القصيدة الفسيفساء

قراءة في لامية الأبيوردي

د. وئام محمد أنس

أستاذ الأدب والنقد المشارك بقسم اللغة العربية

كلية الآداب بالدمام – جامعة الإمام عبدالرحمن بن فيصل

ورد البحث في ٢/ ٥/ ١٤٣٨هـ وقُبل للنشر في ٢٦/ ٨/ ١٤٣٨هـ

القصيدة الفسيفساء قراءة في لامية الأبيوردي

د. وئام محمد أنس

ملخص البحث:

يشبه النص الشعري الفسيفساء في احتوائه على مكونات وعناصر شتى، تآلفت وتناسقت حتى تشكلت في نهاية الأمر نتاجًا فنيًّا ينتسب إلى الذات الشاعرة، لكن تلك النسبة قد مرت بمراحل حتى استقرت عند هذه الذات، وأهمها تلك العملية الاستدعائية التي تقوم بها ذاكرة المبدع فتستحضر مما قرأت من النصوص السابقة لعملية إنشاء القصيدة، ما يشكل محاور ومراكز دلالية تصلح للدوران الآني حولها. وإذا ما كانت هذه المحاور وتلك المراكز تمثل جوهر تلك العملية، فليست هي المكون الوحيد لاستقاء المبدع من خارج النص، بل هناك أيضًا الجانب الشكلي بمفرداته الذي يتعرض لانتقاء المبدع ليغدو صالحًا لتوظيفه فنيًّا داخل النص الشعري.

وسيكون بحثي على ثلاثة محاور: أولاً: مكونات الفسيفساء (الكلمات – التراكيب – التصوير الفني – الإيقاع)، ثانيًا: العلاقات الدلالية (التشاكل - التباين - التصرف)، ثالثًا: التشكل الجمالي (وهو محاولة للإجابة على سؤال، ألا وهو: كيف تشكلت تلك العناصر السابقة داخل القصيدة؟ أو كيف استطاع الشاعر أن يربط بين ما استقدمه من خارج النص وبين ما ينتسب إلى ذاته المبدعة؟ وقد رأيت الإجابة تتضح من خلال تكنيكين محوريين: الحجاج، والتوازي).

تحاول الدراسة تقديم مقاربة نصية، من خلال الإبحار في قصيدة مدحية للشاعر الأبيوردي (توفي سنة ٥٠٧ هـ).

The poem mosaic Read on for the illiterate Alabiwrdy

Poetic text looks like a mosaic in the components it contains various elements are combined and Tnasagt even formed in the end product of technically belongs to the self-poet , But that belonging has gone through stages until it settled at this self, the most important of those Summoned process carried out by the creative memory Evokes which it read from earlier versions of the process of creating the poem, Which constitutes hubs and centers indicative suitable for simultaneous rotation around. And whether these themes and these centers are at the heart of that process, it is not the only component creator to draw from outside the text , But there is also a formal side With all its components which is exposed to the selection of the creator to become valid employed technically within the poetic text .

It will be a research on three axes: First: Mosaic components (words - compositions - Art photography - rhythm), Second: indicative Relations (isomorphism - Contrast - act), Third: conformation aesthetic (It is an attempt to answer the question, namely: How do it shape these earlier an items within the poem? Or how could the poet that connects between what have brought from outside the text and what belongs to the same creative? I have seen the answer emerges from two Technique pivotal: the argument, and parallelism). The study attempts to provide textual approach, by sailing in a poem commendatory to Alabiwrdy poet (died in 507 AH) .

مقدمة:

ورد في لسان العرب مادة (فسس) الفسيس: الرجل الضعيف العقل، والفسيفساء: ألوان تؤَلَّف من الخرز فتوضع في الحيطان يؤَلَّف بعضه على بعض وتُركب في حيطان البيوت من الداخل كأنه نقش مصور[١].

عُرف المعنى العلمي للكلمة عند الرومان بـ" (opus musivum) وهي في العادة تُطلق على العمل الفني ذي الشكل المتماسك أو الرسم المصنوع من مكعبات صغيرة الحجم، جمعت مع بعضها البعض، وغُرست في مونة تعمل على تماسكها، وهي تعطي إما شكلاً مسطحًا أو شكلاً ثلاثي الأبعاد، وتندمج معها لتعطي أشكالاً وزخارف متعددة، ويقوم فن الفسيفساء على إيقاع اللون والخط في تكوين الوحدة التشكيلية الظاهرة والتي تسمي (البساط)، وتسمى أيضا في اللغة اللاتينية عند الرومان structum pavimentum tesseris ويُقصد بها الأرضية المبنية من مكعبات صغيرة وملونة إما من الحصى أو الأحجار والصخور الرخامية أو الفخار أو الزجاج أو الصدف، وهي ذات أشكال حركية تشكل زخرفة هندسية أو نباتية أو إنسانية أو حيوانية"[٢].

والنص الشعري يشبه الفسيفساء في احتوائه على مكونات وعناصر شتى، تآلفت وتناسقت حتى تشكلت في نهاية الأمر نتاجًا فنيًّا ينتسب إلى الذات الشاعرة، لكن تلك النسبة قد مرت بمراحل حتى استقرت عند هذه الذات، وأهمها تلك العملية الاستدعائية التي تقوم بها ذاكرة المبدع فتستحضر مما قرأت من النصوص السابقة لعملية إنشاء القصيدة، ما يشكل محاور ومراكز دلالية تصلح للدوران الآني حولها. وإذا ما كانت هذه المحاور وتلك المراكز تمثل جوهر تلك العملية، فليست هي المكون الوحيد لاستقاء المبدع من خارج النص، بل هناك أيضًا الجانب الشكلي بمفرداته الذي يتعرض لانتقاء المبدع ليغدو صالحًا لتوظيفه فنيًّا داخل النص الشعري.

وقد استقيتُ هذا المصطلح "الفسيفساء" من تشبيه جوليا كريستيفا للنص بأنه لوحة فسيفسائية، وقد رأت في هذا الصدد أن النصوص الشعرية الحداثية تتم صناعتها عبر امتصاصها، وفي الوقت نفسه عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيًّا، ويمكن التعبير عن ذلك بأنها ترابطات متناظرة (alter junction) ذات طابع خطابي[٣].

ومعنى ذلك أن النص الشعري لا يبدأ من فراغ، إنما يتم من خلال ديناميكية لغوية، قوامها التماهي مع النص القديم ونفيه في الوقت ذاته. وقد أطلق باختين على تلك العملية مصطلح "الحوارية"[٤]، وذلك من حيث قيام النص المحدث بإقامة حوار فني مع النص القديم، يتم من خلاله عملية تشرب لعلاقاته البنيوية، وإعادة إنتاجه في الوقت ذاته؛ ليتكيف مع سياق النص المحدث.

وقد رأيت في لامية الشاعر الأبيوردي أنموذجًا لاشتغال تلك العملية، وهو أبو المظفر محمد بن أبي العباس أحمد، من أبناء معاوية الأصغر، وينتهي نسبه إلى أبي سفيان صخر بن حرب بن أمية بن عبد شمس بن عبد مناف. كان من أبيورد بخراسان، وقد انتقل إلى بغداد وظل في خدمة مؤيد الملك بن نظام الملك، فلما عادى مؤيد الملك عميد الدولة بن منوجهر ألزمه أن يهجوه ففعل، فسعى عميد الدولة إلى الخليفة بأنه قد هجاك ومدح صاحب مصر، فأبيح دمه فهرب إلى همذان ثم إلى أصفهان حيث تولى أشراف المملكة بعد ذلك، وتوفي فجأة سنة سبع وخمسمائة. قيل أنه كان كبير النفس عظيم الهمة، لم يسأل أحدًا شيئًا قط مع الحاجة، وكان من دعائه في الصلاة: اللهم ملّكني مشارق الأرض ومغاربها، وكذلك قيل أنه كان يصوم النهار ويقوم الليل متبحرًا في الأدب، خبيرًا بعلم النسب، من تصانيفه كتاب المختلف والمؤتلف، وقبسة العجلان في نسب آل أبي سفيان، وطبقات العلم في كل فن، وتعلة المشتاق إلى ساكن العراق، والدرة الثمينة، وصهلة القارح ردَّ فيه على أبي العلاء المعري في كتابه (سقط الزند)، وقيل إنه لقي عبد القاهر الجرجاني وأخذ عنه[٥].

وتأتي القصيدة - موضوع الدراسة – في سياق اقتراح الصفي أبي المحاسن بن خلف النيرماني على الشاعر، أن ينتقل من أصفهان إلى همذان، ويقيم في ضيافته ليبني له مدرسة تكون مثابة للناس، ومظنة للاستفادة والاقتباس، فأجابه الشاعر إلى ذلك وتحول إلى همذان، وقابل ما بذله من الوعد ببناء المدرسة بشكر ومدح ضمته هذه القصيدة(٦). وسيكون بحثي على ثلاثة محاور: أولاً: مكونات الفسيفساء، ثانيًا: العلاقات الدلالية، ثالثًا: التشكل الجمالي.

أولاً: مكونات الفسيفساء.

تتألف الفسيفساء في أي نص من عدة عناصر، هذه العناصر ليس كلها من ابتكار الشاعر وإن كان هو الذي نظمها، فقد استعارت ذاكرته بعضها من نصوص سابقة على إبداعه نصه الشعري بغرض التحاور وإعادة البناء الفني، ومن أهم هذه العناصر ما يأتي:

١- الكلمات.

