المهيمنات الأسلوبية في همزية الحطيئة

م.د. نضال حسيب فلفل الظالمي
جامعة واسط / كلية العلوم
nahaseeb@uowasit.edu.iq

الخلاصة :

إنَّ همزيـة الحطيئـة واحـدة مـن قصـائد الشـعر العربـي التـي أخـذت طابعـاً متميـزاً بمهيمناتهـا الأسلوبية المتفردة منها والمتداولة ، فقد حقق فيها صاحبها رسالته الاعتذارية ، وهي تحمل قيم إنساننا العربي التي استمدها من أصالة العرب ، ومن دينهم الحنيف ، ولاسيما في الأخلاق الحميدة وكرمِ النفس والإيثار والاعتراف بالخطأ ، كما أنَّها اتسمت بطوابع أسلوبية مائزة في استعمال الشاعر لأنساق متنوعة منها الإيقاع الذي طوَّعه في خدمة المضمون الشعري والحالة النفسية التي كان يعيشها ، بينما نسق التركيب منحه طاقة انزياحية ؛ ليكثِّف من شعرية النص وحمله دلالات عبَّر بها عمَّا يعتريه من أسف وعتاب ، يقابله مديح لمن هم أهل لذلك بأنساق تركيبية متعددة ، منها :الاستفهام والشرط والتقديم لضرورات إبلاغية وبلاغية، أما النسق الدلالي ، فقد كان الأوفي في تعابيره النسقية التي أثبت عن طريقها أنَّ القصيدة حملت أبعاداً دلالية متعددة بفضل أساليبه المتفردة منها والمتداولة كالأنساق البيانية، ونسق الثبات والتحول بالجمل الاسمية والفعلية ، كما حقق بعض الدلالات المضمونية بنسق الموازنة بالتضاد ، فأوجز عباراته بتلك الأساليب محققاً نصاً يستحق الدرس والقراءة .

الكلمات المفتاحية : النسق ، التفرد ، التداول .

Stylistic dominions in Hamziah Al-Hateia

Dr. Nadhal haseeb fulful Al dihlimy
Colleg of sciences – wasit university
nahaseeb@uowasit.edu.iq

Abstract :

Hamziah of al-Hateia is one of the poems of Arabic poetry that took on a distinct character with its unique and circulating stylistic dominions, in which its owner fulfilled his apologetic message, and it bears the values of our Arab people that he derived from the authenticity of the Arabs and their true religion, especially in good morals, self-generosity, altruism, and recognition of error.It was characterized by distinctive stylistic stamps in the poet's use of a variety of formats, including the rhythm that he used to serve the poetic content and the psychological state in which he lived, while coordinating the composition, it gave him a shifting energy. In order to intensify the poeticity of the text and carry its connotations that express the regret and reproach he is experiencing, he is matched by praise to those who are qualified for this in multiple synthetic formats, including: the interrogation, the condition and the presentation of informative and rhetorical necessities, and as for the semantic system, it was the most complete in his systemic expressions through which he proved that the poem carried Multiple semantic dimensions thanks to its unique and circulating methods such as the graphic formats, the consistency and transformation format in nominal and verbal sentences, and he also achieved some implicit connotations in the balancing format by contradiction, so he summarized his phrases with these methods, achieving in his unique style a text worth studying and reading

Key words : Layout , Uniqueness , Deliberative

المقدمة

الشعر كان ومايزال عصب الحياة الأدبية ، وهو في كل عصر محطة بلاغية وإبلاغية ، يثير في متلقيه المتعة ويزيده معرفة ؛ لما فيه من فنون شعرية ، ولعل الشعر العربي القديم تفرد نموذجه من حيث الأصالة التي يتمتع بها ؛ كونه مبتدأ بديعاً ، كما أنه احتفظ بقيم أمته التي ولد منها .

والدراسة التي وقف عندها الباحث هي همزية الحطيئة ، ذلك الشاعر الذي عُدَّ من شعراء الحوليات وقد سلطت الدراسة الضوء على قصيدته الهمزية ، وهي القصيدة الوحيدة في الديوان التي ورد رويها بالهمزة ، فقد بلغت ثلاثة وخمسين بيتاً برواية وشروح ابن السكيت (٢٤٦هـ) كما أنها من القصائد المهمة للشاعر ؛ كونها تلخص رؤيته لمن حوله ، وإن كانت اعتذارية مشوبة بالعتاب إلا أنها تضمنت مدحا لأطراف أخرى في النص الذي نجد فيه قيم الشجاعة والإيثار والكرم . والذي يعنينا في الدراسة أسلوب الشاعر في صياغة نصه الشعري ؛ لإبراز أهم المهيمنات الأسلوبية فيه عن طريق تسليط الضوء على مكوناته الفنية المهيمنة ؛ لذا قُسمت الدراسة على ثلاثة مباحث : الأول تضمن مستوى الصوت وضمَّ الوزن والقافية ، و التكرار والجناس الاشتقاقي، أما المبحث الثاني ، فدرس المستوى التركيبي بإبراز أهم مهيمناته الأسلوبية في النص ومنها : أسلوب الاستفهام والشرط وتقديم ماحقه التأخير ، و الضمائر ، بينما المبحث الثالث شمل المستوى الدلالي بإظهار أبرز ما فيه من مهيمنات أسلوبية ومنها الأساليب البيانية ، والتحول والثبات ، وأسلوب الموازنة بالأضداد ، ثم خاتمة بأبرز النتائج تتبعها قائمة المصادر والمراجع التي أعانت الدراسة بالمنهج الذي اتبعه الدارس ، وهو المنهج الأسلوبي . ومن الله التوفيق والسداد .

التمهيد

تظل الدراسات الأسلوبية قائمة مادام الإبداع مستمراً بوصف الأسلوبية علماً يبحث " عمَّا يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً ، وعن سائر الفنون الإنسانية ثانياً " (المسدي: عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٨٢م : ١٥٨– ١٥٩) ، فالأسلوبية تبحث عن خصائص الأساليب الفنية ، إذ يكمن الأسلوب في التعابير اللغوية المنزاحة عن اللغة المعجمية ، وبذلك يتميز أسلوب الشاعر والكاتب عن غيره في استعماله اللغة الثانية التي توسم كاتبها بسر تفرده دون غيره ، ولا بد للباحث أن يتقصى الاهتمامات الجمالية في النص لاكما يرى بالي التي ظلَّت أسلوبيته " تعبيرية بحتة ولا تعني إلا الإيصال المألوف والعفوي وتستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي " (هاف ، كراهام : الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة كاظم سعد الدين ، بغداد ، دار آفاق عربية ، ١٩٨٥م .: ٥٤) ،أي لاينظر إلا وظيفة النص دون رصد أدبيته ، إذ أنَّ هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه ، وإنما أدبيته ،

أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملاً أدبياً جميلاً، ولهذا فعلى الناقد الأدبي أن لايعنى إلا ببحث الملامح المميزة للأدب " (فضل ، صلاح : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشؤون الثقافية (آفاق عربية) ، بغداد، ط٣ ، ١٩٧٨م.: ٦٠) ، ويبدو أنَّ الدراسات الأسلوبية متعددة ، فقد أبعدت الشكلانية الروسية الخلق الأدبي الذي يعزو الأسلوب إلى جوانب نفسية ، كما رفضت بصفة قاطعة تفسيرات الحدوس والمهارات والخيال والتطهير والعبقرية وكل ما يمت إلى العوامل النفسية التي لها علاقة بالمنتج أو المتلقي ، إذ عدُّوا ذلك من أهم أسباب عدم فهم النص وإدراكه بعدما أخضع سبتزر دراسة الأسلوب إلى المزج بين مكونات النص اللغوية ، وما يخضع له الكاتب من تأثير نفسي حسب طروحات فرويد ويونغ في نظرياتهما النفسية ، وبذا يرى تميز كل كاتب بخصائصه الاسلوبية (ينظر : المصدر نفسه والصفحة نفسها) .

إنَّ دراسة الأسلوب قديمة قِدم البلاغة ، فقد "ارتبطت بالبلاغة وقواعدها المعيارية ، وكان هذا سبباً لتجاوزها في العصر الحديث وإهمالها والأخذ بالأسلوبية التي ظهر مصطلحها في بداية القرن العشرين " (مطلوب ، أحمد: الأسلوبية إلى أين ، مجلة المجمع العلمي العراقي ، المجلد التاسع والثلاثون ، ج٣ ، بغداد ١٩٨٨م ، ٢٦٥) ، فصارت تسعى " إلى إقامة أسس موضوعية لدراسة الأسلوب ؛ لتقربه من الدراسات العلمية بعدما كانت الانطباعات الذاتية والآراء الشخصية هي القائمة على دراسته طيلة القرون الماضية " (الغرباوي ، رحيم عبد علي : شعر أحيحة بن الجلاح الأوسي دراسة أسلوبية ، دار الفكر ، لبنان ، ط١ ، ٢٠١٥م: ٢٤) ، فالأسلوبية من المناهج اللسانية التي تبحث عما يتميز به الكلام الفني من بين مستويات الخطاب أولاً ، وعن أصناف الفنون الإنسانية ثانياً ، أي هو وصف للنص الأدبي على وفق طرائق مستنبطة من علم اللسان (ينظر : المسدي ، عبد السلام : النقد والحداثة ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ط١ ، ١٩٩٣ : ٥٣) وعلى هذا الوصف لايمكن أن تقدم الأسلوبية مفتاحاً للأساليب الأدبية وسماتها، إنما تقدم وصفاً للنص على أساس نظرية لغوية .

والذي تراه الباحثة أنَّ الأسلوبية هي منهج يترصد شعرية النصوص الأدبية التي تتأتى من الأساليب الأدبية التي تشيع في كل نص ، وعلى وفق ذلك ، فالأسلوبية " تطلق على تلك الدراسات التي تعنى بتفكيك الأسلوب وتحليله ، وإعادة تركيبه بغية اكتشاف بنيته" (هويدي ، صالح : النقد الادبي الحديث قضاياه ومناهجه ليبيا ، بنغازي ، منشورات جامعة السابع من إبريل ، ط١ ، ١٩٩٩م : ١٣٩ ، كما أنها تمثل "معدل الانزياحات أو متوسطها التي بها تقاس درجة الكثافة الشعرية المتمثلة بالمجاز والصور الشعرية "صالح ، بشرى موسى : نظرية التلقي (أصول وتطبيقات) بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ،

ط١ ، ١٩٩٩م : ٨٣ ، فالاسلوبية تدرس الجوانب الفنية للسمات الإبداعية التي تكسو النص جمالاً ، وتمنحه أفقاً بلاغياً يثير متعة المتلقي من خلال طرافته وإدهاشه .

