ظواهر أسلوبية (في لامية العرب للشنفرى)

الأستاذة: وردة بويـــران
قسم اللغة و الأدب العربي
جامعة 8 ماي 1945 – قالمة

الملخـــص:

لامية العرب للشنفرى، هي إحدى روائع تراثنا العربي الشعري، التـــي ما فتئ اللغويون والدارسون، بمختلف مشاربهم واتجاهاتهم، يتهـــافتون عليهـــا بالشرح والتحليل، والتي لا تلخص حياة شاعر فحسب، بل تجربة أمـــة دُوّنـــت بحبر من ذهب، و أمام هذه المكانة الأدبية الرفيعة التي لا تقـــلّ مكانـــةً عـــن المعلّقات في لغتها الثرية، و نسيجها المتواشج، و كشفها الصارخ عن شـــخص صاحبها و فكره، ارتأيت أن اتّخذ منها موضوعا للدراسة وفق مـــنهج يـــدرس الأسلوب في ضوء الأعمـــال الأدبية عبر تكشّف الظواهر الأسلوبية البـــارزة، والتي ازدهت بثوب الأسلوب واصطبغت بريشة التميـــز و الفُـــرادة، وإيمانـــا منّي بجدوى المنهج الأسلوبي في فض الغبار عن تلـــك الظـــواهر المؤســـلبة، والمؤثثة فضاءه – في حدود أواصر التواشـــج والتناسق بين البنى والوحـــدات اللغوية بمختلف أشكالها الصوتية، والصرفية، والنحوية، والدلالية – وجـــدتني أميل إليه، محاولةً توظيف مبادئـــه وإجراءاته.

1/البنـــاء الصوتـــي:

يشكل الصوت مادة خاما يصوغ منها الشاعر أصواته الموسيقية وإيقاعاتـــه النغمية التي تجعل من الشعر موسيقى خاصة لها أبعادها النابعة منـــه، لا مـــن اللغة " فالشعر تجربة لغوية يكتبها إنسان ليوجهها إلى إنسان، وما ينجم عنـــه أن الشعر ذو دلالة محددة يريد الشاعر نقلها وإبلاغها، وأن هذه، الدلالة ترتبط بالانفعال العاطفي والحدوس الانفعالية، لا بالإدراك العقلي" [1]، ولعل من أبلـــغ تعريفات الشعر ما جاء به نزار قباني في إحدى دواوينه حيث يقول: " والـــذي اقرّره، أن الشعر يصنع نفسه بنفسه، وينسج ثوبه بيديه وراء ســـتائر الـــنفس، حتى إذا تمت له أسباب الوجود، واكتسى رداء النغم، ارتجف أحرفا تلهث على الورق"[2].

تكرار الصوت وعلاقته بالمقام الداخلي للقصيدة:

لكي لا نحلل الأصوات تحليلا باردا، وجَب أن نراعي دائما الفكرة التي يحمله الشاعر والعاطفة التي يريد أداءها، وذلك وفق طريقـــة مـــا، كـــالتكرار الصوتي الذي " هو أسلوب يصور الانفعـــالات النفســـية لارتباطـــه الوثيـــق بالوجدان، لأن المبدع لا يكرر إلا ما يثير اهتمامه، ولا يردد إلا ما يهدف نقله إلى مخاطبيه "[3]. وتجلت الأصوات التي تشكل أحد أفانين التنفيذ الفردي للغـــة في اللامية في ثلاثة أشكال:

أولاًـ الترديد الصوتـــي:

إن من يصخ الاستماع إلى أصوات القصيدة، يلحظ استئثار الانفجاريـــة منها بحصة الأسد من التواتر، وأبرزها الهمزة بتواتر بلغ "179" مرّة. ونجـــد بعضها في الأبيات الآتيـــة:

وإِن مُدَّت الأيْدِي إِلَى الزَّاد لَمْ أَكُنْ بأعْجَلِهِمْ إِذْ أَجْشَعُ القومِ أعْجَلُ(08)
ولا تَزْدَهِي الأَجْهَالُ حُلْمِي ولاَ أَرَى سَؤُولاً بأعْقَابِ الأقَاوِيل أَنْمَلُ(53)

فَأيَّمْتُ نِسْواناً وأَيْتَمْــتُ إِلْــدَةً وعُدْتُ كَمَا أبْدَاْتُ واللَّيْلُ أَلْيَلُ (56)

ارتبطت الهمزة المتواترة" 18" مرة في هذه الأبيــات ــ ذات المقامــات الخبرية الواصفة ــ بنبرة صوتية شديدة تحكي في صخب وعنف عــزة نفــس الشاعر وأدبها، وذلك في البيت الأول والثاني أين نلمح روح الافتخــار بفكــر الشاعر ومبدئه في الحياة، و ما زاد الأسلوب قوةً هــــو تناســق الانفجاريــة وتجاورها مع غيرها من الأصوات المجهورة، لما فيها هي الأخرى من قــوة وشدة، كما هي الحال في الوحدتين: "أَجْشَعُ" و"أَعْجَلُ"، اللتين جاءتا علــى زنــة "أَفْعَلُ"، وهو البناء المؤسلب الذي نلمح فيه المفاضلة الحاســمة بــين الشــاعر وغيره، لا أدلّ على ذلك بدءٌ الوحدتبن بالانفجار (الهمزة) والمضي قدما إلــى التعبير عن ذلك الانفجار النفسي بالجهر عنه من خلال "الجيم، والعين" وبــذلك يكتسي صوت الهمزة معناه، و" يكتسب الخطاب مسوغه الدلالي مــن حيــث اتصال الأصوات الانفجارية القوية» [4]، بما يدل على قــوة الــرفض وشــدة التحقير لكل ما هو خارج عن مبادئه وأفكاره، " فموسيقى الشعر [متمثلة فــي الاختيار الموفق للأصوات] ليست شيئا خارجا عن الشعر تضاف إليه، بل هي نابعة منه، تفرضها أحاسيس الشاعر وأفكاره، وتبرزها عاطفته »[5].

وقد تكون الهمزة ملمحا صوتيا بارزا يعكس حجم الغــــل فــي نفــس الشاعر مما دفعه إلى ذلك الوصف المفصّل لانتقامــه مــن أعدائــه بهجومــه المتكرر والموجع في شجاعة وقوة، نحسّهما في الــوتيرة الصــوتية للهمــزة المدعمة بالتاء والدال الانفجاريين في "أيّمتُ، أيْتمْتُ، أبْــدَأتُ ..." ومــا يزيــد الوتيرة شدّة، إلحاقها بالتضعيف والسكون في أَيَّمْ، أيتَمْ، أبْدَأْ، وإذا مــا قســناها صوتيا وجدناها على زنة "أفْعَلْ" التفاضلية التي تعود على الشاعر دون غيــره، يدلك على ذلك الضمير المتصل العائد على المتكلم، وهو "التاء"، وانظــر إلــى الوحدة الصوتية "أَلْيَلُ" ألا تعبر في إصدار على أن كل ما حدث في تلك الليلــة

كان في جزء يسير منها؟ فالليل لا يزال على حاله حالك السّواد مخيمـــا علـــى الأعداء وتبقى هذه الروح الثائرة المخيفة رابضة في ثنايا الخطاب متحدثة فـــي كل مرة باسم الشاعر عبر الصوت القوي المعبر، كما هي الحال فـــي البيـــت التالـــي:

أيّمَتُ نِسْوَانًا وأيْتَمْتُ إِلْدَةً وَعُدْتُ كمَا أَبْدَأْتُ والليْلُ أَلْيَلُ(56)

فالتاء الواقعة ضميرا للمتكلم العائد على الشـــنفرى تحمـــل جرثومـــة المعـــنى التي تفضي في قـــوة وعنف إلى معنى الحقد، وإلى معنى الصـــراع من أجل إثبات الذات وضمان الحيـــاة، وانظر كيـــف ارتـــبط الصـــامت فـــي المرات الأربع بالضمة التي ترمز إلى البداوة[6] وهو الأمر الـــذي مـــا فتـــئ الشاعر يعتز به في كل بيت وصوت، بل إنه يرى فيه انعتاقه وتحـــرره، فـــي تشابه صوت الضمة عبر المدّ بعواء الذئب، لاسيما وقد أولـــى الشـــاعر هـــذا الصائت أهمية كبيرة يوضحها تواترها البالغ "403" مرة.