كيف يحدث الحوار من خلال الكلمات؟ وهل الكلمات حكرٌ على شاعر بعينه، حتى نحكم أن التالي له قد استعار منه؟ وما معيار ذلك الحوار وتلك الاستعارة؟ "لا يقتصر الأمر على كون الكلمات قد استعملت دائمًا من قبل، وكونها تحمل آثار استعمال سابق، بل إن "الأشياء" نفسها قد لومست، في حالة واحدة على الأقل من حالاتها السابقة، من قبل خطابات أخرى لا يخفق المرء في أن يصادفها"(٧). فلسنا نستطيع أن نزعم بأن كل الكلمات داخل النص المحدث، يتناص الشاعر فيها مع ما سبقه من نصوص، وإنما هناك بعض الكلمات التي تمثل مرتكزًا لإنتاج أشكال دلالية متعددة، وبالتالي فهي تشكل نواة لإقامة علاقات دلالية في البيت الواحد أو البيتين. نرى ذلك في مطلع قصيدة الأبيوردي:(٨)

أُتيحتْ لداء في الفؤاد عُضالِ ربًا بالظباءِ العاطلاتِ حوالِ

وفي لسان العرب: تاح الشيء يتيح تهيأ، وأُتيح له الشيء أي قُدِّر أو هُيئ[٩]. فقد شكَّلت الكلمة "أُتيحت" مُنطلقًا لعقد علاقات لغوية وإيحائية داخل البيت وخارجه. فالشاعر حيص بيص يقول في وصف الخمر:[١٠]

أُتيحت لمشعوف الفؤاد مُدلَّهٍ رمته الغواني عن قسيِّ التصرم

ويقول النابغة الجعدي في سياق الفخر:[١١]

أُتيحت له والغمُّ يحتضرُ الفتي ومن حاجة الإنسان ما ليس لاقيا

ويقول توبة بن الحمير الخفاجي:[١٢]

وَلوعٌ أُتيحت للفؤاد ولم تكن تُنال على عفوٍ كذاك سرائرُه

وكذلك يقول الطرماح في حديثه عن محبوبته:[١٣]

أُتيحت له أم اللهيم وما تني على فاجعٍ تغدو إذا لم تَروَّحِ

إنَّ صيغة البناء للمجهول جامعة لهذه الشواهد. وفي الأبيات ١، ٢، ٤ تعلقت لام الفعل "أتيحت" بذات الشاعر، وبفؤاده في ٣، لكن في بيت الأبيوردي تعلقت بـ "داء في الفؤاد عضال"، فانتساب الإتاحة للداء تزيل الفوارق بينهما: المحبوبة/ الداء، كأنها تحولت لداء في نفس الشاعر، وليته داء مؤقت إنما هو مزمن لا يزول أبد الدهر، والأكثر من ذلك أن الفعل "أتيحت" لا ينتسب إلى المحبوبة كما في الأبيات الأربعة، إنما ينتسب إلى الرُّبا التي تحوي ظباء، وهذه الربا بدورها تحولت إلى مثير استدعت ذكريات الشاعر مع محبوبته، ولا شك أن عدم المباشرة في انتساب الفعل للذات، قد مثَّل لنا تلك المسافات التي تفصل بين الشاعر ومحبوبته، وبالتالي تلك المعاناة التي أضنت الشاعر وأورثته داء ليس له دواء.

ومن جهة أخرى فقد تقاطع بيت الأبيـوردي مـع الأبيـات الأربعـة في عنصـر "المفارقة". ففي بيت الأبيوردي استدعى مشهد الظباء العاطلات/ الخاليات من الحلـي والزينة صورة محبوبته المتحلية والمتزينة. وعند حيص بيص، في الوقت الذي أُتيحت له الخمر التي ترمز إلى محبوبته، انقطعت عنه بقية الفتيات ولم تلق له بـالاً. وعنـد النابغـة بينما أُتيحت له محبوبته فهناك حاجات أخرى غير متاحة له وبعيدة المنال عليه. وبينما أُتيحت المحبوبة لفؤاد توبة، فهي في الوقت ذاته ليست سهلة المنال، مثلـها مثـل قلـب الشاعر الذي لا ينال إلا محبوبته.

وعند الطرماح رغم أن "أم اللهيم" قد أُتيحت له فإنها لا تستقر عنده، وقد عبر عن ذلك بواسطة الأفعال المضارعة "تني – تغدو – تروح" التي عكست حركتها وكأن الشاعر لم يظفر بها من الأصل.

ومثل ذلك قول الأبيوردي:[١٤]

وحُـزتُ نـدىً مـا شـانه بمطالِـهِ وحـــازَ ثنـــاءً لم يشـــنه مطـــالي

وردتْ مادة "حوز" في لسان العرب بمعنى التفرد، والجمع، والضم[١٥]. وجاءت المادة في شعر من قبله، معبرة عن جمع المعاني القيمية والأشياء المادية، فمن الأولى قول الشريف المرتضى:[١٦]

وأنـيَ مـا حُـزتُ الفخـارَ مغرِّبًـا كمـا حُزتُـه دون الأنـام مُشـرِّقا

وقول أبي فراس الحمداني:[١٧]

حتـى اعترفـتُ وعـزتني فضـائله وفات سقبًا وحاز الفضـل منفـردا

ومن الثانية قول الصنوبري:[١٨]

علـى أنـي وإن حـزتُ الثريـا فلســتُ أُقــاسُ بعــد إلى ترابــه

وقول الشريف المرتضى:[١٩]

وحـــاز الملـــكَ لا إرثًـــا ولكـــن بحـد السـيف قسـرًا واغتصـابا

لكن الأبيوردي قد جمع بين صورتي الفعل (ح، و، ز) حزت: الذي فيه انتساب الحوز إلى ذات الشاعر، وحاز: الذي فيه انتساب الحوز إلى الممدوح، ولعل الشاعر أراد من ذلك أن يجعل ذاته مقابل ذات الممدوح، ولاسيما أن من معاني (الحوز) الانفراد، فلم يرد الشاعر أن ينفرد الممدوح بالثناء دون أن يجعل لذاته شيئًا، حتى ولو كان ذلك الشيء هو (الندى) الذي منحه إياه الممدوح، ولعلنا نستأنس - في ذلك – بما ورد في سيرة الشاعر من اعتداده بنفسه، وحلمه بإعادة خلافة أجداده الأمويين.

ثم إن الأبيوردي قد جمع في بيته بين العالَمين: القيمي والحسي، وذلك ليبين ضرورة وجودهما سويًّا في الحياة من جهة، وليوحي بأنَّ ما يحوزه مكمل ومتمم لما يحوزه الممدوح من جهة أخرى.

٢- التراكيب.

أولى القدماء التراكيب من الاهتمام ما هي جديرة به، وعلقوا عليها إعجاز القرآن واستدلوا بها عليه، وجعلوا النظم عمدة في الكشف عنه، والقطب الذي يستوعب صور الكلام المعجز، ويبدو أن مسألة الإبداع والاتباع قد مثَّلت مدار اهتمام القدماء بالتراكيب، ومحور تجادلهم[٢٠]. ولذا حاول الأبيوردي أن يصنع جسرًا من التواصل الفني بين نصه الشعري وبين النموذج الشعري، المتمثل في ما أنتجه الشعراء الأوائل، ومن أمثلة ذلك قوله:[٢١]

سلي ابني نزارٍ عن جدوديَ بعدما سمعتِ ببأسي إذ هززتُ نِصالي

فالجملة المكونة من فعل الأمر: سل ْياء المخاطبة (الفاعل)، قد بُني عليها عدة عناصر تعبيرية، أهمها: المسؤول (ابني نزار)، والمسؤول عنه (جدودي)، وبعض الأحداث السردية (سمعتِ ببأسي – هززتُ نصالي).

إن الشواهد في النموذج الشعري عند الأوائل، تتفق على الرتبة العروضية لفعل الطلب (المطلع في البيت)، وفي المفعول الذي يتعدى له الفعل (المخاطَبِ/ المفرد المؤنث)، لكنها تختلف في نظام العلاقات. فالمسؤول عند الشريف الرضي قد يتأخر ويتقدم عليه المسؤول عنه:[٢٢]

سلي عن فمي فصل الخطاب وعن يدي
رماحًا كحيَّات الرمال طوالا

وكذلك الأمر عند المتنبي:[٢٣]

سلي عن سيرتي فرسي وسيفي
ورمحي والهملعة الدفاقا

لكنه ربما يتفق الأبيوردي مع عنترة في مسألة الرتبة، فقد ورد التركيب عنده ثلاث مرات:[٢٤]

سلي سيفي ورمحي عن قتالي — هما في الحرب كانا لي رفاقا
سلي فزارة عن فعلي وقد نفرت — في جحفلٍ حافل كالعارض الهَطَلِ
سلي يا عبلُ قومَكِ عن فعالي — ومَنْ حضر الوقيعةَ والطرادا

إن اختلاف الرتبة عند الشريف الرضي والمتنبي، له مغزى فني وواقعي في الوقت ذاته، فلأن الشريف الرضي ينصبُّ اهتمامه على الفصاحة والبلاغة، ولأن المتنبي كان يرى في سيرته مؤهلاً لأن يكون أميرًا أو وزيرًا وملكًا، فلذا كان تقديم المسؤول عنه على المسؤول، أما عند عنترة والأبيوردي فالاثنان يشتركان في مسألة واحدة ألا وهي "النسب" مع اختلاف رؤيتهما لها، فعنترة كان يتنكر له أبوه لكونه ابن أَمَة، ولذا فجلُّ اهتمامه بالإعلان وبالشهود: "فزارة – قومك"، عدا البيت الأول الذي جاءت الشهود فيه من أدوات الحرب: "سيفي - رمحي"؛ لتعبر عن بطولاته ورأس ماله في الحياة.

وأما الأبيوردي فالنسب يعني له الطموح والاعتزاز إذ إنه يطمح إلى إعادة مجد آبائه الأمويين؛ ولذا فهو يحتاج أيضًا إلى شهود: "ابني نزار"، ونلاحظ أن الشهود عند الأول والثاني متعلقة بالقبلية أو العشائرية: "فزارة – قومك – نزار". وقد جاء المسؤول عنه عندهما متناغمًا مع ذلك المغزى، فهو عند عنترة "فعلي – فعالي" لأنه يحتاج إلى معادل يسد النقص ويملأ الفراغ/ الاتهام في نسبه. أما الأبيوردي فالمسؤول عنه عنده "جدودي" يتسق مع فخره بنسبه الأموي الذي يملأ شعره وسعيه لإعادة الخلافة الأموية.

وهكذا فالصيغة الإنجازية التي تمثلت في الصيغة التركيبية "سلي" ربما اتسمت في هذا السياق بالقوة التعبيرية، وما ينتج عنها من تأثير في معتقدات المتلقي سواء كان التأثير حقيقيًّا أم مؤملاً [٢٥]. وربما يكون ذلك لرسمها صورًا حياتية متعلقة بالذات المبدعة، وأنها كانت بمثابة الواسطة لإعادة إنتاج علاقات لغوية وإيحائية.

