

شعر نابغة بني شيبان دراسة اسلوبية

د. صفاء علس حسين
كلية الاداب - جامعة الانبار

د. جاسم محمد عباس
رئاسة جامعة الانبار -
المكتبة المركزية

مدخل:

تقوم هذه الدراسة على حصر ودراسة المتغيرات الأسلوبية في شعر نابغة بني شيبان^(١). من خلال وضع المتغيرات الأسلوبية التي شكلت تراكما ملحوظا في شعره تحت مجهر الأسلوبية التعبيرية أو الوصفية^(٢) التي تهتم بدراسة المتغيرات الأسلوبية من وجهة نظر وجدانية وذلك عبر رصد العلاقة القائمة بين المحتوى العاطفي وصيغة السياق الذي يعبر عن حالة الشاعر وما يرافقها من انفعال وجداني يترك أثره في نصه الشعري أي إنما تقوم على دراسة ((وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية))^(٣).

ومعلوم أن هذا الاتجاه في الأسلوبية يرجع إلى عالم اللغة (شارل بالي)، فهو يرى ((أن التعبير فعل يعبر عن الفكر بوساطة اللغة))^(٤) فاللغة إذا كانت تهتم فيما يقال فإن الأسلوبية تهتم بكيفية ما يقال من خلال الإدراك العقلي لمفردات اللغة وما تعبر عنه من قضايا شغلت الأديب فإبداعها مفردات وتراكيب ذات نسق مؤثر ومعبر وما على القارئ إلا فك تلك الرموز والمغاليق للوصول إلى القراءة الصحيحة،

(١) نابغة بني شيبان هو عبد الله بن المخارق بن سليم الشيباني وولد سنة ٣٠ أو ٣٥ هـ أبان خلافة عثمان ابن عفان ؓ اتصل بالخلفاء الأمويين وخصم عبد الملك بن مروان وهو من الشعراء المغمورين قديما وحديثا أما وفاته فهي بين سنة ١٢٠-١٢٥. ينظر: الأغاني للأصفهاني: ١٢/١٣٠.

(٢) اخترنا اتجاها مهما في تحليل النص الشعري للنابغة وذلك بالاعتماد على الأسلوبية التعبيرية.

(٣) الأسلوب والأسلوبية، بيرجيز ٣٤.

(٤) م: ٣٢.

وهذا الأمر لا يتم إلا إذا استطاع أن يخترق السطح (القراءة المباشرة) إلى القصد وهو (القراءة العميقة) التي تحمل مقاصد الشاعر وأهدافه.

تقوم هذه الدراسة على ثلاث ركائز: الأولى تهتم بالجانب التركيبي والثانية لدراسة النسق الصوتي والثالثة لدراسة المستوى الدلالي. معتمدة على الطرح اللساني لإشكالية اللغة الواصفة ومن المعلوم أن هذه اللغة تقوم على وصف الأنظمة وفق الأنساق السيميائية التي تشكل ماهية الخطاب الأدبي وهي الأنسب لقراءة داخلية دقيقة لبنية النص ونسيجه وهذا لا يتم إلا من خلال الاعتماد على التفكيك والتشريح أساسا جوهريا لمفهوم القراءة الأسلوبية منطلقين من النص انطلاقا من علاماته وإشارات المكونة لفضائه والمتمثلة في مستوياته (تركيبي دلالي صوتي).

. المستوى التركيبي:

يهتم الدرس الأسلوبي الحديث بالتركيب، فهو البنية التي يمكن من خلالها فهم وإدراك الميزات الأسلوبية. إذ يقوم على وصف القواعد البنيوية التي تخضع لها الجملة ورصد القواعد التحويلية التي تتحكم فيها . وكل تلك الأمور تكون خاضعة لمبدأ أساس تقوم عليه الأسلوبية ألا وهو ((الانزياح أو العدول)) ومن هنا تبدأ عملية الإبداع.

إن الانزياح هو أساس الأسلوب الأدبي، ولو رجعنا إلى أي تعريف من تعريفات الأسلوب نجد أن الانزياح الشعري في جوهره اختبار قائم على التوزيع السليم الخارج عن المؤلف مما يكسب الأسلوب ذلك النمط الإبداعي . فيؤدي وظيفة إبداعية يقصدها المبدع في كلامه وإلى هذا يتجه كل البلاغيين والأسلوبيين^(١) ويمكننا أن نقف عند أهم المنبهات الأسلوبية التركيبية في شعر نابغة بني شيبان وأهم هذه المنبهات التي شكلت ملمحا أسلوبيا بارزا:

أ - التقديم والتأخير:

تهدف الأسلوبية إلى دراسة النص الأدبي من جوانبه الفنية والتعبيرية بغية الوصول إلى فهم واضح ودقيق. ومن المعلوم أن الأسلوبية أداة لإثراء القراءة، وهي

(١) ينظر: البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب: ١٩٨.

قراءة داخلية دقيقة لبنية النص ونسيجه، ولعل التقديم والتأخير واحد من المنبهات الأسلوبية التي تقوم على تقنية الانزياح.

إن محاولة الوقوف عند هذه التقنية تقودنا إلى الاهتمام بالسياق الذي ترد فيه فهذا المظهر التركيبي (التقديم والتأخير) ((يميل إلى خرق القواعد المألوفة))^(٢) للسياق الذي يندرج فيه، وكما أنه يحدث ((نتيجة لعلل بيانية يتطلبها تأليف الكلام للحصول على قواعد دلالية غير متاحة بدونه))^(١).