و تكاثفت الصوامت الاحتكاكية و اختلفت بين مهموس ومجهـــور فـــي بلورة البصمة الأسلوبية للخطاب في إطار الموسيقى الصوتية، يدلك على ذلـــك قوله علي سبيل المثال لا الحصر:

وَأَطْوي على الخُمصِ الحَوايا كَما انْطَوَتْ خُيوطَةُ ماريّ تُغَـــارُ وتُفْتَـــلُ(25)

دَعَسْتُ على غَطْشٍ وبَغْشٍ وصُحْبَتِـــي سُعارٌ وإرْزِيزٌ و وجْرٌ وأفْكُـــلُ(55)

انبثق عن التوالي الموسيقى للأصوات الاحتكاكية بـــدءا مـــن "الخـــاء" فا"الصاد" فا"العين"، وثم الفاء – في البيت الأول–، صورة حسية صورها انفعال الخطاب الشعري في نزوعه إلى تحدي غريزة الجـــوع، ومـــا أصـــعبها مـــن غريزة، فنراه يرسم لنا أحداث ذلك الصراع بينه وبين الجوع، حيـــث يقهـــره فينكّل به، و يتحول بين يديه خيوطا يسهل فتلها ومُغارها، ثم تبَصّـــر التتـــابع البديع بين الأصوات الاحتكاكية المهموسة منها و المجهـــورة، كيـــف صـــور

انفعال الخطاب في تحديه الدائم والمستميت للظلمـــة والبـــرد وشـــدة الجـــوع والخوف، وكله حدث في ليلة عزَم فيها الشاعر على الانتقام وعدم النوم عـــن الثأر. وقد ساهمت هذه الأصوات (العين، والشين، والسين، والصاد، والغـــين، والزاي..) في إنتاج لحن شديد اللهجة ، ينبئ بهول الليلة وما ســـيأتي بعـــدها، وما زاد هذا الإحساس قوة هو صعوبة النطق بالكلمتين (غطش وبغـــش) ممـــا يوحي بإحكام الفعل وشدته، وذلك يعكس الارتباط الحسي بين تلك الأصـــوات وما تحمله من حركة وطرب، يضفي على السياق طعما متميزا يستغذبه الذوق ويتوق إليه الإحساس المرهف[7]. كما لا يجدر بنا تجاوز التكـــرار المُلاحـــظ للصوت المنحرف، والمتمثل أساسا في "اللّام"، والبـــالغ عـــدده "242" صـــوتا، توزعت جرثومة معنـــاه فـــي عروق الأبيات الآتيـــة – على سبيل التمثيـــل لا الحصر–:

وَ لَوْلا اجْتِنَابُ الذّأْم لَمْ يُلْفَ مَشرَبٌ يُعـــاشُ به إلاّ لَـــديَّ وَ مَاكَـــلُ(23)
فإنّي لَمَوْلَى الصَّبْرِ أجْتَـــابُ بَـــزَّهُ على مِثْلِ قَلْبِ السَّمعِ والحزْمَ أفْعَلُ(50)
ولا تزْدَهِي الأجْهَالُ حِلْمِي ولا أرى ســـؤُولاً بأعْقَابِ الأقاويل أنْمِـــلُ (53)

تكررت اللام في هذه الأبيات "سبع مرات في البيت الأول، نقل عبرها الشاعر انحرافه الحسي عن أماكن العيش التي يلحقه فيها ضيم، فيفضّل الجوع إباء منه وعزة، فيخلق الانحراف صراعا واضحا بين الجوع والصـــبر، وهـــو الحبل الذي يصل الأبيات بعضها ببعض، إذ يعود في البيت الثـــاني ليصـــور، عبر اللام وما يصاحبها من الأصوات، قوة عزيمته وشدة حزمه بقـــوة قلـــب السمع في مواجهة الصعاب، كما ينحرف بسلوكه المتميّز عن أولئك الأجهـــال، فهو لا يتطفل على الناس، ولا ينم عليهم، بل ينحرف عنهم ويتمـــرد علـــيهم، ليحقق كيانه ويبني شخصه، فبات التكرار ضربا من التفنن العجيـــب " كمثـــل

الموسيقى حين تتردد فيها أنغام بعينها في مواضـــــع خاصـــة مـــن اللحـــن، فيزيـــدها هذا التردد جمالا وحسنـــا »[8].

ثانيا – الوظيفة الإيقاعية للمقاطع الصوتية:

لم يتفق اللغويون على تعريف محدد للمقطع، ذلـــك لأن نظـــرتهم إليـــه مختلفة، فمنهم من ينظر إليه نظـــرة أكوستيكية [سمعية]، ومنهم من نظر إليه نظرة (نطقية)، وبعضهم نظر إليه نظرة (وظيفية) [9]، ويذكر أحمد مختار عمر بأنه "أيا ما كانت الاتجاهات واختلاف الآراء، فإن الـــذي لا ريـــب فيـــه، أن الدراسة اللغوية الحديثة تعتمد على المقطع الصوتي، وتتخذه وسيلة في التحليل اللغوي الذي يعد الصوت جزء أساسيا منه"[10].

إن الوظيفة الإيقاعية للمقاطع لها دور كبير في تشكيل الموسيقى الداخلية للخطاب، إلى جانب موسيقى الألفاظ نفسها، واتساقها مع معانيها، ورتابة بنـــاء الألفاظ، فما مدى توفيق الشاعر في استخدام هذه الوسيلة اللغوية؟، فلننظر إلى المقاطع الواردة في هذه الأبيات:

أقيموا بني أمّـــي صـــدور مطيّكـــم فإني إلى قوم سواكم لأميـــل (01)
فقد حمت الحاجات والليـــل مقمـــر وشـــدت لطيات مطايا وأرحل (02)
وفي الأرض منأى للكريـــم عن الأذى وفيها لمن خاف القلى متعـــزّل(03)
لعمرك ما في الأرض ضيق على امرئ سرى راغبا أو راهبا وهو يعقل(04)

ارتبطت المقاطع الطويلة المفتوحة: (قي، مي، دو، طي، ني، لـــي، وَا، حَا ، جَا...) بمعنى الإصرار على الانشقاق عن هؤلاء القوم، والبحـــث عـــن المجتمع المناسب لرغبات الشنفرى ومطالبه، وما زاد المقاطع قوة هو وجـــود ذلك الارتكاز الصوتي[*]، الذي يصاحب النبر اللغوي على المقاطع الطويلـــة، ويكون إما أساسيا ويرمز له بـــ (//) أو ثانويا، ورمزه (/) [11]، « فالارتكاز أو النبر الخاص بالمقطع كأنما هو منبت لبعض أبعاد المعنى »[12] ؛ فالكلمات:

أقيموا، فإني، مطايا، ضيق، سرى، راغبا ... ، قــد خضــعت بفعــل طــول مقاطعها (قيــ، مو، ني، طا، يا، ضيــ، رى ، را ، بــا...) و وقــوع النبــر بعدهما مباشرة ، لانفعال قوي.

ونمثل لهذا الارتكاز بما وقع في البيت الرابع، وهو على الشكل:

لعمرك / مــــا / فـــي / الأرض / ضـيــق/ عــلــى / امــرئ

م ص م/ م ص ص / م ص ص/ م ص م / م ص ص/ م ص م / م ص م

ســرى / راغـــــــ/ بـــــًا أو / راهـــــــ / بـــــا وهو / يعقـــل

م ص ص/ م ص ص/ م ص ص/ م ص ص / م ص ص/ م ص م

فاختلاف مواضع النبر اللغوي عن طول المقطع من ناحية، وعن مواضع الارتكاز الشعري من ناحية أخرى، يخلق أنواعا من الإيقاعات المختلفة، فوق الوزن العروضي الثابت، هذه الإيقاعات التي ترتبط بالقيمة الموسيقية الخاصة للأصوات، ولا تنفصل بحال عن إحساس الشاعر[13].