ويقول الأبيوردي كذلك:[٢٦]

ولا تنكري ما أشتكي من خصاصة عرفتُ بها البأساءَ منذ ليالِ

ويقول ابن الرومي:[٢٧]

أشكو إليك خصاصة وتجملاً قد برَّحا بي أيَّما تبريحِ

ويقول الشريف الرضي:[٢٨]

مللتُ مقامي غير شكوى خصاصة وإنما لأمر ما أملُّ مقامي

ويقول الكميت:[٢٩]

تضوَّر يشكو ما به من خصاصة وكاد من الإفصاح بالشكو يعربُ

ربما يكون الأبيوردي استقى تركيبه من هذه التراكيب نفسها التي وردت في النماذج السابقة، من حيث المادة "شكو" و"خصص"، لكن ذاتية الشاعر هي المعيار

الفني الذي احتكم إليه في اختياراته اللغوية، فالأبيوردي رغم حواره مع تلك الصيغة التركيبية على تصرفها وتعدد اشتقاقاتها، فإنه آثر صيغة "أشتكي" على وزن/ أفتعل، وهي تزيد على بقية الصيغ الأخرى أنها تعني إظهار الشكوى، هذا بالإضافة إلى حرف الجر "من" الذي جاء بعد أداة النهي "لا"، وقد أفاد التأكيد على عموم "خصاصة"، ولا شك أن ذلك يوحي بفداحة الخطب ومدى معاناة الشاعر بسبب فقره وحاجته، لدرجة أن ذلك الأمر أصبح لا يحتمله الشاعر فلم يستطع مداراته والاحتفاظ به كَسِرٍّ من أسراره الشخصية، والأكثر من ذلك أن هذه الحاجة وذلك الضنك قد شمل كل حياته وصار عنوانًا لها.

وقد امتدَّ تصرف الشاعر في التركيب اللغوي إلى مكملات الجملة في الشطر الثاني، فلم يقف ضرر الخصاصة على ما ذكره الشاعر، إنما كانت وسيلة للتنغيص عليه في بقية أموره، ولتعكير صفو حياته، وقد أسهم الفعل "عرفت" والظرف "منذ" في جعل هذه الحالة السوداء جديدة على الشاعر فلم يعهدها من قبل. وهكذا أسهمت اختيارات الشاعر اللغوية في رسم صورة لمكنونات ذاته، ولطبيعة واقعه الذي يحياه.

٣- التصوير الفني.

٣-١ الاستعارة التصويرية.

تتأسس هذه الاستعارات داخل نسقية يحكمها مبدأ الاستلزام، إذ هناك استعارة أُم أو كبرى، وهناك تفريع مقولي مستلزم عنها. وهي بذلك تُعد تشكيلاً لتصورات البشر ورابطًا لأجزاء العالم؛ أي إنها مكوِّن من مكونات الذهن البشري بها نحيا، وبها نوضح أفكارنا ونمقول العالم ونختزل الحدود بين أشيائه التي تبدو متباعدة[٣٠]. وقد اخترت هذا المصطلح لأنه يمثل بعض التفرعات والتوالدات الناتجة عن حوار الأبيوردي – من خلال نصه – مع نصوص الشعراء السابقين عليه، فمثلاً نجده يقول في قصيدته:[٣١]

وهــنَّ مــلاحٌ غــير أنَّ نــواظرًا تــديرينها، زلَّــتْ بهــنَّ نعــالي

فالشاعر جعل نواظر المحبوبة كأنها شيء من مفردات الحياة، التي تحتاج إلى إدارة وتخطيط؛ وبالتالي فقد نجحت المحبوبة في التحكم في ذلك الشيء وإدارته إدارة مُحكمة، تمكنها من تسليطه على أي شيء أو أي كائن؛ ولذا فـ"نواظرًا تديرينها" عُدَّت الأصل في انتسابها إلى ذلك اللون الاستعاري، ومثلها في ذلك قول عمر بن أبي ربيعة:[٣٢]

فإن جمحت عني نواظرُ أعينٍ رمينَ بأحداق المها والجآذرِ

فالأصل هو التحكم والتسليط، أما المؤثرات الناتجة عن ذلك فهي فروع لذلك الأصل، وهي مندرجة ومتواترة ضمن ما أطلقنا عليه "النموذج الشعري". نرى ذلك في قول ابن الرومي:[٣٣]

فتى يتقي لحظ العيون ويرعوي ويغشى رماح الخط مشتبكاتِ

وقول أبي تمام:[٣٤]

أنا من لحظ مقلتيه جريح أتداوى بعَبرة ونحيبِ

وقول أبي فراس:[٣٥]

رشأ إذا لحظ العفيفَ بنظرة كانت له سببًا إلى الفحشاءِ

وقول الصنوبري:[٣٦]

يسل من الجفون سيوفَ لحظٍ بها يدعو القلوبَ إلى البرازِ

فاتقاء تلك النظرات، وما ينتج عنها من جراح، أو تغير سلبي أخلاقي، أو تحولها إلى سيوف مستعدة إلى القتال، كل ذلك متفرع عن الأصل الاستعاري السابق. والأبيوردي نفسه قد ضمَّ فرعًا من هذه الفروع إلى الأصل، وهو "زلَّت بهنَّ نعالي".

إن هذا التضام في الاستعارات وذلك التشرذم ليدعم اكتناز النص بالـدلالات، ويبتعد بالشاعر المحدث عن شبهة الحرفية ومجرد الاستنساخ.

٣-٢ الاستعارة الإبدالية.

وقد توسلتُ بهذا المصطلح لأفرق بين هذا اللون الاسـتعاري، الـذي اصـطلح عليه "البلاغيون العرب بالاستعارة التصريحية الأصلية المطلقة التي يُصـرح فيهـا بلفـظ المشبه به"[٣٧] وبين اللون السابق (الاستعارة التصويرية).

يقول الأبيوردي:[٣٨]

ولا تقبلي قـول العـذول فتنـدمي إذا قطعـتْ عنـكِ الوشـاةُ حبـالي

فهنا جعل الشاعر المودة والوصل بينه وبين محبوبته كالحبل، ولذا فهـو يحـذرها من أن يقطع الوشاة هذا الحبل. لكن طبيعة الوشاة ربما تكون مختلفـة عنـد أبـي تمـام، وبالتالي تختلف آلية عملهم:[٣٩]

بعـدما أصـلتَ الوشـاةُ سـيوفًا قطعـتْ فيَّ وهْـي غـيرُ حـدادِ

ربما تناظرت بعض مفردات الصورتين (الوشاة – قطعت)، لكن المخالفة تمثلت في الوظيفة النحوية والدلالية للفعل "قطعت"، فهو عند الأبيـوردي الفعـل المحـوري في الصورة، أما عند أبي تمام فقد جاء على رأس جملة النعت لكلمة "سيوفًا"، أي أنَّ دوره جاء ثانويًّا بعد الدور الرئيس الذي قام به الفعل المحوري "أصـلت"، فالوظيفـة النحويـة عند الأبيوردي للفعل "قطعت" ترتب عليها وظيفة دلالية، وهي أنَّ أساس الجرم الـذي يخشاه الشاعر أن يقطع الوشاة العلاقة بينه وبين مَن يحب، أما عند أبـي تمـام فأسـاس الجرم هو تجريد الوشاة للسيف من غمده والاستعداد للقطع.

وفي رأيي أن الدافع وراء تلك المخالفة بين الشاعرين اختلاف المقصـدية عنـد كلٍّ منهما، فالأبيوردي تمثلت رؤيته لفعل الوشاة في قطعهم العلاقة بينه وبين محبوبته،

أما أبو تمام فقد اقتصرت رؤيته لهم على مجرد توجيه السيوف إليه، ومحاولة تقطيعه هو وليس حبل المودة والوصل بينه وبين ممدوحه.

٤- الإيقاع.

إن الأغلب الأعم في النصوص التي رصدتُ محاورة الشاعر معها، قد أتت على بحر الطويل مثل نص الشاعر/ المتحاور، ربما يتسق ذلك مع بعض الإحصائيات التي رصدت تصدُّر بحر الطويل للأوزان المستخدمة في دواوين الشعراء حتى العصور المتأخرة (من القرن السادس الهجري حتى الحادي عشر)[٤٠].

ولعل هذا البحر يتناسب وغرض القصيدة/ المدح، فالمدح ليس من الموضوعات التي تنفعل لها النفوس، وتضطرب لها القلوب، والبحر في الوقت ذاته يتسق وحالة اليأس والجزع والحزن الشديد، يبث الشاعر من خلاله أشجانه[٤١].

وهناك ما يتعلق بذلك الحد العروضي من الإيقاع، وهو ما يطلق عليه الدكتور أحمد حيزم "الصيغة النموذجية الوزنية"، وهي تقايس – على حد تعبيره – وتتحقق في وحدة لغوية لازمة، إنْ في مطلع البيت أو مقطعه، وتوفر خصائصها صورة إطارية جامعة ترتد إليها تجارب إنشائية متعددة[٤٢].

٤-١ المطلع.

يقول الأبيوردي:[٤٣]

فلا تنكري سيري إليك على الوجى ركائبَ لا يُنعلن غيرَ ظلالِ

فالصيغة الوزنية "فلا تنكري" تواترت عند أكثر من شاعر قبل الأبيوردي، منهم الشريف المرتضي، إذ يقول:[٤٤]

فلا تنكري لونًا تبدلتُ غيره كمستبدِلٍ بعد الرداء رداءا

وابن الخياط:[٤٥]

فلا تنكـري مـا أحـدث الـدهرُ إنمـا نوائبــه أقــران كــلٌ فتــى قَــرْمِ

وكذلك تميم بن المعز:[٤٦]

فلا تنكري أن رحتُ وحـدي مفـردًا وأن بــتُّ يقظــان الحِجـا غـير نــوَّامِ

رغم هذا التشاكل في الوزن بين تلك الأبيات التي تواترت من خلالها صيغة "فلا تنكري"، حيث جاء جميعها على وزن الطويل، فإنها كانت مُرتكَـزًا لـرؤى متعـددة على اختلاف ذوات الشعراء أصحابها. إن الصيغة رغم اتفاقها في المخاطب/ المحبوبة – عدا بيت تميم فالمخاطب الأيام – فإنها اختلفت في مدلولات الخطاب، فهي بين أن تثبت عنت المحب في الوصول إليها وتكبده المشاق، وبين مطالبتها بالاعتراف بالمشيب الذي أصاب العاشق، وبين إثبات ما فعلته الخطوب والنوائب بجسد العاشق المتيم، وأن هذا لا يقلل من قيمته، وبين سرد بطولات الذات ومفاخرها ومدى قدرتها على تحدي أيام الدهر.

وهكذا فإن هذه الصيغة تُعد ضربًا "من الوحدات التعبيرية الموقعة إلا أنها لا تعنينا من حيث هيئة توزيعها في البيت، وما يكون لها من الاطراد في القصيدة، أو ما تنهض به من وظائف في خطاب خاص، وإنما يهمنا أن تكون صورتها والدة لتفريعات تعبيرية متنوعة"[٤٧]. فالذات تبدو من خلال تلك الصيغة حجاجية، تنافح عن رؤيتها للحياة وللكون، حتى وإن كان الآخر يرى عكس تلك الرؤية أو يرى تهافتها، وكذلك تبدو متلبسة برداء القوة – فيما تزعم – على اختلاف وسائلها وكنهها، حتى وإن كان ذلك من خلال ضعفها وتزلفها إلى مَن تحب.

