إنسانا يرنو ويبتسم ويوافي ويبيكي، وجعل الفل الدوار فردا يرمق بنظرته، وبذلك لم تخرج الصورة الاستعارية عن نقل التجربة الذاتية للشاعر، وهو يصارع الدهر والحظوظ العائرة، فتأسست الصورة على الصدق الواقعي الذي أسهم في الصدق الفني « وربما كان المعيار الذي لا جدال فيه أن الصورة الحقيقية هي تلك التي ترقى إلى المستوى الفني الرفيع وتعبر عن تجربة الشاعر الحقيقية ورؤيته الفكرية والفنية ثم هي عنوان عبقريته وطريقة تصويره لتجربته ووسيلة إلى إيصال هذه التجربة إلى المتلقين »¹، لقد انبنت جمالية الفن والفكر في

¹ معارضة الطغرائي، بيت 09، 12، 15، 51، (ينظر: محمد بودينية، مصدر سبق ذكره، ص ص 52، 53، 55).

² جابر عصفور، مرجع سبق ذكره، ص 205.

³ معارضة المدني، بيت 01، 02، 05، (ينظر: محمد بودينية، مصدر سبق ذكره، ص 82).

¹ محمد منوفي، مرجع سبق ذكره، ص 100.

الأبيات السابقة على الصورة الاستعارية التي زادها التشخيص لما هو معنوي جمالا ومتعة لدى القارئ، فهي « من أجمل الصور البيانية لما فيها من التشخيص والتجسيد وبث الحركة في الجمادات وتصوير المعنويات في صورة حسية »²، ويظل المعارضون منغمسين في ذواتهم بطرق متباينة حيث يجسد لنا (عبد الرحيم البرعي) ترجمته الخاصة بواسطة الاستعارة قائلا:

راح الفراق بأرواح الرفاق فكم دم يراق بغير البيض والأسل
تباعده العهد عن دار رضعت بها مع المحبين دار اللهو والغزل³

فالاستعارات الماثلة في البيتين هي (راح الفراق، تباعد العهد) وهما استعارتان مكنيتان جسدتا الحالة النفسية للشاعر وهو يفارق الأحبة وديارهم، وهو في حقيقته تذكر لأيام اللهو والحب والسعادة، يبين عمق الجراحات والقلوب الكليمة، ولا شك أن المتلقي لهذه الصور الاستعارية يستمتع بفهم أسرارها وخباياها ولا يتأتى له ذلك إلا بفهم عميق لمكونات الصورة « وإذا أضفنا إلى ذلك أن الاستعارة المكنية تتسم بدرجة موغلة في العمق مرجعها إلى خفاء لفظ المستعار وحلول بعض ملامحاته... يتبين لنا الجهد الإضافي الذي يتحتم على المتلقي القيام به ليتخطى مرحلة إضافية في العملية الذهنية حتى يكشف حقيقة الصورة وجوهرها القائم على ثنائية الحياة والموت »⁴، فقد تجسد الفراق والعهد كإنسان راحل وشخص يبتعد، مما يجعل القارئ في عمل ذهني وتصوري مكثف قصد الوصول إلى حقيقة تكوين هذه الصورة الاستعارية، ولا يخفى ما لذاتية هؤلاء الشعراء المعارضين المفعمة بالعواطف والأحاسيس من دور في تشكيل الصورة، حيث « إن التعبير الاستعاري قد يقوم على درجة من درجات التقمص الوجداني، تمتد فيه مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله، فيلتحم بها ويتأملها كما لو كانت هي ذاته، ويلغي الثنائية التقليدية بين الذات والموضوع »⁵.

والتجارب الشعرية للمعارضين في توظيف الصورة الاستعارية لم تتوقف عند هذا الحد، بل أن هناك من الشعراء من جسد لنا المناظر الطبيعية على غرار (إبراهيم البخترى) الذي يقول:

وبالربيع إذا ما باهت مبشرة تبسمت عن نصيد مونق خضل
ترنج البان من أرواح وغدى ألر يحان منها براح الحب ذا ثمل¹

² عبد العزيز عتيق، مرجع سبق ذكره، ص 136.

³ معارضة البرعي، بيت: 03، 05، (ينظر: محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص 60)

⁴ عامر الحلواني، مرجع سبق ذكره، ص 380.

⁵ جابر عصفور، مرجع سبق ذكره، ص 204.

¹ معارضة البخترى، بيت: 10، 13، (ينظر: محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص 77).

فالصورة الاستعارية جسدت لنا الطبيعة الجميلة في أبهى حلتها، فقد باهت وبشرت وتبسمت، كما أن غصن البان ترنح كترنح الشارب الثمل، كما شرب الريحان راح الحب فظل يتمايل طربا وزهوا، وهو مزج من الشاعر بين عناصر الطبيعة وعملية الانتشاء النفسي والابتهاج والفرح بواسطة الصورة الاستعارية، التي واشجت بين عالم داخلي وعالم طبيعي خارجي، ويبدو الشاعر أقرب من سابقه في التعالق مع النص السابق عندما تناص معه في عبارة (نضيد مونق خضل) للتعبير عن جمال الطبيعة وخلقها وبهائها، حيث قال الشقراطسي:

زهر من النور حلت روض أرضهم زهرا من النور صافي النبت مكتمل
من كل غصن نضير مورك خضر وكل نور نضيد مونق خضل²

فقد جسد الشقراطسي كذلك الطبيعة الجميلة بواسطة الصورة الاستعارية في قوله: (زهر من النور حلت...) واستند البخري على هذه اللوحة الطبيعية الجميلة للتعبير عن الحسن والبهاء، أين نجد الزهر المشع بنوره ونباته الرائق المكتمل والأغصان الخضراء المتدلّية المورقة، وهو زرع وزهر ونبت أنيق، وتلك صور تستوقف المتلقي عند العوالم الداخلية للشعراء وما يحسونه في مثل هذه المواقف « فالشعر انبجاس للنبيع في النفس ونمو داخلي لأشجار المعنى، وتوسع لغاية الشعر في ذات المبدع، ولا يكتمل الخلق من تلقاء نفسه بل نتيجة معاناة شاقة يحاول فيها الشاعر أن يعيد خلق أحشائه وتشكيل نزعاته الداخلية وتوزيع أناته ونغماته وإخراج أهوائه وسماته ورؤياه »³، وتتنوع الصورة الاستعارية في المعارضات الشعرية للقصيد الشقراطسية بتنوع الموضوعات وخصوصية الذات الشاعرة، وما ترغب في البوح به، لذلك نجد (الحبيب المستاوي) يتغنى بالمولد النبوي الشريف قائلا:

في بطن مكة أنوار قد انبلجت من نور أحمد في البطحاء والجبل
في البيت في الكعبة الغراء قبلتنا في كل وقت في الإصباح والأصل
الوحش والطير والأملاك قد فرحت بمولد الحق والإخلاص والعمل
بمولد النور في دنيا قد امتلأت بكل لون من الإشراك والدجل⁴

لقد شكل لنا المستاوي بواسطة الصور الاستعارية مشهدا مقدسا، يصف فيه الولادة النبوية المباركة والتبشير المولدية السعيدة، احتفاء بالمصطفى عليه الصلاة والسلام، حيث ظهرت الأنوار بمكة وانبعث نور النبي الكريم، وعم جميع البقاع والأكوان، وأصبحت مكة في غرة بيضاء، وسعدت الكائنات بهذا المولد النوراني المحمدي في عالم انتشر فيه الدجل

² القصيدة الشقراطسية في مدح خير البرية، بيت: 30، 31، (ينظر: المصدر نفسه، ص ص 37، 38).

³ فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للنشر والتوزيع، ط2، حسين داي، الجزائر، 2008، ص ص 132، 133.

⁴ معارضة المستاوي، بيت: 02، 03، 05، 06، (ينظر: محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص ص 79، 80).

والكفر وكل أنواع الشرك، بحيث شكلت الصور الاستعارية التالية: (أنوار انبلجت، نور أحمد، الكعبة الغراء، الوحش والطير والأملأك قد فرحت، مولد النور، دنيا امتلأت بالإشراك والدجل)، عظمة هذا المشهد النوراني المقدس، وهي صورة تحيلنا إلى النص السابق عندما يقول الشقراطسي:

ضاعت لمولده الآفاق واتصلت بشرى الهواتف في الإشراق والطفل
خرّت لبعثته الأوثان وانبعثت ثواقف الشهب ترمي الجن بالشعل¹

فعظمة مشهد المولد النبوي واحدة بين الشاعر اللاحق والشاعر السابق، إذ تتواشج الأفكار في النور المنتبعت من الآفاق على امتداد الزمن صباحا ومساءً، شروقا وغروبا، وزوال عصر الوثنية وابتهاج الكائنات بالمولد وغيرها، وهو ما يدل على شدة ارتباط النص اللاحق بالنص السابق، حيث أن « المعارضة اتباع ومحاكاة في كثير من سمات الشعر كالعروض والمعاني، وهي نتيجة الإعجاب بالآثار السابقة وأثر من وحيها »².

لقد كانت الصورة الاستعارية خاصة المكنية منها صورة مهيمنة على النصوص اللاحقة والنص السابق، لما لها من أهمية في نقل المشاهد والمواقف، وما تستثيره في المتلقي من تصورات، بحيث تحفره لتتبع تفاصيلها وأعماقها، بتجسيد ما هو معنوي خاصة، ولعل الاهتمام بهذه الصورة على حساب الصورتين التشبيهية والكنائية، يرجع إلى قيمتها داخل القصيدة الشعرية « إنها الاستعارة الشيء الوحيد الذي لا يلحق وإنها سمة العبقرية »³، لذلك كانت أداة اتكأ عليها المعارضون لإسقاط ما بداخلهم من أحاسيس ومشاعر، والتعبير عما يدور بخواطرهم من أفكار، إذ « بكل بساطة تمثل اللغة الاستعارية وسيلة للتعبير وهي بذلك تعمل على تحقيق مختلف أنواع الأفكار والإحساسات »⁴.

3-2- حوار الصورة التشبيهية بين النصوص اللاحقة والنص السابق:

مثلما أن الاستعارة عنصر أساسي في العمل الفني الإبداعي، كذلك التشبيه الذي ولدت من رحمته، ورغم أن أصحاب النصوص اللاحقة والنص السابق قد أكثروا من توظيف الصور الاستعارية على حساب الصور التشبيهية والكنائية، إلا أن الصورة التشبيهية كذلك لها مقامها ومكانتها داخل هذه النصوص على غرار النص النموذج، بحيث « ظل ينظر إليه على أنه أشرف الكلام ومظهر الفطنة والبراعة »⁵.

فإذا كان الشاعر الموظف للصورة الاستعارية قد وصف بالعبقرية، فإن صاحب الصور التشبيهية فطن بارع في تشكيل الصور وأنماط الكلام الشريف، إذ « التشبيه بيان

¹ القصيدة الشقراطية في مدح خير البرية، بيت: 05، 08، (ينظر: محمد بوزينة، مصدر سبق ذكره، ص 36).

² غازي شبيب، مرجع سبق ذكره، ص 83.

³ محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، مطبعة منشورات وزارة الثقافة السورية، 1989، ص 168.

⁴ Charlle Bally, Ibid, P. 185.

⁵ ينظر: أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي عيسى الحلبي، القاهرة، 1952، ص 243.

أن شيئاً أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر، بأداة هي الكاف أو نحوها، ملفوظة أو ملحوظة، وأركانها أربعة هي: المشبه والمشبه به ويسميان طرفي التشبيه، وأداة التشبيه ووجه الشبه، ويجب أن يكون أقوى وأظهر في المشبه به منه في المشبه «¹».

وإذا تصفحنا النصوص اللاحقة نجد أن التشبيه قد جاء بصورة أقل من الاستعارة على غرار النص السابق، حيث تباين توظيفه بين الشعراء، وبلغ زهاء (83) تشبيهاً منها (20) تشبيهاً عند (غالي بن المختار)، و(19) تشبيهاً عند (محمد الهادي المدني)، و(10) تشبيهاً عند (عبد الرحيم البرعي)، و(09) تشبيهاً عند (شمس الدين النواجي)، و(08) تشبيهاً عند (مؤيد الدين الطغرائي)، و(06) تشبيهاً عند (الحبيب المستاوي)، و(04) تشبيهاً عند (إسماعيل العامري)، و(03) تشبيهاً عند (إبراهيم البخترى)، وتشبيهان عند كل من (إبراهيم الرياحي) و(جلال الدين السيوطي)، ويقول (غالي بن المختار):

يمشي بها الأخنس الذيل متنداً مشي الهلوك عليها الخيل الفضل
أصبحت من نعاج الخنس أهلة وهجن ما هجن من وجد ومن خبل
من كل أروع كالمادي شيمته حلو الفكاهة مزاح أخي هزل
والخيل تعثر في القتلى مصرعة كأنها من نجيع الجوف في وحل²

لقد نقل لنا الشاعر بواسطة الصورة التشبيهية مشهداً حياً يعج بالحركة، فجعل ثور الوحش وهو يمشي بذيله الطويل وكأنه مرأة تتمايل بثوبها الطويل، الثقيل، الذي يعرقل مشيتها، ثم جعل كثرة بقر الوحش وكأنها أهلة في شكلها، وشبه الرجل الشجاع في أخلاقه بالعسل المصفى في حلاوة فكاوته ومزاحه وهزله، وأصبحت الخيل تعثر في الضحايا لكثرة القتلى في الحرب، وكأن دم جوفها أصبح وحلاً وطينا تغوص فيه.

والملاحظ أن الشاعر يقابل صورة بأخرى بواسطة الأداة ودونها مع وجود زجه الشبه المرتبط أكثر بالمشبه به، وقد اعتمد على تشبيه التمثيل لخلق لوحة فنية حركية تجسد فيها عنصر الصراع والوصف والالتقاء على التراث الشعري القديم، فكانت الصورة التي تربط طرفي التشبيه عبارة عن عناصر متعددة «**فصورة وجه الشبه في تشبيه التمثيل منتزعة من متعدد، مما يميزه شيء من العمق يتمثل في التحليل الطاغي الذي يخص به المدلول**»¹، وقد أحالتنا هذه الأبيات إلى النص السابق عندما وصف الشقراطسي المشترك قائلاً:

¹ ينظر: علي الجارم ومصطفى أمين، مرجع سبق ذكره، ص 21.

² الأخنس، الأفتس يعني ثور الوحش، الذيل: طويل الذيل، الهلوك: المرأة المتمايلة، الخيل: ثوب من ثياب النساء، الفضل: المرأة إذا كان عليها ثوب الهنة والعجز، للشاعر الهذلي، والفضل نعت للهلوك، النعاج: بقر الوحش، الخبل: فساد العقل، المادي: العسل، النجيع: دم الجوف إذا احمر ريشه وساقاه من أكل الربيع، معارضة ابن المختار، بيت 07، 08، 12، 73، (ينظر: محمد بوزينة، مصدر سبق ذكره، ص ص 70، 71، 72، 73، 74).

¹ محمد الهادي الكرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سبق ذكره، ص 160.

يقاد في القد حنقا مشربا خنقا يمشي به الذعر مشي الشارب الثمل²
فقد شبه الشاعر مشي المشترك وهو خائف فزع بمشي الشخص المغمور الثمل، وهو تشبيه مرسل تقدم فيه وجه الشبه مثلما اشتغل عليه بن المختار في بيته الأول « وهو ما اعطى دلالة جديدة خاصة، مرجعها إلى هذا التغير في الترتيب فأصبح متمحصا لبيان الكيفية، فليس من الغريب إذن أن نجد أداة التشبيه في هذا الشكل من الربط هي المفعول المطلق »³، فالبيتان اللاحق والسابق بينا حالة وهيئة بتكرر لفظ المشي مشتق من فعله على أساس أنه مفعول مطلق، فكان التداخل واضحا (مشي الهلوك) (مشي الشارب الثمل) ولا يخفى ما لهذه الصورة التشبيهية من قيمة فنية ومكانة بلاغية يحتاج فيها المبدع إلى ملكة خيال وموهبة تصوير نافذة ودقيقة، لذلك فهو صعب المركب « وسبب ذلك أن حمل الشيء على الشيء بالمماثلة، إما صورة وإما معنى يعز صوابه وتعرس الإجادة فيه وقلما أكثر منه أحد إلا عثر »⁴، وقد توخى المعارضون أساليب مختلفة في توظيف الصورة التشبيهية، تبعا لخصوصية التجربة من جهة، والرغبة في نوعية التشبيه مثلما نجد عند المدني من جهة أخرى في قوله:

الدين نور يضيء العالمين وإن خفى على من بضعم الإكتناه بلي
الصدق سيف جرار صارم قطعت بحده شفرات البيض والأسل
واربأ بنفسك عن تقديس ذي صلف وثلة يحسبون الناس كالخول
إن الشهامة تعلي ذكر صاحبها لولا الشهامة عاش المرء كالهمل⁵

ويتضح من الصورة التشبيهية اختلاف التجربة عن سابقه باعتبار أن صورته مستحضرة من حكم وتجارب وثقافة دينية وأخلاقية لا تميل كثيرا إلى الاعتماد على التراث الشعري القديم، كما أن الصور جاءت عبارة عن تشبيهات (مؤكددة مفصلة) حذفت منها الأداة وذكر وجه الشبه، ثم (مؤكددة مجملة) حذفت منها الأداة ووجه الشبه، و(مرسلة مفصلة) ذكرت فيها الأداة ووجه الشبه، وتمثلت في قوله (الدين نور، الصدق سيف، يحسبون الناس كالخول، عاش المرء كالهمل)، ولا شك أن الشاعر قد حفز المتلقي على توسيع خياله واختصار المشاهد والصور كما تمثلها هو كمبدع « إذ التشبيه يوسع المعارف حيث هو يسهل على الذاكرة عملها فيغيتها عن اختزان جميع الخصائص المتعلقة لكل شيء على حده لما يقوم عليه من اختيار الوجوه الدالة التي نستطيع بفضل

² القصيدة الشقراطية في مدح خير البرية، بيت 75، (ينظر: محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص 40).

³ محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سبق ذكره، ص 144.

⁴ ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مهضة مصر، القاهرة، 1959، ص 132.

⁵ معارضة المدني، بيت 16، 23، 24، 25، (ينظر: محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص 83).

القليل منها استحضار الكثير»¹، فالقارئ وهو يتأمل هذه الصور التشبيهية يتخيل كيف يكون الدين نورا ساطعا في جميع الأرجاء، وكيف يكون الصدق سيفاً قاطعاً، وبالتالي يعرف قيمة الدين والصدق في حياة البشر الدنيوية والأخروية، وبالمثل في التشبيهين الآخرين عندما يتصور المتلقي نفراً من المجتمع يرون الناس كالخول، ونفراً آخر يعيش دون أنفة وروح، وما زاد في وضوح هذه الصور ارتباطها بالأدوات، ثم تلاحم هذه الصور بقوة دلالية أساسها ارتباط طرفي التشبيه بعضها ببعض، لأن «أدوات التشبيه في معظمها أدوات وعي وتعقل وأدوات وضوح وتقرير وتقرب الأشياء بعضها إلى البعض الآخر...»²

وينقلنا (عبد الرحيم البرعي) إلى صورة أخرى من التشبيه مختلفة عما تناولناه سابقاً حيث يقول:

لا تبغ بالربع عن تلك الربا بدلا فالشمس طالعة تغنيك عن زحل
يا من تشبه عن جهل به بهما ليس التكحل في العينين كالكل³

فالملاحظ على البيتين السابقين أن الصورة التشبيهية لا يمكن أن تتضح من خلال عناصر التشبيه المعروفة، بحيث لا وجود لطرفي التشبيه ولا للأداة أو وجه الشبه، وبالتالي انتقل التشبيه إلى نوع آخر عندما نفهمه من محتوى الكلام، بحيث بين مكانة الربع والطلل بالأبديل له ولذكرياته السعيدة، وهي صورة تماثل صورة الشمس التي تعلو في مكانتها عن كوكب زحل، ثم نقل لنا صورة من تشبيهه بممدوحه بصورة من كحل عينيه بالنسبة للكل ذاته، حتى يبين البون الشاسع بين هذا وذاك في القيمة والمكانة، ونسمي هذا النوع من التشبيه بالتشبيه الضمني، وهو «تشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة بل يلحان في التركيب، وهذا النوع يؤتى به ليفيد أن الحكم الذي أسند إلى المشبه ممكن»⁴، وهذا النوع من التشبيه لم نعثر عليه في النص السابق، لأن الشقراطسي أراد أن يستخدم الوسائل الفنية التي تكفل له التعبير عن أحداث السيرة المحمدية بشكل واضح وجلي، فيقربها من المتلقي دون عناء وتعب، فكانت أركان التشبيه دائماً ظاهرة دون الاعتماد على التلميح ومضمون الكلام، وربما أراد الشاعر أن يحقق التناسب المنطقي بين طرفي التشبيه عندما يقول:

كأن منطق الورهاء شد به لبس من الخبل أو مس من الخبل
يوحد الله إخلاصاً وقد ظهرت بظهره كندوب الطل في الطلل

¹ محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سبق ذكره، ص 142.

² إيليا الحاوي، (كلود فاليري، مقالة حول القول في الشعر بين التشبيه والاستعارة والرمز)، مجلة الآداب، العدد 12، السنة 10، لبنان، 1962، ص 19.

³ معارضة البرعي، بيت 28، 33، (ينظر: محمد بوزينة، مصدر سبق ذكره، ص 61).

⁴ علي الجارم ومصطفى أمين، مرجع سبق ذكره، ص 45.

وكل أشوس عاتي القلب منقلب جعلته لقايب البئر كالجعل

قالوا محمد قد زارت كتائبه كالأسد تزار في أنيابها العصل¹

فالصورة التشبيهية واضحة بأركانها، محفزة للمتلقي بأن يستحضر عدة مواقف واحداث أحاطت بالنبي الكريم في سيرته العطرة، مثلما أصاب (مسيلمة الكذاب) في منطقته، وما حدث لـ (بلال بن رباح) من تعذيب وهو يوحد الله، وما جرى للمشركين في قلب بدر، ثم عظمة فتح النبي الكريم لمكة المكرمة، وقد شبه كلام مسيلمة بالمنطق الأحق الفاسد، وشبه ما حدث لبلال من جروح بما يحدثه المطر الغزير على الطلل، كما شبه مشركي قلب بدر بالجعلان، ثم شبه جيوش الفتح الإسلامي بالأسود، فكانت الصور التشبيهية متقاربة من حيث طرفي التشبيه، ومفهومة لدى المتلقي يستوعبها بوضوح، إذ « إن الشيء إنما يشبهه بغيره إذا قاربه، أو دنا من معناه، فإذا شابهه في أكثر أحواله فقد صح التشبيه ولاق »²، ومع ذلك يظل التشبيه الضمني يمعن في الصورة أكثر ويزيد من قوة التعبير وبلاغته، ويتخيل من خلاله المتلقي الصورة وهي تمتزج مع بعضها، ويفهم عمق الدلالة الموحية بها خاصة إذا حوت حقائق وحكم ثابتة مفعمة بالتجارب والخبرات « وغير خفي ما يتميز به التشبيه الضمني من عمق في التصوير وتفنن في التشبيه واجتهاد من المتلقي في التخيل، فلا هو يتقيد بعناصر معينة، ولا بترتيب خاص ولا بروابط محدودة، سوى ما يعرف به هذا الضرب من ضروب التشبيه من قيامه على حكمة أو حقيقة خرجت مخرج الحكمة تسهل عملية التفطن له »³، وهو ما يؤكد (شمس الدين النواجي) في قوله:

ولا تمل معها للسلم إن جنحت قد يختم الجرح أحيانا على دخل

تأوي إلى بيت شعر من ذوائبها أما رأيت حلول الشمس في الحمل

ولا تقس بغصون البان قامتها وهل يطابق معوج بمعتدل⁴

لا نلمح في هذه الأبيات أركان التشبيه بشكلها المباشر، بقدر ما أن المضمون دلنا على ذلك، حيث واشج الشاعر بين صورة العيون القاتلة التي لا تحتاج إلى سلم بصورة الجرح الذي لا يبرأ رغم أن ظاهره يدل على ذلك، ثم واشج بين صورة الحبيبة القاطنة ببيت الشعر وهو فخرها ومجدها، بصورة الشمس التي تضيء الحمل، ثم واشج بين صورة قد الحبيب الذي لا تضاهيه غصون البان في الرفعة بصورة المطابقة بين المعوج والمعتدل، وهو ما يوحي بقدر المرأة الرفيع الذي لا يلين كغصن البان المتمايل بفعل الرياح فهي كالطود

¹ القصيدة الشقراطسية في مدح خير البرية، بيت 44، 78، 55، 100، (ينظر: محمد بوزينة، مصدر سبق ذكره، ص 37، 38، 39، 40).

² الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحترى، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، 1965، ص 351، ثم ابن جني، الخصائص، ج1، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1953 و1956، ص 304.

³ عامر الحلواني، مرجع سبق ذكره، ص 379.

⁴ معارضة النواجي، بيت 05، 11، 13، (ينظر: محمد بوزينة، مصدر سبق ذكره، ص 63).