وإذا كان الشاعر قد جنح في المقاطع المفتوحة نحو المد لإبداء ضــيقه وتبرمه من قومه، وإرادة إبلاغه بالبحث عن مكان له بين أهــل يجــد بيــنهم كرامته وعزته، فإن المقاطع المغلقة تكون ملمحا أسلوبيا بارزا يحمل التحــدي والصبروالاعتزاز بالنفس إلى أبعد حد، ويبدو ذلك في قول الشاعر:

ولي دونكم أهلون: سيد عملّس وأرقط زهلول وعرفاء جيأل (05)

هم الرهط لا مستودع السر ذائع لديهم ولا الجاني بمأجرّ يخذل (06)

فالمقاطع المغلقة هنا (كَمْ، أهْــ، أرْ، زَهْــ، عَرْ، جَيْــ، وَهْــ، مَسْــ، تَوْ، دَيْــ، هَمْ، يَخْــ ..) حادة النبرة، شديدة اللهجة تغذيها المقاطع المفتوحة (لو، سيـــــ، فا، لي، لا، ذا، جا، ني...) فنتج عن هذا التنوع بين المقاطع عاطفــة إنســانية كريمة الأخلاق واسعة الفضائل تبغي العيش بين أهل أمناء لا يذيعون الأسرار، ولا يخذلون الجاني إذا استجار بهم.

وتبدو هذه النبرة أكثر شدة وقوة في قول الشنفرى مفتخرا:

وإن مدّت الأيدي إلى الزاد لم أكــن بأعجلهم إذ أجشع القوم أعجل (08)

ولست بمهياف يعشي ســوامــه مجدّعة سقبانهــا و هــي بهّــل(14)

ولست بعــلّ شــره دون خيــره ألف إذا ما رعته اهتاج أعــزل(18)

ولست بمحيار الظلام إذا انتحــت هدى الهوجل العسيف بهماء هوجل(19)

فقد تواترت المقاطع المغلقة في هذه الأبيات "26 مرة" و ارتبطت فــي مقام واصف بلغة الافتخار والاعتزاز، وما دعم ذلك، هو نفي السالب واثبــات الموجب في المقابل، لفائدة ضمير المتكلم العائد على الشاعر والــذي يكشــف طغيان الوظيفة التعبيرية في الخطاب.

كما يسمح هذا النوع من المقاطع بتأكيد الجرس الصوتي للحرف الساكــن[14]، وهو ما يعكس توفيق الشاعر ونجاحه في إيجاد الانسجام والتوافق بين ذلك الجرس و الانفعــال، فهو الأسلوب المحصل "لردود فعل القارئ في استجابته لمنبهات النص "[15] و " ذلك أن الموسيقى الكاملة للشعر لا تصدر عن مجرد الصوت بقيمته الصوتية المجردة، بل تنشأ عن براعة الشاعر المجيد في التوحيد بين خصائص اللفظ الصوتية وبين ظلال معانيه ونبرات عاطفته "[16].

إن تواتر المقطع الطويل المغلق في بناء الخطاب يؤدي وظيفــة البــوح بالحالة النفسية التي يحياها الشاعر، كما يكشف خبايا نفسٍ ثائرة تعبث بها رياح الحقد والغل تجاه الأعداء، يدلك قوله:

دعست على غطش وبغش وصحبتي سعار إرزيز ووجــر وأفكــل(55)

فأيمت نسوانــا و أيتمــت إلــدة وعدت كما أبدأت والليل أليل(56)

انظر إلى تلك الروح الانتقامية التي تنغلق فيها روح الحلــم والتســامح ليحل محلها الثأر من الإنسان الذي لا يضاهي- في شــيء- ذلــك الحيــوان

الوديع، الذي اختاره الشاعر أنيسا ورفيقا. وبذلك فدراسة المقـــاطع ووظيفتهـــا الإيقاعية، تكشف فيما تكشف عنه، عن علاقة انفعال الشاعر، والحجم العاطفي المحمول في النص باللغة نفسها، بإيقاعهـــا وجرســـها الموســـيقي ووظائفهـــا الأسلوبية المختلفة، إلى جانب وظيفتها الأساسية في إيصال التجربـــة وإبـــلاغ الخطاب؛ فالوظيفة الإيقاعية للمقاطع لها باعها في تشكيل الموســـيقى الداخليـــة للخطاب، إلى جانب موسيقى الألفاظ نفسها، واتساقها مـــع معانيهـــا، ورتابـــة بنائها، فالمقطع كما يقول"ريتشاردز" « هو هذا النسيج من التوقعات والإشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع »[17]. ولئن كشفت الأصوات برنينها وجرس الألفاظ المتنزلة فيها وأدت دورها في التنويع الصـــوتي دفعـــا لرتابة الوزن، كقرينة صوتية مع لبنات النص في إبراز فكرة أو تقوية معنـــى أو تكثيف شحنة عاطفية، فإن الشعر يتفرّد بالوزن والقافية مع سبق النيّة إليهما؛ إذْ هما أهم مرتكزاته الإيقاعية الأسلوبية.

- طبيعة الإيقاع الخارجي للقصيدة:

أ - الوزن والإيقاع:

للوزن علاقة كبيرة بانفعال القصيدة وطبيعة موضوعاتها، « فالشعر ينطـــوي دائما على الانفعال، ولما كان لكل انفعال نبضه الخاص، فإن لـــه - أيضـــا - طرق التعبير التي تميزه، ومن هنا تصبح عملية التأليف الشعري حالـــة غيـــر عادية من الاضطراب والانفعال، وفي الوقت نفسه فإنها تولـــد هـــذه الحالـــة الانفعالية لدى الغير، وتزيد انتباه القارئ ومن قدرته على الاستجابة والتـــأثر، والوزن الملائم للانفعال هو الذي يحدث هذا الأثر عن طريق إثارة الدهشة من وقت لآخر، وعن طريق إشباع رغبة الاستطلاع تارة وإثارتها تارة أخرى"[18].

ولعل ما ينبغي أن يراعي هو توافق الحالة النفسية مع الإيقاع الـــداخلي في البيت، فلا شك في أن الانفعال العاطفي يترك ظلاله على إيقـــاع الكلمـــات

وتتابعها، و من الممكن إدراكه في حدود النص الذي ندرسه؛ لنـــرى العلاقـــة السارية بين عاطفة الشاعر وإيقاع كلماته، وتأليف جمله، مـــع الملاحظـــة" أن الشاعر حين يريد أن يقول شعرا فإنه لا يحدد لنفسه البحـــر أولا، وإنمـــا هـــو يهتدي إلى البحر من واقع ما تضطرم به نفســـه، وما تزخر به من انفعـــــال يبحث عن النبض الخاص الـــذي يلائمه "[19]. وعليه جاءت اللامية على البحر الطويل الذي هو بحر مزدوج التفعيلة، ويعتبر من بحور الدرجة الأولـــى مـــن حيث الشيوع والاستعمال. و لتفعيلتي الطويل انسياب متميز قائم على المزاوجة بين السبب الخفيف والوتد المجموع، حيث يرتفع النفس لأداء الوتد المجمـــوع (فعو– مفا)، يعود إلى أداء السبب الخفيف (لن، عي)، وبذلك يظهـــر أصـــل التفعيلة في وتدها المجموع الذي هو ركيزة البيت الشعري، لما فيه من اعتماد على رفع الصوت والارتكاز على المقطع الحاصل في السبب الخفيف، وهـــو ما يجعلها طيعة مرنة في أداء حركة الانفعال الشعري، " فالوزن في أصـــغر وحداته، صورة الشعر الحسية "[21]، كما أن " لذة الوزن تنبع من لذة الإيقاع، ولذة الإيقاع إنما تدرك من تجاوب الطبع معه، وطربه له، واختلاطه به "[22].

ج – القافيـــة:

دارت الدراسة النقدية المتعلقة بالقافية حول أمـــرين: " أمـــر يتعلـــق بارتباط القافيـــة بالمعنى، والأمر الثاني عن علاقة القافية بتحقيق الموسيقى في الشعر.. وليس الهدف من القافية هو مجرد التوحيد بين أبيـــات القصـــيدة فـــي حرف الروي، وإن أحس القارئ باجتلابها واستدعائها، وإنما هي تـــدخل فـــي سياق الكلام كله وتؤدي وظيفتها مع ما يجاورها من كلمات "[23].