٤-٢ المقطع.

وهو آخر جزء في البيت وخاتمته، وقد عددناه الحاكم في تصريف الكلام، فهو الذي يحدد بدايته وإليه مرساه[٤٨]. ونمثل لذلك بإعادة الأبيوردي إنتاج لامية أبي العلاء المعري التي مطلعها:[٤٩]

طـربن لضـوء البـارق المتعـالي ببغـدادَ وَهْنًـا مـا لهـنَّ ومـا لـي

وفيها يحن أبو العلاء إلى وطنه الشام وبلدته المعرة، ويقارن بينها وبين بغداد. ومثل ذلك إعادة الأبيوردي للامية البحتري التي مطلعها:(٥٠)

عسـتْ دِمَـنٌ بـالأبرقين خـوالِ تـردُّ سـلامي أو تُجيـبُ سـؤالي

وهي مدحية لأحد السلاطين بدأها بالغزل ثم ثنَّى بالشكوى من الأصدقاء. وكذلك هجائية للسري الرَّفَّاء يقول في مطلعها:(٥١)

إلام يـرومُ الحاسـدون نضـالي وأيمـانهم في الرمـي دون شمـالي

"إن إعادة إنتاج المقاطع إجراء اتِّباعي، يبدو فيه اللاحق متأثرًا بالسابق يردد صوته منفعلاً به.

إلا أنه وهو يسوس الأول، ويحاول أن يرده إلى مسالك فنه يخلف أثره فيه، ويحدث كرجع صدى يرتدُّ إلى السابق من التابع. فهو فعل تأثر وتأثير يبدو فيه اللاحق وسيط تقبُّل، والمقاطع ذاكرة حية مفتوحة لما تعاقب عليها من مساءلات الشعراء"(٥٢).

إن المزية التي لفتت الشاعر في مسألة "المقطع"، ليس فقط أنه جمع بين ركني الحدِّ العروضي (الوزن/ الطويل – القافية/ اللام المكسورة)، إنما هو أنه آخر ما يطرق أذن السامع/ المتلقي، وذلك – بلا شك – مدعاة لممارسة إبداعه في إعادة تشكيل البنية الفنية للبيت ومن ثَمَّ القصيدة، فقد استطاع الأبيوردي – من خلال تأثره بشعر الأوائل – أن يجعل من المقطع مختتمًا ومنطلقًا في الوقت ذاته لإعادة البناء الأغراضي والدلالي في الوقت ذاته.

ثانيًا: العلاقات الدلالية.

رأيت أن أفرد هذا المحور بالحديث ولا أدرجه ضمن مكونات الفسيفساء، وذلك لما أراه من أن الدلالة تشكل العامل الجوهري في التفاعلات النصية بين السابق

واللاحق من الإنتاج الشعري، وهي التي على أساسها تتشكل البنية الفنية لأي نـص. وركائز هذه العلاقات ثلاثة: التشاكل، والتباين، و التصرف.

١- التشاكل.

هو مفهوم ابتدعه غرايماس (١٩٦٦) في ميدان الدلالية البنيوية، وتعمـم في مـا بعد استعماله في تحليل الخطاب، ويشير إلى جملة الوسائل المساهمة في انسـجام مقطـع خطابيّ أو رسالة، وهو بالإضافة إلى ما يحققه من ملاءمة دلالية بين الألفـاظ المشـاركة في ملفوظ، يتسم بامتداده المتنوع (من المركب إلى النص)[٥٣]. فلـيس هنـاك كـمٌّ نصـيٌّ محددًا مسبقًا للشاعر المحدث كي يتحـاور معـه دلاليًّـا، فقـد يكـون بيتًـا أو مقطعًـا أو القصيدة بأكملها. من ذلك قول الأبيوردي:[٥٤]

عرضْنَ عليَّ الوصلَ، والقلبُ كله لـديكِ، فـأنَّى يبتغيـنَ وصالـي

الذي تأثر بالمضمون الدلالي لمقطع من رائية عمر بـن أبـي ربيعـة "وهـل يخفـى القمر"، ويمتد هذا المقطع من البيت السابع الذي يقول فيه:[٥٥]

قـد خلونـا فتمـنين بنـا إذ خلونـا اليـوم نبـدي مـا نُسـر

وحتى البيت السادس عشر والأخير:

قـد أتانـا مـا تمنينـا، وقـد غُيِّـب الأبـرامُ عنـا، والقَـدَر

ولعل ما دعا الأبيوردي لذلك التشاكل تعضيد السياق، فالأبيات السابقة علـى هذا البيت يقدم الشاعر لمحبوبته بيضًا حسانًا فداء لها، وهو استحضار غرضـه المقارنـة بين حبه وهيامه بحبيبته مقابل هؤلاء النسوة اللاتي "طلعـن بـدورًا – ومسـن غصـونًا"، وتلك مؤهلات ترجح ما عنيناه من تقديم الشاعر لمحبوبتـه فـروض الـولاء والبرهنـة على صدق مشاعره. لذلك كله كان لزامًا على الشـاعر أن يستحضـر مشـهد النسـوة المتيمات بعمر بن أبي ربيعة. أضـف إلى ذلـك أن الأبيـوردي أراد أن يوجـه السـياق

ويمهد للمتلقي بالاعتراف الضمني، ثم الصريح بتفرد محبوبته وتميزها عن أقرانها، وقد وجدنا ذلك التصريح بعد هذا البيت في قوله:(٥٦)

وهــنَّ مــلاحٌ غــير أن نــواظرًا تــديرينها، زلَّــتْ بهــنَّ نعالــي

وربما تبدو براعة الشاعر في اختزاله للمشهد السردي عند عمر بن أبي ربيعة في الجملة الخبرية "عرضن عليَّ الوصل"، التي فيها تكثيف لتلك المشاعر الكامنة داخله نحو محبوبته، وإبراز لمقاومته الجانب الحسي من مفهوم العشق والغرام، وفي ذلك دلالة على قوته رغم أنه مرغوب فيه لدى الجنس الآخر/ الفتيات، ولعل صيغة الماضي في الفعل "عرضن" قد اتَّسقت مع ذلك المشهد السردي في النص الأول، وكذلك الجملة الاسمية "والقلب كله لديك" التي أثبتت النتيجة المحورية المستقاة من ذلك الحوار الدلالي، وهي أنَّ ذات الشاعر ليست متيمة بأحد سوى المحبوبة.

٢- التباين.

وهو حوار يقيمه الشاعر المُحدَث مع الشاعر القديم، يدور على طرفين: التقاء وافتراق، فالشاعر المحدث هنا لا يكتفي بالنقل عن سابقيه أو محاولة التماهي معهم، إنما ليكوِّن رؤية أخرى تعكس ذاته، وهي ليست مخالفة للمخالفة، إنما تأتي متناسقة مع السياق وخلفية الذات النفسية، وتعكس رؤيتها للكون والحياة. من ذلك قول الأبيوردي: (٥٧)

إذا زُجرت منهن وجناءُ خلتها وقد مسَّها الإعياءُ، ذاتُ عقالِ

الشاعر في سياق إثبات حبه ووفائه لمحبوبته، وأنه ما زال على العهد رغم بعدها وانقطاعها عنه، ولذا يعرض رحلته إليها وما تعرض له من مشقة وعنت، ومن وسائله لذلك إبراز المؤثرات التي تعرَّضت لها راحلته، التي سيَّرها وقت ارتفاع النهار، وقد رقَّ خفها من كثرة المشي، لكنَّ هذه الناقة رغم أنها – باعترافه – تامة الخلق

صلبة شديدة، فإنها قد أصابها الإعياء حتى إنَّ الناظر يحسبها معقولة من غاية اللغوب.

لكن هذه الناقة ذات الصفات نفسها، صورها الشعراء السابقون على الأبيوردي من خلال رؤى مخالفة لرؤيته، منهم ذو الرمة إذ يقول:(٥٨)

هل تدنينك من خرقاء ناجيةٌ وجناءُ ينجابُ عنها الليلُ عُلكومُ

والحطيئة حيث يقول:(٥٩)

مُقدَّفةٌ باللحم وجناءُ عدوُها على الأين إرقالٌ لها ووجيفُ

وهي عند أبي نواس:(٦٠)

وجناءُ تكفي بالسير راكبَها تحريكَ سوطٍ وقولهُ حيهلْ

وعند أبي تمام:(٦١)

فظللتُ حدَّ الأرض تحت العزمِ في وجناءَ تدني حدَّ كلِّ بعيدِ

فهذه الناقة في رؤية هؤلاء الشعراء سريعة جدًا، لدرجة أنها تطوي الزمن طيًّا، ولا يحتاج راكبها أن يبذل جهدًا في حثها على المضي والإسراع، وكذلك فهي تقرب المسافات البعيدة. لكن الأبيوردي أراد أن يُحدث اتِّساقًا وانسجامًا بين بنى النص، ويكمل السياق بما يسهم في تجذير الدلالة وتطويرها.

٣- التصرف.

رغم اشتراك الشعراء في بعض المعاني الجامعة "فإن هذا الاشتراك لا يعطل أسباب الفرادة، وإنما هو على عكس ذلك يوفر حظوظها لاختلاف صور المعنى الواحد، من استعمال إلى آخر بما يجعل الحديث عن المعنى الواحد الثابت لغوًا من القول"(٦٢). ولعلَّ مردَّ ذلك إلى اختلاف رؤى الشعراء الفنية والتفاوت بينهم في

التكـوين الفـني، ومقـدرتهم في التصـريف اللغـوي والـدلالي. نـرى ذلـك في قـول الأبيوردي:[٦٣]

ولكنني أرضى الغوايـة في الهـوى وأحمـل فيـه مـا جنـاه ضـلالي

الذي ربما تأثر بامرئ القيس في معلقته، حيث يقول:[٦٤]

نواعم يُتبعنَ الهوى سـبل الـردى يَقُلنَ لأهـل الحِلـم ضـلًّا بتضـلالِ

فامرؤ القيس يصف بعض الفتيات العذارى بأنهنَّ سـاحرات أخَّـاذات نعومـة ولطافة وليونة، يأخذن بلباب كل من ينظر إليهن، ويوقعنه في غرامهن وحبهن، حتـى يسلكنه سبل الهلاك والموت؛ إما لكون أهلهن وقومهن ذوي عزة، فيعرِّضن عشـاقهن للهلاك والموت دفاعًا عن شرفهن، وإما لأنهن يُقدمن على ما يُعـد مخـاطر في الهـوى، فهن لا يكْفُفن وَجدَهنَّ مخافة الفضيحة. إنهن في كل الأحوال يسلطن سحرهن علـى أهل العقل والحصافة والحكمة، فيصرفنهم قولاً وفعلاً عن دروب النهـى والحجـا إلى مسالك الجهالة والغواية[٦٥].