ويمكننا أن نقف عند بعض النماذج الشعرية التي اعتمدت على تقنية التقديم والتأخير بأنواعها المختلفة. يقول نابغة بني شيبان^(٢):

تحت الخمار لها جثلٌ تعكفُ مثل العثاكيل سُودًا حين تقتطفُ
لها صحيفة وجه يستضاء بها لم يعل ظاهرها بثرٌ ولا كلفُ
عيناء حوراء في أشفارها هذبٌ وليس في أنفها طولٌ ولا ذلفُ

في هذا النص تتراءى لنا مجموعة من الانزياحات التركيبية تقوم على تقنية الخلخلة التركيبية وتحولات الرتبة، فلو نظرنا إلى البيت الأول لنرى أن الجملة الاسمية من قوله: (جثلٌ تعكفُ) قد تأخر وتقدمت عليه جملة متكونة من مضاف ومضاف إليه في قوله: (تحت الخمار لها) وكذلك الحال في الشطر الأول من البيت الثاني. أما الشطر الثاني من البيت نفسه فقد أخرج الفاعل وقدم المفعول به أي أن أصل الكلام (لم يعل بشر ولا كلف ظاهرها) فقدم المفعول به الذي في الأصل متأخر على الفاعل المقدم في الأصل.

أما البيت الثالث فإن الشاعر ما انفك يفصل بين المبتدأ والخبر بشبه الجملة من الجار والمجرور من نحو قوله: (عيناء حوراء في أشفارها هذبٌ) وقوله: (وليس في أنفها طولٌ) من المعلوم أن اسم ليس يأتي بعدها إلا أنه فصل بين ليس واسمها بجار ومجرور.

(٢) بنية اللغة الشعرية، جان كوهين: ١٩٤.

(١) الاتجاهات الأسلوبية المعاصرة في دراسة النص القرآني، عكاب طرموز علي الحياياني (أطروحة دكتوراه):

من المعلوم أن تلك الانزياحات لا تؤثر على معاني الشاعر في التوصيل إلى القارئ إلا أنها تمد قارئ شعره بطاقة تعبيرية تجعله يتواصل ويتفاعل مع النص. إذ أن الشاعر حينما يأتي بكلامه على غير أصله يحمل متعة يستلذ بها من يقرأ شعره. فهو حينما يريد أن يطيل الزمن الشعري يعمد إلى تقنية الغرق التركيبي ليعطي لهذه العناصر اللغوية زخماً معنوياً وفنياً يحاكي الحدث ويثري البنى القارة في النص الشعري.

وإننا لو عدنا إلى النص لرأينا أنه الشاعر يعمد إلى وصفه وحيويته التي شغلت فكره وطالت عليه وصالتها فالبنى التركيبية المنزاحة حاكت لوعت الشاعر وألمه فهو كلما أراد الوصال وقف له الحظ مانعاً هما انعكس على خياراته اللغوية.

ويقول في قصيدة أخرى^(١):

وكان مسكا أو شمولاً قرقفاً عتقت وأخلق بالسنين ختامها
يشفي بنفحتها وريح سياعها عند الشروب من الرؤوس زكامها

إن مضمون الوحدات اللغوية المنزاحة عن أصلها قد عمل على إعطاء الدلالة بعدها الإيحائي، وأدى إلى استخلاص طاقات لغوية كامنة في اللغة. فالشاعر أراد أن يضم لنا تجربته وما يعانیه في صورة فنية مبتكرة فعمل على أن يعطي لنصه مساحة أكبر في التعبير، فهو أمام أحد الخلفاء الأمويين ويريد أن يستعطفه ويستميل قلبه إليه، فعمد إلى وضع الفكرة في قوالب لغوية متغيرة وخارجة عن المؤلف.

ففي البيت الأول أحتضن النص خرقة تركيبياً تمثل بالفصل بين الجملة الفعلية وفاعلها (أخلق ختامها) بشبه الجملة (بالسنين) وكذلك الحال مع البيت الثاني إذ إن الشاعر فصل بين الفعل وفاعله (يشفي زكامها ...) بالبيت كله إذ أتى الفاعل في نهاية البيت وجاء الفعل في بدايتها.

النص يضم حالة نفسية عاشها وحاول أن يجعل من نصه معبراً عن حالته فلو عدنا على النص لنجد أن البنى التركيبية المنزاحة عملت على استحضار الموقف الشعري برمته. فالشاعر يتوق إلى لقاء محبوبته ويصف لنا ذلك من خلال

(١) ديوانه: ١٦٤.

تداعي الأفكار التي عملت على خرق واضح في نصه، فهو حين أراد أن يصف لنا ريقها وما تتمتع به من صفات جعل البنى النصية للتركيب منزاحة عن أصلها ليضمّر لنا كيف أن تلك صفات جعلته مشدودا إليها أدت به إلى خرق التركيب الذي جاء معبرا عن حالته القلقة والمتشظية.

ويمكننا أن نتلمس بنى تركيبية أخرى منزاحة عن الأصل كما في قوله^(١):

تقوم في الالِ مرخاةً أزمئها إذا أقولُ ونوا من سيرهم ملسوا
وفي الخدور مهًا بيضٌ محاجرُها تفتُرُ عن بردٍ قد زانه اللعسُ
يشفي القلوبَ عذابٌ لو يجاد به كالبرق لا روق فيه ولا كسس

يمكن للقارئ أن يرى أن البيت الأول قد تقدم المفعول به (مُرخاةً) على الفاعل (أزمئها)، وكذلك الحال مع البيت الثاني والثالث. إن هذه التقنية اللسانية تعتمد على خرق المألوف وهي التي تشعر القارئ بالغبطة والدهشة فيتجاوز البنية السطحية أو القراءة الأولى ليصل إلى القراءة الثانية وهي ((التي أطلق عليها الجرجاني "معنى المعنى" وأطلق عليها ريفانير "اللانحوية" ويطلق عليها البلاغيون اليوم اسم الأسلوبية))^(٢)

نسق الشرط:

تهض البنية اللسانية لنسق الشرط على بلورة المثيرات الأسلوبية وجعلها تعبر عن عناصر البنية الدلالية التي تعمل على تجسيد الوظيفة الشعرية للخطاب، وتأتي عناية الشاعر بهذا النسق لقدرته على تحريك المشهد الشعري الذي يحقق ((قيما جمالية مؤثرة، ويساعد على تبين وسائل الاستخدام اللغوي وطرق الاتساع التي يوفرها السياق))^(٣).