والوزن والقافية وحدهما يصدران نعما رتيبا متشابها كأنـــه مقطوعـــة موسيقية واحدة متكررة، وقد أفضت هذه الرتابة إلى أن يلجأ الشاعر إلى إبداع الانسجام بين عواطفه وموسيقاه. و جاءت القافية في اللامية مطلقة [**] مجردة

من التأسيس والردف موصولة بحرف اللين "الواو"، فهي صرفية إذن، ووزنهـا العروضي: /0//0، ووزنها المقطعي: (م ص م +م ص+م ص ص)، وذلـك على الشكل التالي: م ص م/م ص/م ص ص؛ وفيما يتعلق بالجانب الموسـيقي لها، فقد رأى الدرس النقدي الحديث أن انتهاء البيت بحرف يتفق مع نهايـات سائر الأبيات يوثق وحدة النغم، ويخلق للأذن نغمة واحدة ينتهي عندها آخـر ما نسمعه. و توفر هذا التواصل الصوتي بين نهايات الأبيات في اللامية وبـين الطابع الموسيقي الجمالي الناتج عنه، نتبين ذلك في ضوء الأبيـات التاليـة – على سبيل المثال –:

وأغضى وأغضت واتسى واتست به مراميل عزاها وعزته مـرمل(33)

شكا وشكت ثم ارعوى بعد وارعوت د وللصبر إن ينفع الشكو أجمل(34)

ولما كانت القافية هي آخر ما يتلقاه السمع، حرص الشاعر المبدع على أن يكون لحرفها وقع جميل على السمع. ولهذا جعل قدامة من شروط القوافي: أن تكون عذبة الحرف، سلسلة المخرج تحقيقا لجمال الـنغم ووضـوحه لـدى السامع[24]، و حرص الشاعر على اتحاد الروي في بناء القصيدة؛ إذ الحركـة المظهر الصوتي المصاحب للحرف، والخروج عن هذه القاعدة يوقع الشـاعر في عيب من عيوب القافية هو الإقواء [***]. وقد طبق الشنفرى في لاميته هذا القانون الشعري تطبيقا كاملا، لا على سبيل الالتزام أو الخضوع والتقيد بما هو قديم، بل على سبيل تحقيق ما يضمن للخطاب موسيقى شعرية رنانة وسـليمة صوتيا، عبر تجنّب الوقوع في الإقواء وإن كان ذلك على حساب اللغة والقاعدة النحوية، وعُذْر الشاعر تلتمسه له الموسيقى الشعرية للخطاب، وذلك في:

إذا وردت أصدرتها ثم إنها تثوب فتأتي من تحيت ومن علُ.

2/ البنـاء التركيبي: ويتم تحليله ذلك من خلال قسمين رئيسيين تدخل تحـت عباءتهما بنية الجملة العربية وهما:

أولا- الجملة الاسميـــة:

الجملة البسيطة (أنماطها وصورها)	المجموع	الجملة المركبة (أنماطها وصورها)	المجموع
1- الحال: - المثبتة 07	07	1 - النعت: - مثبتة01 + منسوخة منفية 01	02
2- النعت: - المثبتة 01	01	2 - الخبر: - منسوخة 02	02
3- الخبر: - المنسوخة 01 -اسمية (شبه جملة) 05	06	3 - الشرط: - المصدر تركيبها بـــ "لولا" 01 - منسوخة مصدّرة بـــ"إن" 02	03
4- المعطوف: -المثبتة 01+ - ش ج منفية 01	02	**مجموع الجمل الاسمية المركبة:**	**07**
5- المفعول به: - ش ج مثبتة 10 - ش ج منفية 05	15	**مجموع الجمل الاسمية: 38** **النسبة 32.47 %**	
مجمـــوع الجمـــل الاسمية البسيطة	**31**		

ثانيا– الجملــة الفعليــة:

الجملة البسيطة	المجموع	الجملة المركبّة	المجموع
1– **الحــال:** – مضارعية مثبتة 11	11	1– **الخبــر:** ماضوية شرطية 01	01
– **النعت:** – منفية مضارعية 01 – مضارعية مثبتة 09 – ماضوية مثبتة 03 – ماضوية مؤكدة 01	14	2– **المفعــول به** – ماضوية استفهامية 02 (مقول القول)	02
3– الخبــر: – مضارعية مثبتة 07 – مضارعية منفية 04 – ماضوية مثبتة 04	15	3– **الأمــر:** – فعلية أمرية 02	02
4–**المعطوف** – مضارعية مثبتة 07 – مضارعية منفية 01 – ماضويــة مثبتة 03	11	4– **الشــرط:** مضارعية مثبتة: – المصدّرة تركيبها بـــ "إن" 01 – المصدّرة تركيبها بـــ "إما" 01 مضارعية منفية: – المصدّرة تركيبها بـــ "إن" 01	03
5– **النــداء:** مثبتة 01	01		01

6- **المضاف إليـــه:** - ماضوية مثبتة (واقعـــة عبارة شـــرط بعـــد "إذا" الظرفية الشرطية 08 - ماضوية مثبتة (واقعـــة بعد الظرف "حيث" 01 - مضارعية مثبتة (واقعة بعـــد الظـــرف "ريثما") 01	10	**5- الشـــرط** - ماضوية : 08 - المصدرة تراكيبها بـــ "إن" 01 - المصدرة ترايكبها بـــ "إذا" 07	11
مجموع الجملة الفعليـــة البسيطة	**62**	**مجموع الجمل الفعلية المركبة:**	**17**
مجموع الجمل الفعلية 79		**النسبة 67.52 %**	

1- وتعود غلبة الجملة الفعلية إلى أحوال الخطاب، وملابسات السياق المرتبط في أغلب محطّاته بعاملي الحركة والتجدد، والجملـــة الفعليـــة - دون شـــك - أنسب إلى احتضان كل حدث تؤمه الحركة والاستمرارية في اللامية، فالشاعر يتحرك للرحيل، ويتحرّك لطلب القوت- بطريقته الخاصـــة - ويتحـــرّك فـــي هوجل الصحراء وقفارها، ويتحرّك في أخذه طريقا لم يسلكها بشر قبله.

شكا وشكت، ثم ارعوى بعد وارعوت للصبر إن لم ينفع الشكو أجمل(34)

أداة ربط (الواو) + عبارة الجواب/جملة اسمية (أداة توكيد "الـــلام" + مبـــدأ) + أداة الشرط (إن) + عبارة الشرط / جملة فعلية (أداة نفي وجزم "لم" + فعـــل + فاعل) + خبر الجواب مؤخر.

فيكون أصل التركيب الشرطي: و إن لم ينفع الشكو، لَلصبر أجمل.

يلاحظ على هذا التركيب الشرطي المتميز ما يأتـــي:

– جاء ترتيب وحداته عكسيا، حيث سبق الجواب شرطه وربطت أداة الشــرط بينهما في علاقة تلازمية، إذ عدم جدوى الشكو يستلزم الصبر، فهو إذن نتيجة حتمية عنه.

– وردت عبارة الجواب والشرط مختلفتين من حيث البناء، لأن الأولى اسمية، والثانية فعلية مضارعية.

– حدث الاختلاف التام بين العبارتين من حيث النفي والإثبات، لأن الجــواب مثبت مؤكد (لَلصبر) واللام مدعم ذلك، ولأن الشرط منفي جزمــا (لــم ينفــع الشكو) – ولم مقرر النفي– فيه.

– شكّل التركيب الشرطي دائرة مغلقة، تبدأ من الجواب وتنتهي إليــه، وهــو أسلوب مناسب تماما للسياق الدلالي المنزل فيه – لا سيما – وأنه معبر عــن ذات الشاعر في أفكارها ومبادئها المنبئة عن تجربة معيشية قاسية، « فالأسلوب إذن هو النظام الذي من خلاله يتم ضبط اللغة، وإخراجها في التركيب المناسب الذي يريد المخاطب التعبير به عن أغراضه »[25]. ووشم التركيــب الشــرطي بوشم الرزانة والحكمة التي تلخص الشقاء والبؤس في حياة أزليــة لا يحكمهــا زمن أو مكان، فالشكو أبدا لا ينفع، وهو لله صبر وتجلد، ولغيره مذلة ومهانة، وهذا ما لا يرتضيه الشاعر قطعا. كما يعكس التركيب على هذا الشكل « فرادة أسلوب الشاعر وتميزه في التنفيذ الفردي للغة »[26]. وإذا كان الخطاب يحتشــد بالصور الحركية المتصلة بالجملة الفعلية، فلا منأى بين الحركة والصوت الذي يرافقها، لذلك كثرت الصور الصوتية، فالقوس هاتفة بسهمها، رانّــة كأنهــا أم ثكلى تبكي صغيرها، والذئاب تصيع، وتصــرخ، وتشــكو، والنحــل يــدوّي، والسهام تتقلقل، و الأحناء تتصلصل، حتى الحجر الصــوّان يفــل و يتكسّــر. وكسّر الخطاب – بنظامه المتجدّد ورتابة الصحراء وصــمتها المخيــف، إنــه صوت الإنسان وتعبيره عن الوجود، إنه إيقاع الشاعر الكامن فيه « والمعبّــر

عن صميم ذاته المبدعة، وهي ذات متمرّدة رافضة للقيـــد والسكـــــون » [27]، و« لم تكن هذه الفرادة إلا نتاج فرادة أسلوب الشاعر وتجربته الشعرية » [28].