لا شك أن هذا البيت يحمـل إقـرارًا ضـمنيًّا بـأن امـرأ القـيس يسـتعذب هـذا الضلال وتلك الغواية، بل يعدُّ ذلك مغامرة تقع ضـمن مغامراتـه العاطفيـة. وإذا مـا كان امرؤ القيس قد أبرز ذلك الاسـتعذاب عـن طريـق الوصـف السـردي، بواسـطة الوحدات: يتبعن/ الذي صـور هـؤلاء الفتيـات كـأنهن يـرتبن أحـداثًا تلـو أحـداث (الردى بعد الهوى) – يقلن/ وهو فعل حـواري يعكـس مـدى مـرحهن وجـاذبيتهن وجرأتهن، وقد شكَّل كل ذلك المهاد للوحـدة التاليـة – ضـلاً: وهـي ذروة الصـوت الإعلاني الذي يحاول كسر الأعراف والتقاليد.

لكن الأبيوردي رغم تصريحه باعترافـه بـل واتخـاذه الغوايـة في الهـوى منهجًـا وسبيلاً، فإنه يتغاضى عن ذلك الجانب الوصفي السردي لمن تسبب في تلك الغوايـة، وكذلك يرتد إلى ذاته ليستمد منها شرعية هـذا الاعـتراف وذلـك التصـريح مـتحملاً

تبعاته غير متنصل من أي ضرر يقع على عاتقه بسبب سلوك هذا السبيل، وقد أسهمت ضمائر المتكلم في تمثل مذهب العذريين في الغزل، وفي إضفاء شيء من الروحانية على ملامحه: "ولكنني – الضمير المستتر في أرضى – الضمير المستتر في أحمل – ضلالي". وقد عضَّد ذلك الأفعال المضارعة التي أوحت بعزم الذات على المضي في ذلك الطريق: "أرضى – أحمل".

ثالثًا: التشكل الجمالي.

إذا كنا في المبحثين السابقين قد حاولنا أن نقدم وصفًا لعناصر الفسيفساء وعلاقاتها داخل القصيدة وخارجها، فإننا سنحاول في هذا المبحث أن نجيب على سؤال، ألا وهو: كيف تشكلت تلك العناصر داخل القصيدة؟ أو كيف استطاع الشاعر أن يربط بين ما استقدمه من خارج النص وبين ما ينتسب إلى ذاته المبدعة؟ وقد رأيت الإجابة تتضح من خلال تكنيكين محوريين: الحجاج، والتوازي.

١- الحجاج.

ورد في اللسان: حاججته أحاجُّه حجاجًا ومحاجة حتى حججته أي غلبته بالحجج، التي أدليت بها وحاجَّه محاجَّة وحجاجًا نازعه الحجة، والحجة: الدليل والبرهان(٦٦). وهو يفترض وجود قضية لدى المتحدث يدافع عنها، ويجادل المخاطب من أجل إثباتها؛ وبالتالي تفنيد حجج المخاطب. وفي النص الشعري يلجأ الشاعر إلى استخدام كل تقنيات اللغة ليثبت قضيته الفنية، ويفنِّد تهم المخاطب الضمني أو الحقيقي، في محاولة لتحقيق النجاعة لتجربته الفنية.

١-١ مبدأ الأنفع

وهو – على حد تعبير الدكتور عبد الله صولة – قانون بتطبيقه نفهم ما يُقال لنا ونحسب دلالة هذا الذي يُقال لنا في ضوء المقام أو الوضعية منطلقين من دلالته في

مستوى المكون اللساني، فقانون النافع يترجمه متأول الملفوظ إلى سؤال من قبيل: لماذا قال المتكلم ما قال؟ ويستعين في تحصيل الجواب عن ذلك بالمقام أو الوضعية[٦٧]. فهو إذن انتقاء يرجع إلى تمكن الشاعر من شاعريته، وهو اختيار من متعدد الألفاظ والتراكيب.

١-١-١ التأليف الزمني

إنه بالنظر إلى لغة القصيدة نجد أنه رغم التقاط الشاعر ألفاظه من معجم الشعر القديم ومن البيئة الصحراوية، فإنه استطاع أن يصنع توليفة من خشن الألفاظ ورقيقها، ومن غريبها وصعبها من جهة ومفردات تنتسب إلى عصره يتداولها الناس في حياتهم اليومية من جهة أخرى، فهو يزاوج في لغته ويصنع منها أشكالاً يضم بعضها إلى بعض. من أمثلة ذلك:[٦٨]

ولولاكِ يا ذات الوشاحين لم تكن ... موشحةً من أدمعي بلآلي
وأغضيتُ عيني عن مهاها فلم أُبل ... لديها بعينيْ جؤذر وغزالِ
ولكنني أرضى الغواية في الهوى ... وأحمل فيه ما جناه ضلالي

فبالنظر إلى البيتين الأول والثاني في مقابل البيت الثالث، يتضح لنا ما نريد أن نثبته، وقد كان من الممكن أن يأتي الشاعر في البيت الثالث بوحدات تحمل الجينات نفسها في البيتين السابقين، لكنه في البيت الثالث قد ارتد إلى ذاته فلم يستطع التكلف في إبراز مشاعره فأتت الوحدات والتراكيب معبرةً عن انتسابها إلى ذاته وعصره.

١-١-٢ التداعي

وربما يتضح ذلك المبدأ أيضًا في مسألة التداعي بين الدوال، فكل لفظة تستدعي لفظة بعينها لتعبر عن رؤية الشاعر في محاولة لتحقيق الاتساق بين مكونات الملفوظ، من أمثلة ذلك ما نراه في البيت (١) بين: "لداء/ الفؤاد – عضال"، وفي (١٦) بين:

"بطيف/ خيالك"، وفي (١٩) بين: "خوضي/ هوله"، وفي (٢٠) بين: "قول/ العزول"، وبين "قطعت/ الوشاة – حبالي"، وفي (٢٣) بين: "مصاليت/ نزال"، وفي (٤٤) بين: "حزت/ ندى، وحاز/ ثناءً". إن هذا التداعي بين الدوال يُعد عدولاً من الشاعر عن ملفوظ بعينه إلى ملفوظ آخر، يرى فيه أنه الأنسب في موضعه من التركيب، والأكثر تناسقًا مع السياق.

١-١-٣ المجاز

إذا افترضنا أن المجاز يُحدث في الكلام ما يسميه النحو التوليدي بخرق قواعد الانتقاء الدلالي كما تظهرها قواعد الإسقاط في المكون الدلالي، فإنه يمكن وضع المجاز في باب العدول النوعي النسقي، لكن على اعتباره استبدالاً يمكن وضعه في العدول الجدولي فهو خروج من الحقيقة إلى غيرها[٦٩].

وأعني بالمجاز – في هذا السياق – مفهومه الواسع الذي يعني العدول عن الدلالة المباشرة والحقيقية للوحدات إلى الدلالة غير المباشرة وغير الحقيقية. من ذلك علاقة المشابهة، مثل: التشبيه في قول الشاعر: "طلعن بدورًا – ومسن غصونًا"؛ فهو يشبه محبوبته بأنها مثل البدر في نوره وجماله واستدارته، وكذلك يجعلها مثل الغصون في رقتها وتمايلها. فلو أطلقنا على صفتي الجمال والرقة (ب) وهي معلومة جديدة على المخاطَب، وأطلقنا على "بدورًا وغصونًا" (أ) وهي معلومة قديمة لأن البدر من البدهي أنه جميل والغصن متمايل لرقته، لوجدنا أن الشاعر قد عدل عن المعلومة الجديدة في (ب)، إلى المعلومة القديمة في (أ) كي يصدقه المخاطب، ويكون ذلك أدعى لعدم الاعتراض منه أو الإنكار[٧٠]. ومثل ذلك أيضًا قول الشاعر:[٧١]

يهشُّون للعافي كأن وجوههم صدور سيوف حودثت بصقالِ

فلو قال وجوههم منيرة ضاحكة مستبشرة ربما لن يصدقه المخاطَب، لكن المشبه به في الشطر الثاني قد لزم أن يكون لا معًا مضيئًا، فلعل ذلك أوقع في بيان الحجة. ومثل ذلك الكناية في قوله:(٧٢)

وأيقن أني لا ألوذ بباخلٍ يضيِّع عرضًا في صيانة مالِ

فلم يكتف الشاعر بوصف المُلاذ به الافتراضي بالبخل، بل رأى ضرورة إثبات ذلك للمخاطب "صيانة مال" إذ بالضرورة هناك تلازم بين من يصون المال ويحرص على جمعه في مقابل ضياع العرض وعدم الحرص عليه، وبين أن يكون بخيلاً.

وهناك علاقة المجاورة، وقد تمثلت في قول الشاعر في البيت (٤٤) "وحزتُ ندى" ولا شك أن الشاعر يقصد أنه نال عطاء ماديًّا، لكنه أتى بما ينتج عن ذلك وهو الكرم، فقد عدل عن (ب) المعلومة القديمة وجاء بـ (أ) المعلومة الجديدة. وربما (ب) لا تمثل حكمًا ما أو صفة من شأنها أن تثير اعتراضًا أو تحفظًا، وعلى هذا فلا يمثل العنصر (أ) حجة على ما ادُّعي لها لأنه لم يُدع لها شيء، وإنما يمثل العنصر (أ) تبئيرًا لجانب من جوانب (ب) فهو من هذه الناحية معلومة جديدة، فعنصر (أ) يُعدُّ هنا تبئيرًا للقيمة المادية والمعنوية المتسببة عن المال. والمقصود بالتبئير هنا هو تسليط الضوء على ما هو أهم في المعلومة، فهو الجديد الذي يريد المتكلم إيصاله إلى المخاطب(٧٣).

١- ٢ الوصل والفصل

وهما أصلان أساسيان من أصول الخطاب التي قامت عليها البلاغة القديمة والجديدة كذلك، وقد بلغ من أهميتهما أن هناك من جعلهما حدًّا للبلاغة "فقد جاء عن بعضهم أنه سُئل عنها فقال: "معرفة الفصل من الوصل" ذاك لغموضه ودقة مسلكه، وأنه لا يُكمل لإحراز الفضيلة فيه أحد، إلا كمل لسائر معاني البلاغة"(٧٤).