(١) ديوانه: ٨٥.

(٢) سيميائية الخطاب الشعري عند الصوفية، مختار جبار، مجلة تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها جامعة زهران، الجزائر، ع ٢، ١٩٩٣، ٤٢-٤٣.

(٣) الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي: ١٢٧.

ومن هذا المنطلق تكمن قيمة نسق الشرط في إبراز الدلالة التي يرمي إليها الشاعر. وقد كان اعتماد الشاعر على الأدوات (إذا وإن) كسرا مما جعلها أكثر بروزا في خطابه الشعري. ومن ذلك قوله^(٤):

إِنْ حُلَّ عَنْهَا كَوْرٌ بَيْتٍ وَحَدَا وصاحبها كلاهما طلحُ
إِنْ تَلَقَّ بِلَوَى فِصَابِرِ أَنْفٍ وأن تلاقِ النعمى فلا فرح
ماض إذا العيسُ أسنفت وونت في لون داج كأنه مسحُ

.....

أرحبها أذرعاً وأصبرها صبراً إذا القوم في الوغى كحلوا

إن بنية الشرط تظهر من خلال التراكم الواضح للأداتين (إذا وإن) اللتان مثلتا مركز النص ويثبتته الفاعلة، فالشاعر هنا في موضع المديح وهو يريد أن يضيف على ممدوحه كل الصفات والفضائل السامية ولجأ إلى هذا النسق التركيبي الذي أعطى لدواله مساحة أكبر للتعبير فإن قوله: (إِنْ حُلَّ عَنْهَا كَوْرٌ بَيْتٍ وَحَدَا) وكذلك الأبيات الأخرى إذ إن هذا النسق أعطاه قدرة على التعبير فهو إذ لم يكن كذلك فقد كان كذلك . وهذا مما جعل عباراته الشعرية ذات دلالة مكثفة تستمد عمقها من عمق المعاني التي تدل عليها.

إننا لو تتبعنا النسق الشرطي في أبيات الشاعر لوجدنا أن الاقتران الشرطي قد تحقق بفعل الأدوات (إذا وإن) وبين فعل الشرط وجوابه، ففي البيت الأول تحقق بفعل الأداة (إن) بين فعل الشرط (حُلَّ) وجوابه (بيت وحدا) فهذا الاقتران يحمل مؤثرات دلالية متمثلة بالصبر على مواصلة المسيرة دون كلل أو ملل، وكذلك الحال في البيت الثاني إذ إن كل شطر شعري حمل شرطا ففي الشطر الأول تحقق الاقتران الشرطي بفعل الأداة (إن) وبين فعل الشرط (تلق) وجوابه (فصابر) وفي الشطر الثاني كذلك أما الأداة (إذا) فإنها لم تخرج عما قامت عليه الأداة (إن) .

إن الوقوف عند تلك البنى التركيبية تظهر لنا قدرة الشاعر على إبراز الفاعلية الشعرية وتحريك المشهد الشعري الذي حرص على إبرازه وجعل القارئ فاعلاً في عملية التواصل الشعري في النص، ولنتأمل قوله أيضاً^(١):

إذا أحنقت أدرجتُ فضل زمامها فجال عليها الضفر حولا من الغرض
بتلك التي أفضي همومي وبغيتي إذا رضي المثلوج بالطعم والخفض

إن السياق الشرطي متأسس بفعل الأداة (إذا) التي تقوم على الشرطية المحتومة إذ تقوم بعملية تقوية الروابط بين فعل الشرط وجوابه فالمتأمل لهذا النص يجد أن الشاعر حرص على رصد المعاني والعواطف وجعلها تعبر عن تجربته كلها أنت من داخل النص وهذا ما جعل تلك المعاني داخلية ليست بعيدة عن طبيعته أو غريبة عنه.

إن السمة التراكمية لنسق الشرط قد عملت على إظهار معاناة الشاعر وألمه وقد حرص الشاعر تلوين بنيته التركيبية ففي البيت نجد أن فعل الشرط (أحنقت) جاء بعد جوابه (أدرجت) فلم يفصل الشاعر بينهما . ولو رأينا البيت الثاني لنجد أن فعل الشرط جاء في الشطر الثاني بعد أدواته (إذا) ولكن الشاعر أتى بجوابه في الشطر الأول بقوله: (بتلك أفضى) فهذا فضلا عن قدرته التعبيرية في التلاعب بالألفاظ فإنه يظهر معاني مقصودة من قبل الشاعر، فهو في موضع المديح وحريص على أن يصل إلى ممدوحه بأقصر الطرق وأصعبها ما دامت تعجل الوصول إليه فإنه حتى في ألفاظه حريص على إيصال المعاني بسرعة مما ألجأه إلى اختصار الطريق أمام القارئ فأتى بفعل الشرط مع جوابه مباشرة وقدم جوابه على فعل كل تلك الأمور تظهر عجلة الشاعر وسرعته في الوصول إلى الممدوح.

ج- تراكم الأفعال:

إن الناظر في شعر نابغة بني شيبان يجد أن للفعل دوراً بارزاً في بناء جملة بل إنه يشكل ملمحاً أسلوبياً مهماً . ومن المعلوم أن الأفعال تمنح النص دلالات مهمة سواء أكانت زمنية أم تصويرية مليئة بالحركة والحدث . لقدرته على تحريك المشهد

(١) ديوانه: ١٠٨.

الشعري وإعطاء مساحة واسعة في التعبير . فضلا عن قدرة الفعل على التحول في دلالاته الزمنية فإن للسياق دورا في ذلك إذ إنه يحول (دلالة الفعل بأن يفرغها من الدلالة المخصصة لها قبل النص ويحملها دلالة أخرى تتسجم ودلالة النص العامة)^(١).