2 – كما ارتبطت الجمل الاســمية بمعــاني الوصــف ونقــل الحقــائق والأحوال، و هي الجملة المتضافرة مع نظيرتها الفعلية، لتصوير الحيــاة فــي بساطتها وتعقيدها، هي حياة مثقلة بالهموم (أو هي أثقل 47)، حياة لا يحــدها زمن أو مكان (والليل مقمر (02)، والليل أليل (56)، على غطش (55) أفاعيه في رمضائه تتململ (61)، ليس ظهره يعمل (56) .إنها حياة تصارع الغريزة والفطرة من أجل الكرامة "وفي الأرض منأى للكريم (03) ولــولا اجتنـــاب الذأم (23)، "فإني لمولي الصبر (50) " .. وكلها تراكيب اسمية تعكس تجربــة إنسان غالب الحياة وغالبته، فلخّصها في حكمة شعرية قال فيها: " وللصــبّر إن لم ينفع الشكو أجمل".

3/ البنـــاء البلاغـــي:

نظر الأسلوبيون إلى اللغة – انطلاقا من بالصياغة المنحرفة التي يمكــن من خلالها التعرف على طبيعة الأسلوب في ارتباطــه بالخطــاب وصــاحبه ومتلقيه – في مستويين: المستوى العادي؛ الذي يعتمد النحــو التقعيــدي فــي تشكيل عناصره، كما يعتمد اللغة في تنسيقها، والمستوى الإبداعي الذي يعتمــد على اختراق المثالية وانتهاكها[29] ومن هنا فإن الوصف العلمــي لأي شــكل إبداعي يقتضي أن يشمل بالضرورة وصف انحرافه في مستويين هما:

1 – الانزياح على مستوى التركيب (محور التأليف): ويهتم الأســلوبي مــن خلاله بالعلاقات الإسنادية وما ينجرّ عنها من انتهاكات لغوية، يمكن أن نعبّــر عنها بمباحث " علم المعاني"، والتي تقوم أساسا علــى العــدول عــن اللغـــة المألوفة، بعدها منبّهات فنية يقصدها المبدع لإنتاج صــور جماليــة متميــزة، ومن أطرف ما جاء منها في اللامية ما يأتــي:

أولا – الحذف أو الإضمار: أسلوب بلاغي قديم، يلجأ إليه الشــاعر اســتغلالا لإمكانياته الإيحائية، وله وظيفة مزدوجة؛ « إنه ينشّط الإيحــاء ويقويــه مــن ناحية، وينشّط خيال المتلقي من ناحية أخرى، فضلا عن فلسفته الكامنــة فــي خلافية الحضور والغياب... فالمباينة بين كلا الطرفين تعمل علــى اســتدعاء الغائب للحاضر، كما يستدعي الحاضــر الغائب » [30]. ويعود الغرض الرئيس من وراء الحذف، إلى الحاجة الفنية، والبغية الأسلوبية للتعبير البناء عن المقام في سياق لغوي أسلوبي يكون به « ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك ما تكون إن لم تنطق، وأتم مــا تكــون بيانــا إذا لم تُبِنْ »[31]. ولما كان الحذف من أبرز الوسائل التعبيرية والمتصلة بالصياغة الشعرية؛ كان له الحظ الأوفر مــن الاستعمال من طرف الشنفرى في "لاميته" متمثلا في العنصرين:

أ – إضمــار الفاعل: ذكر ابن هشام الأنصاري، الأغراض التي يعبّــر عنها حذف الفاعل في نوعين؛ لفظية ومعنويــة[32]، وتمثلــت فــي الخطــاب الشعري في:

1– رغبة المتكلم في أن يحافظ على الكلام المنظوم (لفظي).

2 – أن يكون الفاعل معلوما؛ بحيث لا يحتاج المتكلم لذكره (معنوي).

وجاء الفاعل في اللامية، مضــمرا 67 مــرة بنســبة معتبــرة تقــدّر بـــ" 57.75% "، لوجود ما يدل عليه في السياق. ومنه قوله:

هتوف من الملس المتون يزينهــا رصائع قد نيطت إليها ومحمــل(12)

إذا زلّ عنهــا السهم حنّت كأنهــا مرزّأة عجلــى تــرن وتعــول (13)

يلاحظ على التركيبين أنهما متصلان ومترابطــان إســناديا، إذ مــدار الحديث فيهما مشترك، وهي"القوس" أو "الصفراء العيطل" – على حــد تعبيــر

الشاعر– والرابط بين أجزاء التركيبين ممثل في الضمير (الهاء، تاء التأنيـث الساكنة)، أو في حرف المضارعة (التاء).

جاء الربط بين الإسناد الإسمي "هتوف" والعائد على القـوس – وبـين الإسنادات الفعلية (حنت، ترنّ، تعول) وكلها تشترك فـي الفاعـل (معنويـا)، فالقوس هي التي حنّت، وهي التي ترن، وهي التي تعول، فبرغم مكانة الفاعل ههنا، كان إضماره أفيد وأفصح من إظهاره؛ فماذا لو قلنا:

إذا زل عنها القوس السهم حنّت القوس كأنها

مرزأة عجلى ترن القوس وتعول القوس

ألا يتحول الكلام من نظم إلى نثر، ومن بـلاغة إلى فضـاعة، ومـن بحر دلالة إلى ثقالة وإطالة. و لذلك عبّر الجرجـاني عـن الحـذف بقولـه: " هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، وشبيه بالسـحر " [33]، ويسمى الحذف إضمارا على شريطة التفسير .. ويقابله الإظهار [34].

ب – إضمـــار المبتدأ: مـــن خلال البنية العميقة للجملة الاسمية اتضح لنا إضمار لافت للانتباه للمسند إليـــه (المبتدأ) ويوضح في الجدول التالي:

الآية	التركيب الاسمـــي	نوعـــه	المبتدأ المضمر	العامـــل
08	لم أكن بأعجلهم	منسوخ منفي	أنا (الشاعر)	أكن
12	هتوف	مثبت	هي (القوس)	الابتداء
15	لا جبّاء	منسوخ منفي	أنا (الشاعر)	لا النافية للوحدة
17	يروح ويغدو وداهنا	منسوخ مثبت	هو	يروح، يغدو
26	أغدو	منسوخ مثبت	أنا(الشاعر)	أغدو
27	غدا طاويا	" "	هو (أزل)	غدا
45	طريد جنايات	مثبت	الشنفرى	الابتداء
47	ما تزال تعوده	منسوخ منفي	هي(الهموم)	ما تزال
52	لا جزع، لا مرح	" "	أنا (الشاعر)	لا النافية
	لأبرحُ طارقا	مثبت مؤكد	هو(الطارق)	الابتداء
63	وضاف	مثبت	شَعْر	الابتداء + ربّ

يتضح لنا من خلال الجدول أن الموضع الرئيسي للإضمار هو " القطع و الاستئناف"؛ و" هو من المواضع التي يطرد فيها حذف المبتـــدأ[35]، وحقق ذلك جمالا أسلوبيا في المقامات المختلفة التي تنزّل فيها، ولا مناص من تقدير المضمر في البنية العميقة، ما دام هناك مـــا يشـــير إليـــه، فـــي البنيـــة السطحية، فلنقدّر المضمر في التراكيب ونخرجه إلى ساحة اللفـــظ والســـماع، فماذا يكون الأمر حينئذ؟

ولا أنا بخـــــالف داريـــة متـــغزّل يروح هو ويغدو داهنا يتكحّل هـــو(17)

غدا هو طاويا يعارض هو الريح هافيا يخوت هو بأذناب الشعاب ويعسل هو(27)
فلا أنا جزع مـــن خلّـــة متكثّـــف ولا أنا مرح تحت الغنى أتخيـــل أنـــا (52)

يبدو أن الإضمار كان أليق وأبلغ، فـــ " ربّ حذف هو قلادة الجيـــد، وقاعدة التجويد " [36]، إذ لو لم يضمر المبتدأ في لفسد الإيقاع وتهلهل الـــنغم، ولكان التكرار أدعى إلى الضجر والملل.