من أشكال الوصل في القصيدة أدوات الشرط؛ وهي تقوم بوظيفة الربط بين جملتين ربما يتصور المخاطب ارتباطهما أو وجود علاقة بينهما. من أمثلة ذلك قول الأبيوردي:[٧٥]

سواجم تكفيها الحيا وانهمالَه إذا انحلَّ في وُطَف الغمامِ عزالي

فالظاهر أن ماء المطر أغزر من أي ماء آخر، فإذا بالشاعر يفاجئ المخاطب الضمني الذي ربما يفترض كونه ينكر حبه أو يقلل من درجته، بأن دموعه تكفي الربا المطر وكثرته فهي بالتالي أغزر منه.

ومنها أدوات العطف، وقد كان أكثرها ورودًا وتكرارًا حرف "الواو"، فقد تكررت ثمان وعشرين مرة في القصيدة، وهي في مجملها جاءت تُعدد مواقف الذات المحبة التي تعكس علاقتها الوثيقة بمن تحب، وكذلك لتثبت تنوع وسائل الحب والود وأنه ليس تقليديًّا جامدًا سواء كان المحبوب/ المرأة أو المحبوب/ الممدوح.

ومنها أدوات الاستفهام، وذلك في مثل قول الشاعر:[٧٦]

فما لنساء الحي يُضمرن غَيْرةً سبتها العوالي، ما لهنَّ ومالي؟

فأداتا الاستفهام "فما – ما" قد مثَّلتا دعمًا للسياق السردي، الذي يحكي فيه الشاعر عن مدى تعلق نساء الحي به، فالاستفهام هنا قد جاء بمثابة رفض ذلك التعلق، وإثبات تعلقه – في الوقت ذاته – بواحدة فقط هي المحبوبة. وربما تأتت قوة الأداة هنا من أن الشاعر لم يجب عن السؤالين، إنما ترك للمخاطب الإجابة في ظل ما يقتضيه السياق، ولعل ذلك أشد وآكد في بيان الحجة والإقرار بها.

وأما الفصل فمن أشكاله: الاعتراض، وذلك في مثل قول الشاعر:[٧٧]

عرضن عليَّ الوصلَ، والقلب كلُّه لديكِ، فأنى يبتغينَ وصالي

فالاعتراض هنا "قائم على تعدد الأصوات، صوت الادعاء أو الظاهر من ناحية، وصوت الحق أو الحقيقة من ناحية أخرى"[٧٨]. فالظاهر هو هيام نساء الحي بالشاعر، لكن الشاعر أراد أن يثبت جوهر المسألة وهي أن قلبه ليس ملكًا لهن إنما لمحبوبته.

ومن أشكاله: النفي، وقد تعددت أدواته في القصيدة، فمن ذلك قول الشاعر:[٧٩]

فما رعت القربى قريشٌ، ولا اتقت عتابي، ولم يكسِفْ لذلك

الشاعر هنا في سياق إثبات ما يشكوه من خصاصة لمحبوبته، وقد تنوعت أدوات النفي لتتسق مع تنوع المنفيّ، وكأن الشاعر يحاول الفصل بين ما تتصوره المحبوبة وبين ما هو واقع، وقد جاءت الأدوار الثلاثة تصورًا لتسلسل الأحداث، فأداة "ما" توحي بأن عدم رعاية قريش للقربى كان في الماضي وهو أول حدث، و "لا" التي تفيد الماضي والحاضر معًا، عكست ما ترتب على الحدث السابق فبالضرورة سيتوجه الشاعر لعتاب قريش، ثم جاءت "لم" التي تدخل على الفعل المضارع فتحوله إلى ماضٍ ليتوافق زمنيًّا مع الحدثين السابقين، وهو حدث مترتب أيضًا على ما مضى، فالشاعر يريد أن يثبت أنه رغم ما حدث فلم يسؤ حاله.

ومن أشكاله: القصر، ومن أمثلته قول الشاعر:[٨٠]

فلا تنكري سيري إليك على الوجى ركائبَ لا يُنعلن غير ظلالِ

فربما يقول الواشي: إن الشاعر كاذب في ادعائه، فناقته ما زالت قوية وخفها غليظ، ولذا جاء أسلوب القصر ليفصل بين ادعاءات الواشي – الافتراضي أو الواقعي – وبين حقيقة الأمر وهو أن خفَّ ناقته يكاد لا يُرى من كثرة المشي إلى المحبوبة مما يثبت أنه ما زال على العهد.

ومن أشكاله كذلك: الاحتراس، من ذلك قول الشاعر:[٨١]

وفيــكِ صــدودٌ مــن دلالٍ، أظنــه على ما حكى الواشي– صدودَ ملالِ

فجملة "على ما حكى الواشي" أراد الشاعر – في سياق إثبات حبه لمحبوبته – من خلالها أن يؤكد على أن هذا الظن ليس هو ما ادَّعاه، إنما هو ادعاء الواشي، وفي ذلك خشية منه أن يحدث لبس في ذهن محبوبته أن يكون ظنه قد ساء بها. فهو فصل بين ادعاء الواشين وبين اعتقاده هو.

٢- التوازي

"البنيات المتوازية هي البنيات المتشابهة صورة وموقعًا"[٨٢]. وقد توفر في القصيدة شكلان من أشكال التوازي، وهما: التوازي الجزئي، والتوازي الكلي. وأعني بالجزئي الذي يتحقق على مستوى البيت الواحد، ومن أهم أنواعه:

٢-١ توازي الصوائت

وذلك نراه في أول بيت بالقصيدة:[٨٣]

أُتيحــت لــداءٍ في الفــؤاد عضــالِ ربــا بالظبــاء العــاطلاتِ حــوالِ

حيث نلاحظ تكرار حرف المد "الألف" ثمان مرات، ولعل ذلك يوحي بمدى الألم الذي يشعر به الشاعر حينما رأى تلك الربا، وحركت في نفسه مشاهد وذكريات جمعته ومحبوبته.

٢-٢ توازي الصوامت

ومثال ذلك في قول الشاعر:[٨٤]

يحــوط حماهــا غلمــة أمويــةٌ بخطيــةٍ مُلــس المتــون طِــوالِ

فهنا نلاحظ تكرار حرف الطاء في: "يحوط – بخطية"، وبينهما كذلك توازٍ في الموقع، وهو من حروف الإطباق الذي يوحي بالقوة والإحاطة، في مقابل حرف الميم الذي يوحي بالليونة في: "حماها – ملس"، "غلمة – المتون"، وربما اتسقت الليونة مع

التعبير عن بلدته "كوفن"، ومع الصبية الذين كانوا بصحبته بحكم صغر سنهم، وكذلك مع نوعية الرماح التي كانت بحوزتهم.

٢-٣ التوازي المعجمي

ومنه توازي المشابهة اللفظية، مثل: "الوشاحين – موشحة"، "الوصل- وصالي"، "صدود – صدود"، "خيالك – خيال"، "شانه – يشنه"، وهو توازٍ يتعمد فيه الشاعر الإشارة إلى ما بين عناصر الملفوظ من علاقات، ويحيل إلى مرجعيتها من خلاله.

ومنه توازي التضاد، وذلك مثل: "أرخصها – غوال"، "خالفتني – واصلتها"، "غلظ – رقة"، "تلقح – حيال"، "خفيف – ثقال". وهي توازيات تبرز المفارقة التي يتعرض لها الشاعر في علاقته بالناس وبالكون. وربما افتقد التوازي المعجمي لشرط التكافؤ في الموضع، إلا أن باقي العلاقات تظل مؤثرة وتقوم بدور حيوي في تشكل العلاقات داخل بنية النص.

٢-٤ توازي التركيب

وقد يأتي بشكل جزئي بين تركيبين داخل البيت، مثل: "طلعن بدورًا – مِسْنَ غصونًا" فقد جاء الفعلان ماضيين وأُلحق بهما نون النسوة، وجاء التمييز جمع تكسير، وربما أحدث ذلك إيقاعًا موسيقيًّا يلفت إلى تعدد صفات هؤلاء الفتيات الحسنة، مما يثبت تضحيته - لدى محبوبته – من أجلها. ومثل ذلك "وبدَّ الحيا إذ جاد – والليث إذ سطا" مع اختلاف مرجعية ضمير الغائب/ الممدوح.

وقد يأتي هذا التوازي على مستوى البيت بأكمله، مثل قول الشاعر:(٨٥)

وحزتُ ندى ما شانه بمطالِهِ وحاز ثناءً لم يشنْه مطالي

فالبيت قد احتوى على علاقات المشابهة، فبين "حزتُ – حاز" مع اختلاف مرجعية الضمير، وبين "ما شانه – لم يشنه"، وكذلك "بمطاله – مطالي" مع اختلاف

مرجعية الضمير أيضًا. والتضاد بيِّن مع اختلاف الُمحاز "ندى – ثناء" رغم أن بينهما تناظرًا من حيث كونهما قيمتين معنويتين.

إن هذا التشابه بين وحدات البيت في الصورة والتكافؤ في الموقع، قد أسهم في رسم حدود العلاقة بين الذات الشاعرة والممدوح، وهي – على ما يبدو – علاقة تناظر بين الطرفين، لا يريد الشاعر أن يمنح الممدوح كل شيء وينسى ذاته، فبالرغم من أن الشاعر ضيِّق اليد ويحتاج إلى عطاء الممدوح، فإن الممدوح أيضًا يحتاج إلى ثناء الشاعر، وإذا كان الممدوح لم يؤخر عطاءه إلى الشاعر، فإن الشاعر كذلك لم يؤخر مدحه له.

ومثل ذلك أيضًا البيت الذي يليه:[٨٦]

فسقتُ إليه الشكر بعد سؤاله وساق إليَّ العرفَ قبل سؤالي

فالتناظر في الصيغ والموسيقى، قد نتج عنه تناظر دلالي أسهم في اتضاح معالم العلاقات داخل النص.

وأما التوازي الكلي فيأتي في القصيدة على مستوى المقاطع:

المقطع الأول: من البيت (١) : (١٤)

والرابط بين المقطعين الأول والثاني: (١٥)، (١٦)

المقطع الثاني: من البيت (١٧) : (٢٧)

والرابط بين المقطعين الثاني والثالث: (٢٨) : (٣٢)

المقطع الثالث: من البيت (٣٣) : (٤٢)

المقطع الرابع: (٤٣) : (٤٥)

يتأسس هذا التقسيم المقطعي على أساس الانتقال من ضمير إلى آخر، فالشاعر قد انتقل من ضمير المتكلم، إلى ضمير المخاطب، إلى ضمير الغائب، ثم عاد إلى ضمير

المتكلم. فالبطل – إذا صح التعبير – في المقطع الأول هو الشاعر الذي تعمد بدء القصيدة وختامها، وفي الثاني المحبوبة، وفي الثالث الممدوح.