الشامخ » وهي الصور التي تقوم على المقارنة بين شيئين، لا لتفضيل أحدهما على الآخر، وإنما لنقل الحالة الشعرية التي تسيطر على الشاعر ¹، فالتجارب الذاتية تطفئ على هذه الصور التشبيهية عند المعارضين، خاصة التشبيه الضمني كما نجده عند (مؤيد الدين الطغراني) الذي يقول:

لو أن في شرف المأوى بلوغ منى	لم تبرح الشمس يوما دارة الحمل
وإن علاني من دوني فلا عجب	لي أسوة بانحطاط الشمس عن زحل
وشان صدقك عند الناس كذبهم	وهل يطابق معوج بمعتدل
ترجو البقاء بدار لا ثبات لها	فهل سمعت بظل غير منتقل ²

إن التشبيه ماثل بصورة غير مباشرة بين طيات الكلام، فالأمني لا يمكن بلوغها بشرف المأوى، مثل الشمس التي لا تلازم الحمل، وقد صور حالته بالنسبة لمن هم أقل شأنًا منه وهم يفوقونه مكانة بصورة الشمس في الفلك الرابع التي يفوقها زحل من الفلك السابع، كما قارن بين صورة الصدق الذي تغطي بكذب الناس بصورة مطابقة المعوج بالمعتدل، وشبه دار الدنيا الزائلة بالظل الذي لا يثبت، وهي صور مستقاة من تجارب حياتية كونتها عناصر متعددة، فكان هذا التشكيل الخيالي ضاربا بجذوره في أعماق الذات الشاعرة التي جعلت المتلقي يتتبعها « وهذه العناصر مجتمعة كان لها أثرها البالغ في خيال المتلقي؛ إذ خلقت جوا صادقا من المعاشية والتفاعل وكأن الصورة بهذه العناصر تنقلنا إلى قلب الأحداث فنحيها حركة وصوتا ولونا » ³، وتلك جوانب من الصورة التشبيهية في النصوص اللاحقة، ولعل صورة التشبيه الضمني خلقت فرادة هذه النصوص مقارنة بالنص السابق، الذي لم يوظف هذا النوع من التشبيه، على عكس الأنواع الأخرى.

3-3- حوار الصورة الكنائية بين النصوص اللاحقة والنص السابق:

إذا كانت الصورة الاستعارية والصورة التشبيهية « من صور علاقات التشابه فإن الكناية من صور علاقات التداخي » ⁴، والكناية من الصور البيانية التي تعتمد الحقيقة ويجوز فيها إرادة المعنى الحقيقي والتدليل عليه « وهي إيراد كلام يتضمن معنيين: الأول حقيقي والآخر مجازي، والمقصود هو المجازي، نحو: (زيد طويل اللسان) أي ثرثار، وهي أقسام منها: كناية عن صفة وكناية عن موصوف وكناية عن نسبة » ¹، وبذلك فهي اسم جامع تعرف بكونها « اللفظ الذي أطلق وأريد به لازم معناه، مع جواز إرادة المعنى

¹ ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2001، ودار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص 191.

² معارضة الطغراني، بيت: 36، 46، 52، 57، (ينظر: محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص ص 52، 54، 55).

³ عامر الحلواني، مرجع سبق ذكره، ص 472.

⁴ محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سبق ذكره، ص 141.

¹ محمد التونجي وراجي الاسمر: مرجع سبق ذكره، ص 485.

الحقيقي المفهوم من صريح لفظها وهي تعطينا الحقيقة مصحوبة بدليلها»²، وإذا أردنا أن نستعرض الصورة الكنائية في النصوص اللاحقة نجدها قد وردت بعدد أقل من الصورتين الاستعارية والتشبيهية، حيث بلغت زهاء (60) كناية، ونجدها عند (غالي بن المختار) (30) كناية، وعند (مؤيد الدين الطغراني) (12) كناية، وعند (اسماعيل العامري) (08) كنايات، وعند (شمس الدين النواجي) (03) كنايات، وعند كل من (محمد الهادي المدني) و(جلال الدين السيوطي) كنايتان اثنتان فقط، وعند (عبد الرحيم البرعي) و(ابراهيم الرياحي) و(الحبيب المستوي) كناية واحدة فقط، وإذا كانت الصورة الاستعارية والتشبيهية قد طغت على النصوص اللاحقة مقارنة بالصور الكنائية فإن (الشقراطسي) قد اعتمد على الصورة الكنائية أكثر في عرضه لأحداث السيرة النبوية، حيث وظفها بعدد (39) كناية، وهو عدد تقرب منه إلا معارضة (غالي بن المختار)، وقد اعتمد (الشقراطسي) عليها كونها عنصرا أساسيا في بناء الصورة الشعرية عن طريق عملية التداعي في الارتباط بين الصورة والموصوف، وهو ما توخاه (غالي بن المختار) عندما يقول:

دهرا تعاورنا صافي الحديث بها	شم غطارفه ليسوا ذوي خطل
ضخم الدسيعة غريد ترنحه	كأس الشبيبة ميس الشارب الثمل
صعب البديهة ماضي العزم منصلتا	طود أخي جلد في الحادث الجلل
وكم عزفت مع الخلان تقدمهم	وساعفتك ذوات الأعين النجل ³

ارتبطت الصورة الكنائية بالتراث الشعري القديم على غرار الصورتين السابقتين، ونجدها في قوله: (شم غطارفه ليسوا ذوي خطل) كناية عن صفة الرفعة والسيادة والشرف من جهة، وعن السرعة الفطنة والكلام الفاسد من جهة أخرى، (ضخم الدسيعة) كناية عن الجود والكرم، وقوله: (صعب البديهة ماضي العزم) كناية عن قوة الذكاء وسرعة البديهة ونفاذ العزيمة، وقوله: (ذوات الأعين النجل) كناية عن موصوف وهن النساء الجميلات. والصورة الكنائية واضحة قريبة المأخذ « إذ تقوم على وسائط واضحة تربط الدال بالمدلول فالوسائط محددة وواضحة فكانت الكناية عبارة عن تلويح وإشارة»⁴، وإذا كان (بن المختار) قد ارتبط بالمعجم التراثي القديم، فإن (الشقراطسي) في نصه السابق أعطى للصورة الكنائية نفسا جديدا أملت طبيعة الموضوع وخصوصية الثقافة الإسلامية، حيث يقول:

خوافق ضاق ذرع الخافقين بها في قاتم من عجاج الخيل والإبل

² محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سبق ذكره، ص 213
³ غطارفه: ج غطريف: وهو السيد الشريف، الخطل السريع إلى الطعن والكلام الفاسد: الدسيعة: العطية الجزيلة، ترنحه: تميله من سكر أو طرب

معارضة (بن المختار)، بيت (11)(13)(14)(18) (ينظر محمد بوزينة: مصدر سبق ذكره، ص ص 71، 72)

⁴ محمد الهادي الطرابلسي: مرجع سبق ذكره، ص ص 213، 217

وأنت صلى عليك الله تقدمهم في بهو إشراق نور منك مكتمل

أضربت بالصفح صفحا عن طوائهم طولا أطال مقيل النوم في المقل¹

فقد جعل الشاعر من الصورة الكنائية لوحة فنية تنقل لنا عظمة الفتح عندما دخل الجيش المسلم برأياته خفاقة إلى مكة المكرمة، مع ازدحام الخيل والإبل لكثرتها، وكيف أشرقت صورة النبي الكريم وهو يتقدم هذا الجيش، وكان أن صفح عن المشركين وعفا عنهم وهم يغطون في نوم عميق، وما يجعل هذه الكنايات ملتحة ذلك الصدق الوجداني والمعاشية للحدث التاريخي وفتح أفق المتلقي على تفاصيل السيرة المحمدية « إذ التعبير بالصورة انحراف للغة عن طبيعتها الأصلية مما يمنحها مجالات أوسع للتعبير عن الانفعالات والمشاعر والمواقف التي يعيشها المبدع »²، خاصة إذا كانت المشاعر والمواقف إنسانية على غرار ما فعله النبي الكريم بالطلاقاء عندما دحض الشر بالخير، وبذلك ظهرت الحقيقة المحمدية للعيان، حيث أن « محمد النبي والمعلم كان لطيفا رحيفا حتى على ألد أعدائه وفي شخصيته كانت تجمع أعظم الخصال التي يمكن أن يستوعبها العقل البشري العدالة والرحمة »³، وبعيدا عن موضوعية الشقراطسي يغرقتنا (مؤيد الدين الطغراني) في ذاتيته وتجاربه مستخدما الصورة الكنائية وسيلة للتعمق في المأساة حيث يقول:

ناء عن الأهل صفر الكف منفرد كالسيف عري متناه عن الخل

أريد بسطة كف أستعين بها على قضاء حقوق للعلا قبل⁴

فقد وظف عبارة (صفر الكف) كناية عن الفقر والاحتياج المادي والمعنوي، وقوله: (بسطة كف) كناية عن الدعم والقوة والموازرة، وبذلك ارتبطت الكناية بذات الشاعر في حين أن كنايات (الشقراطسي) ارتبطت بالممدوح (النبي الكريم)، لأنه محور الموضوع، إذ الكناية صورة تقريبية بين الموصوف وصورته « فقد جمع بينهما التداعي لا التشابه لأن العنصرين من أصل واحد وينتميان إلى نظام واحد »⁵.

لقد كانت الصورة الشعرية في القصيدة الشقراطية عنصرا فاعلا في حركية الحدث التاريخي، مما أعطى الثراء الدلالي والفني الخيالي خاصة مع الصورة الكنائية والاستعارية، وهو ما أثار خيال المتلقي، يضاف إلى ذلك عنصر المعاشية الوجدانية والتفاعل مع موضوع السيرة المحمدية، وقد افتقرت النصوص اللاحقة لذلك، إذ أن هناك

¹ المقل: موضع القيلولة ويطلق على النوم، القصيدة الشقراطية في مدح خير البرية، بيت: 87، 88، 103، (ينظر: محمد بوذينة مصدر سبق ذكره، ص ص 40، 41).

² مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، طبعة 1981، ص 85.

³ سيد أمير علي، روح الإسلام، تعريب عمر الديراوي، دار العلم للملايين، ط7، بيروت، لبنان، 1981، ص 99.

⁴ معارضة الطغراني، بيت 04، 08، (ينظر: محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص 52).

⁵ محمد الهادي الطرابيلسي، خصائص الأسلوبية الشوقيات، مرجع سبق ذكره، ص 207.

وحدة عمل فني داخل النص السابق، نابع من سيطرة عنصر العاطفة المتعالق مع الصورة الخيالية، وقد اختفت هذه الوحدة في النصوص اللاحقة لتعدد المواضيع داخل النص الواحد، والقاسم المشترك بين هؤلاء الشعراء هو مدى استطاعتهم في الارتقاء بالصورة الشعرية إلى مستوى فني رفيع وتعبيرها عن التجارب الحقيقية، وإبراز العبقرية والموهبة وطريقة إيصال الرسالة إلى المتلقي، حيث أن « النص قد لا يكتنز بصور استعارية وتشبيهية ومع ذلك يستمد جماله وتأثيره من بساطته وتلقائيته، ويلفتنا باعتباره نص (موقف) يعكس تجربة نفسية وشعورية عميقة »¹، وتلك ميزة النص السابق الذي احتفل بالصورة الكنائية كثيرا مقارنة بالصورتين الاستعارية والتشبيهية، بينما احتفلت النصوص اللاحقة بصورتي الاستعارة والتشبيه لاختلاف المقاصد في المدح، فكانت الصورة شكلا فنيا أعطى للحدث التاريخي حياته وحركيته ومتعته، وصور النموذج الإنساني المتكامل في شخص النبي الكريم بطريقة تمزج الصورة بالعنصر الوجداني « فليست الصورة في العمل الفني مقصودة لذاتها، وليست العاطفة مجرد انفجار صاحب الهوى، كما انها ليست هذا الجانب العملي من الفكر الذي يحب ويكره، ويرغب في الشيء أو ينفر منه، وإنما العاطفة في العمل الفني هي تجسيد للحظة شعورية معينة يسيطر عليها الفنان ويخضعها للصورة كما يخضع الصورة لها، بحيث يصبح الشعور هو الشعور المصدر والصورة هي الصورة المحسوس بها »².

لذلك يمكن أن نصل إلى النتائج التالية من خلال دراستنا للصورة بين النصوص اللاحقة والنص السابق:

- إن انحراف اللغة عن طبيعتها الأصلية عن طريق الصورة الشعرية يمنحها مجالات أوسع للتعبير عن الانفعالات والمشاعر والمواقف التي يعينها المبدع.
- توظيف المعارضين في نصوصهم اللاحقة للصورة الاستعارية بشكل مكثف على عكس النص السابق، مرده إلى الشحنة العاطفية القوية وقدرة المعارضين الإبداعية في سبر أغوار المواقف بحس فني ونظرة أساسها التجربة الشعرية إذ « الإستعارة صورة فنية تتكون من أطراف حسية مشحونة بمشاعر إنسانية تتجلى فيها عبقرية الشاعر الإبداعية في الكشف عن العلاقات الخفية بين الأشياء من خلال الرؤية الخاصة التي تفرزها تجاربه الشعرية وإن الإدراك الحسي هو مرتكز الصورة الاستعارية وقوتها الفاعلة في البحث عن أوجه التشابه بين الأشياء »¹.

¹ فوزي عيسى، النص وآليات القراءة، مرجع سبق ذكره، ص 198.

² محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1990، ص 104.

¹ ناصر علي: مرجع سبق ذكره، ص 192

- الاعتماد على التشبيه الضمني في النصوص اللاحقة وهو ما افتقر إليه النص السابق، ويرجع ذلك إلى عنصر الحكمة المرتبط بالتجارب الذاتية للمعارضين واعتماد الشقراطسي على كل ما هو موضوعي، مما تطلب النوع الصريح من التشبيه، والصورة التشبيهية عامة نوع من العدول يندesh به المتلقي، وبذلك « يكون هذا الانحراف حيلة مقصودة تجذب انتباه القارئ، على حد تعبير (ميشال ريفاتير)، وهو عمل لا يقدم عليه إلا أديب متمكن »².
- توحيد الشقراطسي بين صورتَي الكناية والاستعارة لغايات فنية فرضتها طبيعة نصه قصد إنتاج الدلالة.
- اختلاف تجارب المعارضين صبغ الصورة الموظفة بلمسة خاصة لكل مبدع.
- الصورة الكنائية في القصيدة الأم أكثر شمولية وعمق لارتباطها بمواقف تاريخية عظيمة.
- اعتماد المعارضين على الاستعارة المكنية سعيا منهم للدمج والتوحيد عن طريق المشابهة، بينما اعتماد الشقراطسي على الكناية لأنها تفكيكية تقوم على إدراك الأشياء باعتبارها أجزاء يضم بعضها إلى الآخر، وهو ما أسهم في ربط الأحداث.
- ارتباط صور المعارضين بالتراث الشعري القديم وارتباط صور الشقراطسي بالموضوع المطروق وأحداث السيرة النبوية، وهي كلها صور تدخل في ظاهرة الانزياح الأسلوبي « فالشعر انزياح عن معيار وهو قانون اللغة لكنه ليس انزياحا فوضويا، وإنما هو محكوم بقانون يجعله مختلفا عن غير المعقول، وهو الشرط الضروري لكل شعر، بل لا يوجد شعر يخلو من الانزياح »³.
- والجدول التالي يبين لنا مدى حضور الصورة الشعرية في النصوص اللاحقة والنص السابق:

² محمد شكر عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم للطباعة والنشر، ط1، الرياض، 1985، ص ص 78، 79.

³ جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، توبقال للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص ص 192، 193.

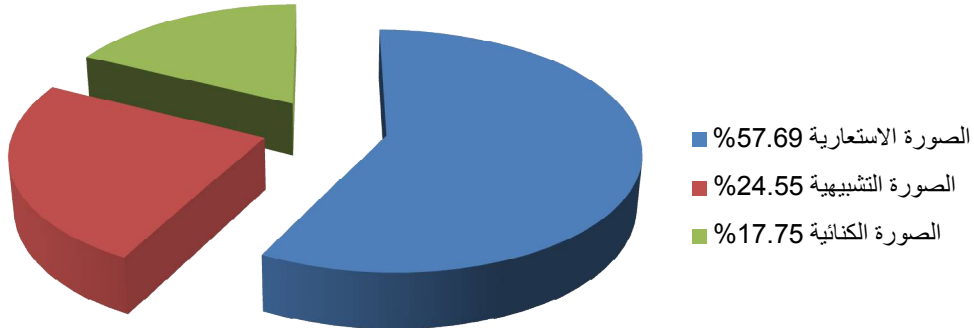
النصوص اللاحقة		النص السابق		الصورة الشعرية
نسبتها	عددتها	نسبتها	عددتها	
57.69 %	195	51.92 %	54	الصورة الاستعارية
24.55 %	83	37.5 %	39	الصورة التشبيهية
17.75 %	60	10.57 %	11	الصورة الكنائية
33.33 %	338	33.33 %	104	المجموع

الملاحظ على هذا الجدول أن الصورة الاستعارية شكلت حضورها المكثف في النصوص اللاحقة والنص السابق كوسيلة فنية وأسلوبية عملت على إيضاح التجارب الخاصة لشعراء المعارضات، والسيرة النبوية الشريفة عند (الشقراطسي)، ثم مدح النبي الكريم كعامل مشترك بينهما، كما أن المعارضين اعتمدوا على صورة التشبيه بعد صورة الاستعارة لارتباطهم بالتراث الشعري القديم في تشكيل صورهم، بينما لم يعتمد صاحب النص السابق على التشبيه كثيرا إلا في مواقف محدودة وهذا لعدم الحاجة إليه أثناء سرد الأحداث، كما أن الصورة الكنائية طغت أكثر في النص السابق على عكس النصوص اللاحقة، حيث اعتمد الشقراطسي على طريقة التداعي في مستوى طريقة المشابهة بينما وأوغل المعارضون في تشبيه صورة بأخرى وشيء بآخر، لأن هناك صراع بين تجارب ماضية وتطلع إلى مستقبل مناف له « فإذا كانت الكناية بحكم طبيعتها القائمة على وصف الأشياء بعضها إلى جانب بعض تفكيكية تقوم على إدراك الأشياء باعتبار أجزاء يضم بعضها إلى آخر، فإن الاستعارة تسعى إلى التوحيد والدمج، لأن الشاعر الذي يستبدل كلمة من أخرى ضمنا مع الاستعارة، إنما يعمد إلى جمع مجموعة من الأشياء حول محور معنوي، فالاستعارة توحد وتمزج »¹، فالصورة الشعرية على العموم خاضعة لعملية انتقائية مثل بقية العناصر الإبداعية، يقوم بها الشاعر لأجل فرادته عن غيره، إذ « لكل فنان اختياره وقدرته على أن يأخذ ما يجعله مميزا، أما المقلد فذاك لا يجد له بين الأدباء المبدعين مكانة تحمل النقد على دراسته »²، ويمكن أن نجسد حضور الصورة الشعرية في النصوص اللاحقة والنص السابق من خلال الدائرتين التاليتين:

¹ فاطمة الطبال، النظرية الألسنية عند رومان جاكسون، المؤسسة الجامعية للنشر، ط1، بيروت، 1993، ص 175.

² زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، دار الكتاب العربي، ط3، القاهرة، 1998، ص 369.

النصوص اللاحقة



النص السابق



لقد كان للإشكاليات المطروحة قبل الدراسة الأسلوبية دور كبير في تصميم إطار البحث ورصد أهدافه وميادين اشتغاله، ونوعية المقارنة الأسلوبية وطبيعتها، وتتبع جوانب التأثير والتأثر بين النص الشقراطي ومعارضاته، وبيان خصوصية هذا الفن الشعري من خلال عمليتي الاتباع والإبداع عبر المستويات اللغوية: الصوتية، الإيقاعية والصرفية التركيبية والدلالية، وذلك باختيار جملة من النصوص المعارضة للقيام بهذه الدراسة على أساس من الموازنة الشعرية، كمقياس فني اعتمد عليه البحث في رصد عناصر التشابه وعناصر التباين القائمة بين النصوص اللاحقة والنص السابق، وبيان جمالياتها وأثرها في تشكيل التجارب الشعرية للمعارضين خاصة، وللشقراطي عامة، وبذلك كشف البحث عن النتائج التالية:

- المستوى الصوتي والإيقاعي:

- 1- التداخل بين النصوص اللاحقة والنص السابق في التكرار الصوتي بحروف أشباه الصوائت (ل، م، ن، ر)، دليل على قيمتها وأهميتها في اللغة العربية، لأنها الأكثر شيوعاً ووضوحاً في السمع وسهولة في النطق، عملت على المحافظة على النص الشقراطي واستمراريته في المعارضات وعدم استقلاليتها عنها¹.
- 2- شكل صوت (اللام) حضوره القوي حشواً وروياً في النصوص اللاحقة على غرار النص السابق، لأنه الأقرب إلى طبيعة الحركات من أشباه الصوائت الأخرى، وعنصر يسهم في الموسيقى الداخلية والخارجية ويجسد معنى الانحراف.
- 3- التطابق بين النصوص اللاحقة والنص السابق في تكرار أصوات المد (أ، و، ي)، وتواشج (أ، ي) عند المعارضين، لأن الصوتين مناسبان لمواضع التوصل والطلب والدعاء، ثم تواشج (أ، و) عند الشقراطي، لأن الصوتين يسهمان في إبراز عنصر الصراع بين الحق والباطل، أثناء سرد أحداث السيرة بواسطة المد.
- 4- حضور أصوات المد بكثافة في المعارضات والنص النموذج، دليل على أنها أصوات لها فاعليتها وقيمتها الإيحائية الناتجة عن امتداد مساحاتها الصوتية، التي احتاجها الشعراء لحمل مشاعرهم وأحاسيسهم، خاصة تجاه النبي الكريم.

¹ السبب الذي جعل هذه الأصوات تشيع أكثر من غيرها يكمن في طبيعتها كونها أكثر الأصوات الساكنة وضوحاً وأقربها إلى طبيعة الحركات، وتسمى أشباه أصوات اللين، وعدّها البعض حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين، ففيها من صفات الأولى أن مجرى النفس معها تعترضه بعض الحوائل، وفيها أيضاً من صفات اللين أنها لا يكاد يسمع لها أي نوع من الحفيف وأنها أكثر وضوحاً في السمع (ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ط5، القاهرة، مصر، 1975، ص 27).

- 5- لقد تداخلت النصوص اللاحقة والنص السابق في توظيف الأصوات المجهورة التالية: (د، ع، ب، ج، ض)، والأصوات المهموسة التالية: (ت، ف، هـ، ق، ح، س، ك، ش، خ، ص)، وهو ما يدل على شدة التعالق الصوتي بين المعارضات والنص الشقراطي، كعنصر يسهم في عملية المعارضة على مستوى التكرار الصوتي بالحرف.
- 6- طغيان الأصوات المهموسة على الأصوات المجهورة في المعارضات لغلبة ما هو باطني داخلي على ما هو ظاهري خارجي عند المعارضين؛ إذ الهمس أنس لوصف لواعج النفس بشكل هادئ، بينما الجهر يتلاءم مع مواطن القوة والعنف، لذلك احتاج المعارضون للهمس أكثر، لنقل تجاربهم النفسية الذاتية الهادئة.
- 7- هناك تقارب وتوافق بين أصوات الجهر والهمس في النص الشقراطي، لوجود توازن نفسي داخلي يتوافق والموضوع، أي تساوي بين (الذات، الموضوع)، لاندغام الشاعر بذاته في أحداث السيرة النبوية التي طغت على ذاته الشاعرة، حيث احتاج الأصوات المجهورة عند حديثه عن صراع الإيمان مع الكفر، بينما احتاج المهموسة بعيدا عن هذا الصراع في مواضع الهدوء وهو يمدح سيد الخلق، فالنص تراوح بين القوة والعنف، فاحتاج للموسيقى الصوتية المقعقة الصاخبة، وبين الهدوء والانسحاب فاحتاج إلى الموسيقى الصوتية الهامسة لحظات الهدوء والتأني واللين والبطء الممتد.
- 8- حقق المعارضون بالتكرار الصوتي العمودي جمالية في الإيقاع والصياغة والدلالة، عن طريق التماثل والتشاكل في بدايات الأبيات الشعرية بالصوت المكرر الواحد، وهو إلحاح صوتي لتطهير النفس من الآثام والارتباط بالنبوي الكريم، وتأکید فاعلية الدلالة لتجاوز النص النموذج، إضافة إلى ما تحققه من تلاحم وما تحدثه من تماسك بين أجزاء النص.
- 9- التكرار الصوتي الأفقي كان أقوى في النص الشقراطي منه في المعارضات، بحيث عمل على رفع نسق الإيقاع الداخلي، بتكثيف المشتقات والمتجانسات، بينما خفت إيقاعه في المعارضات، لأنه مس الدال والمدلول في حين مس الدال دون المدلول في النص السابق، فاختلف مستوى إيقاعه الصوتي وأثر في الدلالة.
- 10- البنية الصوتية الإيقاعية الداخلية عمقت الإيقاع النفسي وخلقت نغمات تتماشى والإيقاع الخارجي، وتتجانس مع سائر العناصر الفنية لتكوّن وحدة متكاملة الأجزاء، وبناء متضافر المقومات، وقد انطبق ذلك على النص الشقراطي منه على المعارضات، لارتباط الشقراطي بتفاصيل السيرة المتتابعة.