فالدراسات الأسلوبية واحدة من المناهج العلمية اللسانية التي تهتم بتضاريس النص الإبداعي الذي يحمل الطاقات الدلالية ، وهي تُظهر شعريته وسماته التي يتميز بها ، فهي تهتم بقضية المهيمنات الفنية ولاسيما الشعرية ؛ والتي يمكن تعريفها بأنَّها " تلك العناصر اللسانية التي تكتسب قيمتها بعلاقاتها فيما بينها لامستقلة عن بعضها" (حمودة : عبد العزيز ، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك (سلسلة عالم المعرفة) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، ط١ ، ١٩٩٨م : ١٨٤) وبذلك تدرس الأساليب في حقولها ؛ كونها مشكَّلة من تلك المهيمنات التي تجعل من النص بأدبيته عن طريق ترابط الحروف والكلمات والجمل ما يجعلها تشكل جسداً متكاملاً ينوء بالدلالات والمعاني ، ومن ثم تشكِّل النص الأدبي.

المبحث الأول

المستوى الصوتي

الصوت ركن من أركان الفن الشعري ، بوصف الفنون الشعرية جميعها تطمح في بناء نسيجها من الحالة الموسيقية ، وهو مزية الفن الإبداعي الذي يرفد الأذن بالصوت المنسجم ومضمون النص بينما الوجدان تلامسه دفقات إيقاعه ، أما العقل هو ما يفك شفراته مع فهم لغة النص ، وقد تنبه لذلك كثير من النقاد القدماء.

والإيقاع الشعري يضم ألفاظ الحروف والكلمات والتراكيب وانتظامها على وفق وقع معين ينسجم وعاطفة منتج النص وهو ينظم نصه ، بوصفه "طاقة إبداعية فاعلة في النص الأدبي تصدر عن قدرة الأديب على التشكيل الهندسي الصوتي لجميع أجزاء النص من خلال تناوبها المنتَظم لتلك الأجزاء وهو القاعدة الفعالة لكل إبداع فني " (الغرباوي : رحيم عبد علي :شعر أحيحة بن الجلاح الأوسي دراسة أسلوبية : ٣٠) ، فإيقاع الشعر ليس الكلمات وتراتبها ، إنما النغم الموسيقي ؛ لذا فاللغة الشعرية "أما أن تخضع للموسيقى أو العكس ، لكن الحل الأمثل هو صهر الاثنين في مزيج واحد " (الشوان عزيز ، الموسيقى تعبير نغمي ومنطق ، مطابع الهيأة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥م : ٧٤)، أما الموسيقى تقع ضمن دائرة الإيقاع ، إذ إنَّ الصلة الوثيقة " بين الشعر والموسيقى ، هذا التأثير الذي يبدو لكلٍّ منهما والذي لفت انتباه القدماء ، وتنبه له المحدثون أيضاً ، فتوجهوا لدراسة الشعر دراسة فنية قائمة على الربط الوثيق بينه وبين شقيقته الموسيقى ؛ مما جعل النقاد يحكمون بأنَّ موسيقى الشعر إنما هي موسيقى تعبيرية ؛ لنقل الوجدان والخواطر والأحاسيس والمشاعر والتي قد تعجز الألفاظ والمعاني عن نقلها ، أو

الإيحاء بها ، فتأتي الموسيقى رمزاً دالاً موحياً على كل هذا " (نافع : عبد الفتاح صالح ، عضوية الموسيقى في النص الشعري ، مكتبة المنار ، الأردن ، ط١ ، ١٩٩٨م :٢٣).

والصوت في القصيدة يتمثل بالوزن والقافية والجناسات ، والتكرارات ، ومظاهر التقسيم .

فالقصيدة هي من البحر الوافر ؛ لما له من سرعة في تفعيلاته التي يشترك فيها تعجله لنفسيته المضطربة والمتحمسة في آنٍ ؛ بغية إيصال رسالته إلى بني عوف بن كعب وهو يعتذر منهم ، ولعل طواعية البحر في زمّ البيت بالسرعة وبالارتخاء تبعا للعاطفة يجعل تعاور زحاف العصب على تفعيلة مفاعَلَتُن ، فتصير مفاعَلْتن(مفاعيلن)(الهاشمي أحمد : ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، مصر ، د ت : ١١)؛ مما يمنح البيت سببين مترادفين ، هما ما يسارعان في حمل انفعالات الشاعر الهادرة ، وعلة القطف وهي إسقاط السبب الخفيف من مفاعلتن فتصير مفاعل ، فتنتقل إلى مفعولن (ينظر : المصدر نفسه :١٥) والتي لها "أثر عظيم جداً في نغمة الوافر ، إذ يكسبها رنَّة قوية" (المجذوب : عبد الله الطيب عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب ، دار الفكر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٠م : ١: ٣٥٨) ،ومنه قول الشاعر في افتتاح قصيدته وهو يحمل أشد العاطفة (الحطيئة ، الديوان ، :٣١) :

١- ألا أبلغْ بني عوفِ بن كعبٍ فهل قومٌ على خُلُقٍ سواءُ

ألاْ أبْلِغْ /بني عوفِب /نَكَعْبنْ/ فهل قوْمن / على خُلُقن / سواْءوْ

مفاعيْلن / مفاعيْلن / فعولن مفاعيلن / مفاعلتن / فعولن

فالذي طرأ زحاف العصب والقطف في عروضه وضربه ؛ لجعل البيت متسارعاً مع سرعة الانفعالات التي دهمت الشاعر ؛ لأنه كان متعجلاً ؛ لإيصال رسالته في الاعتذار . بينما في البيت التالي آثر الاسترخاء ؛ وذلك بذكر أسماء معطوفة على بني عوف وجملة خبرية في الشطر الثاني بقوله : (جرول بن أوس بن مالك ، ديوانه برواية وشرح ابن السكيت (٢٤٦هـ) ، دراسة وتبويب د. مفيد محمد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط٣ ، ٢٠٠٣م – ١٤٢٤هـ : ٣١)

٢- عُطارِدُها وبَهدَلةَ بن عوفٍ فهل يشفي صدوركمُ الشِّفاءُ

عُطَارِدُها / وبهدَلتب / نَعَوْفن / فَهَلُ يشْفي /صدورَكُمشْ/ شِفَاءوْ

مفاعلتن /مفاعلتن / فعولن مفاعيْلن / مفاعلتن / فعولن

إذ نجد التفعيلات الصحيحة متفشية في البيت ، إذ لاحاجة فيها لتوتر الشاعر إلا في التفعيلة الأولى من عجز البيت (فهل يشفي) وهي تحمل معنى التعجب والإنكار .

وحين يقرر في كلامه ، وكأنه يسائل نفسه ؛ ليعطي العذر نجده بحالة استرخاء على قدرٍ ما يحمله البحر في طبيعته التي تفشى فيها الإخبار ، يقول (الديوان : ٣١) :

٣-ألمْ أكُ نائياً فدعوتموني فجاء بهِ المواعِدُ والدُّعاءُ

ألمْ أكُ نأ / ئياْ فَدَعَوْ / تموْ نيْ فجاءَ بيَ لْ/ مواْعِدُ وَدْ/ دُعاءوْ

مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن مفاعلتنْ / مفاعلتن / فعولن

والأبيات التي بعدها تحمل جملاً إخبارية لم يطأها زحاف العصب طالما لم تحمل انفعالات قوية تجثم عليها . أما حين تشتد عاطفته ، وهو يذكِّر بالموت مثلاً ، تتسابق الزحافات على البيت أو الأبيات، يقول (الديوان : ٣٦):

٤٢- على ريب المنونِ تداولتْهُ فأفْنَتْهُ وليس لها فناءُ

على ريْبلْ/ مَنوْنِ تدا / ولتهُو فأفْنَتْهو / وليْسلَها / فناءو

مفاعيلن / مفاعلتن/ فعولن مفاعيلن / مفاعلتن / فعولن

هنا نرى الشد العاطفي في البيت ؛ لما فيه من زحاف العصب في التفعيلة الأولى من صدر البيت ، والتفعيلة الأولى من عجزه .

أما قافيته فقد ألزمها بما لايلزم ، وهو صوت الألف ، وحرف الروي الهمزة بما يطلق عليها القافية المُردَفة ، فالألف في القصيدة يفتح أفق النص ويطيل من نفسه ؛ كي يمنح الأبيات ارتدادات انفعاله ، إذ أنَّ الألف صوت هوائي يخرج الهواء معه من أقصى جوف القصبة الهوائية ؛ لتطويل ما يروم التأكيد عليه ، ثم يقفله بصوت الهمزة التي تخرج من انطباق لسان المزمار ، وهو صوت إطباق قوي يعبر به عن شدة أسفه واعتذاره مُلفَّعين بعتابه لبني عوف الذين آووه وأكرموه ، ثمَّ هجروه. أما الضمة وهي حركة الروي ، فهي تدل على الزهو والرفعة والفخار (ينظر : الغرباوي ، رحيم عبد علي : نباهة العرب وبلاغة القرآن الكريم ، دار المتن ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١٩م : ٣٢) ؛ كونه منح الحق لأهليه ، فهو الرجل الوفي لمن إئتمنه ، والمعروف أن الشاعر يتكسب في أشعاره ، فنراه يسعى لتعويض ما يستشعره تجاه شخصيته التي كانت محط منقصة من الآخرين .

يتضح أنَّ أسلوب الشاعر يكمن في انتقائه البحر ؛ ليعبِّر به عن مدى انفعالاته تجاه قضاياه مستعملاً في هذا المضمون بحر الوافر ؛ لأنه يحمل في تلافيفه سرعة ؛ لكثرة الأسباب التي يحملها ، ثم حينما تشتد عاطفته في مواضع يحاول أن يمنح الأبيات التي تتوافق مع تلك العاطفة زحاف العصب الذي بدوره يمنح أبياته أسباباً مضاعفة ؛ ليبرِّز انفعالاته ، أما قافيته فألزمها صوت الألف الذي يتلوه صوت الهمزة ، بما يسمى القافية المردفة ؛ ليتيح له فضاءً أرحبَ ، فيطيل ما يمكن إطالته من دلالة قبل نهاية كل بيت يقفله بالهمزة وهي صوت إطباق شديد ؛ كي يجعل من إيقاع النص أكثر صخباً وأشد رنيناً .