إننا لو عمدنا إلى إحصاء نسبية الجملة الفعلية مقارنة مع الجملة الاسمية لوجدنا الفعل يمثل مركز الثقل في نصوص الشاعر كما يوضحها الجدول الآتي:

الجملة	المجموع	النسبة المئوية
الفعلية	٦٠٠	%٦٧
الاسمية	٤٥٠	%٣٣

إذ يكاد أن تكون نسبة الجملة الفعلية ضعف الجملة الاسمية فهذا إن دل على شيء فإنه يدل على طبيعة تجربة الشاعر المليئة بالحركة والتفاعل في الأحداث. ويمكننا أن نقف عند بعض نماذج الشاعر للتحليل، يقول^(١):

فقد غشيت لها دارا تشوقني فالعين ساكبة بمائها تكف
دار تغربلها ريح وتتخلها فكل قرب بها بالهين منتشف
إذا تألق من جون بوارقه تكاد أبصار عين الوحش تختطف
وإن تلمن خلت الأرض قد رجعت وجاد منها روايا كلها قطف

إذا حاولنا أن نتلمس البنى التركيبية في هذا النص فإن علينا أن نرى ذلك التراكم الواضح للأفعال، مما يوحي أن النص مشهد حركي يقوم على الحدث فلو تتبعنا الأفعال المكررة نحو (غشيت، تشوقني، لكف، تغربلها، تتخلها، تألق، تكاد، تختطف، تلهف،) كلها توحى بالحركة والحدوث والتجدد.

فصيغ الأفعال المضارعة تشكل نسبة أعلى من صيغ الأفعال الأخرى مما يدل أن التجربة الشعرية تجربة حياة معاشة يعيشها الشاعر وهو في موضع الحال والاستقبال، فالبناء التركيبي للأفعال قائم على أساس أن الشاعر يعيش تجربة حب لم تنته وهو في طريقه إلى محبوبته ولكي يعطي التجربة الحدوث والتجدد والتفاعل

(١) شعر البردي، دراسة أسلوبية، سعيد سالم الجرجيري: ٤٩.

(١) ديوانه: ١١٧.

فإنه عمد إلى تصوير طريق الرحلة بصفات تدل على الحيوية والنشاط فضلا عما صادفه في أثناء المسير من أحداث نحو الدوال (تغريها وتتلها) هذه الأفعال تتطلب القوة في الحركة بل إن الشاعر يجعل من هذه الأبنية التي فارقتها المحبوبة وكأنها أضحت رمالا تقوم الرياح بنسفا نسفا من ذلك قوله: (فكل ترب..... منتسف). فهذه صورة بليغة جمع الشاعر فيها أفعال كانت مناسبة مع ما يريده من حركة وحدوث يناسب فعل النسف وفي قوله إن فعل السحب والبرق قوية جدا تكاد عيون الوحش تختطف من هول ذلك الموقف الذي يظهر وجود حدث جسده الفعل (تختطف) وهو فعل فيه قوة وحدوث وعنق .

ولعل هذا التراكم في الفعال قد أعطى للدلالات النصية قدرا من الحركة والتجدد والحدوث، مما جعل التجربة الشعرية تجربة حية متفاعلة قادرة على محاكاة الحدث .
ويقول في قصيدة أخرى^(١):

وقلت لها كيف اذكاري غريزة	مبتلة هيفاء لم تقضي قرصي
لها عمل تجن فيه خطيئة	تقاضي به أديانها ثم لاتقضي
فلما دنا منها ماتت وأصبحت	بعيدا ولم تحلل سمائي ولا أرضي
إذا أنا لم انفع صديقي بوده	فإن عدوي لم يضرهم بغضي

يقوم هذا النص على توظيف مكثف للأفعال الماضية والمضارعة وقد جاء الفعل المضارع مسبقا بـ (لم و لا) ومعلوم أن هذه الأدوات تنفي وتجزم الفعل المضارع وقد عملت في هذا النص على جزم الفعل المضارع ونفيه وقلب دلالاته الزمنية من الحال إلى الماضي^(٢). مما يؤكد أن التجربة الشعرية التي يعيشها الشاعر تجربة ماضية.

مما يعني أن الإطار العام لهذه القصيدة يظهر التداخيات النفسية للشاعر وهو في طريقه إلى ممدوحه فنتداعى أفكار الشاعر ويجعل من ذكرى محبوبته أنيسا له في تلك الصحارى المقفرة، فانشداد الشاعر إلى ذلك الماضي هو جزء من تجربته المعاشة وإن كانت بعيدة ولعل لحظة الاندماج تمتد من خلال الدال اللغوي (وقلت)

(١) ديوانه : ١٠٤ - ١٠٥ .

(٢) كتاب سيبويه: ٤٠٧/١ .

فقد مثل بؤرة النص ونقطة الانطلاق نحو فضاء الحسن والوجدان القائم في تجربة ماضية حاول الشاعر استحضارها، فدلالة الأفعال الماضية جاءت لتصوير شدة الانفعال المتأتي من لحظة انفعال الشاعر وتذكره تلك الحوادث فالرؤية النصية للدلالة مبنوثة في القصيدة تقوم على إبراز طبيعة الحدث وهو انه جعل من هذا النسيب بمحبوبته مناسبة لتذكر ممدوحه أن وراءه من يسأل عنه فعليه أن يعجل في كرمه ليرجع إليها . فالكينونة الإنسانية في النص جاءت على أساس بنية لسانية عمد فيها الشاعر إلى إسقاط ما كان يشعر به من الم وحرمان على ذاته.

- المستوى الدلالي:

إن تقنية الوقوف عند المستوى الدلالي أمر جديد على طبيعة النص الشعري القائم على عدة عناصر مبنية على ((جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه وفراسته ونقائه.... مع صحة السبك والتركيب))^(١)، أي أن عملية الوصول بالنص الشعري إلى الشعرية يتطلب منا إعطاء قدرا من الأهمية لهذا المستوى . وهذا لا يعني أن القراءة للمستوى الدلالي لا تعني فقط إدراك المنبهات الأسلوبية أو أنها تثمينا للنص وإنما معرفة قدرة المبدع على التميز والتفرد والعمل على تحقيق فنية النص وانفتاحه. إن تلك الأمور السابقة التي ذكرناها لا تعني أنها تقوم في كل نص شعري إنما يجب ملاحظة أمر ما ذلك أن تثمين النص وإدراك قدرة الناص لا بد لها من معيار تقوم عليه أيضا الدراسة الأسلوبية ألا وهو (الانزياح) القائم على الاختيار والتوزيع السليم، أي أن الانزياح فضلا عن التوزيع السليم والاختيار. ولأجل إدراك المثيرات الأسلوبية لهذا المستوى فإننا سنقف عند مفردات هذا المستوى في التحليل.