- 11- التكرار الصوتي العمودي أو الأفقي في اعتماد التشابه والتجانس بين العناصر الصوتية المورفولوجية، يعطي طاقة صوتية وإيقاعية تتولد عنها دلالات معنوية ثرية، وهو ما أوجد خصوصية التكرار وتميزه في المعارضات والنص الشقراطي.
 - 12- تشاكل الإيقاع الخارجي باستخدام بحر البسيط كوزن وصوت، وتميز اللام كروي مع الضرب والعروض المخبونتين بين النصوص اللاحقة والنص السابق، دليل على شدة الارتباط والتلاحم في الموسيقى الخارجية بينهما، حيث سارت النصوص الشعرية على نسق إيقاعي خارجي واحد أفصح عن مقوم من مقومات فن المعارضة وشرط من شروطها.
 - 13- الحوار القافوي بين المعارضات والنص السابق وتنوعه، يدل على تأثير المعارضين صيغة ومعنى بالنص الشقراطي من جهة، وعلى اختلاف في بعضها بتوجيه بعض الإشارات دلاليا من جهة ثانية، وهو ما يعضد معالم المعارضة بالانتلاف والاختلاف.
 - 14- إن اختيار المعارضين لبحر البسيط على غرار الشقراطي دليل على أنه بحر يناسب موضوع المديح النبوي، وارتياح الشعراء لموسيقاه، ومناسبتها للأحداث والوقائع والتجارب الممتدة الطويلة العميقة، وهو ما يتطابق وأحداث السيرة وتجارب المعارضين، وهو كذلك وفاء للتقاليد الخيلية وللتراث الموسيقي الشعري الأصيل.
 - 15- إن التكرار الحاصل في زحاف الخبن ضربا وعروضا بين المعارضين والشقراطي، له فعالية إيقاعية خارجية ثابتة تتوافق وثبات الدلالات والمواقف في تجارب المعارضين، ثم ثبات الشقراطي في نقل أحداث السيرة المحمدية، مما أعطى التجارب الشعرية مصداقية وواقعية أكثر.
 - 16- لقد أكدت المعارضات والشقراطية باعتمادها حرف الروي (اللام) على قيمة القوائد اللامية في الشعر العربي عامة والمديح النبوي خاصة، لما لصوت اللام كروي من سلاسة وسهولة وإطلاق وانسياب، مما جعله صوتا مؤثرا في الإيقاع الخارجي بحركة الكسر المشبعة بالياء الممدودة على المتلقي، ومحفزا له لتقبل الرسالة.
- المستوى الصرفي والتركيب:
- أولا: المستوى الصرفي:
- 1- طغيان صيغة (فَعَلَ) الماضية على المعارضات والشقراطية، لأنها عنصر فاعل في نقل تجارب المعارضين الذاتية، وسرد أحداث السيرة النبوية.

- 2- التقاطع بين النصوص اللاحقة والنص السابق في الصيغ الماضية التالية: (أَفْعَلْ، تَفَعَّلْ، اسْتَفْعَلْ، فَعَّلْ، فاعل، فَعَّلَ، فَعْلًا)، وهو توافق يشي بحوار الصيغ الماضية المناسب لعملية الإخبار والسرد والتقرير والوصف، كعنصر من عناصر الاشتراك في المعارضة.
- 3- هناك بعض الصيغ الماضية المشتركة بين الشقراطسية والمعارضات، عملت على تجسيد الدلالات نفسها، رغم تعدد مواضيع المعارضين ووحدة الموضوع الشقراطي، مثل: (فَعَّلَ) في معنى التعدية والتحويل، و(فَاعَلَ) في معنى المشاركة والصراع بين قطبين، و(أَفْعَلَ) في معنى التعدية والدخول في الزمان والكثرة والتعريض وصراع الحق مع الباطل، وهو ما يعني مناسبتها لكل حدث ماض بقطع النظر عن طبيعة الموضوع.
- 4- قلة الصيغ الماضية التالية: (تَفَعَّلَ، انْفَعَلَ، افْتَعَلَ، اسْتَفْعَلَ، تفاعل)، ومع ذلك كانت عنصرا مشتركا بين المعارضات والنص الشقراطي، واتخذت الدلالات نفسها: الانبجاس، الارتباط بالمعارضة، المطاوعة، وهو ما يعضد فن المعارضة.
- 5- اعتماد شعراء المعارضات على غرار الشقراطي على الفعل المضارع المرفوع أكثر من المجزوم والمنصوب، ثم تقاطعهما في صيغ الفعل الثلاثي (فَعَلَ يَفْعَلُ، فَعَلَ يَفْعَلُ، فَعَلَ يَفْعَلُ)، وهو دليل على وجود مواقف يتطلع فيها الشعراء إلى المستقبل، بحسب السياق والموقف، وهذا التواشج الطبيعي في فن المعارضة لعدم استغناء الشعراء عن الأزمنة.
- 6- توظيف الشقراطي للفعل المضارع المجزوم، للتعبير عن حالة النفي والإثبات في خضم صراع الحق مع الباطل، على عكس المعارضين الذين اکتفوا بالفعل المضارع المرفوع لارتباطه برصد الحكم والنصح وسرد التجارب.
- 7- قلة توظيف الماضي المرتبط بحرف التحقيق (قد) في المعارضات والنص الشقراطي، إلا أنه أسهم في تثبيت الأحداث والتجارب وتأكيداتها في مواضع معينة، مما أضفى عليها صفة التجسيد الملموس بالفعل والقوة.
- 8- إن الصيغة الأمرية تواجدت أكثر في المعارضات منها في الشقراطسية، لاحتياجهم إليها في مواضع الطلب والنصح والإرشاد ورصد الحكم، وفي خواتم القصائد أثناء طلب شفاعته النبي الكريم، على أن النص النموذج لم يحفل بها كثيرا، إلا في البيت الواحد من القصيدة لطغيان السرد التاريخي بالصيغة الماضية.

9- نسبة حضور الصيغة الماضوية ارتبطت أكثر بالشقراطية، بينما حضور الصيغة المضارعية كان أكثر في المعارضات، ويرجع ذلك إلى طبيعة النص الشقراطي الذي يعتمد على سرد الأحداث التاريخية، بينما ينتقل المعارضون من التخلص من آثامهم وخطاياهم في الحياة الدنيا إلى التطلع إلى حياة الآخرة طلباً للشفاعة.

10- التداخل في الصيغ الصرفية الاسمية بين النصوص اللاحقة والنص السابق خاصة (المصدر، اسم الفاعل، الجمع، الصفة المشبهة)، لاحتياج الشعراء للبنية الصرفية في معارضاتهم على غرار الشقراطي، وهو ما أفصح عن المعارضة بشكل صريح.

11- طغيان المصدر بصيغتين (فَعَلْ، فَعَلَ) على النصوص اللاحقة والنص السابق، وهو عنصر اشتراك عمل على ربط المعارضين بالنبي الكريم وبالخالق، وربط الشقراطي بصراع الحق والباطل، وعبرت الصيغة الأولى عن حالة الشعراء المضطربة كالخوف والحركة والتطلع للمستقبل والانتشاء وغيرها من التجارب، وعبرت عند الشقراطي عن الحالة النفسية المضطربة للمشارك من خوف وفزع، وبالتالي عبرت عن كل ما هو نفسي باطني، كما عبرت الصيغة الثانية عن المخلوقات التي أسهمت في إبراز الحدث التاريخي والتجربة الذاتية للمعارضين.

12- قلة الصيغ المصدرية التالية: (فَعُلْ، فُعُلْ، فَعَلْ، إِفْعَالْ، فَعُولْ، فَعَالَةٌ، تَفْعِيلْ، فَعْلٌ، فَعْلَةٌ) بين المعارضات والنص النموذج، إلا أنها أسهمت في تثبيت عملية المعارضة.

13- هناك صيغ تباينت فيها المعارضات عن الشقراطية رغم قلتها، كصيغة (فَعَلْ، فُعَلْ، فَعَالٌ، افْتَعَالٌ، فَعْلَةٌ)، وصيغ جاءت في الشقراطية وغابت في المعارضات مثل: (فَعْلَةٌ، فُعَالٌ، فَعْلٌ، مَفْعَلَةٌ، مَفْعُولٌ)، وهو ما يعضد فريدة النصوص الشعرية ويثبت فن المعارضة.

14- رغم تقاطع المعارضات مع النص الشقراطي في صيغة اسم الفاعل من الثلاثي وغير الثلاثي، إلا أن توظيفها مختلف، إذ حضرت في القافية أكثر عند الشقراطي، و حضرت في الحشو أكثر عند المعارضين، وهذه الهيمنة أكدت ظاهرة التكرار الصيغي والإيقاعي عند الشقراطي من جهة، ثم أثبتت دور الفاعلية وأكدت حضور الذات الشاعرة المرتبطة بشخص الرسول (ص) كممدوح في كليهما من جهة أخرى، مما يدل على بيان وقوع الحدث وقوعاً

قاطعا وحتميا، مع ثبوت التجدد والحدث في مقام الفعل، لأنه يجري مجراه، فيصبح الاسم متضمنا لمعنى الفعلية كذلك.

15- تراوحت صيغ الجمع بين التشابه والتباين في النصوص اللاحقة والنص السابق، حيث نجد الائتلاف في الصيغ الجمعية (أفعال، فُعُول، فُعَل، فَواعِل)، والاختلاف في الصيغ الجمعية (فَعَال، مفاعِل، فعائل، فَعِل، فَعِل)، وقد دلت هذه الصيغ على جمع القلة والكثرة وعلى التكثير والمبالغة في حجم المعاناة الذاتية للمعارضين، وكثرة الأحداث والمواقف عند الشقراطسي.

16- تقاطع المعارضات والشقراطية في اعتماد جمع التكسير الدال على جمع القلة والكثرة، لما له من وظيفة صرفية تعرفنا بأصول الأسماء، وهو دليل على ارتباط الشعراء بأصول اللغة العربية كثرات لغوي.

17- التداخل في توظيف صيغ الصفة المشبهة (فَعِيل، فَعِل، فَعَل، فعلاء) بين النصوص اللاحقة والنص السابق، للتعبير عن ثبوت الفعل والصفة، وعن الأدواء الباطنية والنفسية والخلقية، وعلى لزوم ثبات الصفة في الموصوف وعلى حالة أو هيئة؛ إذ الارتباط بصيغة (فَعِيل) ناتج عن كونها جامعة شاملة للدلالات والمعاني، وحاملة لمعنى المبالغة والصفة والمصدر واسم المفعول.

18- إن التكثيف الواضح للصيغ الصرفية الفعلية والاسمية في المعارضات والنص الشقراطي، أعطى التوظيف اللغوي جماليته المنوطة به، وخلق ظاهرة أسلوبية رسخها الشقراطي في نصه، وتأثر بها المعارضون لإيجاد حركية داخل التركيب، وإيقاعات صوتية أعطته قوة وجمالا.

ثانيا: المستوى التركيبي:

1- هيمنة الجمل الفعلية على الجمل الاسمية في المعارضات على غرار النص الشقراطي، لقوة حضور الفعل واحتياج المعارضين إليه لنقل تجاربهم، كما احتاج له الشقراطي لسرد أحداث السيرة؛ إذ إنه من الدعائم الأساسية للجملة، وهو ما أسهم كذلك في حضور الجملة الخبرية بقوة بين النصوص اللاحقة والنص السابق.

2- تستمد المعارضات والنص الشقراطي وجودهما من الجملة الخبرية، وهي عنصر يسهم في عملية السرد والإخبار والتقدير ووصف الوقائع والمواقف والمشاهد، مع حضور الأساليب المباشرة، لذلك ارتبطت بالنص الشقراطي أكثر، لأنها الأنسب لطبيعة النصوص التاريخية.

- 3- تقاطع النصوص اللاحقة والنص السابق في حضور الجملة الخبرية المثبتة على حساب الجملتين الخبريتين المؤكدة والمنفية، لأن الموضوع المنقول بوقائعه ومشاهده حقيقي يقيني لا يشك فيه سواء تعلق الأمر بأحداث السيرة المحمدية، أو بتجارب المعارضين، وبالتالي يتقبله المتلقي دون تأكيده أو نفيه.
- 4- اتخاذ الجملة الخبرية من الجملة الفعلية البسيطة المثبتة سنداً لسرد الحقائق وتقريرها وإثباتها وتأكيدها، وهو عنصر تواشجت فيه المعارضات مع الشقراطسية، كون الأحداث والتجارب تظل متغيرة ومتنوعة تتسم بالحركية.
- 5- الحضور القوي للتركيب الاسمي المؤسس على (مسند إليه + مسند + متمم) في المعارضات، في حين حضور التركيب الاسمي المؤسس على (مسند إليه + متمم + مسند) في الشقراطسية، مما يدل على سيران المعارضة في وجهتها الطبيعية رغم الاختلاف، كما أن حضور الجملة الاسمية بأنماط مختلفة يعبر عن دلالة التجدد والثبات بين المواقف.
- 6- تقاطع المعارضات مع الشقراطسية في توظيف الجمل الوظيفية (الخبرية، المعطوفة، الحالية، الوصفية) بشكل مكثف، لأنها جمل تناسب مواقف السرد والإخبار والوصف والاستطراد والربط والتتابع، وهو ما يحتاجه الشعراء في مثل هذه النصوص ذات النفس الطويل.
- 7- إن التداخل في الجملة الوظيفية الخبرية الماضوية بين النصوص اللاحقة والنص السابق، يدعم تواجد الفعل الماضي والجملة الفعلية، لتثبيت الوقائع وتأكيد الدلالات، كما أن التداخل في الجملة الوظيفية الخبرية المضارعية يخدم توجهات المعارضين المتطلعين للمستقبل السعيد، والمتخلصين من ماضيهم التعيس.
- 8- لقد كانت الجمل الوظيفية الحالية والوصفية امتداداً للجملة الوظيفية الخبرية، لاعتمادها على الجملة الفعلية الماضوية والمضارعية بين المعارضين والشقراطسية، وهو تطابق يدل على توافق التقلبات المادية والمعنوية والنفسية الحاصلة لدى الشعراء.
- 9- إن طغيان الجمل المعطوفة (بالواو) في النصوص اللاحقة والنص السابق، يدل على كثافة التجارب وزخم الأحداث وتعدد المواقف والمشاهد، التي تطلبت الاستطراد والتتابع المركب كعملية ضرورية في جملة العطف.
- 10- هيمنة الجمل المعطوفة على الجمل الخبرية في النص الشقراطي وعكسه في المعارضات، يدل على وفرة الأحداث في السيرة النبوية، وكثرة المواقف ووقائع الصراع بين الحق والباطل، وهو ما افتقرت إليه النصوص اللاحقة.

11- هناك جمل وظيفية أثبتت حضورها النسبي في المعارضات والنص الشقراطي، على غرار الجمل المفعولية والموصولية والإضافية والشرطية، وهي عنصر أسهم في عملية التداخل والمعارضة.

- المستوى الدلالي:

1- يشكل المستوى الدلالي في النص السابق مصدرا معرفيا جديدا ملهما للمعارضين، ومؤولا للمعاني المتنامية خاصة الدينية منها.

2- رغم ان النصوص اللاحقة ارتبطت أكثر بأنا أصحابها وتجاربهم الذاتية، إلا أنها لم تنف الآخر (الشقراطية)، بل تعترف به وتحرص على حضوره، لأنه سر مقدرتها على إبراز تناميتها واستمراريتها وخصوصيتها؛ إذ العنصر المشترك بينهما هو مدح سيد الخلق والمرسلين.

3- رغم إحساس الشعراء المشترك لالتفافهم على موضوع واحد هو مدح النبي الكريم، إلا أن هناك تفاوتاً فنياً على مستوى أساليبهم ودلالاتهم وطرق تعبيرهم، ناتج عن درجات انفعالهم بالموضوع قوة وضعفاً، وهو ما يبرز بجلاء فريدة المبدع.

4- لم يتوقف المعارضون عند المعارضة كهدف، بل أفصحوا عن جمالية أسلوبية أحييت التراث اللغوي والديني، كان أساسها النص الشقراطي المؤثر.

5- إن مقارنة عامة بين الشقراطية ومعارضاتها، تضعنا أمام مدار تركيز الشقراطي، وبؤرة حياته وهو النبي الكريم، وهذا على طرف النقيض من المعارضين، الذين لا شاغل لهم سوى خلاصهم من ذنوبهم، مع الإحساس الدائم بالعرى الواهية التي تربطهم بالرسول (ص)، وما يصاحب تلك العلاقة من شفاعة وغفران مرجو للذنوب.

6- إن مسألة الشفاعة عند (الشقراطي) مسألة يقينية، كما أن التعاطف مع الشرك والمشركين مسألة مشكوك فيها عنده، لأنهم يشكون في النبوة والشفاعة، وكل ذلك يتحول عند المعارضين إلى شك وارتياب ويأس في استبدال حالة واقعة بأخرى مرجوة، فالشك والارتياب لا يتعلق عندهم بالبعد التاريخي للسيرة، وما تحمله من رؤى استشرافية، وإنما يتعلق بغفران سيئاتهم وشفاعة النبي الكريم.

7- إن تداخل النصوص اللاحقة مع النص الشقراطي المجسد لحالة الصراع بين الحق والباطل، يصير في النهاية عند المعارضين تقديم لتجاربهم كدروس ومواعظ في شكل حكم يتعظون بها ويتمثلها غيرهم.

8- رغم حرص المعارضين على استمرارية تفاعلهم مع الشقراطية، إلا أنهم لم يتوقفوا عند التقليد والاجترار، بل لم تمنعهم محاورتهم الفنية للقصيدة

الشقراطية من الجروح إلى التجاوز والتجديد والتوليد على مستوى المضامين، والبناء الكلي لقصائدهم.

9- إن الاختلاف في البناء المعماري بين المعارضات والنص الشقراطي، يرجع إلى خصوصية التجربة الشقراطية التي غلبت الموضوع على الذات، في حين غلب المعارضون الذات على الموضوع، مما جعل التباين في طرق تناول، والوسائل المتوسل بها لمدح النبي الكريم.

10- إن توفر بعض القصائد المعارضة للقصيدة الشقراطية على هيكل القصيدة النبوية (مقدمة، وسط، خاتمة) أو (ذات عاجزة، مثالية، متوسلة)، وارتباطها بمقدمات شعرية قديمة، اعطاها جانباً من التماسك والتلاحم، بينما كان للتسلسل التاريخي أثره في تماسك وتلاحم النص الشقراطي.

11- رغم أن محور الحقول الدلالية ومركزها في المعارضات هو الشاعر ذاته، بينما محورها في الشقراطية هو النبي الكريم، إلا أن عنصر الاشتراك بين هذا وذاك هو كيفية تجسيد الحقيقة المحمدية، بأي طريقة اعتماداً على الحقل الديني.

12- شكل الحقل الديني بمعجمه الواسع عنصراً من عناصر المعارضة، ومحوراً من محاورها، لتعالق النصوص مع الشقراطية في ممدوح واحد وهو الرسول (ص).

13- إن حقل المشاعر وما يحيط بها من غزل وفرح وجمال كان أوضح في المعارضات منه في الشقراطية، لأنه ارتبط بتجارب المعارضين الخاصة، بينما طغت عليه الموضوعية، في الشقراطية فذابت الذات الشاعرة في موضوعها.

14- ارتبطت حقول الاضطرابات النفسية والاختلالات العقلية كالخوف والمرض والخبل وغيرها عند المعارضين بعوالمهم الداخلية، بينما ارتبطت عند الشقراطي بقطب من قطبي الصراع (المشركين).

15- إن ارتباط المعارضين بحقلي المجد والرفعة، ثم حقلي الخطوب والنوائب كان وسيلة للانفصال عن موضوع المدح من جهة، وهاجس نفسي لهم من جهة أخرى، وهو ما استغنى عنه الشقراطي بأحداث السيرة المحمدية.

16- شكل حقل التوسل والدعاء والتقرب عنصراً مهماً في بناء معمارية بعض القصائد اللاحقة، لأنه يمثل خاتمتها المجسدة لطلب الشفاعة من النبي الكريم، وهو ما جاء في سياق السرد التاريخي بشكل عابر عند الشقراطي.

- 17- ارتباط حقل المعجزة الربانية بالنص الشقراطي أكثر منه بالمعارضات، لأنه جزء لا يتجزأ من أحداث السيرة، ولم يظهر في المعارضات لانشغال أصحابها بهمومهم الخاصة على حساب تفاصيل السيرة.
- 18- لقد تحكمت جدلية (الذات والوضوع) بشكل كبير في حضور حقول دلالية واختفاء حقول دلالية أخرى سواء في المعارضات أو في الشقراطية تبعاً لتغليب عنصر على آخر.
- 19- حضور الصورة الاستعارية المكنية بكثافة في حوار المعارضات مع الشقراطية؛ حيث وجدها الشعراء الأكثر تمثلاً للأشياء المعنوية بواسطة ما هو مادي ملموس، مما يشجع المتلقي على الاندماج في فهمها، والتمتع بجمالها من خلال ما تستثيره من تصورات في خلد، إذ « بكل بساطة تمثل اللغة الاستعارية وسيلة للتعبير، وهي بذلك تعمل على تحقيق مختلف أنواع الأفكار والإحساسات »¹.
- 20- ارتباط الصورة التشبيهية في النصوص اللاحقة بالتراث البلاغي القديم، بينما ارتبطت في النص السابق بالحدث التاريخي للسيرة، فاختلقت في مصدرها.
- 21- غلبة صورة التشبيه الضمني في المعارضات لجعل المتلقي يمعن أكثر في الصورة، ثم الزيادة من قوة التعبير وبلاغته، وتعميق الدلالة لدى المتلقي، مما يجعله يجهد نفسه في التصور والتخيل، لأن تجارب المعارضين هي خلاصة حكم وحقائق، بينما غلب التشبيه واضح الأركان على النص السابق، لأنه الأنسب لنقل أحداث السيرة إلى المتلقي بطرق يسيرة وقريبة دون تعب وعناء مع توسيع معارفه وتسهيل تحمل ذاكرته وإغنائها في اختزان خصائص الأشياء المعبر عنها.
- 22- حضور الصورة الكنائية بكثافة في الشقراطية وهي متعلقة مع الصورة الاستعارية، لإنتاج الدلالة وجعلها تتفرد بخصوصيتها التاريخية، بينما عبرت عن تداعي الأفكار والتلويح والإشارة في النصوص اللاحقة لارتباطها بالتراث البلاغي القديم.
- 23- كشف حوار الصورة الشعرية عن دورها في إحياء التراث عند المعارضين، وعن فاعليتها في حركية الأحداث التاريخية عند الشقراطي، وهو ما أثرى الدلالة وأغنى الخيال وحفز المتلقي على التفاعل مع الموضوع.

¹ Charlle Bally, Ibid, P. 185.

- 24- إن وحدة الموضوع في النص الشقراطي أوجدت وحدة فنية التحمت فيها العاطفة بالخيال، بينما تشتت الموضوع عند المعارضين فكك هذه الوحدة، لإغراقهم في ذواتهم على حساب الموضوع.
- 25- تباين جذور الصورة الشعرية بين المعارضين الذين يتطلعون فيها انطلاقاً من ذواتهم، وبين الشقراطي الذي جعل لها امتداداً وعمقا وشمولية في التاريخ والدين، فكانت أبعادها الفنية مشحونة بخصوصية السيرة النبوية.
- 26- اعتماد شعراء المعارضات في إنتاج دلائلهم على ثقافتين جاهلية قديمة وإسلامية مرتبطة بمدح النبي الكريم، في حين اعتمد الشقراطي على مسار واحد شكلته الأحداث المحاطة بالرسول (ص).
- 27- خضوع الحقول الدلالية عند المعارضين لعملية انتقائية وطريقة اختيارية متنوعة، بحسب المواقف والتجارب المعبر عنها والخاصة بكل شاعر، بينما خضعت عند الشقراطي لطبيعة صراع الحق مع الباطل، ثم لصورة الممدوح المثالية.
- 28- إن العلاقة بين النصوص اللاحقة والنص السابق هي علاقة تعبير عن ذهنية ميسمها التشابه والتكرار في البنية السطحية، والتجديد والتوليد في البنية العميقة.
- 29- نلاحظ بنية التوليد في النصوص اللاحقة قائمة على الأساليب الشعرية المتنوعة في ادائها واشتغالها، انطلاقاً من ميزة الانزياح عن أساليب الشقراطية، قصد الانفلات من سلطتها، والتمرد على قيودها.

القرآن الكريم

أولاً: المصادر

- 1- البرعي، عبد الرحيم، الديوان، عناية عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 2007.
- 2- بوذينة محمد، القصيدة الشقراطية، معارضاتها وتخميسها، سلسلة من غرر الشعر، منشورات محمد بوذينة، د.ط، الحمامات، تونس، د.ت.
- 3- الرياحي، إبراهيم، الديوان، تحقيق محمد اليعلاوي وحمادي الساحلي، بيروت، لبنان، 1990.
- 4- الطغرائي، مؤيد الدين، الديوان، تحقيق علي جواد ويحي الجبوري، منشورات وزارة الإعلام، سلسلة كتب التراث، دار الحرية للطباعة والنشر، الجمهورية العراقية، 1976.
- 5- المدني، محمد الهادي، الديوان، ج1، الدار التونسية للنشر، د.ط، تونس، 1968.