ولما كان الشعر هو الينبوع الدافق من الحروف والكلمات الذي يتأسس منها ، إذ أنَّ طبيعة الشعر تتأسس على موسيقى الألفاظ الرافدة للمعاني التي ينتظمها النغم ، وهي تتهادى مع موسيقى الأبيات مشكِّلة بذلك إيقاع النص ، ولعل الحروف والألفاظ تُنظم بسلك فني متميز تصوغه قدرات الشاعر الفنية ولاسيما البناء الموسيقي الداخلي الذي يضاهي موسيقى النص الخارجية ، ويبدو أنَّ الحطيئة في قصيدته استطاع أن يمازج بين المضمون والانفعال والألفاظ التي منحها نغماً منسجماً مع ما يبوح به النص من مشاعر ومعانٍ ، بوصف الشاعر يعرف "متى يجمع الأنغام ومتى يغرِّدها ، على تتابع ... من ضروب التأثير المختلفة عن طريق تنسيق الأصوات والصور والتدرج بالعاطفة والانتقالات اللفظية المفاجئة ، وتصبح اللغة لديه ضرباً من الموسيقى تنبثق عن النغم والإيقاع واللحن " (نافع : عبد الفتاح ، عضوية الموسيقى في النص الشعري مكتبة المنار ، الأردن ، ط١ ، ١٩٩٨م : ٥٢) . ومن مظاهر الموسيقى الداخلية التي منحته إيقاعاً معبّراً دالاً منسجماً مع الموسيقى الخارجية ومع مضمون النص ، هي :

١- **التكرار** : وهو ترديد صوتي للحروف أو الكلمات أو الجمل يستعمله المبدع حين يهتم بمعنىً ما يحاول التأكيد عليه من أجل إرساء تلك الفكرة في ذهن المتلقي ، كما أنه يزيد من جمال الإيقاع ، ولعل "كل تكرار مهما كان نوعه تستفاد منه زيادة النغم وتقوية الجرس" (المجدوب ، عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب : ٢/ ١٤٧)، فالتكرار في طبيعته "يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها ، وهو بهذا ذو دلالة نفسية قيمة " (الملائكة ، نازك ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٨م : ٢٤٢)، ويبدو أنَّ التكرار شاع في همزية الحطيئة حتى شكَّلَ ظاهرة أسلوبية ، فهو يمنح النص نغماً موسيقياً بترديد الحروف والألفاظ والجمل ، إذ إنَّ الأذن العربية تحبب تكرار الألفاظ التي لا تنسجم ومكونات الإيقاع الأخرى ، فهو يدخل ضمن التوصيف اللاشعوري الذي يسلطه الشعر في أعماق الشاعر فيضيئها (ينظر :المصدر نفسه : ٤٣) .

- **تكرار الصوت** : نجد الحطيئة يكرر بعض الأصوات في كل بيت ؛ ليعبر عن دفقه الشعوري كما أنه يدور حول بعض الأصوات التي تستمكن لاوعيه مستعملاً ألفاظاً تشتمل على تلك الأصوات ؛ مما يجعلها تتكرر لدواعٍ دلالية ، ومنه ما نجده في مطلع قصيدته التي يقول فيها (الديوان : ٣١) :

١- ألا أبلغ بني عوف بن كعبٍ فهلْ قومٌ على خلقٍ سـواءُ
٢- عطاردها وبهدلة بن عوفٍ فهل يشفي صدوركمُ الشفاءُ
٣- ألم أكُ نائيـا فدعوتموني فجاء بي المواعدُ والدعاءُ
٤- ألم أكُ جاركـم فتركتموني لكلبي في دياركـمُ عـواءُ
٥- أجيل على الخباء ببطنِ قوٍ نبات الليل فاحتُمِل الخبـاءُ

نجد تفشي صوت الباء في البيتين الأولين ، إذ كرره ست مرات ، وهو صوت إطباق شديد منح دلالتهما شدةً وحزماً ؛ كونه يبغي بهمة عالية إرسال اعتذاره ، ثم يستأنف الصوت في البيت الخامس ، إذ نجده يكرره خمس مرات ؛ ليحدث وقعاً أعنف ؛ كونه يدور حول الخباء الذي يقع في وادي قوّ بين اليمامة وهجر (هامش الديوان : ٣١) فهو بحال من الهمة ، ولعل تكرار الباء أراد به إشعار المتلقي أنه صاحب همة في الأمر وماتمنحه الباء من قرع ، وصدى داخل النص ، وهو في حالة حبب فيها أن يوصل ما أمكنه ذلك الاعتذار ، كما كرر صوت العين تسع مرات ، وهي تدل على الالتياع والألم (ينظر : الغرباوي ، رحيم عبد علي ، شعر أحيحة بن الجلاح الأوسي دراسة أسلوبية : ٧٠) للموقف الذي يمر به وبتكراره قوّى من دلالة ما يمر به من تعنيف لنفسه ، بينما كرر الهمزة اثنتي عشرة مرة للدلالة على التأزم النفسي للموقف الذي يمر به ، والهمزة صوت إطباق يمنح دلالة الجِدّ بالفعل ؛لأنه يمثل ارتكاز المتكلم على نقطة ؛ ليعبر عن طريقها إلى حديث ورأي أبعد وأكثر جدية فيه ، أما الفاء ، فقد كررها ثلاث عشرة مرة ؛ لما تحمل من دلالة الأسف ، فهي صوت هوائي . ويبدو أن هذه الأصوات تفشت في أغلب أبيات القصيدة ؛ لما تحمله من دلالات آثرها الشاعر ، فحملت الألفاظ تلك الأصوات التي شكلت نسقاً واضحاً في النص .

ويبدو أن تكرار الأصوات شكل ظاهرة أسلوبية في القصيدة ، وهي تحمل قرعاً نغمياً يعزز دلالة الألفاظ في قصيدته .

- **تكرار الألفاظ** : التكرار بالألفاظ شكَّل لدى الشاعر سمة أسلوبية مائزة ، فقد كرر الأسماء والضمائر دون الأفعال ؛ كونه ثبت على نقاط أساسية دون تغيير في الموقف ؛ لما شمله من بني قريع من طيب وكرم وعطاء باذخ ، فاستعمل الضمير (هم) ؛ ليقرره في ذهن متلقيه من أنهم أصحاب موقف وفضل ، يقول : (الديوان : ٣٣– ٣٤)

١٧– وإنّي قد علقتُ بحبلِ قـومٍ أعانُهمُ على الحسبِ الثراءُ
١٨– هم المتضمنون على المنايا بمالِ الجارِ ذلكمُ الوَفـاءُ
١٩– هم الآسون أُمَّ الرأسِ لمـا تواكلها الأطبَّةُ والإسـاءُ
٢٠– همُ القومُ الذين إذا اعترتهم من الأيام مُظلمةٌ أضـاءوا
٢١– هم القوم الذين علمتموهم لدى الداعي إذا رُفِعَ اللواءُ

فالضمير (هم) تكرر تكراراً تدويمياً ، أي متعاقباً في بداية كل بيت ؛ مما شكل نسقاً واضحاً للتكرار زاد من ارتكاز الإيقاع في هذه الأبيات ، وأكد أنهم أصحاب الفضل ، كذلك كرر لفظة القوم ، والاسم الموصول (الذين) ؛ لزيادة التوكيد . ومن التكرار التدويمي أيضاً قوله (الديوان: ٣٤–٣٥) :

٢٤- وإنَّ أباكمُ الأدنى أبوهم وإنَّ صدورهم لكم براءُ
٢٥- وإنَّ سعاتهم لكمُ سعاةٌ وإنَّ نماءَهم لكمُ نماءُ
٢٦- وإنَّ سناءهم لكمُ سناءٌ وإنَّ وفاءهم لكمُ وفاءُ
٢٧- وإنَّ بلاءَهم ما قد علمتم على الأيام إنْ نفعَ البلاءُ

كرر الحرف المشبه بالفعل (إنَّ) فهو أساساً يفيد التوكيد ؛ ليضفي على دلالاته قوة ؛ مما جعله يكرره في بداية كل صدر وعجز من الأبيات في مدح فئه أو صفة من بني قريع ، كما أنه كرر (لكم) التي عزز بها وفاءه لهم ، فهم من يتحلون بتلك الخصال الحميدة .

أما التكرار المنفصل فنجده في بعض الأبيات التي يقول فيها (الديوان : ٣٨) :

٤٨- وينظرُ حوله فيرى بنيهِ حِواءٌ من ورائهمُ حِواءُ
٥١- إذا كان الشتاءُ فأدفئوني فإنَّ الشيخَ يهدِمهُ الشتاءُ

فنجده يكرر لفظة (حِواء) في القافية ، وهو يسبقها باللفظةِ نفسها ، كذلك لفظة (الشتاء)، وهذا التنغيم بالتكرار يجعل المتلقي أكثر تركيزاً على المفردات التي يحاول الشاعر التأكيد عليها ؛ لأنها تمثل مرتكزات المضامين في أبياته داخل النص . ومنه أيضاً (الديوان : ٣٤-٢٥) :

٢٥- وإنَّ سعاتُهم لكمُ سعاةٌ وإنَّ نماءَهم لكمُ نماءُ
٢٦- وإنَّ سناءهم لكمُ سناءٌ وإنَّ وفاءهم لكمُ وفاءُ
٢٧- وإنَّ بلاءَهم ما قد علمتم على الأيَّامِ إنْ نفعَ البلاءُ

فـ(سعاة ، ونماء ، وسناء ، ووفاء ، وبلاء) كررهن داخل كل بيت ؛ مما أزادهن تنغيماً ، فضلاً عن تقرير التوكيد .

- **تكرار التركيب** : نجد الشاعر في قصيدته كرر التركيب ، ومنه تركيب الفعل الناقص مع حرف الاستفهام (الهمزة) وأداة الجزم (لم) فمنح تلك الأبيات سرعة تدفق الإيقاع ؛ لما يحمل من تشابه التفعيلة الصحيحة (متفاعلن) ، فنراه يقول :(الديوان : ٣١)

٣- ألم أكُ نائياً فدعوتموني فجاءَ بيَ المواعدُ والدعاءُ
٤- ألم أكُ جاركمْ فتركتموني لكلبي في دياركمُ عواءُ

وهو من التكرار التدويمي ، إذ أورده في بداية البيت ، وهو يستنكر على من يبرر لهم بالاستفهام الإنكاري الذي حققه بالهمزة بحاليه حين دعوه ، وحين تركوه .

وفي قوله (الديوان : ٣٢):

١٢- فلا وأبيك ما ظلَمتْ قُريعٌ بأن يبنوا المكارمَ حيثُ شاءوا

١٣- ولا وأبيك ما ظلمت قريعٌ ولا برموا بذاك ولا أساءوا

فنجده يكرر شطراً بأكمله ؛ لما فيه من قسم ، وهذا التكرار يعد توكيداً يضاف إلى وظيفة القسم في التوكيد .

يتبين أنَّ الشاعر في التوكيد يسعى في أغلبها إلى التوكيد التدويمي الذي يمثل تراتب التوكيد بالمحل نفسه من البيت ؛ كي يضبط به إيقاع الأبيات التي ترد فيه الألفاظ أو التراكيب المكررة ؛ مما يمنح الأبيات شدَّاً بعضها بعضاً . كما تميز تكراره من أنه يكرر المؤكدات ؛ من أجل أن يبرر لاعتذاراته فيؤكد أسفه لمن غمط حقهم .