ثانيا– التقديم والتأخير: من الظواهر الأسلوبية التي وقـــف عنـــدها الـــدرس النحوي والبلاغي العربي في صيرورته، إذ يعد هـــذا الأســـلوب مـــن أكثـــر الانزياحات توافرا في الشعر، فأشكال القلب من تقديم وتأخير، الطارئـــة علـــى الرتبة المحفوظة للغة ...كانت محط اهتمام البلاغة، وهي اليـــوم نـــوع مـــن الانزياح الشعري السياقي[37]. ثم إن المتأمل في سياقات التقديم والتـــأخير فـــي اللامية، يجدها تمثل ملمحا أسلوبيا يشد إليه القارئ، لمـــا فيهـــا مـــن الخـــرق والعدول عن النمط العادي للتركيب اللغوي، ومن أشكال ذلك ما يلي:

1– تقديم عبارة جواب الشرط: ويتمثل ذلك في الأبيات التالية:

ولست بمحيـــار الظلام إذا انتحت هدى الهوجل العسّيف يهماء هوجل(19)
شكا وشكت ثم ارعوى بعد وارعوت وللصبـــر إن لم ينفع الشكـــو أجمل(34)

إن المتأمل في البيتين، لتجذبه ظاهرة مميزة، تعكس في حقيقتهـــا تميـــز أسلوب صاحبها، وهـــذه الظاهرة، هي تقديم عبارة جواب الشرط على عبـــارة الشرط والأداة، كما هو الحال في البيت الثـــاني، الذي مـــارس فيـــه الشـــاعر إرادته الشعرية على مستوى التأليف أو التركيب ليضمن أكبر قدر من التـــأثير على المتلقـــي، والتأكيد لرسالته، ولاسيما أنها تعبيرية تحمل في طياتها معنـــى التحدي للخوف والتصدي لكل ما يخفيه ستار الليل. ويزداد الأسلوب انزياحـــا عندما يفصل بين العناصر الإسنادية المكونة لعبارة الجواب، فتأتي أداة الشرط والعبارة في الوسط، كما لو كانت جملة اعتراضية يمكن الاستغناء عنها، ويبدو

ذلك جليا في:" إن لم ينفع الشكو (34)، فــ" الشكو" دخول في دائرة مفرغــة، والصبر أجمل السبل.

وشكل التركيب الشرطي بذلك دائرة مغلقة، تبدأ بالجواب وتنتهي إليه.

والناظر إلى ما ترتب عن هذه الظاهرة يحس" ضربا من ضروب التمرد الفني الذي يتسق مع تمرد الذات على المفاهيم والأعراف القبلية " [38].

3 – تأخيــر الفاعل: ويظهر ذلك في الأبيات التالية:

وإني كفاني فقد من ليس جازيا بحسن ولا فــي قربــه متعلــل(10)

ثلاثة أصحــاب : فــؤاد مشيّــع وأرقط زهلول وعرفــاء جيــأل(11)

أرجئ الفاعل في التركيب الأول إلى بدايــة البيــت المــوالي (ثلاثــة أصحاب) لضرورة نحوية مفادها طول الفاعل المخصوص بالإضافة والبدليــة المخصوصة هي الأخرى بالوصف (فواد مشيع، أرقط زهلول، عرفاء جيأل)، ولضرورة أخرى بلاغية تمثلت في تشويق المتلقي إلى معرفــة الفاعــل بعــد التمهيد الطويل له. ولم يأت جزافا، بل " تأخيره إلى نهاية الجملة، بحيث يحتل موضع القمة، يجعله أكثر بروزا وتأثيرا "[39]، ولاسيما أنــه أنتــج إيقاعــا متصاعدا للجملة يغذيه التوتر والتشويق إلى معرفة الفاعل و سلّط على المتلقي ضغطــا أسلوبيا طيلة انتظاره معرفة هوية المخصــوص بالتــأخير، ليكــون الجواب مفاجئا للتوقع و خارقا لأفق الانتظار؛ إذ من المنتظر أن يكون الفاعل متحركا قادرا على التنقل، لكنه في النهاية جامد لا يتحــرك، وهــذا جــوهر الانزياح في ممارسة التوترالأسلوبي بين " لذة التقبل وخيبة الانتظــار لــدى القارئ " [40].

ثالثا – الفصــل والوصــل(****):

أ – الوصل: يقع في مواضع مختلفة وعديدة، غلب منها في اللامية ما يلي:

1 – الوصل بقصد إشراك الجملتين في الحكم الإعرابي، و برز فــي قولــه:

وألحـــقت أولاه بأخراه مـــوفـــيـــا على قنة أقعي مـــرارا وأمثـــل (66)

وصل الشاعر بين الجملتين المضارعتين؛ "أقعي" و"أمثل" لاشـــتراكهما في الحكم الإعرابي، إذ كلتاهما وقعتا حالا من الضمير المتصل "التاء" بالفعـــل "الحقت"، وقصد من وراء هذا الوصل تدقيق الوصف على سبيل حكاية الحـــال الماضية، واستحضار الصورة في ذهن المتلقي.

ب- الفصل: يتم الفصل بين الجملتين المتجاورتين في مواضع أشهرها[41]:

1 - كمال الاتصال بينهما؛ و هو أن يكون بين الجملتـــين اتحـــاد تـــام وامتزاج معنوي حتى كأنهما أُفرغا في قالب واحد وذلك أن تكون الجملة الثانية توكيدا للأولى، كقوله:

- **فإني لمولى الصبر أجتاب بزّه (50)**

ويوم من الشعرى يذوب لوابه أفاعيه في رمضائه تتململ (61)

فالتجاور بين الجملة الأولى والثانية أنتج تواصلا على ســـبيل التأكيـــد الكلي للمعنى لاشتراكهما فيـــه وتوضيح ذلك كالآتي: (أنا صـــاحب الصـــبر ومولاه // أن اتخذ الصبر ثوبا) و (رب يوم تمتد أشعة شمسه(شديد الحـــر) //أفاعيه لا تتحمل حره ، فتراها متململة في رماله.

2 - أن يكون بين الجملتين شبه كمال الاتصال: و يكـــون ذلـــك حـــين تكون الجملة الثانية جوابا لسؤال نشـــأ عن الجملة الأولى، فتفصل عنها كمـــا يفصل الجواب عن السؤال، كقول الشاعر:

تنام إذا ما نـــام يقظـــى عيونهـــا حثاثا إلى مكروهه تتغلغل (46)

يجد المتلقي نفسه في هذا المقام، متسائلا و متعجبا؛ لماذا تنام العيون يقظة إذا ما نام الشنفرى؟ هل هي حارسة... أم!!؟، ليكون الجواب مفاجئا مفاده أن العيون متصيّدة مريدة الشرَّ لا حارسة. ويبدو أن هذا الأسلوب، حقق خاصية

أسلوبية تناسب مع حدة المفاجأة التي أحدثتها تناسبا طرديا، بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتقبل أعمق» [42].

2- الانزياح على مستوى الاختيار (العلاقات الاستبدالية):

و ركزنا في هذا المستوى على الصورة الشعرية، لاعتمادها على الانزياح في ضوء التقاطع الحاصل بين السلسلتين العمودي والأفقية و في إطـــار البنيتـــين السطحية و العميقة، اللتين ينتج عن اتساع الفجوة بينهما، الأســـلوب النـــوعي للخطاب، وعبر عن ذلك في الخطابات التالية:

أ - **الصورة المجازية:** وهو أكثر الصور قابلية للتمثيل والتركيز.