ثانياً: المراجع:

- 6- الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر 370 هـ)، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، 1965.
- 7- ابن الأثير (ضياء الدين 637 هـ)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، نهضة مصر، القاهرة، 1959، 1962.
- 8- ابن تيمية (أحمد بن عبد الحلیم الحراني)، قاعدة جلييلة في التوسل، تحقيق محمد رشيد رضا، ط4، القاهرة، 1944.
- 9- ابن جني (أبو الفتح عثمان 392 هـ)، الخصائص، ج1، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب المصرية، القاهرة، طبعة 1953 و 1956.
- 10- ابن الحسين محمد بن سعد، المعارضات في الشعر العربي، النادي الأدبي، الرياض، 1400 هـ/ 1980 م.
- 11- ابن دحلان أحمد، رسالة في التوسل بالنبي، مطبعة العامرية، مصر، 1325 هـ.
- 12- ابن دريد، جمهرة اللغة، ج2، مطبعة حيدرأباد الركن، د.ت.
- 13- ابن رشيق (أبو علي الحسين بن رشيق القيرواني 456 هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجليل، ط5، ودار الرشاد الحديثة، بيروت، 1981.

- 14- ابن شنب شيخ محمد، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، دار الغرب الإسلامي، ط4، بيروت، لبنان، 1990.
- 15- ابن طباطبا (أبو الحسن محمد بن أحمد 322 هـ)، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1982.
- 16- ابن فارس (أبو الحسين أحمد بن زكريا بن محمد بن حبيب 395 هـ)، الصاحب في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق مصطفى الشويمي، مؤسسة أبدار للطباعة والنشر، د.ط، بيروت، 1963.
- 17- ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم 276 هـ)، أدب الكاتب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، ط4، مصر، 1963.
- 18- ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم 276 هـ)، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1966.
- 19- ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم 276 هـ)، تأويل مشكل القرآن، شرح ونشر السيد أحمد صقر، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت، لبنان، 1981.
- 20- ابن مسلم أبو الحسن مسلم بن الحجاج، الجامع الصحيح المسمى صحيح مسلم، طبع وتحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار الدعوة، تونس، 1992.
- 21- ابن المعتز عبد الله البديع، تحقيق أغنطيوس كراتشكوسيك، دار المسيرة، ط3، 1982.
- 22- ابن معصوم، انوار الربيع في أنواع البديع، ج5، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، ط1، النجف الأشرف، 1969.
- 23- ابن الناظم بدر الدين بن مالك، المصباح في المعاني والبيان والبديع، حققه وشرحه ووضع فهارسه، د. حسين عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب ومطبعة القاهرة، د.ت.
- 24- ابن هشام (أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن أحمد بن عبد الله الأنصاري المصري 761 هـ)، مغني اللبيب عن كتب الأعراب، ج2، تحقيق محمد محي الدين بن عبد الحميد، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ومطبعة المدني، د.ط، القاهرة، مصر، د.ت.
- 25- ابن يعيش (موفق الدين يعيش بن علي النحوي 643 هـ)، شرح المفصل، ج1، مكتبة المتنبي، القاهرة، د.ت.
- 26- أبو الشوارب محمد مصطفى، جماليات النص الشعري، قراءة في أمالي القالي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2005.

- 27- أبو نواس، الديوان، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1984.
- 28- أحمد الجمل إيمان السيد، المعارضات في الشعر الأندلسي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، إربد، الأردن، 2006.
- 29- أحمد نخلة محمود، في البلاغة العربية، علم المعاني، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1990.
- 30- الأحمدى موسى بن محمد بن الملياني، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، لبنان، 1969.
- 31- الأزهرى، تهذيب اللغة، ج1، تحقيق عبد السلام محمد هارون، طبعة الدار المصرية، 1964.
- 32- الأصفهاني أبو الفرج، الأغاني، ج4، طبع بيروت، 1987.
- 33- إسماعيل السماعيل عبد الرحمان، المعارضات الشعرية، دراسة تاريخية ونقدية، النادي الأدبي الثقافي، د.ط، جدة، السعودية، 1424 هـ/1994م.
- 34- الألباني محمد ناصر الدين، التوسل، أنواعه، أحكامه، تحقيق محمد عبد العباس، المكتب الإسلامي، رسائل الدعوة السلفية، ط5، 1975.
- 35- أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلومصرية، ط4، 1921، ط5، 1972.
- 36- أنيس إبراهيم، الأصوات الغوية، المكتبة الأنجلومصرية، ط6، القاهرة، 1981.
- 37- أوشان علي آيت، السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، مطبعة النجاح الجديدة، ط4، الدار البيضاء، المغرب، 2000.
- 38- بالمر، عالم الدلالة إطار جديد، تحقيق صبري إبراهيم السيد، دار المعرفة الجامعية، د.ط، الإسكندرية، 1995.
- 39- البجاري يونس طركي سلوم، المعارضات في الشعر الأندلسي، دراسة نقدية موازنة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1429 هـ/2008م.
- 40- البحرأوي سيد، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد، بيروت، 1988.
- 41- بدوي عبده، دراسات في النص الشعري، عصر صدر الإسلام وبني أمية، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، القاهرة، مصر، 2007.
- 42- بشر كمال، الأصوات العربية، مكتبة الشباب، د.ط، 1987.

- 43- بشر كمال، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، القاهرة، 2000.
- 44- البقاعي محمد خير، آفاق التناسية، المفهوم والمنظور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة 1998..
- 45- بقشي عبد القادر، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، تقديم د. محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، طبعة 2007.
- 46- بليث هنريش، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتقديم محمد العمري، مطبعة فضالة ودراسات سال، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1989.
- 47- بهجت ماجد مصطفى، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط غرناطة، مديرية دار الكتب، جامعة الموصل، 1988.
- 48- بوحوش رابح، الأسلوبية وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، د.ط، عنابة، د.ت.
- 49- بوحوش رابح، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، د.ط، عنابة، الجزائر، 2006.
- 50- بوحوش رابح، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.
- 51- بوخلخال عبد الله، التعبير الزمني عند النحاة العرب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987.
- 52- بوعناني مصطفى، في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التطبيق الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن، 2010.
- 53- بوزواوي محمد، الدروس الوافية في العروض والقافية، دار هومة للطباعة والنشر، د.ط، بوزريعة، الجزائر، د.ت.
- 54- بوفلاقة سعيد، في سيمياء الشعر العربي القديم، دراسة منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2004.
- 55- تاويرت بشير، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملاح والإشكالات النظرية والتطبيقية، مكتبة اقرأ، ط1، قسنطينة، الجزائر، 2006.

- 56- التطاوي عبد الله، تقاطعات الحركة الشعرية بين الموروث والفردية، تداعيات رحلة المعارضة، مدخل إلى فن المعارضة، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1427 هـ/2007م.
- 57- التطاوي عبد الله، المعارضات الشعرية، انماط وتجارب، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.
- 58- التطاوي عبد الله، المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع، دار الثقافة للنشر والتوزيع، د.ط، القاهرة، 1988.
- 59- تودوروف تزفطان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط1، 1987.
- 60- التونجي محمد والأسمر راجي، المعجم المفصل في علم اللغة (الألسنيات)، م. د. إميل يعقوب، م 1 و 2، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2001.
- 61- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب 255 هـ)، البيان والتبيين، ج1، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، ط2، القاهرة، مصر، 1968.
- 62- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب 255 هـ)، الحيوان، ج2، تحقيق محمد عبد السلام هارون، دار الفكر، د.ط، بيروت، د.ت.
- 63- الجارم علي وأمين مصطفى، البلاغة الواضحة، البيان والمعاني والبدائع، المكتبة العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2002.
- 64- الجربي محمود رمضان، الأسلوب والأسلوبية، دار الهدى للطباعة والنشر، د.ط، منشورات Elga، عين مليلة، 2002.
- 65- الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن 471 هـ)، دلائل الإعجاز، تصحيح احمد رشيد رضا، مكتبة القاهرة، د.ط، 1954، ثم دار المعرفة للطباعة والنشر، ط2، بيروت، 1981، ثم تحقيق محمد التونجي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1999، ثم قراءة وتعليق، محمود محمد شاكر، دار المدني، ط3، جدة، 1412 هـ-1413 هـ/1991م-1992م، ط1، طرابلس، لبنان، 2004، ثم مطبعة المدني، ط1، القاهرة، د.ت.
- 66- الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن 471 هـ)، أسرار البلاغة، تحقيق رشيد رضا، دار المعرفة، د.ط، بيروت، 1978.
- 67- الجرجاني (القاضي علي بن عبد العزيز)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، د.ت.
- 68- الجلاصي بثينة، النص والتأويل في الخطاب الأصولي، آليات القراءة وسلطة التناس، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2014.

- 69- الجهاد هلال، جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، طبعة بيروت، 2007.
- 70- جيرو ببيير، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، ط1، بيروت، لبنان، د.ت.
- 71- جيرو ببيير، السيمياء، سلسلة زدني علما، ط1، 1984.
- 72- الحربي فرحان بدري، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 2003.
- 73- حركات مصطفى، كتاب العروض والقافية، قواعد الشعر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، د.ط، الجزائر، 1989.
- 74- حسان تمام، اللغة العربية، معناها ومبناها، عالم الكتب، ط1، 2004.
- 75- حسن عباس، النحو الوافي، ج3، دار المعارف، ط4، مصر، د.ت.
- 76- الحلواني عامر، جمالية الموت في مرثي الشعراء المخضرمين، الخنساء، مالك بن الربيع، أبو ذؤيب الهذلي، قراءة أسلوبية، مطبعة التفسير الفني، ط1، صفاقص، تونس، 2004.
- 77- الحلبي صفي الدين بن سرايا عبد العزيز، بن علي السنتسي الحلبي، شرح الكافية البديعية، تحقيق د. نسيب نشاوي، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمش، 1982.
- 78- حماد حسن محمد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1998.
- 79- الحميدي عبد العزيز، السيرة النبوية، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، ج2، طبعة الإسكندرية، 2005.
- 80- حنين محمد عبد الصبور، المعارضات في الشعر والموشحات الأندلسية، مطبعة الأمانة، ط1، مصر، 1408 هـ/1987م.
- 81- حيزم أحمد، أفق الشعر ورهان اللغة، بحث في آليات الخطاب الشعري عند الباحثين، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، ط1، صفاقص، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، 2001.
- 82- خضر عادل ويوسف ألفة، بحوث في خطاب السد المسرحي، تونس، 1994.
- 83- خلاف عبد الوهاب، أصول اللغة، دار القلم، 1981.
- 84- خليل إبراهيم، في النقد والنقد الألسني، مختارات أدبية، دراسات نقدية، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2002.

- 85- خليل إبراهيم محمود، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2003.
- 86- داود أماني سليمان، الأسلوبية الصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2002.
- 87- درنيقة محمد أحمد، معجم أعلام شعراء المدح النبوي، قدم له وضبط أشعاره د. ياسين أيوبي، منشورات دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، 2003.
- 88- درويش أحمد، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، د.ط، القاهرة، 1998.
- 89- دكدوك بلقاسم، شعر أبي مدين الغوث التلمساني، دراسة أسلوبية، دار قانة للنشر والتوزيع، طبعة 2012.
- 90- الراجحي عبده، التطبيق النحوي، دار النهضة العربية، ط1، بيروت، لبنان، 2004.
- 91- الراجحي عبده، التطبيق الصرفي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، عمان، الأردن، 2008.
- 92- ربابعة موسى، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2008.
- 93- رضا خميس، خصائص البناء في الشعر المولدي عند أبي حمو موسى الثاني الزباني، منشورات دار الأديب، د.ط، د.ت.
- 94- الرفاعي أحمد، حالة أهل الحقيقة مع الله، حققه وعلق عليه عبد الغني بكه مي، ط1، حلب، 1408 هـ.
- 95- الركابي جودت، في الأدب الأندلسي، دار المعارف، ط2، مصر، 1960.
- 96- الركيبي عبد الله، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 1981.
- 97- الرماني أبو الحسن (علي بن عيسى النحوي 384 هـ)، النكت في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف زغلول سلام، دار المعارف، ط2، مصر، 1968.
- 98- ريتشاردز أي إيه، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية، 1963.
- 99- الزركشي (بدر الدين محمد بن عبد الله 794 هـ)، البرهان في علوم القرآن، ج4، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط2، بيروت، لبنان، 1972.
- 100- الزمرلي فوزي، شعرية الرواية العربية، بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، مركز النشر الجامعي، كلية الآداب بمنوبة، تونس، 2002.

- 101- الزناد الأزهر، نسيج النص، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1993.
- 102- زنيبر احمد، المعارضة الشعرية، عتبات التناس في القصيدة المغربية، دار أبي رقرق للطباعة والنشر، ط1، الرباط، 2008.
- 103- ساكر محمود رزق، عصر سلاطين المماليك، مجموعة 08، ط4، القاهرة، 1965.
- 104- الستباني صبحي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، ط1، بيروت، لبنان، 1976.
- 105- السجل ماسي (أبو محمد القاسم الأنصاري)، المنزع البديع في تحسين أساليب البديع، تقديم وتحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، ط1، الرباط، المغرب، 1980.
- 106- السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، الأسلوبية والأسلوب، ج1، دار هومة للنشر والتوزيع، دبط، الجزائر، د.ت.
- 107- السد نور الدين، الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية في العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1995.
- 108- السعدني مصطفى، المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية، منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ت.
- 109- السعران محمود، علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، دار الكتب المصرية، طبعة 1962.
- 110- السكاكي (أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي 626 هـ)، مفتاح العلوم، مطبعة الباي الحلبي وأودلاه، ط1، مصر، 1937.
- 111- سلام محمد زغلول، تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، دار المعارف، دبط، القاهرة، د.ت.
- 112- سليمان فتح الله أحمد، الأسلوبية، مدخل نظري، دراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، دبط، القاهرة، 2004.
- 113- السنوسي أبو عبد الله بن يوسف، شرح القصيدة الوسطى، مطبعة التقدم الوطنية، ط1، تونس، د.ت.
- 114- سويحان ساعي، في النص الشعري العربي، مقاربات منهجية، دار الآداب، ط1، بيروت، 1989.
- 115- السيد شفيق، الاتجاه الأسلوبي في النقد العربي، دار الفكر العربي، دبط، القاهرة، 1986.

- 116- السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر الشافعي 911 هـ)، الاتقان في علوم القرآن، ج2، تصحيح لجنة من العلماء برئاسة الشيخ أحمد سعد علي، عالم الكتب، بيروت، لبنان، د.ت.
- 117- شاهين عبد الصبور، في علم اللغة العام، مؤسسة الرسالة، ط3، بيروت، لبنان، 1980.
- 118- الشايب أحمد، تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، ط3، 1998.
- 119- الشايب فوزي، محاضرات في اللسانيات، وزارة الثقافة، ط1، عمان، 1991.
- 120- شبيب غازي، فن المديح النبوي في العصر المملوكي، أشرف عليه وراجعته د. ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، ط1، 1418 هـ/1998.
- 121- الشريف محمد جلال، دراسات في التصوف الإسلامي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1980.
- 122- شريم جوزيف ميشال، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، لبنان، 1987.
- 123- الشناوي علي الغريب محمد، المعارضات في الشعر الأندلسي، القصيدة العباسية أنموذجا، مكتبة الآداب، جامعة المنصورة، ط1، 2003.
- 124- الشهرزوري دياكار لطيف، المفاتيح الشعرية، قراءة أسلوبية في شعر بشار بن برد، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سوريا، 2012.
- 125- شيلر براند، علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب والبلاغة، علم لغة النص، ترجمة محمود جاد الحرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، ط1، الرياض، 1987.
- 126- صالح مخيمر، المدائح النبوية بين الصرصري والبوصيري، دار بيروت، لبنان، ودار الهلال، عمان، ط1، 1986.
- 127- صبح علي، الصورة الأدبية تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، د.ت.
- 128- صفاء خلوص، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المتنبي، ط5، بغداد، 1997.
- 129- الطبال فاطمة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للنشر، ط1، بيروت، 1993.

- 130- طحان ريمون، الألسنية العربية، ج2، دار الكتاب اللبنانية، ط2، بيروت، لبنان، 1981.
- 131- الطرابلسي محمد الهادي، بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب، ط1، تونس، 1988.
- 132- الطرابلسي محمد الهادي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، ط1، تونس، 1992.
- 133- الطرابلسي محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981.
- 134- عاشور المنصف، التراكيب عند ابن المقفع في مقدمات كليلة ودمنة، ديوان المطبوعات الجامعية، دبط، الجزائر، 1982.
- 135- عابنة سامي، التفكير الأسلوبية، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، إربد، الأردن، 2007.
- 136- عباس إحسان، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة، دار الشروق، عمان، 1997.
- 137- عباس حسن، التيار المشرقي في الأدب الأندلسي، مكتبة الآداب، مطبعة الشعر بطنطا، مصر، د.ت.
- 138- عبد البديع لطفي، التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة الإستيعاقية، دار المريخ، الرياض، 1989.
- 139- عبد الجليل عبد القادر، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2002.
- 140- العبدري البلنسي محمد، الرحلة المغربية، تحقيق أحمد بن جدو، نشر كلية الآداب، الجزائر، د.ت.
- 141- عبد المطلب محمد، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، والشركة المصرية العامة للنشر لونغمان، مصر، 1994.
- 142- عبد الوهاب حسن حسني، مجمل تاريخ الأدب التونسي، تونس، 1968.
- 143- عتيق عبد العزيز، علم البيان، مطبعة دار الآفاق العربية المصرية، طبعة 2004.
- 144- عزام محمد، الأسلوبية منهجا نقديا، مطبعة منشورات وزارة الثقافة السورية، 1989.

- 145- العسكري (أبو هلال الحسن عبد الله بن سهل 395 هـ)، الصناعتين، تحقيق أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي عيسى الحلبي، القاهرة، 1952، ثم القدس، 1986.
- 146- العشماوي محمد زكي، قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1990.
- 147- عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 1992.
- 148- علاق فاتح، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للنشر والتوزيع، ط2، حسين داي، الجزائر، 2008.
- 149- عطية محسن علي، الواضح في القواعد النحوية والأبنية الصرفية، دار المناهج للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2007.
- 150- علي سيد أمير، روح الإسلام، تعريب عمر الديراوي، دار العلم للملايين، ط7، بيروت، لبنان، 1987.
- 151- علي عبد الرضا، موسيقى الشعر العربي، قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 1997.
- 152- علي ناصر، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2001.
- 153- عمر أحمد مختار، علم الدلالة، دار العروبة، ط1، أنقرة، 1982، ومنشورات عالم الكتب، ط3، 1992.
- 154- عوض ريتا، بنية الشعر الجاهلي، الصورة الشعرية عند أمري القيس، دار الأدب، ط1، بيروت، لبنان، 1994.
- 155- عياد شكري محمد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم، 1983.
- 156- عياد شكري محمد، اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم للطباعة والنشر، ط1، الرياض، 1985.
- 157- عياد شكري محمد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، ط2، القاهرة، 1978.
- 158- عيد رجاء، القول الشعري، منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ط، 1995.
- 159- عيسى فوزي، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، د.ط، الإسكندرية، 2006.

- 160- عيسى فوزي، النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، د.ط، الإسكندرية، د.ت.
- 161- الغدامي عبد الله، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1994.
- 162- الغدامي عبد الله، المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية الغربية، وبحث في التشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1994.
- 163- الغدامي عبد الله، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998.
- 164- الغلاييني مصطفى، جامع الدروس العربية، بعناية كوكب ديب دياب، المؤسسة الحديثة للكتاب، ط1، طرابلس، لبنان، 2004.
- 165- فروخ عمر، تاريخ الأدب العربي في المغرب والأندلس إلى آخر عصر الطوائف، ج1، ط1، بيروت، 1981.
- 166- فضل صلاح، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1985.
- 167- فيدوح عبد القادر، الرؤيا والتأويل، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، الجزائر، د.ت.
- 168- القرعان فايز عارف، في بلاغة الضمير والتكرار، دراسة في النص العذري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، إربد، الأردن، 2010.
- 169- القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط2، بيروت، لبنان، 1981.
- 170- القزويني الخطيب جلال الدين بن محمد، الإيضاح في علوم البلاغة، ج2، تقديم وتبويب وشرح علي بوملحم، منشورات دار مكتبة الهلال، د.ط، بيروت، لبنان، 2000، ثم تحقيق لجنة من الأساتذة، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، 1981.
- 171- قاسم عدنان حسين، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2001.
- 172- القاسمي محمد، التكرارات الصوتية في لغة الشعر، تقديم د. زياد الزعبي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، إربد، الأردن، 2010.
- 173- قطوس بسام، إستراتيجيات القراءة والتأصيل والإجراء النقدي، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، القاهرة، 2005.

- 174- كباية وحيد صبحي، الصورة الفنية في شعر الطائيين، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999.
- 175- كراكبي محمد، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية تركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، طبعة 2003.
- 176- كشك أحمد، القافية تاج الإيقاع، مكتبة الفيصلية، د.ط، مكة المكرمة، د.ت.
- 177- كولردج، سيرة أدبية، ترجمة عبد الحكيم حسان، دار المعارف، مصر، 1971.
- 178- كوهين جون، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، توبقال للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1986.
- 179- لوحيشي ناصر، الميسر في العروض والقافية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2007.
- 180- مبارك زكي، الموازنة بين الشعراء، دار الكتاب العربي، ط3، القاهرة، 1998.
- 181- محمود عبد الباسط، الغزل في شعر بشار بن برد، دراسة أسلوبية للديوان، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، د.ط، القاهرة، 2005.
- 182- مختار حبار، مدرسة التوشيح الجزائرية في القرن 12 هـ-18 هـ، أعلامها ومكوناتها، بناها الدلالية والشكلية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1997.
- 183- المخزومي مهدي، في النحو العربي، نقد وتوجيه، المكتبة العصرية، ط1، صيدا، لبنان، 1964.
- 184- مرتاض عبد الجليل، في عالم النص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، 2011.
- 185- مرتاض عبد المالك، الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، بوزريعة، الجزائر، د.ت.
- 186- مرتاض عبد المالك، السبع معلقات، مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها، اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 1998.
- 187- مرتاض محمد، مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998.
- 188- المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء عن الشعراء في عشرة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق محمد بجاوي، طبعة دار النهضة، مصر، 1965.

- 189- المسدي عبد السلام، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط3، ليبيا، تونس، د.ت.
- 190- المصفار محمد، الشعرية العربية وحركية التراث النقدي بين قدامة وحازم، مقارنة مقارنة، مطبعة سوجيك، د.ط، تونس، 1999.
- 191- مصلوح سعد، في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، مصر، 1993.
- 192- مطر عبد العزيز، لحن العامة في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة، مطبعة دار المعارف، ط2، 1981.
- 193- مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، 1986، ثم دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، الدار البيضاء، 1958، 1985.
- 194- مفتاح محمد، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 1990.
- 195- مفتاح محمد، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، ج2، ج3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2010.
- 196- المقري أحمد محمد، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج5، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر، طبعة بيروت، 1968.
- 197- الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، 1965.
- 198- منوفي محمد، ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، الجزائر، 2011.
- 199- منير محمد، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي، منشأة المعارف، ط1، 2000.
- 200- موساوي أحمد، المولديات في الأدب الجزائري، عهد تلمسان الزيانية، دراسة موفم، للنشر، د.ط، الجزائر، 2008.
- 201- مولينيه جورج، الأسلوبية، ترجمة وتقديم بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1999.
- 202- ناصر محمد، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت، لبنان، 1985.
- 203- ناصف مصطفى، نظرية المعنى في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1981.

- 204- النبهاني يوسف إسماعيل، شواهد الحق في الاستغاثة بسيد الخلق (ص)، ضبط وتصحيح ومراجعة الشيخ عبد الوارث محمد علي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1996.
- 205- نجا أشرف محمد، قصيدة المديح في الأندلس، قضاياها الموضوعية والفنية في عصر الطوائف، دار المعرفة الجامعية، ط2، الإسكندرية، 1998.
- 206- النجار نادية رمضان، اللغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين، مراجعة وتقديم عبده الراجحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، د.ت.
- 207- النحوي عدنان رضا، الأسلوب والأسلوبية العلمانية والأدب الملتزم في الإسلام، دار النحوي للنشر والتوزيع، ط1، الرياض، 1999.
- 208- نعيم مؤيد إسماعيل، الصيغ الرباعية والخماسية، اشتقاقاً ودلالة، مطبعة الحجاز، د.ط، دمشق، 1983.
- 209- نوفل محمد، تاريخ المعارضات في الشعر العربي، دار العرفان، بيروت، 1983.
- 210- هدارة محمد مصطفى، مشكلة السرقات في النقد العربي، دراسة تحليلية مقارنة، المكتب الإسلامي، ط2، بيروت، 1395 هـ/ 1975.
- 211- هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، د.ط، القاهرة، 1977.
- 212- هندأوي عبد الحميد يوسف، الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، دراسة نظرية تطبيقية، التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة، المكتبة العصرية، ط1، صيدا، بيروت، 2002.
- 213- هيجل ولهالم فريدريك، المدخل إلى علم الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط1، بيروت، لبنان، 1978.
- 214- هيكل أحمد، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، د.ط، 1997.
- 215- وادي طه، شعر شوقي الغنائي والمسرحي، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1981.
- 216- الوجي عبد الرحمن، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 1989.
- 217- وغيلسي يوسف، مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها وتطبيقاتها العربية، جسور للنشر والتوزيع، ط1، المحمدية، الجزائر، 2007.