الاستعارة:

انزياح استبدالي تقوم على المخالفة والمغايرة في السياق، وبما إن الاستعارة بوصفها انزياحا ينبغي أن لا تتجاوز حدود التواصل ومقوماته لأن ((اللغة الشعرية

(١) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري: ١١٤.

ستفقد كل مبرر لوجودها كونها محكومة بقانون التواصل^(١) مما يعني تحقيق التناسب من اجل ضرورات فنية مرتبطة بالسياق.

لأن الإغراب في الاستعارة يجعل من المعاني مغلقة مما يسبب في عزوف المتلقي في التواصل مع النص وهذا ما ترفضه الأسلوبية القائمة على أساس التفاعل بين النص والمتلقي.

وعلى هذا الأساس ستكون دراستنا للاستعارة، من خلال النماذج الشعرية الآتية لنابعة بني شيبان فيقول^(٢):

يبلى الشباب وينفي الشيب بمجتهُ والدهر ذو الغوص يأتي بالأعاصيب
ما يطلب الدهر تدركه مخالفه والدهر بالوتر ناج غير مطلوب
إنني وجدت سهام الموت معدنها بكل حتم من الآجال مكتوب
الناظر إلى الوحدات اللغوية يرى أنها قد جاءت على مخالفة الأصل إذ نرى أن النص مبني على خرق مألوف الإسناد في العلاقات اللغوية إذ يؤسس الشاعر لغته على نسق الانزياح الأسلوبي. فالتأمل لهذا السياق يجد أن الصورة الاستعارية قائمة على حركة الاستعارة المكنية، إذ أدت الألفاظ الآتية (يبلى الشباب، وينفي الدهر، ما يطلب الدهر تدركه مخالفه، سهام الموت معدنها) دورها في إبراز نسق الاستعارة المكنية.

إذ إن استقرار آلية الاستعارة يجب أن يكون منصبا على البحث عن المعاني الثانية والمقصودة فمعلوم أن الشباب لا يبلى ولا يقوم الشيب بنفي بهجته ولكن نظرة الشاعر إلى الحياة بعين يائسة كان وراء ذلك، فالموقف النفسي والفكري عمل على استحضار تلك المفردات ولكي تكون الصورة أكثر مأساوية عند الشاعر فإنه جعل الدهر وحشا على سبيل الاستعارة المكنية وأعطاه لازمة من لوازمه هي (المخالب) ويحاول الشاعر أن يجعل صورته أكثر قتامة لنفسه فإنه جعل للموت سهام لكي يزيد في تصوير ما يريده.

(١) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن: ١٧٣.

(٢) ديوانه: ٣٨٢.

إن الانزياح الذي جسده الأنساق الاستعارية قام على أساس المخالفة التركيبية، وعن طريق التكتيف الأسلوبي الذي أدى دوره في تحقيق متعة للقارئ، والشاعر بما أنه يستحضر تجربة عاشها الآن وفي الماضي نراه يميل إلى استخدام الفعل المضارع عندما يتحدث في موضع الاستعارة ويميل إلى الفعل الماضي في بقية الأبيات ليدل أن مرارته وألمه ما زالت قائمة أي على استمرار الحدث وتجدهه. ويقول في موضع آخر^(١):

أفنى القرون وجدَّ كلَّ قبيلة دهر يقلع غرسها مجتاح
يبلي الجديد ويعتقي ايد الفتى ليل يكرّ عليهم وصباح
ثم المنايا ليس عنها مزحل بل ليس دون سهامهن وجاح

إن استقرار آلية الاستعارة في هذا النص يظهر لنا معاناة حقيقية عاشها الشاعر وأظهرها في صورة فنية مبتكرة عبرت عن دواخله وما كان يعتلج في صدره، فنرى أن الانزياح قد أصاب نسيج النص وغادرت الدلالة المباشرة وحلت محلها دلالة مركزية يمكن تلمسها بأسلوبها اللامتوقع والمخالف لقوانين التركيب والمنطق، إذا وقفنا على بعض الدوال الشعرية المنزاحة عن الأصل لنجد مقدار تلك الشاعرية.

إن الانزياح الذي أظهرته تلك الدوال قد مسّ العلاقات الإسنادية إذ أسند الشيء إلى غير معناه الحقيقي إذ يصبح الدهر ريح صرصر تقلع الأشجار ويجتاح كل شيء في قوله: (دهر يقلع غرسها مجتاح) إن هذا الفعل (قلع) قد أسند إلى مدرك معنوي (الدهر) على سبيل الاستعارة المكنية، ومعلوم أن الدهر لا يقلع ولكن الشاعر حين أراد أن يعبر عن تقلب الأمور والأحوال أسند فعل الخراب إلى الدهر الذي جعل منه مدرك مادي يقوم بالقلع والاجتياح وكذلك فعل في الشطر الثاني إذ جعل الدوال الشعرية (الليل والصباح) يقومان بفعل الكر في قوله: (ليل يكر عليهم وصباح) على سبيل الاستعارة، فالمخالفة تأتي من خلال إسناد فعل (يكر) إلى غير معناه الحقيقي. ومعلوم أن الكر يكون للأشياء الحية وخاصة الإنسان ولكنه أسنده إلى الليل والصباح ليعبر عن رؤية نفسية خاصة ن وفي البيت الثالث جعل للموت

سهاما على سبيل الاستعارة المكنية التي جاءت لتظهر لنا حالة اليأس والقنوط التي انتابت الشاعر ن مما يظهر لنا أن ذات الشاعر غير فاعلة في النص وأنها غير قادرة على تجاوز حالة الفراق والألم.