يحسن الوقوف على حركية المجاز وقيمته التصـــويرية فـــي حـــدود الانزياح الاستبدالي، لأن المتكلم يتجاوز فيه الدلالـــة الأصـــلية إلـــى الدلالـــة المجازية من خلال الممارسة الاستبدالية[43]. وتجلّت هذه الصورة في علاقتين: الجزئية و المسبّبية، و جاءتا على التوالي في المقامين:

1 - فوليت عنها وهي تكبو لعقره يباشره منها ذقون وحوصل (38)

- الدال: يباشره ذقون وحوصل.

المدلول (أ): الذقون و الحوصل قائمان بفعل المباشرة للعقر.

المدلول(ب): القطا قائمة بفعل المباشرة للعقر= علاقة اســـتبدالية قائمـــة علـــى الجزئية = الخرق والانزياح.

يلاحظ أن الانتقال من المدلول (أ) إلى المدلول (ب) على مستوى الاستبدال (الاختيار)، لم يتم على أساس المشابهة، وإنما على أساس المجاورة، وتكمن هذه العلاقة في كون الحوصل الذقون جزء من القطا، فكان الانتقال من الجزء إلى الكل؛ وهو المقصود .وكون المجاز قائما على الحذف النسبي للمدلول العميق، يجعله أكثر الصور الشعرية قابلية للتخيل والتركيز من قبل المتلقي من أجل إدراك عملية الانزياح، وقد أشار مورييه إلى ذلك عندما قال:

« إن هذه اللعبة الفكرية هي بحد ذاتها مصدر لذة، كما أن ثواب اكتشاف المقصود هو لذة أخرى »[44] .

2- ولست بمهياف يعشي سوامه مجدعة سقبانها وهي بهل (14)

- الـــدال : سوام بُهَّل(***********) (إبل مهملة بغير راع) .

المدلول (أ): انعدام اللبن في ضروعها (المسبب) ظاهر في البنية السطحية

المدلول (ب): الجوع والعطش (السبب) محذوف في البنية الســطحية، ومقــدر في البنية العميقة بإيراد القرينـــة (بهل) = الاستبدال = الانزياح.

تزود هذه الصورة المجازية المتلقي بدلالة السياق من خلال لفظ له بعد كاشف للحالة التي هي عليها السوام. حيث عبر عن السبب (الجوع والعطــش) بطريق المسبب (انعدام اللبن في ضروع السوام).

ب - الصورة الكنائية: يمكن أن تعد الكناية انزياحا استبداليا يعمد الشاعر فيــه إلى تغيير اللغة، الذي هو في الوقــت نفســه تحــول ذهنـــي؛ لأن الممارســة الاختيارية، والتأليفية تتوالد منهما دوال ومدلولات تقوم بخرق الكــلام، وهــو السلوك اللغــوي الذي تقومه اللغة عند العملية التحويلية[45]. وفي ذلك في

الكنايـــة الأولـــى:

مُهَرَّتَهٌ فوهٌ كَأَنَّ شُدوقَها شُقوقُ العِصِيِّ كَالِحاتٌ وَبُسلُ(31).

الدال: مهرته فوه

المدلول (أ): أفواه الذئاب مفتوحة ⟵ البنية السطحية (اللازم).

المدلول (ب): الذئاب شديدة الجوع ⟵ البنية العميقة (الملزوم) = استبدال

انزاح الشاعر للدلالة على المعنى المقصود (الجوع الشديد) عــن طريــق الوصف للأفواه المشوقة شقا واسعا، فعبر عــن الصــفة (الجــوع) بطريــق الموصوف (فوه)، حينئذ تبلغ الكناية ذروتها الدلالية كلما اتسعت الهوة بيـــن

البنيتين؛ السطحية والعميقة، و ذلك قياسا بدرجة الإيحـــاء والإخفـــاء للمعنـــى الباطن، و يعتبر المدلول (أ) الناقل الأساس لذبذبات المعنى المراد.

ينتج عن علاقة الاستبدال على المستوى الاختياري، فجوة دلالية تزيـــد الأسلوب توهجا، واللغة خصوصية "وهو ما يعبر عن القيمة الإبلاغية للكناية كونها تنطوي على مقدار من التأثير النفسي...فهي تعرض المعنوي في صورة حسية موجزة "[46].

الكنايـــة الثانيـــة:

وَتَشرِبُ أَسآرِيَ القَطا الكُدرُ بَعدَما سَرَت قَرَباً أَحناؤُها تَتَصَلصَلُ

الـــدال: وتشرب أساري القطا (36)

المدلول (أ) : القطا تشرب الأسآر ← البنية السطحية

استبدال = استلزام

المدلول (ب): الشاعر أسرع إلى الورد ← البنية العميقـــة

يبدو أن المدلول (ب) ناتج عن المدلول (أ)، حيث القطـــا تشـــرب الماء الكدر (الأسآر)، ما يشير إلى أن هناك من سبقها إليها، هو الشاعر الـــذي ينطلق من هذه الصورة لرسم سبل أخرى تتواشج فيما بينها في حياكة نســـيج الخطاب؛ فالكناية إذن تنشد الراحة بطريق التلميح لا والتصريح.

3 – **الصورة الاستعارية:** حينما ينشيء المبدع خطابه الاستعاري، فإنه يقـــوم بممارسة استبدالية وتركيبية على مستوى محوري الاختيار والتأليف، فـــالتجوز في المحور الأول يسمى انزياحا، لأنه خرق لقانون اللغة، والتجوز في المحور الثاني يسمّى منافرة لأنه خرق مرتبط بقانون الكلام. وهما متكاملان، لأنهمـــا يتحققان في المستوى اللغوي نفسه، والمتميز هيمنة الكلام على اللغـــة، وهـــي تتحول لتعطي للكلام دلالة، وهكذا تكون الممارسة مكونة من زمنين متعاكسين ومتكاملين [47] هما: حالة الانزياح، ونفي الانزياح. و يمكن أن نرصد أسلوبية الخرق على مستوى الصورة الاستعارية – في اللامية – من خـــلال أمثـــلة،

نختار أكثرها تميزا وخصوصية، و يبدو أن الحصة الكبرى مـــن الاســـتعارة، قد استأثرت بها الاستعارة المكنية، وذلك لقدرتها على التصوير والوصف مـــن خلال التشخيص، والإيحاء، والتجسيد ويبدو ذلك على التوالي في:

1 – إذا الأمعز الصوان لاقى مناسمي تطاير منه قادح ومفلل (20)

الـــدال : لاقى الأمعز مناسمي ← البنية السطحية

المدلول (أ) : الأمعز يتحرك ويلاقي رجليّ ← فجوة التوتـــر ← استبدال= منافرة

المدلول (ب) : رجلاي قويتان أمام الأمعـــز ← البنية العميقة

← استعارة مكنية إيحائية.

انزاح الشاعر للتعبير عن قوة رجليه بالتعبير عن صلابة الأمعـــز؛ وهـــو المكان الصلب الكثير الحصى[48]، ولعل تطاير الحصى وتفلّلـــه بعـــد ملاقاتـــه رجلي الشاعرالصلبة صلابة منسمي البعير، يدل دلالة مباشـــرة علـــى قـــوة رجليه على سبيل الاستعارة الإيحائية.

2 – دعست على غطش وبغش وصحبتي سعار وإرزيز ووجر وأفكل (55)

الدال : دعست على غطش ← البنية السطحية

المدلول (أ) : الغطش كالأرض ← الفجوة ← بـــؤرة التنافر

المدلول (ب) : مشيت ليلا ← البنية العميقة

← استعارة مكنية تجسيدية

تبدو الفجوة بين البنيتين السطحية والعميقة واسعة، مما ينتج عنها منافرة وانزياح على مستوى محور الاختيار، حيث تتحول الظلمة كمعنى مجرد إلى جامد ندوسه و نمشي عليه وهي الأرض، فيتحول حينئذ الزمن إلى مكان، وهذا ما يؤمئ إلى حقيقة مفادها أن الشاعر لا يحدّه زمان أو مكان، فالليل انقلب نهارا، والأمكنة غير المهتدى فيها أصبحت بحارا يقطعها بقارب مجدافاه الصبر والشجاعة. و من هنا نتج عن الصورة الاستعارية " مفارقة

دلالية، يتمثل جوهرها في نقل الخواص من أحــد عنصري المركب اللفظي إلى العنصر الآخر»[49]. وما يمكن أن نخلص إليه أنّ الشاعر وجد في الصورة الشعرية طريقا إلى كشف مكامن نفسه وخبايا جوارحه، والتي حقّقت:

– التأثير في المتلقي ووضعه موضع التركيز و الانفعــال لمعرفــة المقصــود باستثارته واستمالته إلى التأمل والانتباه عبر نقل المعاني المجردة والجامدة إلى حية ناطقة ومبينة.