٢- **الجناس الاشتقاقي** : وهو واحد من فروع الجناس الناقص الذي يضفي على النص جمالاً لفظياً ويلفت ذهن المتلقي بلفتاته النغمية عن طريق إيراد الكلمة نفسها ، لكن بتغيير بعض مواقع حروفها فتميل بالفعل إلى دلالة الاسمية أو الوصفية أو العكس فهو " أن تجيء بألفاظ يجمعها أصل واحد في اللغة" (الحلبي، شهاب الدين محمود(٧٢٥هـ) ، حسن التوسل إلى صناعة الترسل ، تحقيق أكرم عثمان يوسف ، بغداد ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٠م : ١٩٣) ، وقد شاع هذا اللون في قصيدته ، فشكَّل ظاهرة أسلوبية ، ومنه قوله (الديوان:٣١-٥٣)

٢- عطاردها وبهدلةَ بن عـوفٍ فهل يشفي صدوركمُ الشفاءُ
٣- ألم أكُ نائيـاً فدعوتمـوني فجاءَ بيَ المواعدُ والدعـاءُ
٦- فلمـا كنتُ جاركـمُ أبيتـم وشرُّ مواطنُ الحسَب الإبـاءُ
٨- ولما كنتُ جـارُهمُ حبـوني وفيكم كان – لو شئتم – حباءُ
٩- ولما أنْ مدحتَ القـوم قلتـم هجوتُ ولا يحـلُّ لك الهجـاءُ
١١- فلم أشتمْ لكم حَسباً ولـكن حدوتُ بحيث يستمعُ الحُـداءُ
١٥- فيبني مجدهـم ويقيمُ فيهـا ويمشي إن أريد لـه المَشـاءُ
٣٥- وأمضى من سـنانٍ أثربيٍّ طعنتُ بهِ إذا كُـرِهَ المضاءُ
٤١- لعمرُكَ ما رأيتُ المرء تبقى طريقتُهُ وإنْ طـالَ البقـاءُ
٤٢-على ريب المنـون تداولته فأفنتـهُ وليس لهـا فنـاءُ
٥٣- تقول له الضعينةُ أغنِ عني بعيركَ ليـس بـه غنـاءُ

فنجد في الأبيات مجانسةً بين الافعال المضارعة والماضية والأمر ويقابلها من أسماء مشتقة منها (يشفي – الشفاء ، دعا – الدعاء ، أبى – الإباء ، حبا – حباء ، هجا – الهجاء، حدا – الحداء، يمشي

– المشاء ، تبقى – البقاء ، أمضى – المضاء ، أفنى – فناء ، أغنِ – غَناء) ، وهذه الالتفاتات في الجناسات الاشتقاقية تزيد النص تطريباً ، وقد أوردها الشاعر بكثرة بعدما بنى عليها قافيته .

كما أورد مشتقات ومصادر وجانسها بقوافٍ ؛ ليزيد النص وقعاً تنغيمياً باذخاً بتلاوين من التشكيلات الصوتية ، ومنه (الديوان : ٣٤–٣٥)

١٩– هم الآسون أُمَّ الرأس لمـا تواكَلهـا الأطبّةُ والإســاءُ
٢٨– وثغرٌ لايُقـامُ بـه كفُوكُـم ولـم يكُ دونهـمُ لكُمُ كفـاءُ

فـ (الآسون – الإساء ، كفو – كفاء) نجده استغل نغمهما من أجل تطريب النص ، وصهر ذلك مع عناصر الإيقاع الأخرى .

نخلص إلى أنَّ عناصر الموسيقى الداخلية تنوعت ، وكان لها أثر فاعل في تنغيم النص ، وهي تنصهر بالموسيقى الخارجية ، وقد شكلت نسقاً متيناً ، أضفت على النص سر تكامله ، فضلاً على ذلك أغنته في الجانب التطريبي والتأثير النفسي عند المتلقي ، وبذلك شكلت مظهراً مائزاً من مظاهر أسلوبية الشاعر في قصيدته .

المبحث الثاني

المستوى التركيبي

النص الأدبي يتألف من ألفاظ وتراكيب تمنحه شعريته إذا ما استعملت كلغة خاصة للشعر تيمنحه ميزاته الشعرية بوصف اللغة "مجموعة من العلاقات الحية المتنامية ، وليست مجرد رصف للالفاظ بلا تعلق فيما بينها ، وأنَّ هذه العلاقات تبرز عن طريق الصنعة التي يستعان عليها بالفكرة والروية والذوق " (دهمان ، أحمد علي ، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني ، منهجاً وتطبيقاً ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط١ ، دمشق ، ١٩٨٦م : ١/ ٨٩) ، ولعل اللغة الشعرية تتألف من انزياحات في أصل اللغة المعجمية ، فتتكون لغة داخل اللغة العامة بما يسمى باللغة الشعرية التي تختلف في بنائها من مُنتِج لآخر ؛ لما تتماز به من السبك الخاص الذي يصدر عن ثقافة وذوق ورؤية مختلفة عن أساليب الآخرين من الشعراء .

ولما كانت الاسلوبية تدرس أنساق النص بما فيها من خصائص الأسلوب ، ولاسيما التراكيب فالسمة الرئيسة في دراسة النسق التركيبي ، هو تسليط الضوء على اللغة الشعرية التي تتميز عن اللغة المعيارية كما يرى يان موكاروفسكي بسمتها التحريفية أي خرقها لمعيار اللغة المعهود أو قانونها الملزم المكوَّن من القواعد الصوتية والصرفية والنحوية بقصد التأثير بعد الإيصال (ينظر : الحربي ، فرحان بدري: الاسلوبية

في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ، الحمرا ، ط١، ٢٠٠٣م :٢٩) . فعلى الرغم من أنَّ قصيدة الشاعر تتسم في بعض أنساقها بالمباشرة ، فإنَّ شعريتها بدت واضحة في أغلب أنساق القصيدة الأخرى ، ومن ذلك :

١-**أسلوب الاستفهام** : إذ حقق الشاعر فيه جانباً من شعرية النص عن طريق ما حمله من معانٍ مجازية ، أومأ بها إلى دلالات متنوعة ، ومن تلك الأنساق الأسلوبية إيراد الاستفهام بالحرفين(هل والهمزة) للتعبير عن معنى الإنكار في (هل) بقوله (الديوان:٣١) :

١- ألا أبلغ بني عوف بن كعبٍ فهل قوم على خلقٍ سواءُ ؟

فهو ينكر أن يكون هناك قوم جميع أفراده في الخلق متساوون .

ومعنى الإخبار بقوله (الديوان : ٣١) :

٢- عطاردُها وبهدلةَ بن عوفٍ فهل يشفي صدورَكُمُ الشفاءُ

فقد استعمل الاستفهام هنا بالأداة (هل) للاخبار لا بمعنى الاستفهام ، أي (هل يشفيكم أن أبين لكم وأشفيكم من الخبر) (هامش الديوان :٣١)

أما قوله (الديوان : ٣٦) :

٣٨- وقد قالت أمامةُ هل تعزَّى فقلت أميم قد غلب العزاءُ

فجاءت هل استفهاماً تقريرياً ؛ لأنَّ الشاعر يريد أن يبين أنَّ هناك عزاءً للموقف ، أي صبرٌ له .

أما الهمزة ، فقد استعملها للعتب يقول (الديوان:٣١) :

٣- ألم أكُ نائياً فدعوتموني فجاء بي المواعدُ والدعاءُ

٤- ألم أكُ جاركم فتركتموني لكلبي في دياركمُ عـواءُ

فعلى الرغم من أنه يعتذر ، لكنه في الوقت نفسه يبرر لهم ماكان بينهم وبينه ، ليشعرهم أنه يتنازل عما لحقه منهم من تجشم المجيء في البيت الأول والحنين لهم في البيت الثاني .

كما استعمل الهمزة للإخبار في قوله (الديوان : ٣٢) :

١٠- ألم أُكُ مسلماً فيكون بيني وبينكمُ المـودةُ والإخـاءُ

أي بيني وبينكمُ حرمة الإسلام ، فلا ينبغي أن يساء إلي ، وواجب أن يكون بيننا المودة والإخاء .

يتبين أنَّه استعمل نسقاً واضحاً في الاستفهام بحرفي الاستفهام دون غيرهما فأخرجهما إلى معاني الإنكار والإخبار والعتب .وهو ملمح أسلوبي واضح في نص الشاعر .

٢- **أسلوب الجمل المركبة بالشرط** : من أنساق القصيدة الأسلوبية ، هو طغيان الجمل المركبة بأدوات الشرط ، وهو مظهر واضح لدى كل من قرأ القصيدة ؛ ليبرر الشاعر به عمَّا يعتمله تجاه القوم الذين صاغ قصيدته من أجل الاعتذار منهم والتبرير لهم ؛ مما جعلهم يستاؤون من موقفه إزاءهم . فقد استعمل أدوات الشرط الزمانية ومنها (لما ، وإن ، و إذا)، إذ طغت في النص للتعبير عن وجهات نظر الشاعر تجاه بني عوف ، يقول (الديوان :٣١، ٣٢، ٣٥) :

٧- فلما كنت جـاركمُ أبيتــم وشـر مواطن الحسب الإباءُ
٨- ولما كنت جـارهمُ حبـوني وفيكم كان – لو شئتم – حباءُ
٩- ولما إنْ مدحت القـوم قلتم هجوتَ ولا يحلّ لك الهجاءُ
٣٣- ولمَّا أنْ دعوتُ أخي بغيضاً أتاني حيثُ أسـمَعهُ الدعـاءُ

فقد قرن لما بالزمن الماضي ، وهو يعتب بها عليهم ؛ ليكشف أنه على حقٍ في وجوهٍ كثيرة منها إباؤهم عليه على الرغم من أنه جارهم ، بينما ابن شماس من بني قريع حباه ، ولم يعطوه على الرغم من قدرتهم على العطاء ، والبيت التاسع أنه حين مدح ابن شماس عدُّوه هجاء لهم ؛ كونه فضله على الزبرقان بن بدر من بني عوف في غير موضع .(ينظر : أبو الفرج الأصبهاني : علي بن الحسين ، دار الثقافة والارشاد القومي ، المؤسسة المصرية للتاليف والترجمة والطباعة والنشر : ٢/ ١٨٤ وما بعدها).

والذي يغري بالقول أنَّ الشاعر استعمل لمَّا الشرطية ؛ لما فيها من التقريرية التي هو بحاجتها في هذه المواضع ، فَعُدَّت من عماد أسلوبه .

أما إنْ الشرطية ، فقد استعملها الحطيئة ، وهي ظرف لما يستقبل من الزمان ، فقد جعلها في حشو الأبيات ،ولم يجعلها تتصدر الكلام ؛ ليخفف من وطأة اللوم تجاههم ، يقول (الديوان :٣٣ وما بعدها)

١٥- فيبني مجدهـم ويُقيـمُ فيها ويمشي إنْ أريد له المشاءُ
١٦- وإنَّ الجارَ مثلُ الضيفِ يغدو لوجهتهِ وإنْ طـالَ الثـواءُ
٢٧- وإنَّ بلاءهم مـا قد عملتم على الأيام إنْ نفعَ البـلاءُ
٤١- لعمرك ما رأيتُ المرءَ تبقى طريقتُهُ وإنْ طـالَ البقـاءُ
٥٠- ويأمرُ بالجِمـال فلا تعشَّى إذا أمسى وإنْ قَرُبَ العَشاءُ

فقد استعمل (إنْ) لندرة تحقق الفعل معها ؛ لذلك أفاد منها تلك الدلالة ، فأفعال الشرط نادرة الوقوع معها ، وهي: (أريد ، طال ، نفعَ ، طال، قربَ) وجوابها الذي يندر تحققه ؛ لندرة تحقق الأفعال ، وهي : (يبني ويقيم ويمشي ،يغدو ، بلاءهم ، تبقى ، لاتعشَّى) ، فقد جعلها في حشو الأبيات ؛ كونه غير متفائلٍ بها .