- التشبيه:

التشبيه واحد من التقنيات التي يلجأ إليها الشاعر ليمنح نصه بعدا إيحائيا يحاكي الحدث، فهو أداة للشاعر في رسم صورته وترسيخ فكرته والتعبير عن التجربة الشعرية ليصبح ((وسيلة ضرورية يتوسل بها الشاعر ليبين لنفسه حقيقة التجربة التي يعانها، ويوضح الجوانب الخفية منها))^(١). مما يعني أن هذه البنية الدلالية قادرة على الإحاطة بنوازع الشاعر وإظهار آلامه ولوعته. ويمكننا أن نقف عند بعض النماذج الشعرية بالتحليل لبيان قيمة هذه التقنية، يقول نابغة بني شيبان^(٢):

تسبي القلوب بوجه لا كفاء له	كالبدر تم جمالا حين ينتصف
تحت الخمار لها جثل تعكفه	مثل العثاكيذ سودا حين تقتطف
لها كلام تخل القلب بهجته	كأنه زهو نخل منه يخترف

يبدو على النص ذلك التراكم الواضح لتقنية التشبيه فالشاعر هنا يريد أن يصف لنا بدقة متناهية صفات محبوبته فيلجأ إلى هذا التصوير من خلال التشبيه . فالحركة الشعرية تتمحور على الوصف المطلق وقد ارتأى الشاعر أن يطرح فكرته الرئيسية (التغزل بمحبوبته) عبر التشبيه الذي لعب دورا في الدلالة المركزية في النص ونمائها، إذ لعب الدال اللغوي القائم على المشابهة ((دورا أساسيا في خلق جدلية داخل الكتابة تؤدي إلى تعدد المعنى وإلى انفجاره))^(٣).

ونلاحظ أن الشاعر في البيت الأول يعمد إلى تشبيه وجه الحبيبة بالبدر وقد أدت الكاف دورها في مطابقة المشبه بالمشبه به وقد أعطى الشاعر لصورته تكتيفا آخر حين جعل وجه المحبوبة شبيهه بالبدر حين يكون في نصف الشهر، ومعلوم أن

(١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور: ٤١٥.

(٢) ديوانه: ١١٥.

(٣) درجة الصفر للكتابة، رولان بارت ١٨.

اكتماله لا يكون إلا كذلك . وتبدو الصورة واضحة المعالم بينة الأركان فابتعد الشاعر عن تحمل الدلالة إيحاءات بعيدة الإيماءات . والناظر إلى البيت الثاني يرى أن الشاعر يحاول أن يصف لنا شعر محبوبته وهو متجمع كأنه عناقيد النخل ولكي يجعل لصورته بعدا إيحائيا عمد إلى تأطير القائمة على تشبيه شعرها وهو يتجمع بعناقيد النخل والتمر يقتطف منها. فكل تلك الدوال مجتمعة عملت على زيادة حركية الصورة وترسيخ أواصرها. أما البيت الثالث فإنه يشبه كلامها وهو ينفذ في القلب كأنه أجمل البسر (التمر) حين يقتطف. وفي ذلك أيضا تجسيم للصورة وتكثيف للدوال الشعرية.

ويقول أيضا في قصيدة أخرى^(١):

والشوم كالريح شدها عرضٌ	تجول فيه والعين تتطحُ
يجوزها كالعزيز من عرض	يهز روقا كأنه رمح
يصوم من حبها ويربؤها	فالبطن منه كأنه قح

ترتسم في هذه الأبيات لوحة فنية قوامها التضافر والتشبيه القائم على الانزياح التركيبي المتشكل من خلال عقد مشابهة بين المشبه والمشبه به رغم ما بينها من تباعد في الحقيقة، ولعل مخيلة الشاعر كانت قادرة على صوغ تلك المفردات في سياق فني جميل، فلو نظرنا إلى البيت لرأينا أن الشاعر يعمد إلى تصوير ناقته التي يسير عليها إلى ممدوحه بأنها تسير كالريح ولها عيون واسعة تستطيع أن تدرك طريقها بأمان فالتصوير هنا يقع ضمن تقنية التشبيه فهذه الناقة تسرع به لتوصله إلى ممدوحه بالرغم من المسافات الطويلة إلا أن ناقته سريع كالريح هي أيضا في شوق لذلك. أما البيت الثاني فيعمد إلى تصوير تلك الناقة بأن الفحول من النوق تطلبها لجمالها ولسعة عينها وهذا الفحل معتد بنفسه له قرون كأنه رمح وتلك من صفات الفحول القوية كما يعمد في البيت لثالث إلى تشبيه ذلك الفحل وهو يرقب تلك الناقة ويتمنى مصاحبته فهو لا يفارقها حتى إنه يمشي أمامها متباهيا بجسمه الذي يمدده أمامها كأنه سهم.

(١) ديوانه : ٤٨ .

تقوم هذه اللوحة التشبيهية على عقد مشابه بين المشبه والمشبه به وذلك بجعل الدلالة تتحرك في أكثر من بؤرة تركيبية رغم ما بينها من مخالفة على مستوى التركيب ولكن ما يجعل تلك المخالفة مقبولة كونها تقوم على الانزياح الشعري الذي يؤلف بين المتنافرات في سياق فني جميل فالقارئ يتجاوز البنية السطحية ويصطدم باللامعقول بسبب ذلك التنافر الذي يجعل القارئ يحلق في عالم الخيال.