إن الشاعر من خلال المقطع الأول يبث أشجانه، ويحاول إثبات حبه لمحبوبته، وأنه ما زال وفيًّا لتلك العلاقة، ورغم ما يتخلل المقطع من ضمائر أخرى، مثل: "الغائب" العائد على الفتيات الملاح، فإنه لا يفتأ يرتد مرة أخرى إلى ذاته.

وقد جاء الرابط بين المقطع الأول والثاني تمهيديًّا، يحاول الشاعر فيه – بعد كل محاولاته لإثبات حبه – إلقاء اللوم على محبوبته، ورغم ذلك فإنه يقنع منها بالقليل. والناظر لأفعال هذا المقطع يجد تنوعًا ما بين حسية ومجردة، فالأولى مثل: "أغضيت – أرى – بعتُ"، والثانية مثل: "أرضى – خالفتني – واصلتها". ولا شك أن ذلك قد أقام توازيًا بين عالمي الحس وعالم التجريد.

وفي المقطع الثاني/ ضمير المخاطب تكثر فيه الأساليب الإنشائية، ولا سيما النهي بلا: "فلا تنكري – ولا تقبلي – فلا تلزميني – ولا تنكري"، والأمر: "سلي"، والاستفهام: "هل اشتملت – فهل ملثم اللبات". إن طغيان الأسلوب الإنشائي على المقطع الثاني ليشي بعلو النبرة واختلاف إيقاع الخطاب، الذي أخذ شكل الحدة والحسم، مما يوحي برغبة الشاعر في إثبات هويته بجانب إثبات ولائه لمحبوبته، وأنه إذا كان قد ظهر في المقطع الأول بثوب المحب الذي يستجدي العدد من محبوبته، فإن ذلك لا يعني تلاشي ذاته، ولا يعني أن هناك ذرة شك تشوب حبه وهيامه.

ثم يأتي الرابط التمهيدي للمقطع الثالث؛ ليسلط الضوء على صورة من صور الحياة القاسية التي يحياها، ولعل في ذلك تمهيدًا لحديثه عن ممدوحه في المقطع الثالث/ ضمير الغائب، وقد تنوع هذا الضمير إلى مفرد وجمع، فتارة يسرد خصال الممدوح، وتارة يسرد مآثر قومه، ورغم أنه جاء نمطيًّا جمع بين الصفات المتواترة في أشعار السابقين وأهمها "الكرم – الشجاعة"، فإنه قد ألحق به المقطع الرابع الذي يتناول فيه

الحديث عن الممدوح نفسه، إلا أنه عاد مرة أخرى ليرتد إلى ذاته "كنت – حزتُ – فسقتُ".

وبعد، فإن بداية الشاعر بذاته وانتهاءه بها ليتناغم مع ما أُثر عنه من اعتداده بذاته، وحلمه بإعادة مجد آبائه وأجداده الأمويين، وقد تبين لنا أيضًا مدى تحكم الذات وسيطرتها على مجريات القصيدة من بدايتها إلى نهايتها حتى أنهتها بالشكل الذي تريده.

نتائج الدراسة:

١- ليس كل الكلمات داخل النص المحدث، يتناص الشاعر فيها مع ما سبقه من نصوص، وإنما هناك بعض الكلمات التي تمثل مرتكزًا لإنتاج أشكال دلالية متعددة، وبالتالي فهي تشكل نواة لإقامة علاقات دلالية في البيت الواحد أو البيتين.

٢- اتسمت الصيغة الإنجازية في القصيدة بالقوة التعبيرية، مما كان له أبعد الأثر في معتقدات المتلقي سواء أكان تأثيرًا حقيقيًّا أم مؤملاً. وربما يكون ذلك لرسمها صورًا حياتية متعلقة بالذات المبدعة، وأنها كانت بمثابة الواسطة لإعادة إنتاج علاقات لغوية وإيحائية.

٣- ذاتية الشاعر هي المعيار الفني الذي احتكم إليه في اختياراته اللغوية.

٤- عُدت بعض الصور الواردة في قصيدة الأبيوردي الأصل في ما أطلقنا عليه "الاستعارة التصويرية"، أما المؤثرات الناتجة عن ذلك فهي فروع لذلك الأصل، وهي مندرجة ومتواترة ضمن ما أطلقنا عليه "النموذج الشعري".

٥- لعبت بعض الوحدات الدلالية كمكون من مكونات الصورة في القصيدة، إضافة إلى المقصدية دورًا حيويًّا في مخالفة بعض صور "النموذج الشعري" والإضافة إليها.

٦- بدت الذات من خلال بعض صيغ المطلع حجاجية، تنافح عن رؤيتها للحياة وللكون، حتى وإن كان الآخر يرى عكس تلك الرؤية أو يرى تهافتها، وكذلك بدت متلبسة برداء القوة.

٧- كانت بعض المقاطع في القصيدة مدعاة لممارسة إبداع الشاعر في إعادة تشكيل البنية الفنية للبيت ومن ثَمَّ القصيدة، فقد استطاع الأبيوردي - من خلال تأثره بشعر الأوائل - أن يجعل من المقطع مختتمًا ومنطلقًا في الوقت ذاته لإعادة البناء الأغراضي والدلالي في الوقت ذاته.

٨- مثلت أركان العلاقات الدلالية الثلاثة: التشاكل - التباين - التصرف، درجاتٍ في كيفية انتساب التجربة ومفرداتها إلى الذات الشاعرة ومشروعيته.

٩- استطاع الشاعر أن يربط بين ما استقدمه من خارج النص وبين ما ينتسب إلى ذاته المبدعة عن طريق تكنيكين محوريين: الحجاج والتوازي، وما تفرع عنهما من أدوات فنية، فالأول مثل: (التأليف الزمني - التداعي - المجاز - الوصل والفصل) والثاني مثل: (توازي الصوائت - توازي الصوامت - التوازي المعجمي- توازي التركيب).

١٠- يتبين لنا من خلال هذه القصيدة؛ أن شعراء تلك الحقبة لم يكتفوا - على حد اتهام كثير من الباحثين ـ بتقليد الشعراء القدامى، أو التأثر بشعرهم، إنما حاولوا - كذلك - إحداث تغيير على كافة مستويات القصيدة الفنية، وأن يضيفوا إلى التجربة الشعرية ما يُنسب إلى ذواتهم الشاعرة.

الهوامش والتعليقات:

(١) انظر لسان العرب، ابن منظور، مادة (فسس).

(٢) المنهجية الحديثة في دراسة وتوثيق الموازييك، حسن بدوي ص ٩٥، المنظمة العربية للتربية والثقافة والفنون، الشارقة، سنة ١٩٩٨م.

(٣) انظر علم النص، جوليا كريستيفا ص ٧٩، ترجمة فريد زاهي، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، المغرب، سنة ١٩٩٧م.

(٤) ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تزفيتان تودوروف ص ١٥٦، ترجمة/ فخري صالح، رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، سنة ٢٠١٢م.

(٥) انظر معجم الأدباء، ياقوت الحموي ٢/ ١٣٩١: ١٣٩٤، تحقيق د/ إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولى، بيروت، سنة ١٩٩٣م.

(٦) انظر ديوان الأبيوردي ٢/ ٦٤٥، الطبعة الأولى، تحقيق/ عمر الأسعد، مجمع اللغة العربية، دمشق، سنة ١٩٧٤م.

(٧) ميخائيل باختين المبدأ الحواري ص ١٦١.

(٨) ديوان الأبيوردي ٢/ ٦٤٥.

(٩) انظر لسان العرب، مادة (تيح).

(١٠) ديوان حيص بيص ١/ ١١٠، تحقيق/ مكي السيد جاسم وشاكر هادي شكر، منشورات وزارة الأعلام، العراق، سنة ١٩٧٤م.

(١١) ديوان النابغة الجعدي ص ١٨٩، تحقيق د/ واضح الصمد، دار صادر، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، سنة ١٩٩٨م.

(١٢) ديوان توبة بن الحمير ص ٤٤، تحقيق د/ خليل إبراهيم العطية، دار صادر، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، سنة ١٩٩٨م.

(١٣) ديوان الطرماح ص ٩٩، تحقيق د/ عزة حسن، دار الشرق العربي، الطبعة الثانية، بيروت، لبنان، سنة ١٤١٤هـ، سنة ١٩٩٤م.

(١٤) ديوان الأبيوردي ٢/ ٦٥٠.

(١٥) انظر لسان العرب مادة (حوز).

(١٦) ديوان الشريف المرتضى ٢/ ٣٣٨، تحقيق محمد التونجي، دار الجيل، الطبعة الأولى، بيروت، سنة ١٩٩٧م.

(١٧) ديوان أبي فراس الحمداني ص ٨٦، شرح د/ خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، سنة ١٤٢٨هـ، سنة ٢٠٠٧م.

(١٨) ديوان الصنوبري ٢/ ٣٩٣، تحقيق د/ إحسان عباس، دار صادر، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، سنة ١٩٩٨م.

(١٩) ديوانه ١/ ١٦٤.

(٢٠) انظر فن الشعر ورهان اللغة، د/ أحمد حيزم ص ١٣٢، دار صامد للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، تونس، سنة ٢٠١٢م.

(٢١) ديوانه ٢/ ٦٤٨.

(٢٢) ديوان الشريف الرضي ٢/ ٦٤١، تحقيق/ محمد بن سليم اللبابيدي، المطبعة الأدبية، بيروت، لبنان، سنة ١٣٠٩هـ.

(٢٣) شرح ديوان المتنبي ٢/ ٦، شرح/ عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، سنة ١٤٣١هـ، سنة ٢٠١٠م.

(٢٤) ديوان عنترة بن شداد ص٥٧، ٦٦، ٢٩، مطبعة الآداب، الطبعة الرابعة، بيروت، لبنان، سنة ١٨٩٣م.

(٢٥) انظر تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح ص ١٤٠، المركز الثقافي العربي، الطبعة الرابعة، المغرب، ولبنان، سنة ٢٠٠٥م.

(٢٦) ديوانه ٢/ ٦٤٨.

(٢٧) ديوان ابن الرومي ١/ ٣٣٩، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، سنة ١٤٢٣هـ، سنة ٢٠٠٢م.

(٢٨) ديوانه ٢/ ٨٤٤.

(٢٩) ديوان الكميت بن زيد الأسدي ص ٢٧، تحقيق د/ محمد نبيل طريفي، دار صادر، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠م.