أما (إذا) فقد استعملها كثيراً في قصيدته ، يقول (الديوان ٣٤ ، ٣٦ ، ٣٨) :

٢٢- إذا نزل الشتاء بجار قـومٍ تجنَّبَ جارَ بيتهمُ الشـــتاءُ
٣٦- إذا بهشـتْ يـداهُ إلى كميٍّ فليسَ لهُ – وإنْ زُجِرَ – انتهاءُ
٣٩- إذا ما العينُ فاض الدمعُ منها أقولُ بهـا قذىً وهو البكـاءُ
٤٠- إذا ما المرءُ باتَ عليهِ وكفٌ من الحدثان لـيس له كفـاءُ
٤٣- إذا ذهبَ الشـبابُ فبانَ منهُ فليس لمـا مضى منهُ لقاءُ
٥٠- ويأمرُ بالجِمـال فلا تعشَّى إذا أمسى وإنْ قَرُبَ العَشـاءُ
٥١- إذا كانَ الشـتاء فأدفئوني فإنَّ الشـيخ يهدمهُ الشـتاءُ

نجد (إذا) تتصدر معظم الأبيات ؛ لما فيها من تحقق الجواب ؛ كون (إذا) تستعمل مع التحقق والحدوث عكس (إن) التي تستعمل للندرة ، ولعل استعماله للأداة (إذا) وهو ملمح يتفاءل به الشاعر؛ لذلك استعملها في مفتتح أبياته ، كما أنه وظفه لتفعيلته (مفا) التي يبدأ بها البحر الشعري .

٣- تقديم ما حقه التأخير : يرى النقاد أنَّ لغة الشعر تتميز دون اللغة العادية بطابع خاص يؤهلها لاستمكان هواجس النفس الشاعرة وأحاسيسها ومشاعرها ؛ كونها تسبر أعماق الذات ؛ لتستخرج ما تسعى إلى الإباحه به بأصدق وأدق التفاصيل التي يبغي الأديب إظهارها ، فيخرج بلغة هي غير اللغة العادية (ينظر : الغرباوي : رحيم عبد علي ، نباهة العرب وبلاغة القرآن الكريم : ٢٥) ، فاللغة الشعرية بوصفها "تتميز بدرجة قصوى من الانزياح عن قواعد النحو المعياري نظرا ؛ لقيامها في نظر ليفين على أساس التماثل الموقعي " (كنوني ، محمد ، اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ١٩٩٧م : ١٧٨) ؛ لذا وجدنا تفشي الانزياحات في همزية الحطيئة ومنها ظاهرة تقديم ماحقه التأخير ، ومنه :

- **تقديم الخبر على المبتدأ** : لما كان موقع الخبر في الجمل التقريرية يتأخر على المبتدأ نجد الشاعر يرسم لغةً خاصة لقصيدته ، فيقدم الخبر على المبتدأ ؛ ليخرق المألوف ، ومن ذلك في قوله (الديوان : ٣٣):

١٨- هم المتضمِّنونَ على المنايا بمالِ الجارِ ذلكمُ الوفـاءُ

فقد قدم اسم الإشارة (ذلكم) على المبتدأ (الوفاء) ؛ للتأكيد على تضمين بني قريع للمال الذي عده من الوفاء ، فأشار لفعلهم بالخبر ، ثم وسم ذلك الفعل بأنه الوفاء .

وقوله (الديوان : ٣٥) :

٣٢- بجمهورٍ يحارُ الطرفُ فيهِ يظلُّ معضّلاً منه الفضـاءُ

فلفظ (معضلاً) خبر مقدَّم على اسم ظلَّ (الفضاء) ؛ وذلك للاهتمام بما هو واجب النظر فيه .

ومن تقديمه الخبرالجار والمجرور (له) في قوله (الديوان : ٣٦) :

٤٠ – إذا ما المرء بات عليه وكفٌ من الحدثان ليس لـه كفـاءُ

فالجار والمجرور (له) خبر ليس تقدم على اسمها (كفاءُ) من أجل التخصيص .

ومثله قوله (الديوان : ٣٦) :

٤٢– على ريب المنون تداولتهُ فأفنتهُ وليـس لها فنـاءُ

فخبر ليس (لها) تقدم على اسمها (فناء) للعلة نفسها .

كما وتقدم الخبر الجار والمجرور (له) على المبتدأ (عناء) ؛ لغرض التخصيص .

ومثله في قوله (الديوان :٣٧) :

٤٧– ويأخذهُ الهُـداج إذا هداهُ وليدُ الحيّ في يـده الرداء

إذ نراه قدم الخبر الجار والمجرور (في يده) على المبتدأ الرداء .

- **تقديم المفعول به** ، ومنه (الديوان :٣٤) :

٢٢– إذا نزلَ الشتاء بجارِ قومٍ تجنَّبَ جارَ بيتهمُ الشـتاءُ

فقد قدم المفعول به (جارَ) على الفاعل (الشتاء) للاهتمام بالمتقدم ؛ وذلك لبيان كرم الممدوح الذي أفاض على جاره بالعطاء .

وقوله (الديوان : ٣٥) :

٣١– ومُعضلةٍ تضيقُ بها ذراعي ويُعْوزُها التحفُّرُ والبـلاءُ

فالضمير (ها) مفعول به تقدم على الفاعل (التحفر) ؛ لتعظيم الأمر .

وقوله (الديوان : ٣٥) :

٣٣– ولمَّا أنْ دعوتُ أخي بغيضاً أتاني حيث أسـمَعهُ الدعـاءُ

فـ (الهاء) مفعول به تقدَّم على الفاعل الدعاء ، ولعل تقديمه للضمير المفعول به على الفاعل ؛ للتنبيه على أمر الإسماع ؛ كي يؤكد حجته .

وقوله (الديوان : ٣٨) :

٥١– إذا كان الشـتاء فأدفئوني فإنَّ الشيخ يهدِمهُ الشـتاءُ

فالمفعول به الضمير (الهاء) المتصل بالفعل يهدم المتقدم على الفاعل الشتاء.من أجل التوكيد .

- **تقديم الجار والمجرور**

ومن تقديم الجار والمجرور على الخبر في قوله (الديوان : ٣١):

١-ألا أبلغ بني عوف بن كعبٍ فهل قومٌ على خلقٍ سـواءُ

نراه قدم الجار والمجرور (على قوم) على الخبر (سواء) ؛ وذلك من أجل التخصيص أي تخصيص قوم دون غيرهم من الأجناس .

و تقديم الجار والمجرور على الفاعل في قوله (الديوان : ٣١) :

٦- وآنيتُ العشـاءَ إلى سُـهيلٍ أو الشعرى ، فطـال بي الأنـاءُ

فالمتقدم الجار والمجرور (بي) على الفاعل (الأناء) من أجل تخصيص الفعل بالشاعر .

ومثله (الديوان :٣٢) :

٩- ولمَّا أنْ مدحتَ القوم قلتم هجوتَ ولا يحلُّ لك الهجـاءُ

فقدم الجار والمجرور (لك) على الفاعل (الهجاءُ) وذلك لتخصيص عدم إحلال الهجاء له .

أما تقديم الجار والمجرور على المفعول به ، فنجده في قوله (الديوان : ٣٢) :

١١- فلم أشتمْ لكم حسباً ولكن حدوتُ بحيثُ يُستَمعُ الحداءُ

فالجار والمجرور (لكم) تقدَّم على المفعول به (حسباً) ؛ لغرض نفيه شتم حسبهم .

ومثله قوله (الديوان : ٣٨) :

٥٣- تقولُ لهُ الضعينةُ أغـنِ عنّي بعيرَكَ حينَ ليـس بهِ غنـاءُ

فقد قدم الجار والمجرور (عنّي) على المفعول به (بعير) للتخصيص.

يبدو أنَّ تقديم الجار والمجرور شكَّل ظاهرة أسلوبية واضحة ، ولعل المجرور في أغلبه ضمير دال أما على المتكلم أو المخاطب أو الغائب أفاد في كثير من أحواله معنى التخصيص ويقع أما خبراً أو متعلقاً بجملة ، ثم المتقدم ضمير في محل نصب مفعول به ، وهذه الظاهرة الأسلوبية تمتعت بها فضاءات القصيدة ، فضلاً عن ذلك ساعدته على الحفاظ على القافية ؛ لأنْ تأتي في تفعيلة مقطوفة (فعولن) .

٤- الضمائر :

تمثل الضمائر الجهة الناطقة في النص التي من خلالها ينفتح المعنى ويتسع ، إذ شكَّل ذلك لدى الشاعر منطلقاً لرؤاه داخل النص ؛ مما جعلها تشكل ظاهرة أسلوبية ، وقد تنوعت الضمائر ، فشملت المتكلم والمخاطب والغائب ، وقد أسهب الحطيئة في استعمالها ، وكان معظمها ضمائر متصلة ، وهي حسب الجدول :

المتكلم			المخاطب			الغائب		
ر رفع	ن نصب	ج جر	ر رفع	ن نصب	ج جر	ر رفع	ن نصب	ج جر
١١	٦	٦ ٦	١٠	١	٢٠	١١	١٥ ٥	٥٢

ويبدو أنَّ مخاطبته للغائب الذي يمثل صاحب كرم وفضل على الشاعر ، قد أورده ضمير رفع إحدى عشرة مرة ، بينما ضمير نصب خمس عشرة مرة ، أما ضمير جر فاثنتين وخمسين مرة ولعل قيامه بالفعل يساوي قيام الشاعر به ، بينما ما طرأ عليه الفعل بنسبة أقل من خضوعه وتدليله للشاعر الذي بلغ إيراده بأعلى قدر ممكن .أما المخاطب الذي بنى الشاعر اعتذاره له ، فقد أورده ضمير جر في عشرين موضعاً ، وهذا يبين وقع تقصيره لهم إزاء ماقاموا به من أفعال حسب ورود ضمير المخاطب تجاههم ، بينما لم يذكرهم في ضمير نصب إلا مرة واحدة ؛ ليبين أنَّه لم يطأهم بفعل شائن لكنه يعتذر منهم ؛ ليوضح أنه صاحب خلق رفيع يأبي أن يغيظ من تفضلوا عليه في يوم ما .

المبحث الثالث

المستوى الدلالي

لما كانت الأسلوبية تعزف عن إرسال الأحكام المعيارية والتقييمية بالمدح أو التهجين (ينظر : الجنابي ، جمال خضير : الأسلوب واللغة في قصائد فوزي الأتروشي دراسة تحليلية ، دار ومكتبة عدنان بغداد ، ط١ ، ٢٠١٤: ٤٢ ؛ كونها "تولد اللامنتظر من خلال المنتظر ، فهي مرتبطة بتأثير الكلام على المتلقي "(ينظر المصدر نفسه والصفحة نفسها) .ويبدو أنَّ النسق الدلالي يعد واحداً من أهم مكونات القصيدة ؛ لأنَّ "أسلوب العمل الأدبي يتمثل في الخواص المرجعة في نسيجه الدال ، ويصبح من الضروري حينئذٍ أن نبدأ بمعرفة نسيج العمل الأدبي ، أما الدلالة ، فهي دلالة بعض الفقرات أو العبارات ، أو الجمل ، أو الكلمات في مقابل البنية الدلالية المنبثقة من جمل العمل الأدبي كله ، أو من جزء كبير منه"(ابن ذريل ، عدنان ، النص والأسلوبية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٠ م : ١٦).