- المستوى الصوتي:

تقوم أهمية هذا المستوى في كونه يمثل وسيلة مهمة من الوسائل التي يتم بها الكشف عن أسلوبية الخطاب الشعري الذي يترك أثره البارز على المتلقي، ويعمل مع باقي المستويات في الوصول بالنص إلى أعلى درجات التأثير ويمثل الإيقاع الصوتي ((حيوية نغمية موسيقية ترتبط ارتباطاً حميماً بموسيقية اللغة وتركيبها الإيقاعي من جهة وبطبيعة التشكيلات الموسيقية التي نمتها الفاعلية الفنية العربية من جهة أخرى))^(٢) وهذه الحيوية النغمية قد جعلت من الموسيقى العربية صورة ناصعة لدراسة الأدب العربي لإدراك الميزات الأسلوبية وما يرافقها من إبداع. ومعلوم أن دراسة هذا المستوى يقوم على ركيزتين الأولى البنية العروضية والثانية البنية الصوتية لهذا ستكون دراستنا لهذا النسق في ضوء تلك التقنيتين.

أولاً: البنية العروضية:

تمثل هذه البنية دراسة الجانب الخارجي في الموسيقى الذي يمثل الوزن والقافية.

(٢) في البنية الإيقاعية للشعر العربي، كمال أبو ديب: ٢٣٠.

أ. الوزن:

يعد الوزن من العناصر الجوهرية والمهمة في بناء النص الشعري فهو فضلا عن ذلك يقوم بضبط الإيقاع ويمنع من تشتته بسبب أن الوزن هو يجعل استخدام الشاعر للألفاظ وفق نظام معين لا يخرج عنه مما يجعل القارئ يعرف أن الشاعر قد استخدم وزنا معيناً إذ إنه يضيف لذلك ((التوقعات التي يتألف منها الإيقاع الخطأ أو نسقا جديدا حيننا، بحيث بحيث إن لكل ضربة من ضربات الوزن تثير وتبعث فينا موجة من التوقع، وذلك لكوننا قد نحقق فينا نمط معين أو تتسقا على نحو خاص))^(١).

وبعد دراستنا لتواتر البحور لديه وجدنا أن البحر البسيط يأتي بالمرتبة الأولى ثم الطويل ثم الوافر ثم يليه الكامل أما بالنسبة لمجزوءات البحور فلم يستخدم إلا مجزوء الرمل.

وسنقف عند بعض من تلك البحور لإدراك الجانب الدلالي لها.

١ - البحر البسيط:

شكل هذا البحر ما نسبته ٣٤.٥% من شعر نابغة بني شيبان فهو بحر متنوع التشكيلات والدلالة فهو يحتوي على تفعيلة المتدارك (فاعلن) والرجز (مستفعلن) فضلا عن ما يدخله من زحافات وعلل تقوم بتلوين موسيقاه على وفق الحالة النفسية والشعورية، يقول في إحدى قصائده:

كالبرد أبلج عالي الهمّ مخلق
بحر نمته بحور غير ساجية
قوم بمكة في بطحائها ولدوا
وتقطيعه العروضي:

مستفعلن فَعِلن مستفعلن فَعِلن
مستفعلن فَعِلن مستفعلن فَعِلن

(١) مبادئ النقد الأدبي: أ. ريتشارد: ١٩٥.

مستفعلنَ فَعَلْنَ مستفعلنَ فَعَلْنَ مستفعلنَ فَعَلْنَ مستفعلنَ فَعَلْنَ

نرى أن وزن هذا البحر في دائرته (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) مرتان في كل شطر إلا أن الناظر إلى هذه الوحدات الإيقاعية لهذا البحر يرى أن زحافة الخبن^(١) قد أصاب تفعيلة (فاعلن) فأصبحت في هذه الأبيات (فَعَلْنَ) وكذلك أصاب القطع^(٢) تفعيلة الضرب (فاعلن) وتحولت إلى (فَعَلْنَ).

ومن المعلوم أن هذه التنويعات الصوتية تحمل دلالة مهمة ترتبط أولاً بالمحتوى النفسي للشاعر في إفراغ عواطفه مع تحري السرعة في ذلك. إن هذه الزحافات والعلل التي أصابت هذا البحر قد أدت إلى تسارع الزمن الصوتي مما أدى إلى زيادة المتحركات على حساب السواكن فالشاعر في موقف نفسي يتطلب منه إفراغ شحناته في نصه بأقصر زمن صوتي فيلجأ إلى الرخص الإيقاعية (الزحافات والعلل) لكي يختصر الزمن الصوتي ويعطي المجال لانفعالاته بالظهور السريع.

يمكن القول إن الصيغة الأساسية للنظام الصوتي تقوم على تجنيد الدوافع النفسية وطريقة إظهارها في النصوص . ومعلوم أن الشاعر في هذه القصيدة مادحا لأحد الخلفاء الأمويين ويريد أن يبين له بأقصر الطرق إنه كريم وشجاع وأنه من نسب شريف وبيت رفيع فيطلب ذلك الأمر من الشاعر الإسراع في إبرازه فيلجأ الشاعر إلى طرق عدة ومنها الزحافات والعلل التي تعمل على تسارع الإيقاع واختصار الزمن الصوتي.

البحر الطويل:

يعد هذا البحر من أكبر وأوسع بحور الشعر استخداما في الشعر الذي في عصوره الأولى، وقد شمل جميع موضوعات الشعر عند نابغة بني شيبان ولم يقتصر على غرض بعينه، وهو لكثرة مقاطعه يصلح للتعبير عن جميع الانفعالات فهو

(١) الخبن زحاف مفرد وهو حذف الثاني الساكن من الجزء أو التفعيلة. ينظر: تحفة الخليل: ٤٥.

(٢) القطع علة نقص وهو حذف ساكن الوند المجموع وإسكان ما قبله ينظر: م.ن: ٥٢.

((يناسب أكثر الحالات والمعاني))^(١) يقول نابغة بني شيبان في توظيف هذا الوزن الشعري^(٢):

لهن عيون العين في حور الدمى وطرف ضعيف يسبي العقل فاتر

فظلت وفي نفسي هموم تتوبني وفي النفس حزن مستر وظاهر
عساكر من وجد وشوق تتوبني إذا رفهت عني أتتني عساكر

تقطيعه العروضي:

فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعلن فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعلن
فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعلن فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعلن
فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن

الآبيات التي تم تقطيعها تضم (٢٤) تفعيلة نجد أن زحاف القبض قد شمل كلتا التفعيلتين فقد أصاب فعولن وتحولت إلى فعولُ وأصبحت مفاعيلن (مفاعلن) وهذا يعني أنه أصاب فعولن (٦) مرات ومفاعلن (٨) مرات إن هذا التلوين الإيقاعي قد أحدثته الزحافات التي أصابت التفاعيل مما خلق جوا تنغيميا تعاضد مع فكرة الشاعر في إبراز الغرض المخصوص، وتحقيق البعد الإيحائي للتجربة الشعرية.