- 218- ياكوس هانس روبرت، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة رشيد بن جدو، المجلس الاعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2004.
- 219- يقطين سعيد، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992.
- 220- يقطين سعيد، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، الدار البيضاء، 2001.
- 221- يموت غازي، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، ط2، بيروت، لبنان، 1992.

ثالثا: الرسائل الجامعية:

- 1- الخلادي عبد الرحيم، المعارضة في الشعر الأندلسي خلال القرنين الهجريين السابع والثامن، رسالة جامعية، كلية الآداب، الرباط، المغرب، د.ت.
- 2- رحمون بلقاسم، القصيدة الشقراطية في مدح خير البرية، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير في الأدب العربي القديم، كلية الآداب واللغات، جامعة العربي التبسي، تبسة، الجزائر، 2008/2007.
- 3- زليخة أوزيان، تداخل النصوص في تجربة أحمد شوقي الشعرية، رسالة جامعية، كلية الآداب، الرباط، المغرب، د.ت.
- 4- الضالع محمد الصالح، اللغة في شعر بشار بن برد، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 1975.

رابعا: المعاجم:

- 1- ابن فارس أحمد، معجم مقاييس اللغة، ج4، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط1، القاهرة، 1368 هـ.
- 2- ابن منظور (محمد بن مكرم الإفريقي المصري 711 هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، 1968، ودار المعارف، القاهرة، مصر، د.ت.
- 3- الجوهري إسماعيل بن حماد، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد القهار القطار، الشركة اللبنانية للموسوعات العربية، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، 1979.
- 4- عبد الرزاق الكاشاني، معجم مصطلحات الصوفية، تحقيق وتقديم وتعليق عبد العال شاهين، دار المنار، ط1، القاهرة، 1992.
- 5- عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، لبنان، 1979.

- 6- الفراهيدي الخليل بن أحمد، معجم العين، ج1، تحقيق د. مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي، سلسلة المعاجم والفهارس (16)، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، طبع مطابع الرسالة، نشر دار الرشد، الكويت، 1980.
- 7- الفيروزبادي محي الدين بن يعقوب، القاموس المحيط، تحقيق مكتبة التراث في مؤسسة الرسالة، ط2، بيروت، 1407 هـ/1987م.
- 8- أنيس إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، ط2، القاهرة، 1392 هـ/1972م.
- 9- مطلوب أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان، ط2، ناشرون، 1996.
- 10- وهبة مجدي والمهندس كامل، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، لبنان، 1979.

خامسا: المجلات والدوريات:

- 1- أبو ديب كمال، الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، عدد 3، القاهرة، 1984.
- 2- بوحسون حسين، الأسلوبية والنص الأدبي، الموقف الأدبي، مجلة يصدرها اتحاد الكتاب العرب، عدد 378، تشرين الأول، دمشق، 2002.
- 3- بوزيدة عبد القادرة، دراسة ظاهرة أسلوبية، التكرار في قصيدة السياب، رحل النهار، مجلة علم النص، العدد 14، جامعة الجزائر، 1999.
- 4- الحاوي إيليا، كلود فاليري، حول القول في الشعر بين التشبيه والاستعارة والرمز، مجلة الآداب، العدد 13، السنة العاشرة، لبنان، 1962.
- 5- الحميداني حميد، التناسخ وإنتاجية المعاني، مجلة علامات في النقد الأدبي، مج 10، ج4، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ربيع الثاني، 1422 هـ/ يونيو 2001.
- 6- رومية وهب أحمد، شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد 207، د.ت.
- 7- الزهراني صالح بن سعيد، العقل المستعار، بحث في إشكالية لعلوم الشريعة واللغة، المنهج في النقد الغربي الحديث، مجلة جامعة أم القرى، مج13، العدد 22، ربيع الأول 1422 هـ/ 2001م.
- 8- السد نور الدين، المكونات الشعرية في يائنة مالك بن الربيع، مجلة علم النص، عدد 14، جامعة الجزائر، 1999.
- 9- سعيد أمين علي، بحث الشاعر أبو إسحاق الأظعمة ومعارضته الشعرية، مجلة كلية الآداب، عدد 23، جامعة بغداد، 1987.

- 10- سمير حميد، جمالية المعارضة وتفاعل الأنماط الأدبية عند المعري، مجلة جذور التراث، العدد 31، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1432 هـ/ أفريل 2011.
- 11- الشملي سهيل، في قواعد انسجام الشعر الجاهلي، المعلقة أنموذجا، مجلة آداب القيروان، العدد 04، السنة 1918.
- 12- صالح بشرى، المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، مجلة علامات، السعودية، مج 10، عدد 40، 2001.
- 13- عبد الفتاح يوسف، فاعلية التكرار في بنية الخطاب الشعري للنقائض، نمط خاص من الوعي بالآخر، مجلة النقد العربي، العدد 62، ربيع وصيف 2003.
- 14- علي زيعور، نحو المدرسة العربية في فلسفة الجمال وفي القيم، مجلة الفكر العربي، عدد 67، مارس، 1992.
- 15- القاضي محمد، المعارضة الشعرية بين المضارعة والاعتراض، مجلة علامات، مج 10، جمادى الآخرة، 1421 هـ/ سبتمبر 2000.
- 16- الطرابلسي محمد الهادي، النص الأدبي وقضاياه عند ميشال ريفاتير من خلال كتابه صناعة النص، وجون كوهين من خلال كتابه الكلام السامي، مجلة فصول، العدد الأول، المجلد الخامس، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984.
- 17- مصلوح سعد، الدراسة الإحصائية للأسلوب، بحث في الإجراء والوظيفة، وزارة الإعلام الكويتية، مجلة عالم الفكر، عدد 03، مجلد 20، أكتوبر/ديسمبر، 1989.

سادسا: المراجع الأجنبية:

- 1- Bally Charle, Traité de stylistique française, 3 ed, Klincks 2 K, paris, 1951.
- 2- Bergson, les deux Sources de la morale et de la religion Paris. Presses universitaires de France 1960.
- 3- Bureau counrad. luiguistique fonctionnelle et stylistique objective.p,u.f,1976,
- 4- Chomsky Naoum, Le langage et la pensée, petite bibliothèque, payot, 1ed, 1968, Paris, France
- 5- Cohen jean .le haut language.ed.seuil.1979.

- 6- Eco Umberto, les limites de l'interprétation, traduit de l'italien par Myriem Bouzahr, 3^e ed, 1994, Seuil, France.
- 7- Germani Claude, Raymond Le Blanc, introduction à la linguistique générale, des presses de l'université de Montréal, 1^{er} ed, 1982,
- 8- Iser Wolfgang, l'acte de lecture théorie de l'effet esthétique, traduit par Eveline Szinger, Pierre Margoder, éditeur Liège, Belgique, 1965
- 9- Jakobson Roman, Huit questions de poétique, qu'est ce que la poésie, Paris, ed Seuil 1977
- 10- Jakobson Roman, Essais de linguistique générale, traduit par Nicolas Roulet, ed Grasset, 2003, Paris.
- 11- Kant Emmanuel: critique de la faculté de juger, traduit par A. Philon, Paris, ed, Vrin, librairie philosophique, 3^e éd. 1974
- 12- Kristeva Julia, le texte du roman. Editions Seuil, Paris. 1970
- 13- Lotman Youri, la structure du texte artistique, traduit sous la direction d'Henri Meschonnic, ed Gallimard, France, 1973
- 14- Maingueneau Dominique, pragmatique pour le discours littéraire, Nathan, 1^{er} ed, 1997, Paris, France
- 15- Meschonnic Henri, pour la poétique, ed. Gallimard, T I, 1970
- 16- Molinie George, La stylistique, 1^{er} édition quadrige, Novembre 2004, presse universitaire de Paris, France, 1993.
- 17- George Mounin, Dictionnaire de la linguistique, 4^e ed, Quadrige, Paris, France, 2004.

القصيد الشقراطسية في مدح خير البرية

عبد الله الشقراطي

هو أبو محمد عبد الله بن أبي زكرياء يحيى بن علي بن زكريا الشقراطي، نسبة إلى قلعة رومية كانت في القديم بالقرب من قفصة تسمى شقراطس، وهو من أبناء توزر وفحول نبغائها، ولد ونشأ في حجر أبيه الشيخ يحيى واعتنى بتربيته ولقنه مبادئ العلوم الدينية واللغوية، وكان والده من العلماء الصالحين، ثم رحل إلى المشرق وأخذ عن علمائه، وحج إلى بيت الله الحرام، ورجع إلى توزر وتفرغ للعبادة والتدريس، وكانت له مكاتبات مع شيخه ابن أبي زيد في الاستفتاء، ثم رحل إلى القيروان وأخذ عن أعلامها كأبي بكر بن عبد الرحمن وعبد الحق الصقلي وعبد المنعم الكندي وعبد الخالق بن عبد الوارث السيوري وأبي عمران الفاسي وأبي حفص العطار وغيرهم، وأقام بالقيروان حتى سنة 421 هـ ثم رجع إلى بلده، كما أخذ بالجديد عن المحدث الفقيه الخطيب محمد بن خلف بن واطاي النفطي، ثم سافر إلى المشرق حاجا ولقي أعلاما روى عنهم وتجول في أنحاء المشرق فزادت معارفه اتساعا وإدراكه عمقا، فروى الحديث الشريف عن كبار الفقهاء، والأشعار عن فطاحل الأدباء. وأثناء رجوعه صادف في طريقه إحدى هجمات جيوش النصارى على البلاد المصرية فاندفع في الحين مع جيوش المسلمين لقمع العدوان النصراني بقلب ملؤه الشجاعة والإخلاص ونفس ملؤها العزم والثبات بدون تردد ولا توان.

وبوقف رحي الحرب واصل سفره راجعا إلى وطنه، فاشتغل بمهن أبيه الافتاء والتدريس ونظم القريض، وتخرج عنه أعلام سجل ذكرهم التاريخ وكتبوا في صحائف المجد منهم: أبو الفضل يوسف ابن النحوي. حيث قال عنه (حسن حسين عبد الوهاب) في (مجلد تاريخ الأدب التونسي) (ص 163) «كان له الباع الطويل في العلوم الدينية وفي فنون الأدب واشتهر ذكره في الأوقاف بقصيدة فريدة في مدح النبي صلى الله عليه وسلم وفي سيرة الصحابة وأعمالهم وهي المعروفة بالقصيد الشقراطسية التي أنشدها بالمدينة تجاه القبر الكريم.....»

ومن آثاره :

- 1- تعليق في مسائل من المدونة .
- 2- كتاب الإعلام بمعجزات النبي عليه السلام .
- 3- كتاب مفقود من زمن ابن الشباط « في فضائل الصحابة » .
- 4- مجموعة قصائد في فنون مختلفة لوجمعت في كتاب مستقل وضبطت ضبطا محكما لكانت ديوانا رائعا . وأما القصيدة الشقراطسية فقد سبق الكلام عليها أو كما قال ابن الشباط : فهي أشهر من أن تذكر

ملحــــــــــــــــق

وتوفي الشيخ عبد الله الشقراطسي - رحمة الله - ليلة الثلاثاء ودفن يوم الثلاثاء بداره
لثمانية أيام خلون من شهر ربيع الأول سنة 466 هـ/1073 م وأرخ وفاته الشاعر إبراهيم
بن سالم التوزري بقوله :

- ما لجنان رقي وبالبشرى كسي تالله تاريخ إلى الشقراطسي
يامادح المختار طه بجاهه داوي المناجي جهرة مما يسي
إني أنادي غوث توزر كي يرى حالي ، ويشفيني بطب أقدس

الشقراطية
في مدح خير البرية

ملحــــــــــــــــق

- 1- الحمدُ لله منا باعث الرسل هدى بأحمد منا أحمد السبل¹
- 2- خير البرية من بدو ومن حضر وأكرم الخلق من حاف ومنتعل
- 3- تواراة موسى أتت عنه فصدقها إنجيل عيسى بحق غير مفتعل²
- 4- أخبار أحبار أهل الكتب قد وردت عما رأوا ورووا في الأعصر الأول³
- 5- ضاءت لمولده الآفاق واتصلت بشرى الهواتف في الإشراف والطفل⁴
- 6- وصرح كسرى تداعى من قوائمه فانقض منكسر الأرجاء ذا ميل⁵
- 7- ونار فارس لم توقد وما خمدت مذ ألف عام ونهر القوم لم يسيل
- 8- خرت لبعثته الأوثان وانبعث ثواقب الشهب ترمي الجن بالشعل⁶
- 9- ومنطق الذئب بالتصديق معجزة مع الذراع ونطق العير والجمل⁷
- 10- وفي دعائك بالأشجار حيث أتت تمشي بأمرك في أغصانها الذلل⁸
- 11- وقلت عودي فعادت في منابتها تلك العروق بإذن الله لم تمل
- 12- والسرح بالشام لما جنتها سجدت شم الذوائب من أفنانها الخضل⁹
- 13- والجذع حن لأن فارقه أسفا حنين تكلى شجتها لوعة الثكل¹⁰
- 14- ما صبر من صار من عين إلى أثر وحال من حال من حال إلى عطل¹¹
- 15- حي فمات سكونا ثم مات لدن حي حنينا فأضحى غاية المثل
- 16- و النشاة لما مسحت الكف منك على جهد الهزل بأوصال لها قحل¹²
- 17- سحت بدرة شكرى الضرع حافلة فروت الركب بعد النهل بالعلل
- 18- وأية الغار إذ وقبت في حجب عن كل رجس لرجس الكفر منتحل
- 19- وقال صاحبك الصديق كيف بنا ونحن منهم بمرأى الناظر العجل
- 20- فقلت لا تحزن إن الله ثالثنا وكنت في حجب ستر منه منسدل
- 21- حمت لديك حمام الوحش جاثمة كيدا لكل غوي القلب مختبل¹³
- 22- والعنكبوت أجادت حوك حلتها فما تخال خلال النسج من خلل

1 - منا الأولى : بمعنى الحمد منا نحن . والثانية : من المن ، وهو العطاء : يقول نحمد الله على ما من به علينا حيث أرسل رسوله أحمد ليهدينا إلى أحسن السبل .

2 - غير مفتعل : اسم مفعول بمعنى بحق غير مصطنع ولا هو بالغريب .

3 - الحبر : والحبر بفتح الحاء وكسرها يجمع على أحبار وحبور ، العالم الصالح رئيس من رؤساء الدين وخلف المسيح عند المسيحيين ورئيس الكهنة عند اليهود .

4 - الهواتف : مفردة من الهتاف وهو الصوت الجافي العالي ويطلق على انتشار الخبر وسماع الصوت بدون أن يشاهد أحد . والطفل هو حالة الطفل - الظلمة طلعت الشمس : دنت للغروب . يقول : أنه انتشر التبشير بمولده عليه الصلاة والسلام وعم الهتاف باسمه في الشرق والغرب وهو المفهوم من قوله في الإشراف والطفل .

5 - الصرح : كل بناء عال ويطلق على القصر . ذا ميل : أي صار مائلا خلفه .

6 - خرت : سقطت الشهب : النجوم الساقطة .

7 - العير : يسكون الباء ، الحمار أهليا كان أو وحشيا وقد غلب على الوحشي .

8 - الأغصان الذلل أو شجرة منزلة : ينالها كل أحد .

9 - السرح : كان شجر طالع - ج سروح الأفنان : الخضل : الأغصان المستقيمة الكثيرة الأوراق .

10 - التكلى : التي فقدت ولدها : الشجي : الحزن : الثكل : الفقد

11 - الحال : صفة الشيء وهيئته وكيفيته . وحال : يحول من حال : من كيفية إلى عطل وهو الخلو من الشيء .

12 - الهزل : قلة اللحم والشحم نقيضه السمن . الفحل : اليبس قحل الشيخ يبس جلده على عظمه

13 - حمى حميا وحميا : الشيء من الناس منعه . خمت الحمامة : منعته من الناس وحمته بوجودها .

ملحــــــــــــــــق

- 23 - قالوا وجاءت إليه سرحة سترت وجه النبي بأغصان لها هدل¹⁴
- 24 - وفي سراقة آيات مبينة إذ ساخت الحجر من وحل بلا وحل¹⁵
- 25- عرجت تخترق السبع الطباق إلى مقام زلفى كريم قمت فيه علي
- 26-عن قاب قوسين أو أدنى هبطت ولم تستكمل الليل بين المد والقفل¹⁶
- 27-دعوت للخلق عام المحل مبتهلا أفديك بالخلق من داع ومبتهل¹⁷
- 28-صعدت كفيك إذ كف الغمام فما صوبت إلا بصوب الواكف الهطل¹⁸
- 29-أراق بالأرض ثجا صوب ريقه فحل بالروض نسجا رائق الحل¹⁹
- 30- زهر من النور حلت روض أرضهم زهرا من النور صافي النبات مكتمل
- 31- من كل غصن نضير مورق خضر وكل نور نضيد مونق خضل²⁰
- 32- تحية أحيت الأحياء من مضر بعد المضرة تروي السبل بالسبل
- 33-دامت على الأرض سبعا غير مقلعة لولا دعاؤك بالإقلاع لم تزل
- 34-ويوم زورك بالزوراء إذ صدروا من يمن كفك عن أعجوبة مثل
- 35- والما ينبع جودا من أناملها وسط الإناء بلا نهر ولا وشل²¹
- 36-حتى توضأ منه القوم واغترفوا وهم ثلاث مئين جمع محتفل
- 37- أشبعت بالصاع ألفا مرملين كما أرويت ألفا ونصف الألف من سمل²²
- 38-وعاد ما شبع الألف الجياح به كما بدوا فيه لم ينقص ولم يحل
- 39- أعجزت بالوحي أرباب البلاغة في عصر البيان فضلت أوجه الحيل
- 40- سألتهم سورة في مثل حكمته قتلهم حين عنه العجز حين تلي²³
- 41- فرام رجس كذوب أن يعارضه بعي غي فلم يحسن ولم يطل²⁴
- 42-مثنج بركيك الإفك ملتبس ملجلج بزري الزور والخلل²⁵
- 43- يمج أول حرف سمع سامعه ويعتريه كلال العجز والملل
- 44- كأنه منطق الورهاء شد به لبس من الخيل أو مس من الخبل²⁶
- 45- أمرت البئر بل غارت ، لمحتة فيها وأعمى بصير العين بالنقل²⁷
- 46- و أيبس الضرع منه شؤم راحته من بعد إرسال رسل منه منهمل

14 - السرحة : الشجرة لها هدل ، اوراق كثيرة .

15 ساخ في الشيء : غاص فيه وغاب . الوحل : لغة في الوحل الطين الرقيق .

16 - القفل : إسم جمع بمعنى القافلة .

17 - المحل : الجذب .

18 - صوب رايه : حكم له بالصواب ، والصواب : المطر ، الواكف : المطر النهل .

19 - النج : الماء السائل : من هو على الريق .

20 - مونق : من تتوق في ملابس أو مطعمة : الأناقة .

21 - الوشل : الماء القليل يتحلب من صخر أو جبل

22 : السمل : بفتح السين والميم مثل الوشل : الماء القليل .

23 :تله تلو : صرعة دفعه . الحين : يسكون الباء . الهلاك والمحنة ، والحين بلا تحريك : الوقت عموما والمدة .

24 : رجس : الكلام المخطي ، العي : الضلال والخيبة والهلاك .

25 : ثيج الكلام : لم يأت به على وجهه مثنج ، مضطرب الخلق ، الخلل : الحمق والخفة .

26 : الورهاء : من وره ورها فهو أورء : أحمق : الخبل بفتح الخاء و يسكون الباء : القرض والإستعارة ، الخبل بفتح الباء ، فساد الأعضاء .

27 :المجه : المرة : التقل : البصاق

- 28 عقل البعير : أعوجت قائمة العقل ، الإعوجاج

30: بدت بظهره ندوب : ساءت وجروح مثلما يؤثر المطر الغزير في الأطلال البالية .

32: مهتصر لله : خاضع له مذلل .

34 : العدل : مفرده عدة .

35 : الطيل : مدى الدهر .

36 جٹا : جلس علی رکبتہ

37 : الوجيل : الخوف

38: الحبين : الهلاك

39: الأُسُوس : هو الذي ينظر بمؤخر عينه تكبرا أو تعجبا . الجعل : ضرب من الخنافس ، جمع ، جعلان .

ملحــــــــــــــــق

- 71-وجاثم بمثار النقع مشغل بجاحم من أوار النار مشغل⁴⁰
- 72-عقدت للخزي في عطفي مقلده طوق الحمامة باق غير منتقل
- 73-أمسى خليل صغار بعد نخوته بالأمس من خيلاء الخيل والخول⁴¹
- 74-دام يديم زفيراً في جوانحه جنح من الشك لم يجنح ولم يمل⁴²
- 75-يقاد في القد خنقا مشرباً حنقا يمشي به الذعر مشى الشارب الثمل⁴³
- 76-أوصاله من صليل الغل في خلل وقلبه من غليل الغل في علل⁴⁴
- 77-يظل يحجل ساجي الطرف خافضه لمسكة الحجل لا من مسكة الخل⁴⁵
- 78-أرحت بالسيف ظهر الأرض من نفر أرحت بالصدق منهم كاذب العلل
- 79-تركت بالكفر صدعا غير ملتئم وأب عنك بقرح غير مندمل
- 80-وأفلت السيف منهم كل ذي أسف على الحمام حماه أجل الأجل
- 81-قد أعتقته عتاق الخيل وهو يري به إلى رق موت رقة الغزل
- 82-فكم ببكة من بك وباكية بفيض سجل من الأماق منسجل⁴⁶
- 83-وكاسف البال بالي الصبر جدت له بوابل من وبال الخزي متصل
- 84-فؤاده من سعيير الغيظ في غلل وعينه من غزير الدمع في غلل
- 85-قد أسعرت منه صدرا غير مصطبر وحملت منه صبرا غير محتمل
- 86-ويوم مكة إذ أشرقت في أمم تضيق عنها فجاج الوعث والسهل⁴⁷
- 87-خوافق ضاق ذرع الخافقين بها في قاتم من عجاج الخيل والإبل
- 88-وجحفل قذف الأرجاء ذي لجب عرمرم كزهاء الليل منسجل⁴⁸
- 89-و أنت صلى عليك الله تقدمهم في بهو إشراق نور منك مكتمل
- 90-تنير فوق أغر الوجه منتجب متوج بعزيز النصر مقتبل
- 91-يسمو أمام جنود الله مرتديا ثوب الوقار لأمر الله ممتل
- 92-خشعت تحت بهاء العز حين سمت بك المهابة فعل الخاضع الوجل
- 93-وقد تباشر أملاك السماء بما ملكت إذ نلت منه غاية الأمل
- 94-و الأرض ترجف من زهو ومن فرح والجو يزهر إشراقاً من الجذل⁴⁹
- 95-والخيل تختال زهوا في أعنتها والعيس تتثال زهوا من ثنى الوجل⁵⁰

40 : الجاثم : الهالك . الجاحم : الجمر الشديد الإشتعال . الأوار : الحر الدخان ، جمع أور .

41 : الخيلاء والخيلاء والخيلة : العجب الكبير . الخول : جمع خوالي : العبيد الإمام وغيرهم من الحاشية

42 : الجنح : بكسر الجيم : الكنف الناحية .

43 : الثمل : هو الذي أخذ فيه الشراب .

44 : الصليل : صوت وقع الحديد بعضه على بعض . الغل : بضم الغين : طوق الحديد يجعل في العنق .

45 : المسكة : الموضع الذي يمسك الماء ، والمسكة بالضم : البخل .

46 : السجل : الدول العظيمة فيها ماء .

47 : الوعث : هو الطريق العسير .

48 : اللجب : سهيل الخيل ، الزهاء : الضياء ، منسجل ، منبعث .

49 : الفرق : الفرع

50 : زهوا : فخرا . أنثال : انصب ، جاءت الخيل زهوا ، أي رفقا في اختيال .

ملح

- 51 : القل : مفرده قلة وهى أعلى الرأس والجبل وكل شيء .

53 : الهبل : الثكل و الفقد

55: الواسع: المشدك، والقراية المتصلة الوشيج: الرماح، النشيج: الصوت الإحسان والإتحاف والهدية.

57: مرتكس : من ركس ركسا ، الشيء قبل أوله على × ره - البعير شدة بالركاس .

58 : الخيف : مفردة الخيفة ، حالة الخائف .

60 : منجفل : نافر شار د

ملحــــــــــــــــق

- 120- ونيل بالسيف سيف النيل واتصلت دعوى الجنود فكل بالجلاد صلي
- 121- وسل بالغرب غرب السيف إذ شرقت بالشرق قبل صدور البيض والأسل⁶²
- 122- وعاد كل عدو عز جانبه قد عاذ منك ببذل منه مبتذل
- 123- بذمة الله والإيمان متصل أو من شبا النصل بالأموال منتصل
- 124- يا صفوة الله قد أصفيت فيك صفا صفوة الوداد بلا شوب ولا دخل
- 125- ألت أكرم من يمشي على قدم من البرية فوق السهل والجبل
- 126 – وأزلف الخلق عند الله منزلة إذ قيل في مشهد الإشهاد والرسل
- 127- قم يا محمد فاشفع في العباد وقل تسمع وسل تعط واشفع عائدا وسل
- 128- والكوثر الحوض يروي الناس من ظمأ برح وينقع منه لاجع الغلل⁶³
- 129- أصفى من الثلج إشراقا مذاقته أحلى من اللبن المضروب بالعسل
- 130- نحلته الحب علي إذ نحلته أجنبي بحبك منه أفضل النحل⁶⁴
- 131- فما لجلدي بنضج النار من جلد وما لقلبي لهول الحشر من قبل
- 132- يا خالق الخلق لا تحرق بما اجتزمت يداي وجهي من حوب ومن زلل⁶⁵
- 133- وأصحب وصل وواصل كل صالحة على صفيك في الإصباح والأصل⁶⁶
- 134- واغفر لعبد هفا في الإثم والزلل وأفاك مستعطفا والعقد لم يحل
- 135- أذنبت لكن عسى والفضل منك عسى حب النبي وحب الصحب يشفع لي .