(٣٠) انظر الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري، د/ جمال بن دحمان ص ١٦٧، ١٦٨، رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، سنة ٢٠١١م.

(٣١) ديوانه ٢/ ٦٤٦.

(٣٢) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ٢١١، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، سنة ١٤٠٤هـ، سنة ١٩٨٤م.

(٣٣) ديوانه ١/ ٢٧٥.

(٣٤) شرح ديوان أبي تمام، التبريزي، تحقيق/ راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، سنة ١٤٢٧هـ، سنة ٢٠٠٧م.

(٣٥) ديوانه ص ١٨.

(٣٦) ديوانه ١/ ١٢٨.

(٣٧) تحليل الخطاب الشعري ص ٨٣.

(٣٨) ديوانه ٢/ ٦٤٧.

(٣٩) ديوانه ١/ ١٩٣.

(٤٠) انظر موسيقى الشعر، د/ إبراهيم أنيس ص ١٩٦، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، القاهرة، سنة ١٩٥٢م.

(٤١) انظر المرجع نفسه ص ١٧٥، ١٧٦.

(٤٢) انظر من شعرية اللغة إلى شعرية الذات، د/ أحمد حيزم ص ٣١، دار صامد للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، تونس، سنة ٢٠١٠م.

(٤٣) ديوانه ٢/ ٦٤٧.

(٤٤) الشهاب في الشيب والشباب، الشريف المرتضي ص ١٦٧، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، سنة ١٤٠٢هـ، سنة ١٩٨٢م.

(٤٥) ديوان ابن الخياط ص ١٤٧، تحقيق خليل مردم، المجمع العلمي العربي، دمشق، سنة ١٣٧٧هـ، سنة ١٩٥٨م.

(٤٦) ديوان تميم بن المعز لدين الله الفاطمي ص ٣٨٥، مطبعة دار الكتب المصرية، الطبعة الأولى، القاهرة، سنة ١٣٧٧هـ، سنة ١٩٥٧م.

(٤٧) من شعرية اللغة إلى شعرية الذات ص ٣١.

(٤٨) انظر من شعرية اللغة إلى شعرية الذات ص ٣٥.

(٤٩) سقط الزند، أبو العلاء المعري ص ٢٣٥، تحقيق د/ صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، سنة ١٤٢٨هـ، سنة ٢٠٠٧م.

(٥٠) ديوان البحتري ٣/ ١٧٠١، تحقيق/ حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، سنة ١٩٦٤م

(٥١) ديوان السري الرَّفَّاء ص ٣٧٢، تقديم وشرح كرم البستاني، مراجعة ناهد جعفر، دار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.

(٥٢) من شعرية اللغة إلى شعرية الذات ص ٣٦.

(٥٣) انظر معجم تحليل الخطاب، ترجمة د/ عبد القادر المهيري، و د/ حمادي صمود ص ٣٢٢، ٣٢٣، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، سنة ٢٠٠٨م.

(٥٤) ديوانه ٢/ ٦٤٦.

(٥٥) ديوانه ص ١٧٤.

(٥٦) ديوانه ٢/ ٦٤٦.

(٥٧) ديوانه ٢/ ٦٤٧.

(٥٨) ديوان ذو الرمة ص ٢٥١، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، سنة ١٤٢٧هـ، سنة ٢٠٠٦م.

(٥٩) ديوان الحطيئة ص ٢٥٤، شرح ابن السكيت والسكري والسجستاني، تحقيق/ نعمان أمين طه، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، دون تاريخ.

(٦٠) ديوان أبي نواس ص ٣٧٤، تحقيق/ أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، سنة ١٤٢٨هـ، سنة٢٠٠٧م.

(٦١) ديوانه ١/ ٣٠٥.

(٦٢) فن الشعر ورهان اللغة ٤٩٦، ٤٩٧.

(٦٣) ديوانه ٢/ ٦٤٦.

(٦٤) ديوان امرئ القيس ص ٤٨، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، سنة ١٤٢٨هـ، سنة ٢٠٠٧م.

(٦٥) انظر المرجع نفسه ص ٤٨.

(٦٦) انظر لسان العرب مادة (حجج).

(٦٧) انظر في نظرية الحجاج، د/ عبد الله صولة ص ٧٨، مسكيلياني للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، تونس، سنة ٢٠١١م.

(٦٨) ديوانه ٢/ ٦٤٦.

(٦٩) انظر في نظرية الحجاج ص ٩٠، ٩١.

(٧٠) انظر المرجع نفسه ص ٩١.

(٧١) ديوانه ٢/ ٦٥٠.

(٧٢) ديوانه ٢/ ٦٥٠.

(٧٣) انظر في نظرية الحجاج ص ٩٥.

(٧٤) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني ص ٢٢٢، تحقيق د/ محمود شاكر، الهيئة العامة للكتاب، مصر، سنة ٢٠٠٠م.

(٧٥) ديوانه ٢/ ٦٤٦.

(٧٦) ديوانه ٢/ ٦٤٧.

(٧٧) نفسه ٢/ ٦٤٦.

(٧٨) في نظرية الحجاج ص ١٠٤.

(٧٩) ديوانه ٢/ ٦٤٩.

(٨٠) نفسه ٢/ ٦٤٧.

(٨١) ديوانه ٢/ ٦٤٧.

(٨٢) الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري ص ١٩١.

(٨٣) ديوانه ٢/ ٦٤٥.

(٨٤) نفسه ٢/ ٦٤٩.

(٨٥) ديوانه ٢/ ٦٥٠.

(٨٦) ديوانه ٢/ ٦٥١.

المصادر والمراجع

- الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري، د/ جمال بن دحمان، رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، سنة ٢٠١١م.
- تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الطبعة الرابعة، المغرب، ولبنان، سنة ٢٠٠٥م.
- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق د/ محمود شاكر، الهيئة العامة للكتاب، مصر، سنة ٢٠٠٠م.
- ديوان ابن الخياط، تحقيق خليل مردم، المجمع العلمي العربي، دمشق، سنة ١٣٧٧هـ، سنة ١٩٥٨م.
- ديوان ابن الرومي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، سنة ١٤٢٣هـ، سنة ٢٠٠٢م.
- ديوان أبي فراس الحمداني، شرح د/ خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، سنة ١٤٢٨هـ، سنة ٢٠٠٧م.
- ديوان أبي نواس، تحقيق/ أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، سنة ١٤٢٨هـ، سنة٢٠٠٧م.
- ديوان الأبيوردي، تحقيق/ عمر الأسعد، الطبعة الأولى، مجمع اللغة العربية، دمشق، سنة ١٩٧٤م.
- ديوان امرئ القيس، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، سنة ١٤٢٨هـ، سنة ٢٠٠٧م.
- ديوان البحتري، تحقيق/ حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، سنة ١٩٦٤م.
- ديوان تميم بن المعز لدين الله الفاطمي، مطبعة دار الكتب المصرية، الطبعة الأولى، القاهرة، سنة ١٣٧٧هـ، سنة ١٩٥٧م.

- ديوان توبة بن الحمير، تحقيق د/ خليل إبراهيم العطية، دار صادر، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، سنة ١٩٩٨م.
- ديوان الحطيئة، شرح ابن السكيت والسكري والسجستاني، تحقيق/ نعمان أمين طه، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، دون تاريخ.
- ديوان حيص بيص، تحقيق/ مكي السيد جاسم وشاكر هادي شكر، منشورات وزارة الأعلام، العراق، سنة ١٩٧٤م.
- ديوان ذو الرمة، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، سنة ١٤٢٧هـ، سنة ٢٠٠٦م.
- ديوان السري الرَّفَّاء، تقديم وشرح كرم البستاني، مراجعة ناهد جعفر، دار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.
- ديوان الشريف الرضي، تحقيق/ محمد بن سليم اللبابيدي، المطبعة الأدبية، بيروت، لبنان، سنة ١٣٠٩هـ.
- ديوان الشريف المرتضى، تحقيق محمد التونجي، دار الجيل، الطبعة الأولى، بيروت، سنة ١٩٩٧م.
- ديوان الصنوبري، تحقيق د/ إحسان عباس، دار صادر، الطبعة الأولى، بيوت، لبنان، سنة ١٩٩٨م.
- ديوان الطرماح، تحقيق د/ عزة حسن، دار الشرق العربي، الطبعة الثانية، بيروت، لبنان، سنة ١٤١٤هـ، سنة ١٩٩٤م.
- ديوان عمر بن أبي ربيعة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، سنة ١٤٠٤هـ، سنة ١٩٨٤م.
- ديوان عنترة بن شداد، مطبعة الآداب، الطبعة الرابعة، بيروت، لبنان، سنة ١٨٩٣م.
- ديوان الكميت بن زيد الأسدي، تحقيق د/ محمد نبيل طريفي، دار صادر، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠م.

- ديوان النابغة الجعدي، تحقيق د/ واضح الصمد، دار صادر، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، سنة ١٩٩٨م.
- سقط الزند، أبو العلاء المعري، تحقيق د/ صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، سنة ١٤٢٨هـ، سنة ٢٠٠٧م.
- شرح ديوان أبي تمام، التبريزي، تحقيق/ راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، سنة ١٤٢٧هـ، سنة ٢٠٠٧م.
- شرح ديوان المتنبي، شرح/ عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، سنة ١٤٣١هـ، سنة ٢٠١٠م.
- الشهاب في الشيب والشباب، الشريف المرتضي، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، سنة ١٤٠٢هـ، سنة ١٩٨٢م.
- علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة فريد زاهي، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، المغرب، سنة ١٩٩٧م.
- فن الشعر ورهان اللغة، د/ أحمد حيزم، دار صامد للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، تونس، سنة ٢٠١٢م.
- في نظرية الحجاج، د/ عبد الله صولة، مسكيلياني للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، تونس، سنة ٢٠١١م.
- معجم الأدباء، ياقوت الحموي، تحقيق د/ إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولى، بيروت، سنة ١٩٩٣م.
- معجم تحليل الخطاب، ترجمة د/ عبد القادر المهيري، و د/ حمادي صمود، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، سنة ٢٠٠٨م.
- من شعرية اللغة إلى شعرية الذات، د/ أحمد حيزم، دار صامد للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، تونس، سنة ٢٠١٠م.

- المنهجية الحديثة في دراسة وتوثيق الموازييك، المنظمة العربية للتربية والثقافة والفنون، الشارقة، سنة ١٩٩٨م.
- موسيقى الشعر، د/ إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، القاهرة، سنة ١٩٥٢م.
- ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تزفيتان تودوروف، ترجمة/ فخري صالح، رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، سنة ٢٠١٢م.