ولعل الدلالة هي "اللفظة التقنية المستعملة للإشارة إلى المعنى ، وبما أنَّ المعنى جزء من اللغة ، فإنَّ علم الدلالة جزء من علم اللسانيات " (بالمر ، اف .آر ، علم الدلالة ، ت مجيد عبد الحليم الماشطة ، بغداد ، منشورات الجامعة المستنصرية ، ١٩٨٥م : ٣.) ، ولعل الاسلوبية لاتعنى الا باللغة الإيحائية الشعرية ،

فمن خلال المعنى المعجمي اللغوي يمكن الوصول إلى المعاني الايحائية التي تمثل النسق الأسلوبي الدلالي عن طريق أساليب اللغة البنائية .

ومن المهيمنات الدلالية :

آ- **الأساليب البيانية :**

وهي أساليب فنية إيضاحية تورد المعاني بطرق مختلفة ؛ ما يمنح النص قدراته الإبلاغية والبلاغية على السواء ، وقد أورده الشاعر الحطيئة ؛ ليعبر به عمَّا يعتريه من موقف وجداني ، ما جعله يحاول تنويع أساليه ؛ ليطرحها بفنية تليق بمستوى شاعريته ، فقدمها عبر تقنيات شكلت أنساقاً داخل القصيدة؛ لتتكاثف مع الأنساق الأخرى الذي تضمنها النص ، ومنها :

١- **أسلوب المجاورة :** إنَّ أسلوب المجاورة لها الدور الكبير في منح النص أدبيته ، ولاسيما في همزية الشاعر الحطيئة ؛ كونه استعملها للإشارة في الإيحاء ، ولما كانت لغة العرب قد بنيت على الإيحاء والرمز والإشارة ؛ مما أكسب كلامهم شعرية عالية ، تأسست عليه علوم البلاغة ، ووسمت من أنَّها لغة مجازية رفيعة البناء ، والذي يراه التحليل أنَّ النسق الكنائي يدب في سواقي القصيدة ؛ ليمنح الشاعر من خلالها بعداً موحياً من دون تجريح أو إظهار أيَّة منقصة للمقابل ؛ كون القصيدة جاءت اعتذارية مشوبة بعتبٍ مُتقَن . فنراه يقول (الديوان : ٣١) :

٤-ألمْ أكُ جاركم فتركتموني لكلبي في دياركمُ عـواءُ

أراد أن يوصل رسالة للقوم الذين يعاتبهم ، وهم بنو عوف ؛ كونهم تركوه وحيداً ؛ مما حدا به أنْ يظهر حنينه وفقده لهم عن طريق كلبه الذي ظل يعوي على فراقهم ، يوحي إلى ألمه وجزعه وحنينه لهم .

وقوله (الديوان : ٣١):

٥-أجيلُ على الخباءِ ببطنِ قـوٍّ نباتِ الليل فاحتُمِلَ الخبـاءُ

فأراد أنَّه في وادي قوٍّ وبالقرب منه الزبرقان ، وهو يبحث عن نبات الليل ؛ إشارة إلى الطعام حول خباء جاره والذي لم يحصل عليه ؛ مما جعله يهجو الزبرقان الذي هو من قوم بني عوف .

ويقول : (الديوان : ٣٢)

١٠- ألم أكُ مسلماً فيكـون بيني وبينكمُ المـودَّةُ والإخـاءُ

نراه يقرر في هذا البيت أنَّه مسلم ؛ إشارة إلى الحرمة التي يحملها الإسلام في إيواء الجار واحترامه وتقديم الواجبات إليه .

ويقول (الديوان :٣٢) :

١١-فلا وأبيك ما ظلمتْ قُريعُ بأنْ يبنوا المكارمَ حيث شاءوا

فبناء قُريع للمكارم حيث شاءوا ؛ يومئ إلى سخائهم وكرمهم ، وهي الخصلة المفضلة لدى العرب وهم يتسابقون على إعلائها ، ويتفننون بجلبها لهم إعلاءً لمكانتهم بين العرب ، وهذا الإطراء يمثل عتب الشاعر للقوم الذين يخاطبهم مقابل مدحه لقوم آخرين .

ويقول (الديوان : ٣٣):

١٤- بعثرة جارهم أنْ ينعشوها فيغبرُ حوله نعمٌ وشـاء

(فيغبر حوله نعم وشاء) إشاره منه إلى الخير العميم ، ويقول (الديوان : ٣٥)

٣٥- وأمضى من سنانٍ أثربيٍّ طعنتُ بهِ إذا كُرِهَ المضاءُ

فأثربي إشارة إلى يثرب ، وقد استعمله ؛ ليوحي بقوة السيف وأصالته . وهذا المنحى الأسلوبي طغى على فضاء القصيدة .

أما أسلوب المجاورة غير المباشر بما يسمى التلويح في البلاغة ، وهو "ما يشار به من بعد مع خفاء ، ويعني بالبعد أن ينتقل إلى الملزوم بواسطة لوازم من غير تعريض" (الغرباوي ، رحيم عبد علي ، الوافي في تعلم البلاغة ، دار تموز ، دمشق ، ط١ ، ٢٠١٨م : ٢٨١)، وهو ملمح أسلوبي واضح شاع في القصيدة ومنه قوله (الديوان : ٣٣) :

١٦- وإنَّ الجارَ مثلُ الضيفِ يغدو لوجهتهِ وإنْ طالَ الثـواءُ

فهو يوسم نفسه بأنه مثل الضيف بحاجة إلى اهتمام ؛ كون مكانة الجار عند العرب مميزة ولاسيما في إكرامه . ومثله قوله (الديوان : ٣٦) :

٤٠ – إذا ما المرء بات عليه وكفٌ من الحدثان ليس له كفـاءُ

فهو يلوح إلى ذاته عن طريق التعميم ، بأنه إذا أصابته نازلة ، فعلى الآخرين الوقوف معه .ومثله قوله (الديوان :٣٦) :

٤١- لعمركَ ما رأيت المرء تبقَى طريقتُهُ وإن طـالَ البقـاءُ

٤٢- على ريب المنـون تداولتهُ فأفنتهُ وليـس لهـا فنـاءُ

كما أنَّه يوسم نفسه بالهرم ملوحاً بقوله (الديوان : ٣٦) :

٤٣- إذا ذهبَ الشبابُ فبان منـهُ فليس لمـا مضى منه لقـاءُ

٤٤- يصبُّ إلى الحياة ويشتهيها وفي طول الحياة لـهُ عنـاءُ

ولعل هذا الأسلوب يمثل صورة واضحة لوحدة النص الموضوعية ، كما أنَّه ملمح متداول لشعراء القصيدة القديمة التي كان الشاعر ممن وضع أركانها وتقاليدها ؛ لذا أخذ مساحة واسعة من القصيدة .

٢- أسلوب المشابهة:

لما كان أسلوب المشابهة أو المماثلة واحد من صور البيان ، فقد استعمله الشاعر تقنية من تقنيات قصيدته وعنصراً مهيمناً من عناصرها ، فقد جاء به بلونين : الأول المماثلة الصريحة وهي التي " يصرح به وجه الشبه" (الغرباوي ، رحيم عبد علي ، الوافي في تعلم البلاغة : ١٨٧) أما الآخر ، فهي الضمنية ، فالأول في قوله (الديوان : ٣٥) :

٣٠- فإنَّكـــمُ وفقدُكـمُ قُريعـاً لكالماشـي وليـس لهُ حـذاءُ

٣٤- فضلتُ بخصلتين على رجالٍ ورثتهمـا كمـا وُرِثَ الولاءُ

نراه في البيت الأول يصور فَقْدَ بني عوف قريع بعد نكث تحالفهم بالماشي الذي ليس له حذاء ، ومن ثم يصيبهم ما يصيبهم من أذى ، أما المماثلة الآخرى ، فيصف نفسه أنه فُضِّل بخصلتين على أقرانه ، كونه قد ورث الولاء لهم .

أمَّا الآخر فهو التشبيه الضمني الذي يقول فيه (٣١) :

٧- فلمَّـا كنتُ جـاركمُ أبيتـم وشـرُّ مواطن الحَسَب الإباءُ

نراه يوسم إباءهم بالشر مثلما هو شر مواطن الحسب الإباء .

أما قوله (الديوان : ٣٤):

٢٣- فأبقوا – لا أبا لكمُ – عليهم فإنَّ ملامـةَ المـولى شـقاءُ

فهو يحث بني عوف أنْ يبقوا على موثقهم وعلاقتهم الطيبة ببني قريع ؛ لأن ملامتهم لهم ملامة التي ليس لها سوى الخسران .

ومنه (الديوان : ٣٨) :

٥١- إذا كان الشـتاء فأدفئوني فإنَّ الشـيخ يهدِمُهُ الشـتاءُ

فهو شيخ طاعن بالسن ، فينبغي أن يدفئوا جسده ، مثلما أي طاعن في السن ممن يهدمه الشتاء ولا حول له في مواجهة برده القارص .

٣- **أسلوب الانزياح العلائقي** : وهو ما يطلق عليه المجاز في البلاغة ، ويمثل صورة أسلوبية من صور البيان ؛ وذلك بتجوز الكلمة موضعها في أصل الوضع ونقلها من دلالة إلى دلالة ، أو ما قارب ذلك" (الجرجاني ، عبد القاهر(ت ٤٧١هـ)، أسرار البلاغة ، ت محمد عبد العزيز النجار ، القاهرة ، ١٩٧٧م : ٣٥٦) ومن ذلك قوله (الديوان : ٣١) :

٢- عطاردها وبهدلـة بن عـوفٍ فهل يشـفي صدورَكمُ الشـفاءُ

فالشاعر يعظم الشفاء الذي فاض من القلوب حتى ملأ الصدور مستعملاً لفظة الصدور التي يقصد بها القلوب .

وقوله (الديوان : ٣٣) :

١٤- بعثْرة جارهم أن ينعشوها فيغبُرُ حـوله نَعَمٌ وشـاء

فالنعم والشاء لاتغبر وإنما ظلالها ؛ إذ يبدو للرائي عن بعد مغبراً محاولاً أن يطغي دلالة كثرة النعم والشاء بينما هو لم يحصل إلا على ماتثيره تلك النعم من غبار .

وقوله (الديوان : ٣٤) :

١٩- هم الآسون أمَّ الرأس لما تواكَلها الأطبـةُ والإسـاءُ

فأم الرأس أعلى قمة في الجسد أشار بها إلى الجسد كله .

وقوله (الديوان :٣٥) :

٣١- ومعضلةٍ تضيقُ بها ذراعي ويعوِزُها التحفُّرُ والبـلاءُ

فالذراع يمثل انزياحاً ، ويقصد به القوة والسعة .