النصوص المعارضة معارضة الشاعر

⁶¹ : الجذم : يسكون الذال الأصل والمنبت ، ج : جنوم وأجذام منجذم : مقطوع الجذم بكسر الجيم وسكون الذال من الشجرة أصلها الباقي بعد ذهاب فروعها كمال يقال «الا عاد الشيء إلى جذله » أي إلى أصله منجذل : فارح

⁶² : الغرب حيث تغرب الشمس ، أول كل شي حده .

⁶³ :البرج : ج : أبراج ، الشدة والأذى

⁶⁴ : نحل : نحلا : أعطاه شيئا . أحبي : من حبا حبوا حباه بكذا ، أعطاه إياه بلا جزاء . النحل : العطايا مفردة نحلة

⁶⁵ :حوب : إثم وذنب

⁶⁶ : أصحب : من المصاحبة صل : من الصلاة : واصل من المواصله . صالحة : من الصلاح : الصفي : يقصد به محمد عليه الصلاة والسلام عندما يلد كل صباح وزيطهر كل أصيل .

ملحــــــــــــــــــــــــق
الموريتاني غالي بن المختار
84 بيت

معارضة الشاعر الموريتاني
غالي بن المختار*

- 1- سقت شابيب غيث رائح هطل ديار علوة لو هجن الهواجس لي¹
- 2- وصانها من يمانى الوشي ما نسجت صناع وسميها الدلوي والحملي²
- 3- حتى ترى ورباها بعدما عريت تهتز من حلل من روضها الخضل
- 4- مسرورة إن بكت عين السماء بها تفتر أزهارها عن ثغرها الرتل³
- 5- منازل سحبت هيف المصيف بها أذيالها بعد هيف الخرد الخدل⁴
- 6- واستبدلت من صباها كل مغزلة من طول ما أمنت تخطو على مهل⁵
- 7- يمشي بها الأخنس الذيال متندأ مشي الهلوك عليها الخيعل الفضل⁶
- 8- أصبحت من نعاج الخنس أهلة وهجن ما هجن من وجد ومن خبل⁷
- 9- فكم جنينا ثمار الأنس دانية وكم هصرنا غصون اللهو والغزل⁸
- 10- إذ كنت لا أبتغي بهن منزلة نعم ولا هن بي يبيغين من بدل
- 11- دهرنا تعاورنا صافي الحديث بها شم غطارفة ليسوا ذوي خطل⁹
- 12- من كل أروع كالمادي شيمته حلو الفكاهة مزاح أخي هزل¹⁰
- 13- ضخم الدسيعة غريد ترنحه كأس الشبية ميس الشارب التمل¹¹
- 14- صعب البديهة ماضي العزم منصلتا طود أخي جلد في الحادث الجلل
- 15- دع ذا وشمر لما ترجى عواقبه وما به تبلغ الأقصى من الأمل
- 16- فقد عرفت لو أجدى ما عرفت به طورا أخا هزل طورا أخا غزل
- 17- وكم بكيت على أثر الطعان صبا وكم نذبت أسى مطموسة الطلل
- 18- وكم عزفت مع الخلان تقدمهم وساعفتك ذوات الأعين النجل

1 : شابيب : ج شؤبوية وهي الدفعة من المطر – الهواجس الوسائس .

2 : الدلوي والحملي : نسبة الدلو والحمل .

3 : الرتل : الثغر الحسن النبات .

4 : هيف : ريح حارة وهي النكباء يهيف منها ورق الشجر إلى بيس – الخدل : ج ، خدلة وهي مستديرة الساق في غلظ

5 : المغزلة : ذات الغزال

6 : الأخنس : الأفتس الأنف يعني ثور الوحش – الذيال : طويل الذيل : الهلوك : المرأة المتمائلة – الخيعل : ثوب من ثياب النساء – الفضل : المرأة إذا كان عليها ثوب الهنة والعجز للشاعر الهنلي – والفضل نعت للهلوك .

7 : النعاج : يقر الوحش ، الخيل : فساد العقل .

8 : هصرنا : أملنا .

9 : غطافة : ج غطريف وهو السيد الشريف – الخطل : السريع إلى الطعن والكلام الفاسد .

10 : المادي : العسل .

11 : الدسيعة : العطية الجزيلة – ترنحه : تميله من سكر أو طرب .

- 19- غيد بهن دواعي الشوق قد ختمت ختم الرسالة عن الخاتم الرسل
- 20- محمد سيد الكونين سيد من يمشي على الأرض من حاف ومنتعل
- 21- محمد سيد الهادين سيد من جابت به اليد قود الأنيق الذلل
- 22- محمد سيد الأقطار سيد من حاز العلا من ذوي الأمصار والنقل¹²
- 23- محمد خير من حل الجميل به وخير منتجع في أزمة المحل
- 24- من للعصاة شفيح للمضام حمى للمسيئين ربيع كالحيا الهطل
- 25- للمجرمين مجير من جرائمهم إن مسهم جزع من سيء العمل
- 26- شفيهم إذ لواء الحمد في يده أمانهم غوثهم من ذلك الوجل
- 27- للمهتدين سنا للموملين غنى للمشتكين منى للمرسلين ولي
- 28- للطائعين دواء للبغاة دوى للمظلمين ضياء في دجى الظلل
- 29- للمستجير أمان للمريد هدى نور تراه عيون المبصرين جلي
- 30- بدر حلاه به الأفاق حالية علاؤه فوق كل المرسلين علي
- 31- بدر يريك ليالي البدر حالكة شمس تقاصر عنه الشمس في الطفل¹³
- 32- من آل عبد مناف قد علت شرفا به أنافت أعاليه على زحل¹⁴
- 33- من حاز كعب بني كعب برمته ومن به كعب حلت دارة الحمل¹⁵
- 34- لواء آل لؤي تاج غالبها نضارة النضر حلي النضر في العطل
- 35- معد عودتها عدنان معدنها مرد ما سلبت من صالح الدول¹⁶
- 36- من خصه ربه بالنور معجزة منزلا جملا ناهيك من جمل
- 37- إن عورضت فضحت من كان عارضها أو جودلت جدلت من كان ذا جدل
- 38- أو خوصمت خصمت أو فوحمت فحمت أو كوثر كثر لكن بلا ملل
- 39- محت فصاحتها من كان ذا لسن فكلهم برم بالنطق من خجل¹⁷
- 40- من خصه ليلة الإسراء بمنزلة ما نالها سيد من مرسل وولي
- 41- من انتهى منه روح القدس مرتقيا حتى رأى الملك الديان عن قبل
- 42- ما ناله باحتيال لا فإن له عناية سبقت في سابق الأزل
- 43- فما استفاد استمد العلم أجمعه وقل ذا من علوم العالم الأزلي
- 44- من كان رداء إذا جرد الجياد به تختال بين مواضي البيض والأسل¹⁸
- 45- ثبت الجنان إذا ما الخيل زایلها أهوال حرب كحر النار مشتعل
- 46- يمشي الهوينا خلال الحرب متندا يلقي الكتيبة بساما على جدل

¹² : النقل : ج نقلة وهي الانتقال من بلد إلى آخر أهل البادية

¹³ : الطفل : قرب الشمس من المغيب ووقت الشروق .

¹⁴ : أنافت : ارتفعت وأشرقت .

¹⁵ : كعب : شرف

¹⁶ : كعب : ولؤي – وغالب – النضر ومعد وعدنان : عمود النسب الشريف

¹⁷ : لسن : بيان وفصاحة – برم : ضنين

¹⁸ : الرداء : العون والناصر – الأسل : الزمام .

- 47- في فيلق كانتشار الرجل بأسلة
48- من كل منتصر بالله مصطبر
49- ذي همة بعلاء الدين عالية
50- طود إذا حملك المقدام من جزع
51- يدعى العتيق وسعد في جوانبها
52- يدعى ابن عفان والفاروق بعدهم
53- فيها فوارس من غسان صابرة
54- صيد بطارقة أسد ضراغمة
55- من آل قبيلة من أوا ومن نصرُوا
56- وقوموا أود الأعياص واصطبروا
57- وبذلوا عزة العزى بذلتهم
58- فكل ذي أمة ردوه إمعة
59- يمدهم مدد حيزوم يقدمه
60- تعدو بهم للوغي جرد مسومة
61- قب أياطلها، ظام مفاصلها
62- شم حواركها سمر سناكبها
63- من كل أجرد مثل السيد منكمش
64- يقلب الفأس معبات بمسحله
65- ضافي الخصيل حديد الصوت أصلحه
66- وكل طاوية الأحشاء ذابله
67- رحيبة الشدق والحيزوم منجمها
68- نهـد مراكلها روحا مقلصة
كأن عثيرها دخان مرتجل¹⁹
-والموت محتضر - في الحرب ذي حيل
بالله معتصم عليه متكل
حامي الحقيقة لا هيابة وكل²⁰
يدعى ابن عوف ويدعى فارس الشبل
يدعون حمزة والطيار بعد علي
إن أذهل الطعن قلب الفارس البطل
ما كان من ورع منهم ولا وهل²¹
وصدقوا والورى بالزيغ في شغل
للنائبات بلا ضجر ولا ملل²²
وصبروا بالقنا خفضا على هبل
وكل ذي رفعة خطوه للسفل
في جحفل من جنود الله محتفل²³
ما كان من عسم فيها ولا خطل²⁴
ما كان من خزل فيها ولا حلل²⁵
معتادة الكر والإقبال والشلل²⁶
كأن متنيه متنا عاقل وعل²⁷
إن كفه النكل يمشي مشي مختبل²⁸
ضخم الدسيغ صنيع أخلق الكفل²⁹
شديدة الشد مثل الخاضب الزعل³⁰
عار مناخرها كمولجي جبل³¹
ما شأنها صكك شوهاء كالجمل³²

19 : فيلق جيش عظيم - الرجل : القطعة العظيمة من الجراد - بأسلة شجاعة - العثير : الغبار .
20 : هيابة : الذي يخاف الناس والموكل : العاجز
21 : صيد : ج أصيد الملك أو الأسد - بطارقة : ج : بطريق وهو المختال * وهل ضعف والفعل كفرح .
22 : أود : عوج - الأعياص من قريش بعض أولاد أمية بن عبد شمس .
23 : حيزوم : فرس جبريل عليه السلام
24 : عسم : ييس في المرافق والرسغ تعوج منه القدم واليد - الخطل : اضطراب الفرس
25 : قب : ضوامر - أياطل : ج أياطل وهي الخاصرة . الخزل : مشية فيها تثاقل وتفكك - والحلل محركة رخاوة في قوائم الدابة
26 : سناكبها : حوافرها - الشلل : الطرد
27 : السيد : الذئب - منكمش : مسرع - عاقل : يقال عقل الوعل إذا تحصن في الجبل ووعل بدل من عاقل .
28 : الفأس : حديدة اللجام القائمة في الحنك - مسحلة : لجامه ، النكل : بالكسر القيد
29 : الخصيل : الذئب - أصلحه : في صوته بحج - الدسيغ : أصل العنق وقيل جانباه - صنيع : أقام عليه صاحبه أحسن قيام - أخلق : أملتس الكفل .
30 : ذابله : ضامرة - الشد : الجري - الخاضب - الظليم إذا احمر ريشه وساقه من أكل الربيع . الزعل : النشاط
31 : الحيزوم : الصدر - منجمها : المنجمان كمجلس ومنبر عظيمان ناتئان في بواطن الكعبين في ناحيتي القدم - مناخرها : منافسها - مولجي : تنثنية مولج وهو مأوى السبع - والجيال : ولد الضبع
32 : نهـد : فرس نهـد جسيم مشرف - مراكلها : مواضع الضرب منها والهمز - روحا : متسعة ما بين الفخذين - مقصلة : طويلة القوائم - صك : اضطراب الركبتين : شوهاء : الحسناء وضدها .

ملق _____ ق

- 1- أصالة الرأي صانتي عن الخطل
2- مجدي أخيرا ومجدي أولا شرع
3- فيم الإقامة بالزوراء لا سكني
4- ناء عن الأهل صفر الكف منفرد
5- فلا صديق إليه مشتكى حزني
6- طال اغترابي حتى حن راحلتي
7- وضج من لغب نضو وعج لما
8- أريد بسطة كف أستعين بها
9- والدهر يعكس أمالي ويقنعني
10- وذي شطاط كصدر الرمح معتقل
11- حلو الفكاهة مر الجد قد مزجت بشدة البأس منه رقة الغزل
12- طردت سرح الكرى عن ورد مقلته والليل أغرى سوام النوم بالمقل⁷
13- والركب ميل على الأكوار من طرب صاح وآخر من خمر الهوى ثمل
14- فقلت أدعوك للجلي لتنصرني وأنت تخذلني في الحادث الجلل⁸
15- تنام عيني وعين النجم ساهرة وتستحيل وصبح الليل لم يحل⁹
16- فهل تعين على غي هممت به والغى يزجر أحيانا عن الفشل؟
17- إني أريد طروق الحي من إضم وقد حماه رماة من بني ثعل¹⁰
18- يحمون بالببيض والسمر اللدان به سود الغدائر حمر الحلي والحلل¹¹
19- فسر بنا في ذمام الليل معتسفا فنفحة الطيب تهدينا إلى الحلل¹²
20- فالحب حيث العدا والأسد رابضة حول الكناس لها غاب من الأسئل¹³
21- نؤم ناشئة بالجرع قد سقيت نصالها بمياه الغنج والكحل
22- قد زاد طيب أحاديث الكرام بها ما بالكرام من جبن ومن بخل
23- تببيت نار الهوى منهن في كبد حرى ونار القرى منهم على القلل¹⁴

¹ - شرع : سواء رَأد : وقت . والطفل : الشمس قرب الغروب .

2 - الزوراء

3: الخلل جمع خلة: بطانة منقوشة يكسى بها غمد السيف

4 : الراحلة : ما يرحل عليه من الأبل ، والرحل : المركب الذي يوضع على ظهرها . القرأ : الظهر – العسالة : الرماح المهنترة . والذبل : جمع ذابل يقال قنا ذابل : أى دقيق .

5: النضو : المهزول من الإبل ، واللغب : شدة الإعياء

6: الشطاط : استواء القامة ، معتقل : أى جاعل رمحہ بین ركابه وساقه .

7 السرح : المال السائم . والسوام والسائمة : الإبل الراعية .

8: الجلي: الأمر العظيم.

٩: أي تتحول عنه من حال النوم إلى حال اليقظة يشير إلى تطاول الليل عليه في سفره. صبح الليل .

10 : إضم : واد بجهة المدينة .

11 : البيض : السيوف اللدان : جمع لدن ، هو اللين يريد الرماح .

12 : ذمام جمع ذمة : وهى العهد معتسفا : أى على غير هدانية ومعرفة . والحلل جمع حلة : البيت الذى يحله أهله .

13 : الحب : المحبوب . ورايضة مقيمة . و الكناس : بيت الغزال .

- 24-يقتلن أنضاء حب لا حراك به
 25-يشفى لديغ العوالي في بيوتهم
 26-لعل إمامة بالجزع ثانية
 27-لا أكره الطعنة النجلاء قد شفعت
 28-و لا أهاب الصفاح البيض تسعدني
 29-و لا أخل بغزلان تغازلني
 30-حب السلامة يثني هم صاحبه
 31-فإن جنحت إليه فاتخذ نفقا
 32-ودع غمار العلا للمقدمين على
 33-يرضى الدليل بخفض العيش مسكنة
 34-فأدراً بها في نحور الببد جافلة
 35-إن العلا حدثتني وهي صادقة
 36-لو أن في شرف المأوى بلوغ منى
 37-أهبت بالحظ لو ناديت مستمعا
 38-لعله إن بدأ فضلي ونقصهم
 39-أعلل النفس بالأمال أرقبها
 40-لم أرض بالعيش والأيام مقبلة
 41-غالي بنفسي عرفاني بقيمتها
 42-و عادة النصل أن يزهى بجوهره
 43-ما كنت أوتر أن يمتد بي زماني
 44-تقدمتني أناس كان شوطهم
 45-هذا جزاء إمري أقرانه درجوا
 46-و إن علاني من دوني فلا عجب
 47-فاصبر لها غير محتال ولا ضجر
 48-أعدى عدوك أدنى من وثقت به
- وينحرون كرام الخيل والإبل
 بنهلة من غدير الخمر والعسل
 يدب منها نسيم البرء في علي¹⁵
 برشفة من نبال الأعين النجل
 باللمح من خلل الأستار والكلل¹⁶
 ولو دهنتي أسود الغيل بالغيل
 عن المعالي ويغري المرء بالكسل
 في الأرض أو سلما في الجو فاعتزل
 ركوبها واقتنع منهن بالبلل¹⁷
 والعز تحت رسيم الأينق الذلل
 معارضات مثاني اللحم بالجدل¹⁸
 فيما تحدث أن العز في النقل
 لم تبرح الشمس يوما دارة الجمل¹⁹
 والحظ عني بالجهال في شغل²⁰
 لعينه نام عنهم أو تنبه لي
 ما أضيق العيش لولا فسحة الأمل
 فكيف أرضى وقد ولت على عجل ؟
 فصنتها عن رخيص القدر مبتذل²¹
 وليس يعمل إلا في يدي بطل
 حتى أرى دولة الأوغاد والسفل²²
 وراء خطوي إذ أمشي على مهل
 من قبله فتمنى فسحة الأجل²³
 لي أسوة بانحطاط الشمس عن زحل²⁴
 في حادث الدهر ما يغني عن الحيل
 فحاذر الناس واصحبهم على دخل²⁵

14: القل : جمع قلة : أعلى الجبل .

15 : إمامه : زبارة غير طويلة .

16 : الصفاح : جمع صفح : عرض السيف : والمراد هنا السيف كله . والكلل : جمع كلة ، وهي الناموسية .

17 : غمار : جمع غمر ، كبحر : الماء الكثير ، وتطلق على الشدة .

18 : فادراً : ادفع . والضمير في بها يعود على الأينق في البيت قبله . والجدل ، جمع جدل : وهو حبل من أدم أو شعر في عنق البعير .

19 : الحمل : برج من بروج الشمس

20 : أهبت : دعوت

21 : غالي : سام بقدر زائد على الحد ، والمراد بالغ .

22 : أوتر : أفضل وأختار . السفل : السقاط من الناس .

23 : درجوا : ماتوا .

24 : زحل : في الفلك السابع ، والشمس في الرابع .

- 49- وإنما رجل الدنيا وواحدها
50- وحسن ظنك بالأيام معجزة
51- غاض الوفاء وفاض الغدر وانفجرت
52- وشان صدقك عند الناس كذبهم
53- إن كان ينجع شيء في ثباتهم
54- يا واردا سُورَ عيش كله كدرٌ
55- فيم اقتحامك لج البحر تركبه
56- ملك القناعة لا يخشى عليه ولا
57- ترجو البقاء بدار لا ثبات لها
58- ويا خبيراً على الأسرار مطلعاً
59- قد رشحوك لأمر لو فطنت له
60- النص جاء في البيت الحرام إلى
61- فصحّ أن له الأمرين قد جمعا
62- والمورث منه الذي لا شك يلحقنا
63- إني شغلت به النفس الضعيفة إذ
64- والله كان مع الأعلون في درج
65- الله أوجدنا جوداً ليشهدنا
66- فكان لي أذنًا وكان لي بصراً
67- عن الذي قتله أبحار أمتنا
68- يخبروك بأن الأمر فيه كما
- من لا يعول في الدنيا على رجل
فظن شراً وكن منها على وجل 26
مسافة الخلف بين القول والعمل
وهل يطابق معوج بمعتدل
على العهود فسبق السيف للعدل 27
أنفقت صفوك في أيامك الأول 28
وأنت يكفيك منه مصة الوشل 29
يحتاج فيه إلى الأنصار والخول 30
فهل سمعت بظل غير منتقل ؟
أصمت ففي الصمت منجاة من الزلل 31
فأربأ بنفسك أن ترعى مع الهمل 32
أقصى وما زاد فالأخبار تشهد لي
لأنه أكرم الأشخاص والرسل
إسراء روح ولكن ليس عن كسل
أصحاب جنته الأعلون في شغل
ترقى بهم عن حضيض الطبع والسفل
كمال صورته فينا على مهل
وكان ما عندنا من القوى وسل
أئمة الدين والهادين للسبل
ذكرته لا بتحريف ولا مثل

معارضة الشاعر
عبد الرحيم البرعي
55 بيت

معارضة الشاعر عبد الرحيم البرعي*

25: الدخول: الغدر والخداع. والمعنى أصحاب الناس - محاذرا - على ما بهم من خداع وغدر.

26 : أي عجز وتقصير

27 ينجع : ينقع . مثل يضرب لمن يلوم بعد فوات وقت اللوم وأصله سبق السيف العذل .

28: السور: بقية كل شيء وهو في الأصل بقية الماء التي يبقوها الشارب في الإناء أو الحوض. ثم استعير لبقية أي شيء كما في البيت.

29 : الوشل : القليل من الماء .

30 : الخول : خدم الرجل وحشمه .

31 : منجاة : مصدر ميمي أى نجاة .

32: الهمل : الإبل المسيية ليلا ونهارا بلا راع ومنه المثل : اختلط المرعى بالهمل والمعنى الذي يقصده الشاعر : ترفع بنفسك أن تقرن بغيرك

ممن هم دونك .

* قوله في الشيخ محمد بن أبي بكر الحكمي والفقير محمد بن الحسين البجلي ..