– إشعار المتلقي بالميل والحاجة إلى اكتشاف المتوازي وراء المعنى المجازي، ورفع قيمة المعنى البعيد في نظر المتلقي، وتوكيده في نفسه.

– توهج الخطاب الشعري من خلال علاقة المنافرة بــين البنيتــين الســطحية (الدال) والعميقة (المدلول الثاني)،

وبهذا الفهم لا تصبح الصورة شيئا ثانويا يمكن الاستغناء عنه أو حذفه، وإنما تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق، تعجز اللغة العاديــة عن إدراكه أو توصيله، وتصبح المتعة التي تمنحها الصــورة للمبــدع قرينــة الكشف والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية [50].

ثبت المصـــادر و المراجـــع:

(1) **محمد بن عبد الحي:** التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، دراسة لأعمال ستة نقاد/ شعراء معاصرين، منشأة المعارف بالاسكندرية، 2002، ص 98.

(2) **نزار قباني:** طفولة نهد، منشورات نزار قباني، بيروت، ط25، 1999، ص19.

(3) **رابح بوحوش:** شعرية القصيدة العربية، دراسة في الذبيح الصاعد لمفدي زكريا (دراسة تمفصلية تفكيكية)- حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الرسالة 149،الحولية 21، مجلـس النشر العلمي، جامعة الكويت،201، ص 31.

(4) رابح بوحوش: شعرية القصيدة العربية، ص 32.

(5) **عز الدين منصور:** دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسـة المعارف، بيروت، ط1، 1985، ص 18.

(6) فالقبائل البدوية كانت تميل إلى الضم، ينظر **محمد النويهي:** الشعر الجاهلي، منهج فـي دراسته وتقويمه،ج1، ص 64.

(7) أفدنا هنا من مجهوادات رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص56،55.

(8) **إبراهيم أنيس:** موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5،1981، ص 41.

(9) ينظر:**أحمد مختار عمر**:دراسة الصوت اللغوي،عالم الكتب،القاهرة،ط2،1981،ص 232.

(*) **الارتكاز:** ويعني الضغط على المقطع وهو ما يقابل ما سـميناه بـالنبر اللغـوي، إلا أن النـبر إذا وقع في الشعر سمي ارتكازا ، ينظر: **محمد منـدور**، فـي الميـزان الجديـد، دار نهضة مصر، 1973، ص 240-241.

(10) **ينظر أحمد مختار عمر:** دراسة الصوت اللغوي، ص 232.

(11) محمد مندور: في الميران الجديد، ص 237.

(12) **تامر سلوم:** نظرية اللغة والجمال في النقد العربـي، دار الحـوار للنشـر والتوزيـع، سورية، ط1، 198ص43.

(13) المرجع نفسه، ص 49.

(14) ينظر: **محمد النويهي:** الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، ج1، ص51.

(15) **عبد السلام المسدي:** الأسلوبية والأسلوب، (نحو بديل ألسني فـي نقـد الأدب) الـدار العربية للكتاب، تونس ص 82.

(16) المرجع السابق، ص69.

(17) **ينظر23: ثامر سلوم:** نظرية النقد والجمال، ص 47.

(18) **حازم القرطاجني:** منهاج البلغاء وسراج الأدبـــاء، تقـــديم وتحقيـــق محمـــد الحبيـــب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981، ص 389.

(19) **ينظر: طه مصطفى أبو كريشة:** أصول النقد الأدبي، ط7، 1964، ص 261.

(20) **مصطفى السعدني:** التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعـــارف، الإسكندرية، ص 192.

(21) **طه مصطفى أبوكريشة:** أصول النقد الأدبي، ص 387.

(22) **المرجع نفسه،** ص 393.

(**)وهي المتحركة الروي، ينظر **موسى الأحمدي نويوات:** المتوسط الكـــاي فـــي علمـــي العروض والقوافي، دار الحكمة للطباعة والنشر، ط4، 1994، ص 376.

(23) **ينظر: أبوكريشة:** أصول النقد الأدبي، ص 399.

(***)– الإقواء: هو اختلاف حركتي روي البيت مع روي البيت الذي يليه بضمة أو كسره، ينظر: **موسى الأحمدي نويوات:** المتوسط، الكافي، ص 411.

(24) **عبد السلام المسدي:** الأسلوبية والأسلوب، ص 86.

(25)**صلاح فضل:** الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، مج 5، ع1، الهيئـــة المصـــرية للكتاب، القاهرة، 1984، ص 39.

(26) **محمد لطفي اليوسفي:** الشعر والشعرية، الفلاسفة والمنظرون العـــرب ومـــا أنجـــزوه وما نهضوا عليه الدار العربية للكتاب، تونس 1992، ص 56.

(27) **صلاح فضل،** الأسلوب وصلته بعلم اللغة، فصول، مج5، ع1، ص 49.

(28) ينظر : **محمد عبد المطلب:** البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان القاهرة، ط1، 1994، ص 268.

(29) **مصطفى الســـعدني:** البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعـــارف الإسكندرية، ص 139.

(30) يُنظر: **عبد القاهرالجرجاني،** دلائل الإعجاز، شرحه وعلق عليه ووضـــح فهارســـه: محمد ألتنجي، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1999، ص 121.

(31) ينظ: **ابن هشام الأنصاري:** شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تحقيق: محمـــد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2000، ص 188.

(32) **الجرجاني:** دلائل الإعجاز، ص 121.

(33) **المرجع نفسه**، ص 132.

(34) **الجرجاني:** دلائل الإعجاز، ص 121.

(35) **المرجع نفسه**، ص 125.

(36) ينظر: **عـدنان بـن ذريـل:** التحليـل الألسـني للشـعر، مجلـة الموقـف الأدبـي، ع 141 –142–143، كانون الثاني، شباط، آذار، 1983، ص 275.

(37) **فوزي عيسى:** النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، 1997، ص 188.

(38) **شكري عياد:** اتجاهات البحث الأسلوبي، ص 89.

(39) **المسدي:** الأسلوبية والأسلوب، ص 79.

(****)الفصل هو ترك العطف إما لأن الجملتين متحدتان مبنى ومعنى، أو بمنزلة المتحدتين، أما الوصل فهو عطف جملة فأكثر على أخرى بالواو خاصة، لصلة بينهمـا فـي المبنـى والمعنى أو دفعا للبس يمكن أن يحصل. ينظر: **يوسف أبو العدوس:** البلاغة والأسـلوبية، مقدمات عامة، ط1، الأهلية للنشر، عمان، الأردن ،1999، ص 85.

(40) ينظر: **يوسف أبو العدوس**، البلاغة والأسلوبية، ص 88.

(41) ينظر: **عبد السلام المسدي**، الأسلوبية والأسلوب، ص 82.

(42) ينظر: **رابح بوحوش:** شعرية القصيدة العربية، ص 70.

(43) ينظر: **المرجع السابق**، ص 126.

(44) **يوسف أبو العدوس:** المجاز المرسل والكناية، الأبعـاد المعرفيـة والجماليـة، ط1، الأهلية للطباعة والنشر، عمان الأردن، 1998، ص 209.

(45) **أبو العدوس:** البلاغة والأسلوبية، ص 122.

(46) ينظر: **رابح بوحوش:** شعرية القصيدة العربية، ص 60، واعتمد في وصـف أشـكال الاستعارة على جان كوهين ، بنية اللغة الشعرية، ص 109.

(47) ينظر: **المصدر نفسه** ، الصفحة نفسها.

(48) **سعد مصلوح:** في النص الأدبي – دراسة أسلوبية إحصائية –، ط1، النـادي الأدبـي الثقافي، جدة ، 1991.ص 216.

(49) **جابر عصفور:** الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1983. ص 383.