وقوله (الديوان :٣٥) :

٣٢- بجمهورٍ يحارُ الطرفُ فيهِ يظلُّ مُعضِّلاً منهُ الفضـاءُ

فالشاعر يذكر الطرف ، كونه جزءاً من العين واستعماله للطرف بوصفه موئل الحركة والاتجاه .

ولعل الانزياح العلائقي حمل طابعاً تداولياً باستعمال الشاعر ماهو محسوس ، وجميع ما ورد يمثل أجزاء من الجسد . وهو ما شاع في أسلوب الأقدمين .

٤- أسلوب الاستبدال :

وهو واحد من الأساليب البيانية التي تمتَّعت به همزية الحطيئة ، ولون من ألوان شعرية النص التي تبوح بالمعنى الإشاري ، استعملها الشاعر للتعبير عن هواجسه وانفعالاته ، ومنها قوله (الديوان : ٣١) :

٣-ألم أكُ نائيـاً فدعوتموني فجـاء بي المواعدُ والدعاءُ

فالمواعد لاتجيء وإنما يجيء صاحبها ؛ ليقترح ويعزز معنى بيته بالفرادة قصد التأثير بأسلوب الاستبدال .

وقوله (الديوان : ٣٢) :

١٢-فلا وأبيك ما ظلمت قريع بأن يبنوا المكارم حيث شاءوا

إنَّ استعماله استبدالا لمفرداته ؛ ليقرب صورة المكارم التي تشيَّد كما البيوت ، وهي بحاجة إلى جهد وتعب وصبر .

وقوله (الديوان : ٣٣) :

١٥- فيبني مجدهم ويقيم فيها ويمشي إنْ أريد لهُ المشـاءُ

إذ أنَّ المجد لايُبنى والذي يُبنى هي الدار وغيرها من المحسوسات .

وفي قوله (الديوان : ٣٣) :

١٧- وإني قد علِقتُ بحبلِ قومٍ أعانُهمُ على الحسـبِ الثراءُ

ولفظة حبل هي ليست في موضعها الحقيقي ، فجاء بها ؛ ليبين الارتباط بينه وبين القوم ، مشبهاً وسيلته بالحبل الموصول بين الطرفين .

وقوله (الديوان : ٣٤) :

٢٢- إذا نزلَ الشـتاءُ بدارِ قـومٍ تجنَّبَ دار بيتهمُ الشـتاءُ

نراه يعقد صورة للشتاء بأسلوب الاستبدال برجل ينزل ؛ لتقريب الصورة ؛ وإضفاء جانب من المبالغة لحلول الشتاء الذي يؤكد ذلك البيت الآتي (الديوان : ٣٨) :

٥١- إذا كان الشـتاء فأدفئوني فإنَّ الشيخ يهدمهُ الشـتاءُ

فنراه يؤكد ضعفه وخور قواه ومبالغته في الشتاء ، فجاء به في سياق استبدل فيه لفظة بدل أخرى ، فلفظة الشتاء الواردة لاتهدم إنما المعاول هي ما تهدم .

فالشاعر استعمل أسلوب الاستبدال على طريقة البلاغيين بما يطلق عليه بالاستعارة المكنية بحدود ما تضفيه من مبالغة تخدم غرضه الذي بنى عليه القصيدة ، وقد شكلت مهيمناً أسلوبياً رفد بناء القصيدة الفني .

ب - التحول والثبات :

يبدو أنَّ همزية الحطيئة تتحرك دلالياً في اتجاهين :الأول : هو اتجاه التحول الذي حققته الجمل الفعلية ، والآخر الثابت وحققته له الجمل الاسمية ، وكلا الاتجاهين شاع في القصيدة بما ينسجم ودلالات السياقات التي عبَّر بها الشاعر عن مضامين قصيدته ، ولما كان الحطيئة يبغي الاعتذار من بني عوف والذي بنى قصيدته على هذا الأساس راح يظهر تحسره وألمه تجاه هؤلاء القوم بالاتجاه الأول ؛ ليباري ما ألمَّ به من انقطاعهم عنه ، رافضاً التكيف مع هذا الحال ، فراح يجول من أجل كسب ودّ القوم إليه مقارناً تعاملهم معه بالجفاء ، بينما يقرن تعامل بني قريع الذي عاش معهم بطمأنينة واستقرار؛ لما أغدقوا عليه من خيرات ونِعَم .

ومن المتحول في النص قوله (الديوان:٣١ وما بعدها) :

٥- أجيل على الخباء ببطنِ قوٍّ نباتُ الليل فاحتُمِلَ الخباءُ
٦- وآنيتُ العشاءُ إلى سهيلٍ أو الشعرى فطالَ بي الأناءُ
٧- فلما كنت جاركمُ أبيتم وشرُّ مواطن الحسبِ الإباءُ
٩- ولما أنْ مدحت القوم قلتم هجوت ولا يحلُّ لك الهجاءُ
١١- فلم أشتم لكم حسباً ولكن حدوت بحيث يستَمع الحداءُ
١٧-وإنّي قد علقتُ بحبلِ قومٍ أعانهمُ على الحسبِ الثراءُ
٢٣- فأبقوا - لا أباً لكمُ عليهم فإنَّ ملامةَ المولى شقاءُ

فنراه حين يخاطب القوم الذي يعتب عليهم وفي الوقت نفسه يقدم اعتذاره يستعمل الجمل الفعلية وهي (أجيل ، آنيت ، أبيتم ،مدحت - هجوت ، حدوت ، أعان ، أبقوا) وجميعها تمثل حركة وتجدد في الحدث ، لما للقوم الذين يخاطبهم من أفعال صدرت ضده ، وتغير مواقفهم تجاهه .

ونراه حين يفخر بنفسه يستعمل المتحول أيضاً عن طريق الأفعال ،ومنه في قوله (الديوان : ٣٥ وما بعدها):

٣٤- فضلتُ بخصلتين على رجالٍ ورثتهما كما وُرِثَ الولاءُ
٣٥-وأمضى من سنانٍ أثربيٍّ طعنتُ بهِ إذا كَرِهَ المضاءُ
٣٦- إذا بهشَتْ يداه إلى كميٍّ فليس لهُ وإنْ زُجرَ انتهاءُ
٣٨- وقد قالت أمامةُ هل تعزَّى فقلتُ أميم قد غُلب العزاءُ
٤٢- على ريب المنون تداولته فأفنته وليس له فناءُ
٤٣- إذا ذهبَ الشبابُ فبان منهُ فليس لما مضى منه لقاءُ
٤٤- يصبُّ إلى الحياة ويشتهيها وفي طول الحياة لهُ عناءُ
٤٧- ويأخذهُ الهُداج إذا هداهُ وليدُ الحيّ في يده الرداء
٤٨- وينظر حوله فيرى بنيهِ حواءٌ من ورائهمُ حواءُ
٤٩- ويحلف حلفةً لبني بنيهِ لأمسوا معطشين وهم رواءُ
٥٠- ويأمرُ بالجمال فلا تعشَّى إذا أمسى وإنْ قربَ العشاءُ
٥٣- تقولُ لهُ الضعينةُ أغنِ عني بعيرك حين ليس بهِ غناءُ

وهي : (فضلت - ورثت ، أمضى - طعنت ،بهشت ، قالت - تعزَّى ،تداولته - أفنته ،ذهب ، يأخذ ، ينظر- يرى ، يحلف ، يأمر ، تقول - أغنِ) ، فهو ممن يريد أن يثبت في قصيدته أنه رجل صاحب

مراس وخبرة في الحياة ، كذلك له من التطلعات ما يجعله يمارس حياته والدفاع عن حقوقه ، كما أنه الرجل الشجاع في المواقف ، و أنه حين بلغ الشيخوخة صار يحتاج العون والمساعدة ، فذهبت قوته وبدا ضعفه وهذا مما يحتاجه من القوم الذين بدأ يلتمس الاعتذار منهم .

وبهذا فإن مظهر التحول قد أخذ طرفاً من المعادلة في القصيدة ، والذي أوضح أنَّ القصيدة تمتلك من السعة المعنوية والتي تعد نسقاً أسلوبياً يضاف إلى الأنساق الأخرى .

أما الثابت فيبدو واضحاً في القصيدة ، وهو يمدح بني قريع الذين تفضلوا عليه بأفضالهم السخية جاعلاً منها ، ومن مبادئهم محل ثبات ؛ ليقارن بينهم وبين القوم الذين أنشأ القصيدة من أجلهم في عتابه على ما انقلبوا به عليه من حالٍ إلى حال ، فنجد الأبيات التي تبدأ جملها بالأسماء معظمها من نصيب بني يراع (الممدوحين) ؛ لثبات مبدئهم الذي لم تغيره الظروف ،والتي شكلت نسقاً أسلوبياً في النص ، يقول (الديوان : ٣٣ وما بعدها) :

١٨- هم المتضمِّنون على المنايا بمـال الجار ذلكمُ الوفـاءُ
١٩- هم الآسـون أمَّ الرأس لمَّا تواكلها الأطبَّةُ والإسـاءُ
٢٠- هم القوم الذين إذا اعترتهم من الأيام مظلمةٌ أسـاءوا
٢٥- وإنَّ سـعاتهم لكمُ سـعاةٌ وإنَّ نماءَهم لكمُ نمـــاءُ
٢٦- وإنَّ سـناءَهم لكمُ سـناءٌ وإنَّ وفاءَهم لكمُ وفـــاءُ
٢٧- وإنَّ بلاءَهم مـــا قد عملتم على الأيام إن نفع البـلاءُ

ولعل الشاعر حين ذكر صفات القوم الذين أعانوه استعمل الجمل الاسمية ؛ لدلالتها على الثبات ، وهو نسق موازٍ في القصيدة لنسق التحول .فقد ضمت الضمير (هم) الذي ابتدأت به الأبيات (١٨ ، ١٩، ٢٠) والحرف المشبه بالفعل الذي يفيد التوكيد (إنَّ) واسمها في الأبيات (٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧) ؛ مما يدلل على شدة ثبات السمات الطيبة لديهم .

وبذلك حقق الشاعر نسقين مضمرين في النص دلَّا دلالة فارقة أنَّ الشاعر حين يعتب له دليله وحجته المقنعة ، فهو يخاطب القوم بلغة الشعر ؛ كونها لغة بليغة دقيقة يمكنها إيصال رسالة قائلها إذا ما أتقن رؤيته عبر أساليبها الخاصة التي مثلت شعرية النص .