- 1- لن يبق في الحي من ربع ولا طلل
 - 2- مشاهد للهوى العذري لو ذكرت
 - 3- راح الفراق بأرواح الرفاق فكم
 - 4- ورب معتصم بالصبر تيمه
 - 5- تباعد العهد عن دار رضعت بها
 - 6- حياك يا دارهم بالرمقتين حيا
 - 7- وفاح بالعنبر الهندي روح صبا
 - 8- ولاح في الشعب ذاك الطل مبتسما
 - 9- فلا ترى العين إلا ما تسر به
 - 10- رعبا لجيرة مجد يوم كنت وهم
 - 11- وفي الخدور بدور في محاجرها
 - 12- تعس مكحلة لعس معسلة
 - 13- ليت الفريق الذي فارقتهم علموا
 - 14- تهفوا نوازع قلبي كما هتفت
 - 15- وما وقوفي مع الركبان في دمن
 - 16- وفي عواجة نار بت أرقبها
 - 17- أو نور هدي يريك الشمس طالعة
 - 18- حيث الصفات بفضل الذات شاهدة
 - 19- السيدين الكريمين اللذين هما
 - 20- طودي علا وإمامي أمة وسط
 - 21- مخصصين ببشرى رحمتي وسعت
 - 22- لزيهم بعري التوفيق معتصم
 - 23- وجارهم في الحمى الأعلى ومادحهم
 - 24- أولاك في الأوليا أضحت ولايتهم
 - 25- صفهم بما شئت من علم ومن عمل
 - 26- يا ظامئ القصد ذا المرعى الخصيب فهج
 - 27- وانظر بعينك أثارا مباركة
 - 28- لاتبع بالربع عن تلك الربا بدلا
 - 29- حيث الجناح منيع والحمى حرم
 - 30- أهذه طيبة ما بين منبرها
 - 31- أم الصفا والمصلى والنقاء ومنى
 - 32- سر عليه قلوب الخلق عاكفة
- إلا رهينة دمع أو دم طلل
أنست بما كان في صفين والجمل
دم يراق بغير البيض والأسل
بعد الفريق وفقد الجيرة الأول
مع المحبين دار اللهو والغزل
يهمى بمنهم في الروض منهل
في عبقرى ربا أبهى من الحل
عن ثغر زهر بنار النور مشتعل
من مورق خضر أو مونق خضل
في ظل شمل على اللذات مشتمل
سحر من الحسن يدني آجل الأجل
يا حبذا اللعس الممزوج بالعسل
أن الخلي فؤادي منه غير خلي
حمائم الأيك في الإشراق والطفل
بالغور لا ناقتي فيها ولا جملي
كأنها نار موسى ليلة الجبل
في نقطة المجد لا في نقطة الحمل
في مشهد الحكمي الفرد والجللي
في الصالحين كخير الخلق في الرسل
من سادة ذكرهم في الوحي حيث تلي
مخاطبين بكنتم خير في الأزل
وللتنزىل لديهم أكرم النزل
يحظى بما شاء في الدارين من أمل
كأنها ملة الإسلام في الملل
واضرب لمثلهم الأعلى من المثل
نحو الكئيب لدى شرب ومغتسل
تمحو بها ما اجترحناه من الزلل
فالشمس طالعة تغنيك عن زحل
معظم أزلي الفضل لم يزل
وقبرها روضة مسلوكة السبل
والحجر والحجر المخصوص بالقبل
لدى وليين حازا فضل كل ولي

- 33-يا من تشبه من جهل به بهما ليس التكحل في العينين كالكل
34-إن الفضائل حيث الشخص متحد والناس أجمع في شخصين عن رجل
35-سيفين في غمد، قلبين في كبد روحين في جسد، نورين في بدل
36-بدرين في الحضرة القدسية ارتقيا ذؤابة العز والحظ العلي علي
37-يا لاثما ترب أرض شرفت بهما جدد بها عهد ود غير منفصل
38-واسجد لربك شكرا وادع مبتهلا فكم هنالك من داع ومبتهل
39-وانزل بمن حل في القبرين مصطحبا حسن الظنون وسل ما شئتة تنل
40-ولا تقل كان هذا في حياتهما فالجاه جاههما والحال لم يحل
41-يا سادتي حصص الحق العدا هدموا مجدي فغلوا يد الأشرار بالشلل
42-كونوا لمادحكم عبد الرحيم حمى وفرجوا عنه في القلب من شغل
43-كهل كبير وأطفال وحاشية لا يقدرّون على التحويل والنقل
44-وباغض يشمت الأعداء بي حسدا منه فسوموه ذل الويل بالنكل
45-إني انتصرت بكم والله ناصركم أين الحماية منكم بالحماية لي
46-وأي نقص عليكم أن أكون لكم مولى يليني الجناح الرحب حيث يلي
47-كم عم بركما الله بركما بالخير يا سيدي حاف ومنتعل
48-وكم دعا بكما نفسي فدواكما مستنصر فانتثنى بالنصر عن عجل
49-وانتما أمل الراجي وعطفكما أهل الغريب وأمن الخائف الوجل
50-ونحن دنيا وأخرى في زمامكما نرجو النجاة إذا ضاقت عرى الحيل
51-لازلتما لمنار الدين تكرمة وعصمة ما جرى التفصيل في الجمل
52-وهاكما عقد جيد الحور ألفه مهاجري قليل العلم والعمل
53-أعده في الأعادي سيف نصرته ودرع عصمته في الحادث الجلل
54-وجاء قبريكما في كل آونة روح الإله بصوب العارض الهطل
55-واستوطنت رحمة الرحمن تربكما تفيض بالفضل في الإصباح والأصل

معارضة الشاعر

محمد الهادي المدني

47 بيت

معارضة محمد الهادي المدني *

1-مالي أرى الدهر يرنو لي فيبسم لي يوما ويوما يوافيني على دخل

- 2-طورا يحددني دمع أرقرقه
- 3-طوران قد رصدنا لي الرشد أجمعه
- 4-فلمست ألوي على الجهد الجسم ولا
- 5-مالي أرى الفلك الدوار يرمقني ؟
- 6-كم بت أراعاه من ليل وأرقبه
- 7-فأقرع لقصدك ضنوب العزائم لا
- 8-من جد طلب الأمر العظيم يفز
- 9-لولا تراكم غيم الأفق ما هطلت
- 10-و لا تلوح خفيات الحقائق لو
- 11-فانهض وشمر ولا تركز لذي دعة
- 12-و ادع الأنام إلى نهج الرشاد بلا
- 13-واحذر إدامه نقد الناس إن نطقوا
- 14-ودع أناسا يجيئون الخطيئة عن
- 15-ضلوا الحقيقة هلا عقل يردعهم
- 16-الدين نور يضيء العالمين وإن
- 17-وليس يشرق إلا في فؤاد فتى
- 18-وذو صديقا إذ ما جئت تودعه
- 19-ولا تجالس سوى من طاب مخبره
- 20-وكن رقيق حواشي الطبع ذا أدب
- 21-واجعل لنفسك في الخلان منزلة
- 22-واملكهم بحديث تسترق به
- 23-الصدق سيف جزار صارم قطعت
- 24-وارباً بنفسك عن تقديس ذي صلف
- 25-إن الشهامة تعلي ذكر صاحبها
- 26-مالي تطوح بي شعري فصيرني
- 27-ما الشعر إلا ضياء القدس قد سطعت
- 28-ما الشعر إلا حياة المرء قد برزت
- 29-ما الشعر إلا معاني الصدق قد سقيت
- 30-كم ذا نشرت به من همة ركدت
- 31-وكم حرقت به أكباد طائفة
- 32-وكم سبيت به فتانة برزت
- 33-وكم أزحت به عن مرهق نصبا
- وتارة يزدهني طافح الأمل
- إذ حثحثا الخطو سباقا إلى العمل
- أدهى لفرط سروري فيه بالخلل
- إني عن الفلك الدوار في شغل
- فلم أنل غير حرمان لدى القفل
- تركن لوسواس مأقون ولا تجل
- رغم الهزاهز فوز الدارع البطل
- غمامة تنفذ الدنيا من القفل
- لم يكتنفها اصطدام الفكر والجدل
- و ألق ثوب التاواني عنك الكسل
- عنف وذدهم عن الزلات والخلل
- فذاك يشعل فيهم جذوة الدغل
- عمد يقولون ذا قد خط في الأزل
- عما يجيئون ضلوا أقوم السبل
- خفى على من بضعف الاكتناه بلي
- على الطهارة والإخلاص مشتمل
- سرا ترى السر في الأفواه عن عجل
- ودع مجالسة الأوغاد والسفل
- غض وذا حنكة تنجي من الزلل
- بها ترى من وقار غير مبتذل
- شعورهم وأنا عن لغو وعن دجل
- بحدة شفرات البيض والأسل
- وثلة يحسبون الناس كالحول
- لولا الشهامة عاش المرء كالهمل
- أرمي القوافي كالعسالة الذبل
- أنواره تنجلي من فكرة الرجل
- تختال في حلل الألفاظ والجمال
- بهاطل من شعور المرء منهمل
- وكم قرعت به من خامل وكل
- رقيقة الطبع قد ذابت من الغزل
- تسبي الوري برشيق القد معتدل
- وكم شفيت به المنهوك من علل

- 34-وكم دعوت به قومي لمفخرة
35-وكم دعوت به من بات ذا وجل
36-وكم نطقت به والحق يكنفه
37-يا غادة كمحيا الصبح طالعتها
38-قد كاد قد كاد يا سمراء يقتلني
39-رفقا بمضناك إني شاعر دنف
40-مالي أراك فدتك النفس باكية
41-هل أزمع القوم يا ليلي الرحيل ضحى
42-أم شمت برقا فأحيا فيك عاطفة
43-أم أنت تبكين من جور الذين قضوا
44-لذا غدوا في عناء يرزحون به
45-لذا غدوا دون آداب تهذبهم
46-أجارك الله من ظلم ومن ظلم
47-ويصبح القوم إن هم علموك ذوي
- فيمموا المجد في خطو بلا مهل
فهب يسرع للجلى بلا وجل
فصار أسير في قومي من المثل
رفقا بقلب بنار الحب مشتعل
سحر بجفنيك بين الغنج والكحل
آلامه في الهوى استطعت عن الحيل
أرسلت دمعا أصاب النهد بالبلل
هل أنت تبكين جيدا بات في عطل
ذابت فسالت كياقوت من المقل ؟
أن ترتدي الجهل سربالا وتعتزلي ؟
تحت الرزاب وخطب قاصم جلل
لذا غدوا في هوان غير مرتحل
للجهل حتى تنالي منتهى الأمل
عز مكين لدى الأقوام والدول .

معارضة الشاعر اسماعيل بن أحمد الشاشي العامري¹

- 1-مستوقفي بين ذل الصد والملل
2-أرضى بطيفك بل أرضى بذكرك أن
3-لا ترحلن فما أبقيت من جلدي
4-ولا من الغمض ما أقرى الخيال به
5-نعم لي العزمة الغراء إن وخذت
6-تحوي مرادي على رغم العوائل من
7-قد زدت يا ليلة التوديع في حزني
8-وأنت يا جسدا لح القضاء به
9-كيف احتملت الضنا في الظاعنين ضحى
10-عجبت أني يحل السقم في بدن
11-لم يبق منه سوى قلب يقابله
12-مقسم قلبه في كل مرحلة
13-نفسى الفداء إذا ما الروع صبحني
14-لله جسمي فما أبقي حشاشته
15-يعدو سقامي على مثل الخيال ضنى
- لا حظ منك إلا لــــذة الأمل
يتلى وذكراي مقرونين في الغزل
ما أستطيع به توديع مرتحل
ولا من الدمع ما أبكى على طلل
لم تحتفل بوجيف الخيل والإبل
رب الأكاليل لا من ربة الكلل
ولم تزل يا صباح الوصل في جذل
حتى برته يد الأوجاع والعلل
وكننت للشوق فيهم غير محتمل
لو شاء جاز الردى سرا من الأجل
في مطلب العز بين البيض والأسل
شوقا إلى العز لا شوقا إلى الغزل
للأعين الخزر لا للأعين النجل¹
على الحوادث والأسقام والوجل
ويقرع الخطب مني صفحة الجبل

¹ كتاب "يتيمة الدهر" للثعالبي، الجزء 3 ص 384-386

¹ الخزر -بضم فسكون-جمع أخزر، من الخزر محركة وهو كسر العين بصرها خلقة أو ضيقها وصغرها أو النظر كأنه في أحد الشقين أو ان يفتح عينيه ويغمضها أو حول إحدى العينين، والنجل سعة العين

- 16-ولا يرى في فراشي عائدي شبـحا
17- أنا المقيم وأشعاري على سفر
18-سارت شوارد أوصاف الوزير بها
19-يروي القريض ولما يسم قائله
20-إذا سهرت لتحبير المديح له
21-ما بعده لشذور القول مدخر
22-وما به حاجة في المدح تنظمه
23-لكنه ملك هامت عزائمه
24-ما قال "لا" قط مذ حلت تمامه
25-أولى الملوك بتدبير الممالك من
26-ومن يبيت من الأيام في خجل
27-ومن يطبق وجه الأرض عسكره
28-ومن يقود الأسود السود بالوعل
29-ومن يهم فلا يغزو سوى ملك
30-يا راحلا عنه إن البحر معترض
31-لا تترك السيف، مشحودا مضاربه
32-قد وقر الدهر بالتدبير هيئته
33-تجري الجياد من القتلى على جبل
34-ومن جماجمهم يصعدن في نشز
35-تحملت صهوة أخرى شواكلها
36-قوم إذا ابتدوا يوم الوغى فرقا
37-قوم أعفاء عن غير العدو فلو
38-إن التحكم في الدنيا بأجمعها
39-يا من دعتة ملوك الأرض راعيها
40-إن الملوك على أيماننا مقل
- ويحمل الدرع مسلوبا عن البطل
كادت تؤلف أعلاما على السبل
سير الجنوب بصوب العارض الهطل
فيشهد المجد أن المدح فيه ولي
راسلت طبعي ومن إحسانه رسلي
في مقلة الريم أعلى بغية الكحل
الشمس تكبر عن حلي وعن حل
بالجود فهو يروم البذل بالحيل
بخلا به فوجدنا الجود في البخل
يغني ويقتني ولم يورث ولم يسـل
إن لم يبيت والليالي منه في وجل
يوم القراع ويلقى القرن في الفضل
ومن يصيد البزاة الشهب بالحجل
ولا يفرق غير الملك في النفل
فما ورودك ضمنا على وشل
وتطلب النصر عند الجفن والخلل
وارجف الأرض بالغارات والغيل
ومن دمائمهم يرحضن في وحل
ومن ذوائبهم يقمصن في شكل
من طول ما حملت سبيا على الكفل
تكاد تعثر أخراهم على الأول
غزون بالبحر لم يعلقن بالبلل
لمفرد الرأي أمر ليس بالجلل
حاشا لما أنت راعيه من الخل
فاخلق برأيك أجفانا على المقل

معارضة الشاعر شمس الدين النواحي

40 بيت

معارضة الشاعر شمس الدين النواحي*

- 1-هي العيون فكن منها على وجل
2-وكم تتصل منها عاشق بشبا
فكم أصابت بسهم اللحظ والمقل
قد فراح قتيل البيض والأسل

- 3-لا تغترز بفضول من لواظها
- 4-ولا تمل معها للسلم ان جنحت
- 5-يا من لحران قلب بالعذيب له
- 6-ومدمع جاد غب القطر وابله
- 7-تخاله من لهيب في الحشا شررا
- 8-ان لم أقل بلغ السيل الزبى فلقد
- 9-بالروح من بعثها روي الى أجل
- 10-نشوانة من بني الريان قامتها
- 11-تأوي الى بيت شعر من ذوائبها
- 12-قل للمهند أقصر عن مناظرة
- 13-ولا تقس بغصون البان قامتها
- 14-يا كعبة الحسن يا ذات المقام ويا
- 15-من بعد بعدك ما ذاقت لذيق كرى
- 16-ونار هجر ك أودت بالحشا فمتى
- 17-لعل المامة بالجزع ثانية
- 18-بك افتتحت قريضي واختتمت بمن
- 19-محمد صاحب الدين القويم وذو
- 20-وأول الأنبيا فضلا واخرهم
- 21-وخير من فاق أملاك السماء ومن
- 22-مطهر القلب من غش ومن دنس
- 23-كتابه أحكمت آياته ومحا
- 24-وكم أزال بحد السيف من شبة
- 25-أكرم بخلق نبي زانه خلق
- 26-يلقى الوفود بوجه ضاحك طلق
- 27-ما أم عليه في خطب مؤلمة
- 28-شم وجهه البدر اشراقا ولذ كرما
- 29-وانقل عن المبسم العذب المبرد ما
- 30-لو قال قف وتجلي نور طلعتة
- 31-ياخير من شرف الله الوجود به
- 32-كن لي مجيرا اذا ما شب جمر لظى
- 33-واشفع حنانيك في فصل القضاء اذا
- 34-بحيث لا والد يغني ولا ولد
- أصلا فما جرحها يوما بمندمل
- قد يختم الجرح أحيانا على دغل
- شرب ورامة شغل أيما شغل
- بواكف مثل صوب العارض الهطل
- قد استحال وعهد الصب لم يحل
- عم الربي ومترن السهل والجبل
- وما أراني الا قد دنا أجلي
- وسهم ناظرها الفتان من ثعل
- أما رأيت حلول الشمس في الحمل
- لطرفها وبرمح القد فاستطل
- وهل يطابق معوج بمعتدل
- رفيعة الستر ذات الحلي والحلل
- عيني وهذي نجوم الليل تشهد لي
- أوريت زند الأسى والشوق تشتعل
- يدب منها نسيم البرء في علي
- لمدح عليه تعنو أوجه الغزل
- الجاه العظيم ملاذ الخائف الوجل
- بعثا وخير شفيع خاتم الرسل
- مشى على الارض من حاف ومنتعل
- منزه الصدر عن زيغ وعن ملل
- بشرعه سائر الأديان والملل
- عن دين من جل عن شبه وعن مثل
- بالحسن مشتمل بالبشر مكتمل
- جم الحيا مثل زهر الروضة الخضل
- الا وأعطاه ما أربى على الأمل
- ببحر كفيه تهدي أوضح السبل
- يروى الظما من جنى شهد ومن عسل
- للبدن لم يسر او للشمس لم تنزل
- وخصه بعظيم الذكر في الأزل
- والناس من طول يوم العرض في وجل
- عم البلاء وقلت في الورى حيلي
- ولا شفيع سوى المختار يشفع لي

- 16-وويل من لم يقم رأسا به فغدا
17-ها نحن بين يدي نجواك نشهد أن
18-وأنتك الرحمة المهداة منه لمن
19-وأن كل الذي بلغت من نباء
20-هذي شهادتنا ذخري لديك ومن
21-نعم ولي حاجة في القلب تعلمه
22-نعم وأخرى وقد جلت ولست لها
23-يا كم قصدت لها ممن يضمن بها
24-والان جئتك لا ألوي على أحد
25-أنظر لذلي بسقم الحب فان
26-وأرحم فؤادا بنار الفقد مصطليا
27-طالت ليالي الجفا مني وقد قصرت
28-ياسيدي العمر قد ولي وما طفرت
29-ان توصلت بالاسما وأعظمها
30-هب لي وصالا على مر الليالي لكي
31-عليك صلى في الذكر قال لنا :
32-وسلم الله تسليما يفوح له
33-ثم الرضى عن أبي بكر وعن عمر
34-وكل من بك ،يا خير الأنام له
- من خسره في مهاوي الزيف والزلل
لا رب للخلق الا الواحد الأزلي
سواه كي يستقيم الأمر عن ميل
حق وصدق على التفصيل والجمل
يستودع المصطفى ما خاب في أمل
لا عيش لي دونها فسمح بعيشك لي
أهلا وأنت الذي نرجوه للجلل
فكنت أقنع بعد اليأس بالقفل
أنت الجواد الذي يعطى بلا مهل
تنتظر رفلت بعزة الوصل في حل
وأنظر لدمع من الخسران منهمل
يдай عن نزع ما ألبست من علل
يدي بنيل الذي أعيت له حيلي
وكل أمر يرى من أعظم الوصل
أموت والقلب في سكر من الجذل
صلوا بدمع من التسليم متصلا
مسك الختام من الاشراق والطفل
وذي الحياء أبي عمرو ،كذاك عليه
تعلق بانتساب غير منفصل

معارضة الشاعر ابراهيم البختری

34 بيت

معارضة الشاعر ابراهيم البختری¹

- 1-طوالع السعد حلت دارة الحمل
2-وشارق الأنسي قد حلت كواكبه
3-وأطلع النخل والازهار يانعة
4-في روضة صدحت ورق الحمام بها
5-والزهر ورد الأرجاء عاطرة
6-جداول مدها النهر الزلال بها
7-والبين منفصل ،والحبل متصل
- والنصر في بيضة الاسلام لم يزل
اوج الصعود على الأفلاك في الدول
وبلبل الطير في أفنانه الهدل
على منابر من دوح بلا ميل
والماء ينساب من سيب من الوشل
عذب معين غدا أشهى من العسل
والأنس مكتمل ،أربى على الأمل

- 8-ماست جوى وغوان في تغنجها
- 9-غنت،ورنت،وحنـت للقا طربا
- 10-وبالربيع اذا ما باهت مبشرة
- 11-أما الجواري ذوات الكنس قد نشرت
- 12-هب الصبا صب بفرط صبا
- 13-ترنح البان من أرواحها وغدا الر
- 14-جاءت منبهة والحال قائلة
- 15-دعني ومولدها دنيا الذي شرفت
- 16-ياغرة في جبين العصر فخمت يا
- 17-أسمى ذرى المجد أنت فيه صهوته
- 18-وأنت للعقد والتشبيه واسطة
- 19-تبارك الله ما أحلى هناك أيا
- 20-فطالما تاقت النفس المشوقة اش
- 21-وحنـت الروح للمثوى بكاطمة
- 22-اذا بكت لفناء الدهر هائمة
- 23-ياسعد قد أشرف البيت الحرام به
- 24-بشرى بمولدك السامي يبشرنا
- 25-قد جاء بالفتح والنصر المبين لمو
- 26-(عبد الحميد) الذي أضحى عرمرمه ال
- 27-كالأسد تزار من بأس بلا فزع
- 28-حتى أباد فريق الخزي قاطبة
- 29-بشرى لنا وتهان بالأمان ونصـ
- 30-طوبى لعبد سعى للخير ممثلا
- 31-في ظل من صدقت لله همته
- 32-محمد فخر كل المرسلين به
- 33-وما انطوت نحوه العافون شاسعة
- 34-يارب صل على النور الذي ختمت
- تجر ذيلا ضفا من سندس الحل
- مذ حان حين اعتدال قل بمعتدل
- تبسمت عن نضيد مونق خضل
- لوائح البشر في الارحاء والسبل
- بة،وغنت طيور الأيك والأثل
- يحان منها براح الحب ذا ثمل
- اليك عني من التشبيب والغزل
- به الدهور مدا الاشرار والطفل
- تاجا تكلل عن هام الزمان علي
- حتى اذا لم تدع مرقى ال المقل
- ومذهب الطرز في الافراد والكل
- ربيع نور فؤادي ،دم ولا تزل
- رأب جيد الى سلسالك الهطل
- حنين تكلى رماها الخطب بالثكل
- فانها عن فراق ساكن الطلل
- محل حبك أضحى أكرم النزل
- بعز دينك في الأديان والملل
- لانا الخليفة ظل الله ذي النفل
- بجدران مثل سواد عم منهدل
- وعن بسالتها في الحرب ،لا تسل
- بكل قرم ،كمي،فاطل ،بطل
- ر الدين والمولد المحبوب بالجدل
- وقام محتسبا ،في جمع محتفل
- عماد بيت العلا العالي على المثل
- وخير من يرتجى للحادث الجلل
- سعيًا ،وعن صهوات الخيل والابل
- به النبوة عند الله في الأزل

معارضة الشاعر الحبيب المستاوي

15 بيت

معارضة الشاعر الحبيب المستاوي¹

"في مولد الحبيب المصطفى"

- 1-من مهبط الوحي مثنوى صفوة الرسل
 - 2-في بطن (مكة) انوار قد انبلجت
 - 3-في البيت في (الكعبة) الغراء قبلتنا
 - 4-عمت جحافلها كل الدنى فغدت
 - 5-الوحش والطير والأملأك قد فرحت
 - 6-بمولد النور في دنيا قد أمتلات
 - 7-بمولد المصطفى خير الورى شرفا
 - 8-من أطلق العقل حرا في تأمله
 - 9-من جاء يرجع للانسان ما سلبت
 - 10-من لخص الله فيه الخير أجمعه
 - 11-من عاش في الكون لا يغريه زخرفه
 - 12-مع المساكين في أكل وفي سكن
 - 13-تلك المباهج والخيرات يشهدا
 - 14-كان العزوف عليها فهي تافهة
 - 15-أهدافه ان تردها فهي واضحة
 - 16-هدية من اله العالمين لنا
 - 17-ضمت ينابيع خير ثرة أبدا
 - 18-طارت بنا في مجال السبق واندفعت
 - 19-هي المناعة في دنيا الخطوب اذا
 - 20-في كنهها الخير كل الخير ان فهمت
 - 21-ألم نشاهد ظلال الامن وارفة ؟
 - 22-ألم يسد في ربوع الأرض قاطبة
 - 23-هذي صحيفته البيضاء قد نشرت
 - 24-من يبتغي غير دين الله شرعته
 - 25-مدبر الكون لا تخفي دقائقه
 - 26-يعد للأمر قبل الأمر عدته
 - 27-ومن تحطه من المولى عنايته
 - 28-أما ترى كيف كان النصر رائدنا
 - 29-جاؤوا الى الحرب لا تحوي ضمائرهم
- أطل نور الهدى كالصبح ،كالأمل
من نور أحمد في البطحاء والجبل
في كل وقت وفي الاصباح والأصل
مثل العروس بدت في أبهج الحل
بمولد الحق والاخلاص والعمل
بكل لون من الاشراك والدجل
من ركز الدين بالاقناع والجدل
كي يكشف العقل ما يخفى عن المقل
منه الجهالة في أحقابه الأول
من هو أمن لروع الخائف الوجل
عن سامق الفضل والأهداف والمثل
وفي تحمل عبء الحادث الجلل
وفي يديه اليها أقرب السبل
في عين كل كبير النفس والبطل
معصومة من عوار الزيغ والخطل
أكرم بها تحفة تسمو عن المثل
نميرها ان ترد أحلى من العسل
مثل الصواريخ في تحليقها العجل
ما احولكت ورمت بالشر والشلل
بدون حيف ولا زيغ ولا حيل
ألم تخفق له الرايات في القل؟
بالعلم والعدل لا بالسيف والاسل؟
فهل ترى في عيون الريم من حول؟
فهو المصاب بعقم الفكر والخبل
عليه في كل حال غير محتمل
ويعلم الغيب من ات ومنفصل
تربع الامن في حل ومرتحل
على جموع من الأحزاب والكتل؟
خيلا يراد وجئناها على أمل

جوزي حماه ونادي واطلبي وسلي
مناهل العفو والافراج والجدل
واذري الدموع على أعتابه وقلي
يا أكرم الخلق من حاف ومنتعل
يا مشتكي الناس عند الباس والوجل
طوبى لمن ناله في الخلق من رجل
يشكون ضيفا بعيد العفو كالوشل
حتى يرون وكل من علاه ملي
للّٰه في كل ما أشكوه من وجلي
فهو السعيد بنيل السؤل والأمل
حاشاك من وصمات الرد والبخل
أرجو من الله يقضيها على عجل
من الحلال الذي ما شيب بالملل
من شر أعداي في حرز من الكلال
هما تبیت له سهرانه مقلی

- 1-بشراك يا نفس هذا سيد الرسل
- 2-بشراك بشراك قد زال العنى فردى
- 3-تأدبى وقفى بالباب خاضعة
- 4-ياسيد الرسل ازكاهم وافضلهم
- 5-ياخيرة الله يا أندى الكرام يدا
- 6-ياصاحب الجاه والأخبار شاهدة
- 7-يا من اذا قصد العافون ساحته
- 8-أغنى وأفنى وأعطى كل نائلة
- 9-يا من اتيت حماه أستغيث به
- 10-أنت الكريم ومن وافاك مفقرا
- 11-والله ما قلت يوما لسائلكم
- 12-أشكو اليك ديونا قد بليت بها
- 13-وأسأله لي دنيا موسعة
- 14-واسأله لي يهديني صونا ابين به
- 15-واسأله لي راحة للقلب ا نبه

ملحق 2 (حياة الشعراء)

1/ غالي بن المختار :

هو الشاعر غالي بن المختار قال الشنقيطي البصادي، من المشتغلين بالأدب والسيرة النبوية ، من أهل شنقيط له «وسيلة الخليل إلى بعوث صاحب الإكليل» في السيرة وكتاب في علم الصرف ونظم في أسماء النبي صلى الله عليه وسلم ، ونظم في أسماء أمهات المؤمنين وأنسابهن . توفي نحو 1243 هـ 1827 م

2/ مؤيد الدين الطغراني :

هو الشاعر الحسين بن علي بن محمد بن عبد الصمد الأصبهاني الطغراني، ونسبة الطغراني إلى كتابة الطغراء، كان ينعت بالأستاذ، ولد بأصفهان سنة 455 هـ /1063 م، واتصل بالسلطان مسعود السجلوقي (صاحب الموصل) فولاه وزارته. ثم اقتتل السلطان مسعود وأخ له اسمه محمود فظفر محمود وقبض على رجال مسعود، وفي جملتهم الطغراني، فأراد قتله ثم خاف عقبه النعمة عليه، لما كان الطغراني مشهورا به من العلم والفضل ، فأوعز إلى من أشاع اتهامه بالإلحاد والزندقة، فتناقل الناس ذاك، فاتخذهُ السلطان محمود حجة فقتله سنة 513 هـ/1120م، له ديوان شعر وله كتب منها:

الإرشاد للأولاد، مختصر في الإكسير وللمؤرخين ثناء عليه كثير.

3/ عبد الرحيم البرعي :

هو العارف بالله تعالى، عبد الرحيم بن أحمد بن علي البرعي الهاجري اليماني (اليمني) منسوباً إلى برع بتهامة. ومنسوباً أيضاً إلى هجر في اليمن. وكانت وفاته سنة 803 هـ/1400 ، ومقامه معروف في وادي سفرة بين المدينة وينبع (الحجاز). البرعي شاعر وجداني مكثر، وديوانه الموجود بأيدي الناس مختارات من قصائده أو هو ديوانه الصغير. وشعر البرعي بديعيات (قصائد) في مدح الرسول في الأكثر، ويغلب على شعره النفس الصوفي والتعابير الصوفية. ويكثر في شعره ذكر الكعبة والمشعر الحرام. وفي ديوان البرعي تقليد ظاهر لنفر من المتأخرين كابن الفارض والبوصيري.

4/ محمد الهادي المدني :

ملحق

هو الأديب الحقوقي الشاعر الهادي المدني، ولد سنة 1321 هـ / 1903 م. تفقه بجامع الزيتونة وتخرج منه بشهادة التطويق سنة 1341 هـ، وتولى التدريس بالزيتونة ثم انخرط بمدرسة الحقوق. وإثر تخرجه إلتحق بسلك القضاء وتنقل في مناصبه القضائية بين عديد المدن التونسية وارتقى إلى رئيس دائرة محكمة التعقيب وكلف بمهمة الإشراف على تحرير مجلة القضاء والتشريع بوزارة العدل سنة 1390 هـ / 1970 م، ساهم الهادي المدني بشعره وقلمه منذ العشرينات وشارك بأدبه في مختلف مراحل الكفاح الوطني والنهضة التونسية على مدى ستين عاما، ولم يغيب شعره قط عن جميع مواقف الحماسة وبناء الاستقلال. وناصر قضايا التحرير والتقدم في تونس والعالم الاسلامي وتوفي سنة 1411 هـ / 1991 م. من آثاره ديوان المدني الجزء الأول 1388 هـ / والجزء الثاني 1395 هـ .

5/ اسماعيل بن أحمد الشاشي العامري :

أبو إبراهيم إسماعيل بن أحمد الشاشي العامري قد كان يقع التعجب من إخراج الشاش مثل أبي محمد المطراني في حسن شعره وبراعة كلامه فلما أخرجت من إسماعيل من ألقى إليه القول الفصل زمامه وملكه المعنى البديع عنانه كان كما قيل جرى الوادي فطم على القرى وهو أحد الأفراد بحضرة صاحب وممن رفعتهم سدته وشرفتهم خدمته ولولا أن الفالج أبطله الآن لكان قد بلغ من التبريز أعلى مكان ولكنه بالري لقي وفي طريق المنية لقي وعنده بقية مما استفاده في أيام صاحب تتماسك

6/ شمس الدين النواجي:

الشيخ النواجي هو الشاعر والأديب شمس الدين محمد بن حسن بن علي بن عثمان النواجي. ثم القاهري. ولد بالقاهرة سنة 788 هـ / 1386 م ورحل إلى الحجاز حاجا فطاف البلدان وتوفي بالقاهرة سنة 859 هـ / 1455 م من آثاره الكثيرة : "روضة المجالسة في بديع المجانسة" و "مراتع الغزلان في وصف الحسان من الغلمان" و "حلبة الكميت في وصف الخمر" و "الشفاء في بديع الاكتفاء في مديح المصطفى" و "ديوان شعره".

7/ ابراهيم الرياحي :

هو الفقيه الصوفي الشيخ إبراهيم بن عبد القادر الرياحي، ولد سنة 1180 هـ / 1767 م وتفقه بجامع الزيتونة وأخذ المعارف الربانية عن شيخ الطريقة الشاذلية البشير الونيسي، ثم بدأ في نشر الطريقة التيجانية بتونس، وقد أخذها عن صاحبها بفاس مباشرة وأسس لها زاويته المشهورة به بنهج الباشا، ولي التدريس بجامع صاحب الطابع وكان أول المدرسين له عند إتمام بنائه، ثم تقدم للتدريس بجامع الزيتونة وقدمه المشير أحمد باي للخطابة والإمامة بالجامع الأعظم، وتوفي بمرض وباء الكوليرا الذي اجتاح البلاد سنة 1266 هـ / 1850 م، أهم

مؤلفاته ديوان شعر في المدح و" شرح الخزرجية والنجسية العنبرية في الصلاة على خير البرية".

8/ ابراهيم البختري :

هو الشيخ إبراهيم بن محمد البختري، من مشاهير أعلام البيان والفقه بمدينة توزر، أخذ عن علماء الأزهر فتبحر في جميع العلوم حتى صار من أئمة علماء الشريعة وركنا من أركانه، تولى خطة القضاء بتوزر وياشر التدريس بجامعة وتوفي 1321هـ/1903م من مؤلفاته " اختصار تحفة الحكام " لابن عاصم في ثلاثمائة بيت وشرح على " السمرقندية " وشرح على " الاجرومية " في النحو وشرحان على " متن ابن عاشر " صغير وكبير.

9/ الحبيب المستاوي :

هو الفقيه الأديب الشاعر الحبيب المستاوي، ولد بالرقبة من ولاية مدنين سنة 1341هـ/1923م تفقه بجامع الزيتونة وتخرج منه حاملا شهادة العالمية في الأداب وياشر التدريس بالفرع الزيتوني بمدنين، ثم نقل الى قفصة وعاد الى تطاوين، وفي سنة 1381هـ/1961م انتدب للتدريس والوعظ ضمن بعثة تونسية إلى ليبيا ثم عاد الى تونس ومارس عدة نشاطات اجتماعية ونقابية وسياسية على الصعيدين الجهوي والقومي، وتولى التدريس بالأكاديمية العسكرية طيلة سنوات كما تولى إمامه المسجد الجامع بمقرين إلى تاريخ وفاته، واختير عضوا في عدة تجمعات إسلامية في المملكة العربية السعودية والجزائر وليبيا، وتوفي سنة 1395هـ/1975م، من مؤلفاته ديوان "مع الله" وهو تأملات شعرية، ومجلة "جواهر الاسلام" أصدرها في سنة 1387هـ/1968م وتولى إدارتها ورئاسة تحريرها الى تاريخ وفاته

10/ جلال الدين السيوطي :

هو العالم المشارك في أنواع من العلوم عبد الرحمان بن أبي بكر بن محمد بن أبي بكر المصري الشافعي، (جلال الدين)، ولد سنة 849 هـ/1445م، ونشأ في القاهرة، وقرأ على جماعة من العلماء، ولما بلغ أربعين سنة اعتزل الناس وخلا بنفسه في روضة المقياس على النيل منزويا عن أصحابه جميعا فألف أكثر كتبه، وتوفي سنة 911هـ/1505م، من مؤلفاته الكثيرة " الدر المنثور في التفسير المأثور " و"المزهر" في اللغة و"الجامع الصغير" في الحديث و"حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة" و"اتمام الدراية لقراء النقاية" في عدة علوم، وله نظم.

أ	مقدمة:	13
13	1- مصطلح الأسلوب والأسلوبية في الثقافتين العربية والغربية:	17
17	2- الاتجاهات الأسلوبية وسبل الاستفادة منها في دراسة النصوص المعارضة للقصيدة الشقراطية:	18
18	1-2- الأسلوبية التعبيرية	19
19	2-2- الأسلوبية النفسية (Stylistique psychique):	20
20	3-2- الأسلوبية البنوية: (Structuralisme- Stylistique):	22
22	4-2- الأسلوبية الإحصائية (Statistique-Stylistique):	24
24	5-2- الأسلوبية السياقية (Concept -Stylistique):	24
24	6-2- الأسلوبية السيميائية: (Stylistique- Simiologique):	25
25	3- إمكانات الاتجاهات الأسلوبية في دراسة النصوص المعارضة للقصيدة الشقراطية:	28
28	4- بين الجمالية والأسلوبية: (Inter esthétique et Stylistique):	30
30	5- معنى الجمال والجمالية في اللغة والاصطلاح:	32
32	6- الجمالية الأسلوبية في الثقافة العربية:	36
36	7- الجمالية الأسلوبية في الثقافة الغربية:	38
38	8- حدود المعارضة في اللغة والاصطلاح والنقد والتاريخ	38
38	1-8- مفهوم المعارضة في المعاجم اللغوية القديمة والحديثة:	41
41	2-8- مفهوم المعارضة وحدودها الاصطلاحية	46
46	3-8- أنواع المعارضة	46
46	1-3-8- المعارضة الصريحة:	46
46	2-3-8- المعارضة الضمنية:	47
47	4-8- حدود المعارضة مع باقي المفاهيم النقدية الموازنة:	48
48	1-4-8- حدود المعارضة والنقيضة: Limite du pasticheet parodi	50
50	2-4-8- حدود المعارضة والسرقات الشعرية (Pastiche et plagiat):	53
53	3-4-8- حدود تقاطع الفنون الشعرية مع المعارضة والنقيضة:	56
56	9- تاريخ فن المعارضة	59
59	10- المعارضة في الخطاب النقدي الحديث	64
64	11- المعارضات في المديح النبوي الشريف:	66
66	12- التعريف بمعارضات القصيدة الشقراطية:	69
69	12- صورة النص السابق والنصوص اللاحقة:	70
70	أ-معارضة: غالي بن المختار:	70
70	ب-معارضة: مؤيد الدين الطغرائي:	71
71	ج-معارضة: عبد الرحيم البرعي:	71
71	د-معارضة: محمد الهادي المدني:	71
71	هـ-معارضة: شمس الدين النواجي:	71
71	و- معارضة: إسماعيل العامري:	

72	ي - معارضة: إبراهيم البختري:.....
72	ز - معارضة: إبراهيم الرياحي:.....
72	ر - معارضة: الحبيب المستاوي:.....
72	ط - معارضة جلال الدين السيوطي:.....
79	1- جماليات التكرار الصوتي في النصوص اللاحقة والنص السابق:
82	1-1- التكرار الصوتي بحروف أشباه الصوائت
90	2-1- التكرار الصوتي بحروف المد:.....
108	3-1- التكرار الصوتي بحروف الجهر والهمس:.....
124	2- جماليات التكرار الصوتي العمودي بين النصوص اللاحقة والنص السابق:
	3- جماليات التكرار الصوتي الأفقي الاشتقاقي التجنسي بين النصوص اللاحقة والنص السابق:.....
136	4- جماليات الإيقاع الخارجي بين النصوص اللاحقة والنص السابق:
147	1-4- التقاطع في إيقاع الوزن في الوزن:.....
148	2-4- التقاطع في إيقاع الضرب والعروض:
150	2-4- التقاطع في إيقاع القوافي:.....
164	1-2-4- التداخل القافوي بالكلمة الواحدة:.....
166	2-2-4- التداخل القافوي بالجملة الفعلية:
167	3-2-4- التداخل القافوي بالاسم المشتق:
168	4-2-4- التداخل القافوي بالجار والمجرور:
169	5-2-4- التداخل القافوي بالكلمتين والكلمة ونصف:
170	جماليات الصيغ الصرفية والتراكيب النحوية بين النصوص اللاحقة والنص السابق:
180	1- جماليات الصيغ الصرفية بين النصوص اللاحقة والنص السابق:
180	1-1- حوار الصيغ الصرفية الفعلية والاسمية:
182	1-1-1- حوار الصيغة الصرفية الفعلية:.....
183	1-1-1-1- تفاعل الصيغ الفعلية الماضية:
189	2-1-1-1- تفاعل الصيغ الفعلية المضارعية:
192	3-1-1-1- تفاعل الصيغ الفعلية الأمرية:.....
195	2-1- حوار الصيغ الصرفية الاسمية:
196	1-2-1- تفاعل الصيغ الاسمية المصدرية:.....
200	2-2-1- تفاعل صيغ اسم الفاعل:
203	3-2-1- تفاعل صيغ الجمع:
207	4-2-1- تفاعل صيغ الصفة المشبهة:
211	2- جماليات التراكيب النحوية:
	حوار النصوص اللاحقة مع النص السابق في تركيب الجملة الخبرية البسيطة (المتبنة – المؤكدة – المنفية):.....
215	
226	1-1-2- التداخل الإسنادي التركيبي الفعلي وأنماطه:.....

232	التداخل الإسنادي التركيبي الاسمي وأنماطه:.....	-2-1-2
	حوار النصوص اللاحقة مع النص السابق في تركيب الجملة	-2-2
243	الوظيفية النحوية:.....	
244	الجملة ذات الوظيفة الخبرية:.....	-1-2-2
248	الجملة ذات الوظيفة الحالية:.....	-2-2-2
252	الجملة ذات الوظيفة الوصفية:.....	-3-2-2
255	الجملة الوظيفية المعطوفة.....	-4-2-2
265	1- جمالية البناء المعماري للنصوص اللاحقة ومدى ارتباطه بالنص السابق:	
267	2-1- مظاهر الذات العاجزة:.....	
275	2-1- مظاهر الذات المثالية:.....	
282	3-1- مظاهر الذات المتوسلة:.....	
289	2- مواطن التشابه والتباين في الحقول الدلالية بين النصوص اللاحقة والنص السابق:	
289	1-2- مواطن التشابه:.....	
289	2-1-1- التقاطع في الحقل الديني:.....	
299	2-1-2- التقاطع في حقل المشاعر وألفاظ الجمال والفرح وما يحيط بهم:.....	
293	3-1-2- التقاطع في حقل الطبيعة والماء:.....	
295	4-1-2- التقاطع في حقل الداء والمرض والاختلال:.....	
297	5-1-2- التقاطع في حقل الأعضاء البشرية:.....	
299	6-1-2- التقاطع في حقل الحيوان وأسماء الأعلام:.....	
300	7-1-2- التقاطع في حقل الخوف والرغبة والكفر والإلحاد:.....	
301	8-1-2- التقاطع في حقل الحرب والتاريخ:.....	
303	9-1-2- التقاطع في حقل الأمكنة والأزمنة:.....	
305	10-1-2- التقاطع في حقل النار والنور:.....	
306	11-1-2- التقاطع في حقل الخلق:.....	
307	2-2- مواطن التباين:.....	
308	1-2-2- الانفصال في حقل المجد والرفعة:.....	
309	2-2-2- الانفصال في حقل التوسل والتقرب والدعاء:.....	
311	3-2-2- الانفصال في حقل الخطوب والنوائب:.....	
312	4-2-2- الانفصال في حقل المعرفة:.....	
313	5-2-2- الانفصال في حقل المعجزة الربانية:.....	
319	3- جماليات التصوير الفني بين النصوص اللاحقة والنص السابق.....	
321	1-3- حوار الصورة الاستعارية بين النصوص اللاحقة والنص السابق:....	
325	2-3- حوار الصورة التشبيهية بين النصوص اللاحقة والنص السابق:.....	
330	3-3- حوار الصورة الكنائية بين النصوص اللاحقة والنص السابق:.....	
338	الخاتمة.....	
350	قائمة المصادر والمراجع.....	

المخلص:

تتمحور دراستنا حول جماليات المعارضات الشعرية للقصيدة الشقراطية في مدح الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، بمنهج أسلوبى يقارن المستويات الصوتية والإيقاعية والصرفية والتركيبية والدالية.

وقد بدأ بحثنا فى أطروحة الدكتوراه بمقدمة ثم أعقبناها بأربعة فصول، الأول منها نظري والبقية فصول تطبيقية، لنخلص إلى خاتمة عبارة عن جملة النتائج المتوصل إليها من وراء هذا البحث، مع ملحق رصدنا فيه جملة القوائد المعارضة للقصيدة الأم وتراجم شعرائها، وأهم الرموز وبعض المصطلحات الواردة فى البحث.

وقد خصصنا الفصل الأول للحديث عن بعض المفاهيم النظرية المتعلقة بمصطلحات (الأسلوبية، الجمالية، المعارضة)، وفصلنا فى مفهوم الأسلوب والأسلوبية فى الثقافتين العربية والغربية، ثم ذكرنا أهم الاتجاهات الأسلوبية وكيف نستفيد منها فى دراسة هذه المعارضات، ثم بينّا علاقة الأسلوبية بالجمالية، لنحدد المعنى اللغوي والاصطلاحي للجمال والجمالية وما جاء من مفاهيم عند العرب والغرب، لننتقل إلى مفهوم المعارضة فى اللغة والاصطلاح وحدودها مع النقد والتاريخ، وأنواعها وعلاقتها بالمفاهيم النقدية الموازية، كالنقيضة والسارقة الشعرية وغيرها، ثم ركزنا على تاريخها ومعناها فى الخطاب النقدي المعاصر، لنخصص الحديث فى المعارضات النبوية ونربط ذلك بالقصيدة الشقراطية كنموذج فى المديح النبوي الشريف، وكيف كانت صورتها فى القوائد المعارضة.

وفى الفصل الثانى ركزنا على جماليات التكرار الصوتي الداخلي والإيقاع الخارجي بين النصوص اللاحقة والنص السابق، وكيف قامت الجمالية على هذه المعارضة عن طريق تكرار بعض الحروف والأصوات، ثم التكرار العمودي والأفقي فى الكلمات، وانتقلنا إلى جماليات التقاطع الإيقاعي فى الوزن والقافية.

أما فى الفصل الثالث خصصنا الحديث فى الصيغ الصرفية والتراكيب النحوية المشتركة وغير المشتركة بين النصوص اللاحقة والنص السابق، وركزنا على جمالياتها خاصة الصيغ الفعلية الماضوية والصيغ الاسمية المصدرية، والجمال الخبرية بأنواعها ثم الجمال الوظيفية النحوية (الخبرية، المعطوفة، الحالية، الوصفية).

بينما فى الفصل الرابع والأخير كان الحديث عن الجمال الدلالي من خلال معمارية النصوص وحقولها الدلالية المتواشجة والمنفصلة، مع التركيز على الصورة الشعرية وحوار التشبيهات والاستعارات والكنائيات، ومواطن الجمال فى ذلك، لنخلص إلى خاتمة نرصد فيها خلاصة ما توصل إليه البحث عبر مستوياته الأسلوبية.

الملخص:

تتمحور دراستنا حول جماليات المعارضات الشعرية للقصيدة الشقراطية في مدح الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، بمنهج أسلوبى يقارن المستويات الصوتية والإيقاعية والصرفية والتركيبية والدالية.

وقد بدأ بحثنا في أطروحة الدكتوراه بمقدمة ثم أعقبناها بأربعة فصول، الأول منها نظري والبقية فصول تطبيقية، لنخلص إلى خاتمة عبارة عن جملة النتائج المتوصل إليها من وراء هذا البحث، مع ملحق رصدنا فيه جملة القوائد المعارضة للقصيدة الأم وتراجم شعرائها، وأهم الرموز وبعض المصطلحات الواردة في البحث.

وقد خصصنا الفصل الأول للحديث عن بعض المفاهيم النظرية المتعلقة بمصطلحات (الأسلوبية، الجمالية، المعارضة)، وفصلنا في مفهوم الأسلوب والأسلوبية في الثقافتين العربية والغربية، ثم ذكرنا أهم الاتجاهات الأسلوبية وكيف نستفيد منها في دراسة هذه المعارضات، ثم بيننا علاقة الأسلوبية بالجمالية، لنحدد المعنى اللغوي والاصطلاحي للجمال والجمالية وما جاء من مفاهيم عند العرب والغرب، لننتقل إلى مفهوم المعارضة في اللغة والاصطلاح وحدودها مع النقد والتاريخ، وأنواعها وعلاقتها بالمفاهيم النقدية الموازية، كالنقيضة والسرقعة الشعرية وغيرها، ثم ركزنا على تاريخها ومعناها في الخطاب النقدي المعاصر، لنخصص الحديث في المعارضات النبوية ونربط ذلك بالقصيدة الشقراطية كنموذج في المديح النبوي الشريف، وكيف كانت صورتها في القوائد المعارضة.

وفي الفصل الثاني ركزنا على جماليات التكرار الصوتي الداخلي والإيقاع الخارجي بين النصوص اللاحقة والنص السابق، وكيف قامت الجمالية على هذه المعارضة عن طريق تكرار بعض الحروف والأصوات، ثم التكرار العمودي والأفقي في الكلمات، وانتقلنا إلى جماليات التقاطع الإيقاعي في الوزن والقافية.

أما في الفصل الثالث خصصنا الحديث في الصيغ الصرفية والتراكيب النحوية المشتركة وغير المشتركة بين النصوص اللاحقة والنص السابق، وركزنا على جمالياتها خاصة الصيغ الفعلية الماضوية والصيغ الاسمية المصدرية، والجمل الخبرية بأنواعها ثم الجمل الوظيفية النحوية (الخبرية، المعطوفة، الحالية، الوصفية).

بينما في الفصل الرابع والأخير كان الحديث عن الجمال الدلالي من خلال معمارية النصوص وحقولها الدلالية المتواشجة والمنفصلة، مع التركيز على الصورة الشعرية وحوار التشبيهات والاستعارات والكنايات، ومواطن الجمال في ذلك، لنخلص إلى خاتمة نرصد فيها خلاصة ما توصل إليه البحث عبر مستوياته الأسلوبية.

الكلمات المفتاحية : جماليات - المعارضات - الشعرية - القصيدة - الشقراطية .

Résumé:

L'objet principal de cette étude est l'esthétique des pastiches poétiques du poème du Chakratissi dont l'objet est l'éloge du prophète Mohammed en adoptant une approche stylistique visant à comparer les niveaux phonétiques, rythmiques, morphosyntaxiques et sémantiques.

Cette thèse est initiée d'une introduction suivie de quatre chapitres dont le premier est théorique tandis que les autres sont tout à fait pratiques, et d'une conclusion où seront exposés les résultats de la recherche. Dans une annexe sera répertorié le corpus de cette étude (poèmes pastiches et biographies de leurs auteurs), ainsi qu'une liste de termes et symboles utilisés.

Le premier chapitre consacré au cadre théorique délimite les notions théoriques relatives aux termes (stylistique, esthétique et pastiche. La notion de pastiche est étudiée dans les deux cultures arabes et occidentales. Puis nous présenterons les principaux courants de la stylistique et les possibilités de les investir dans l'étude des pastiches, en précisant surtout le lien entre stylistique et esthétique, et ce avant de délimiter la notion d'esthétique et ses conceptions arabes et occidentales. Mais une grande importance sera donnée à l'analyse de la notion de pastiche, son origine, son évolution, ses différents types dans le discours critique contemporain et ses rapports avec les autres notions critiques voisines comme la parodie et le plagiat, comme nous avons bien détaillé la question des pastiches des poèmes faisant éloge du prophète Mohammed pour en déduire leurs rapports avec le poème du Chakratissi étant que modèle de la poésie dédiée au prophète pour arriver à cerner la façon dont elle est imitée dans la poésie pastiche.

Le deuxième chapitre, étant le premier chapitre pratique, est consacré à l'étude de l'esthétique de l'assonance interne et le rythme extérieur des pastiches en comparaison avec le poème modèle et ce dans le but de dégager les bases sur lesquelles s'établit l'esthétique par le moyen de la répétition de quelques lettres ou phonèmes précis, puis nous étudierons l'allitération verticale des mots. Ce chapitre sera clos par l'étude des entrelacs rythmiques et de la rime.

Quant au troisième chapitre, il est dédié à l'étude des structures morphosyntaxiques communes et non communes entre le texte modèle et les textes pastiches. Nous nous intéressons le plus à l'esthétique des formes passées des verbes, des formes nominales et substantives des phrases déclaratives et puis des phrases fonctionnelles (déclaratives, descriptives et adverbiales).

Le dernier chapitre discutera de l'esthétique sémantique commune ou indépendante entre texte modèle et pastiches, en s'intéressant aux tropes (comparaisons, métaphore, métonymie) pour en déduire leurs éléments esthétiques.

En fin, la conclusion récapitule l'ensemble des résultats obtenus de cette recherche aux niveaux stylistiques étudiés.