ج- الموازنة بالأضداد :

الأضداد من المهيمنات الأسلوبية استعملها العرب ، وهي متداولة لدى كثير من الشعراء لكنها شكلت في القصيدة ملحماً أسلوبياً مائزاً ، اختلف الشاعر في استعمالها عن الآخرين باختلاف توظيفه لها في أبيات القصيدة ، فقد استعملها الحطيئة في همزيته للموازنة بين قبيلتين في مواقفهم تجاهه ، وأنه يرى الأفضلية في كرم وسخاء أحدهما على الآخر ، كما أنه وظف الكلمات المتضادة ؛ لإظهار المواقف المتناقضة التي هي محل عتبه على بني عوف ، فضلاً عن المفارقات التي شكى منها بسبب مواقف الأخير تجاهه. فمن الموازنة يقول (الديوان : ٣١-٣٢) :

٧- فلما كنت جـاركم أبيتـم وشر مواطن الحسَب الإبـاءُ

٨- ولما كنتُ جـارهمُ حبوني وفيكم كانَ – لو شئتم – حباءُ

٩- ولمَّا أنْ مدحتُ القوم قلتم هجوتَ ولا يحلُّ لك الهجـاءُ

فالبيتان (٧ ، ٨) وازن بهما الشاعر بين جيرة بني عوف وجيرة بني قريع ، فوسم بني عوف بالإباء والصد عنه ، بينما بني قريع بأنهم قدموه وأكرموه ، فهو لم يذم الأول ، لكن وصفهم بالتقصير تجاهه بدليل أنَّ فيهم حباءً لغيره .

والبيت (٩) حين مدح القوم فهموا منه أنه هجاههم ؛ كونهم لم يحببوا المدح إلا لهم .

أما الموازنة في مواقف بني عوف المتضادة ، فيقول (الديوان :٣١):

٣- ألم أكُ نائياً فدعوتمـوني فجاء بي المـواعدُ والدعاءُ

٤- ألم أكُ جاركم فتركتموني لكلبي في دياركمُ عــواءُ

في البيتين يسائلهم حين كان نائياً ، ودعوه أن يكون لهم جاراً ، بينما حين كان جارهم تركوه ، فهو يوازن بين الموقفين بالكلمات المتضادة (دعوتموني وتركتموني) ؛ ليحقق به المعنى الذي يرومه بأوجز الطرق الأسلوبية في الجمع بين الضدين (ينظر : العبادي ، أ.م. د. أركان حسين مطير : التضاد في البحث النقدي والبلاغي عند العرب ، الروسم للصحافة والنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠١٥م : ٢٥١)

أما حين يصيب الممدوحين ما يؤذيهم يعيشون الضد من ذلك ، ومن ذلك قوله (الديوان : ٣٤):

ح- هم القوم الذين إذا اعترتهم من الأيام مُظلمـةٌ أضاءوا

فحين تعتريهم مظلمة يضيئون ، وهذا التضاد يمنح النص دلالة دقيقة وموجزة ، وهو ملمح أسلوبي بارز تمتعت به القصيدة .

وحين يبين ما يعتريه من عناء يوازن بين ما يقع عليه به (الديوان : ٣٧):

٤٥- فمنها أنْ يقـاد به بعيرٌ ذلولٌ حين يهترش الضـراءُ

٤٦- ومنها أنْ ينوءَ على يديهِ ويظهر في تراقيـه انحنـاءُ

فـ (يقاد ، وينوء) كلاهما متضادان ؛ ليبين عنائه بين الحالين .

وبـذلك اسـتعمل الشـاعر أسـلوب التضـاد ؛ ليحقـق بـه مـا يرومـه مـن معـانٍ تعـزز موضـوع القصـيدة ، وتضفي على النص امتلاءات شعرية .

الخاتمة :

ما يلي أبرز النتائج التي توصلت إليها الدراسة :

١-التمهيد : تنـاول أهم ماتوقفت عندها الأسلوبية من طروحـات للنقاد ومدارسـهم ، فسـعت الدراسـة إلـى انتقاء الأسلوبية النصية التي تتعامل مع الأساليب الأدبية في النصوص بشكل موضوعي .

٢-أمـا المبحث الأول تنـاول أهم المهيمنـات الأسلوبية في مـا طرأ علـى موسيقاه من التفاتات فنية وظفها الشاعر في خدمة قصيدته ، فقد استعمل زحافي العصب والقطف ؛ ليعبر بهما عن شدة عاطفته مضيفاً بهما سرعة على سرعة البحر الذي امتطاه لقصيدته ، وهو البحر الوافر .

أما المهيمنات الصوتية الأخرى فقد وقفت الدراسة على أبرزها في النص ،وهما التكرار والجناس الاشتقاقي اللذان ساعدا على إقامة الإيقاع الصوتي في القصيدة فضلاً على دورهما في إبراز الخصائص الأسلوبية وهما عمودان من أعمدة الأسلوب في النص فعدًا من المهيمنات فيه.

٣-أمـا المبحث الثاني ، فقد تنـاول عدة أسـاليب تركيبيـة هيمنـت علـى جسد القصـيدة ، وهـي : أسـلوب الاستفهام ، الـذي تنـاول فيـه حرفـا الاستفهام (الهمزة وهل) بوصـفهما مهيمنـات أسـلوبية ، فأفادتـا معـاني الإنكار والإخبار والعتب ،وأسلوب الجمل الشرطية المركبة التـي استعملها ، فاستعمل بـه (إذا) مـع تحقق الفعل وحدوثه على العكس من (إن) التـي تستعمل للندرة ، ولعل استعماله لـ (إذا) ؛ كونها مما يتفاءل بـه الشاعر ؛ لذلك استعملها مفتاحاً لأبياته ، كما أنه وظفها لتفعيلته (مفا) التي تبدأ بها تفعيلة البحر الشعري . ونسق تقديم مـا حقـه التـأخير ؛ لبـث معـاني التخصـيص والاهتمـام ، أمـا الضـمائر ، إذ أورد معظمهـا ضـمائر متصـلة ، فقد أورد ضـمير جـر فـي اثنتين وخمسـين موضـعاً ، ولعـل قيامـه بالفعـل يسـاوي قيـام الشاعر به ، بينما ما طرأ عليه الفعل بنسبة أقل من خضوعه وتدليله للشاعر الذي بلـغ إيراده بأعلى قدر ممكن ، أما المخاطب الذي بنى الشاعر اعتذاره له ، فقد أورده ضمير جر في عشرين موضعاً وهذا يبين

وقـع تقصـيره لهـم إزاء ماقـاموا بـه مـن أفعـال حسـب ورود ضـمير المخاطـب تجـاههم ، ولعلـه فـي إيـراد الضمائر دلالات بعيدة تؤكد استعماله لتلك الدلالات .

٤-بينما المبحث الثالث ، تناول الأساليب الدلالية ، ومنها الأساليب البيانية (المجاورة ، والمماثلة ، والانزياح العلائقي ، والاستبدال) الذي تناول في قسم منها تداول الشعراء للمجاورة ، وهي مظهر أسلوبي واضح في أشعاره ، أما الأساليب البيانية الأخرى ، فقد استعمل المماثلة بشقيها الصريح والضمني، وأشاع من خلال الانزياح العلائقي صور أجزاء الجسد لتقريب الصورة للمتلقين وإيضاحها بأوصاف حسية قريبة ، وهذا أسلوب متداول لدى شعراء العصر، بينما الاستبدال فطغى أسلوب استبدال الإسناد بدلا من الإفراد فيها؛ وذلك لإضفاء مبالغته على المعاني التي أوردها فيها . أما أسلوب التحول والثبات فقد حقق الأول بالجمل الفعلية ، والآخر الثبات عن طريق الجمل الاسمية ، فالتحول خصَّ به نفسه والقوم الذين عاتبهم في غضون اعتذاره منهم ، وهم بنو عوف ، بينما الثبات لبني قريع فقد أثبت لهم القيم التي تمتعوا بها فضلاً عن أسلوب التضاد الذي عكس لنا به صورتين متناقضتين للقوم الأولى لمد يد العون والأخرى للبخل والتقتير .

المصادر والمراجع :

-ابن ذريل ، عدنان ، النص والأسلوبية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٠ م

-أبو الفرج الأصبهاني ، علي بن الحسين ، الأغاني ، دار الثقافة والارشاد القومي ، المؤسسة المصرية للتاليف والترجمة والطباعة والنشر ، د ت .

-بالمر ، اف .آر ، علم الدلالة ، ت مجيد عبد الحليم الماشطة ، بغداد ، منشورات الجامعة المستنصرية، ١٩٨٥م .

-الجرجاني ، عبد القاهر(ت ٤٧١هـ)، أسرار البلاغة ، ت محمد عبد العزيز النجار ، القاهرة، ١٩٧٧م .

-الجنابي ، جمال خضير : الأسلوب واللغة في قصائد فوزي الأتروشي دراسة تحليلية دار ومكتبة عدنان ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١٤م .

-الحربي ، فرحان بدري: الاسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ، الحمرا ، ط١ ، ٢٠٠٣م .

-الحطيئة ، جرول بن أوس بن مالك ، ديوانه برواية وشرح ابن السكيت (٢٤٦هـ) ، دراسة وتبويب د. مفيد محمد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط٣ ، ٢٠٠٣م – ١٤٢٤هـ .

-الحلبي، شهاب الدين محمود(٧٢٥هـ) ، حسن التوسل إلى صناعة الترسل ، تحقيق أكرم عثمان يوسف، بغداد ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٠م .

– حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك (سلسلة عالم المعرفة) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، ط١ ، ١٩٩٨م .

-دهمان ، أحمد علي : الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني ، منهجاً وتطبيقاً ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، ط١ ، دمشق ، ١٩٨٦م .

-الشوان ،عزيز : الموسيقى تعبير نغمي ومنطق ، مطابع الهيأة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥م .

-صالح ، بشرى موسى : نظرية التلقي (أصول وتطبيقات) بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، ١٩٩٩م .

-الغرباوي ، رحيم عبد علي :

-شعر أحيحة بن الجلاح الأوسي دراسة أسلوبية ، دار الفكر ، لبنان ، ط١ ، ٢٠١٥م .

-نباهة العرب وبلاغة القرآن الكريم ، دار المتن ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١٩م .

-الوافي في تعلم البلاغة ، دار تموز ، دمشق ، ط١ ، ٢٠١٨م .

-فضل ، صلاح : نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية (آفاق عربية) ، بغداد، ط٣ ، ١٩٧٨م.

-كنوني ، محمد ، اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ١٩٩٧م .

-المجذوب : عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب ، دار الفكر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٠م .

-المسدي ، عبد السلام :

– الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٨٢م .

-النقد والحداثة ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٩٣م .

-مطلوب ، أحمد : الأسلوبية إلى أين ، مجلة المجمع العلمي العراقي ، المجلد التاسع والثلاثون ، ج٣ ، بغداد ١٩٨٨ م .

-الملائكة ، نازك : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٨م .

-نافع ، عبد الفتاح صالح ، عضوية الموسيقى في النص الشعري مكتبة المنار ، الأردن ، ط١ ، ١٩٩٨م .

-الهاشمي، أحمد : ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، مصر ، د ت .
-هاف ، كراهام : الأسلوب والأسلوبية ،ترجمة كاظم سعد الدين ، بغداد ، دار آفاق عربية ، ١٩٨٥م .
-هويدي ، صالح : النقد الادبي الحديث قضاياه ومناهجه ليبيا ، بنغازي ، منشورات جامعة السابع من إبريل ، ط١ ، ١٩٩٩م .