إن الشاعر وهو في حديثه عن الحب والعشق وتصوير آلامه ولواعجه يلجأ إلى هذه البحر لإظهار لوعته وألمه، فقد ساعدت تلك الزحافات في تشكيل فضاء صوتي يعمل على زيادة الدفق الصوتي في تشكيل فضاء صوتي يجسد فضاءات شعرية قادرة على استكناه ذات الشاعر والتعبير عن مكنوناته وأحداث أثر لدى المتلقي.

أما البحور الشعرية الأخرى فقد جاءت بنسب متقاربة عبرت كلها عن تجربة الشاعر النفسية.

ب. القافية:

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني: ٢٦٨.

(٢) ديوانه: ٦٦-٦٧.

تعد القافية في الشعر من اللوازم المهمة للإيقاع الخارجي فهي كالضابط للإيقاع بتكرار وحدة نغمية في نهاية الأبيات. متى ما اختلفت أحس القارئ بذلك إذ تتم بها ((وحدة القصيدة وتحقق الملاءمة بين أواخر الأبيات))^(١).

وتبرز أهمية القافية عبر ما تقوم به من ترنيمات صوتية تشعر بوقع خاص في النفس، فضلا عن إعطائها الوزن نغما خاصا منبعثا من تواتره إذ تقوم القافية بوضع حد لتلك الترنيمات في كل بيت شعر وتكرارها بشكل منتظم فيه ((صوت إيقاعي منفرد يعبر عن حركة الذات في النص الشعري))^(٢)، ويتبين لنا أن القافية درجة من درجات الإيقاع الصوتي وعنصر مهم في بنائه فضلا عن أهميته الدلالية.

وللقوافي ملامح أسلوبية مهمة ترتبط بالبعد الدلالي للبناء العروضي في القصيدة ولعل أبرز تلك الملامح:

١. حرف الروي:

من المعلوم أن حرف الروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ((والشعر لا يكون مقفى إلا بأن يحتوي على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات))^(٣)، وإن ذلك الحرف تعرف به القصيدة فيقال نونية أو سينية أو بائية وغيرها.

ومن خلال الاستقراء الشامل لديوان نابغة بني شيبان نرى أن أكثر الحروف استعمالا هي اللام ثم الراء ثم الهمزة ثم يليها الدال ومعلوم أن هذه الأصوات تشكل مظهر الروي في القصيدة وغالبا ما يكون هذا الحرف هو ترديد له في أكثر من موضع في البيت الشعري مما يعني اعتناء الشاعر في اختيار الحرف للقافية وتأكيد على دور التكرار في ذلك، وهذه الحروف تتميز بالشدة والرخاوة فمثلا صوت اللام أسناني لثوي والراء لثوي انفجاري والهمزة من الأصوات الجوفية الانفجارية والدال أسناني مما يعني أنها تشترك في خاصية واحدة من أهم خصائصها الشدة.

ولو وقفنا على الجانب الدلالي لهذه الحروف لرأينا أنها تعبر عن حالات انفعالية ونفسية خاصة، يقول نابغة بني شيبان في إحدى قصائده^(١):

(١) أصول النقد الأدبي : أحمد الشايب، ٣٢٥.

(٢) السكون المتحرك، علوي الهاشمي: ٣٠٩.

(٣) كتاب القوافي، التنوخي: ٩٥.

مثل الحنيت صفرا وهي قد ذبلت والقوم من عدواء السير قد ذبلوا
كالخرس لا يستبين السمع منطقمهم كأنهم من سلاف الخمر قد ثملوا
وهم يميلون إذ حلّ النعاس بهم كما يميل إذا ما أقعد الثمل

تظهر القراءة المتأنية للنص أنه قام على التكثيف الصوتي لحرف (اللام) الذي كان أيضا حرف روي للقافية إذ تكرر في هذه الأبيات (١٨) مرة مما يعني أن أنظمة الروي قد استدعت تماثلا دلاليا من خلال تعاضد الأصوات المشكلة لأنظمة الأبيات مع حرف الروي.

فمن المعلوم أن الشاعر كان حريصا على زيادة النغم الصوتي للأبيات من خلال تعاضد الأصوات مع بعضها بعضا. وقد أسهم الأداء اللغوي على إبراز الفكرة المخصوصة فالشاعر في هذا النص يريد أن يبين لنا في كل مرة أنه من كثرة أسفاره وطولها قد أتعبت ناقته القوية وأصبحت لا تقوى على السير كالسكران بالخمرة، وكذلك كان حال هؤلاء الركب الذين معهم . فهذا التكرار كان المقصود منه إبراز ما لاقاه هو وأصحابه من شدة في سبيل الوصول إلى ممدوحهم فأنظمة الروي الممثلة بحرف (اللام) قد تعاضدت مع هذا لحرف المكرر في باقي الأبيات لإبراز الغرض المقصود.

ويأتي صوت الراء في المرتبة الثانية ويمكننا أن نلاحظ طبيعة توظيف هذا الروي في قوله^(٢):

ألا هاج قلبي العام ظعن بواكر كما هاج مسحورا إلى الشوق ساحر
سليمى وهند والرباب وزينب وأروى وليلى صدنني وتماضر
كواعب أتراب وكان حمولها من النخل عمري النخيل المواقر

الناظر إلى النص يرى لوعة الشاعر وألمه بفقده لأحبابه الذين تركوه ورحلوا فالنص يظهر هذا الأمر بتجلياته المختلفة والقائمة على رصد تلك التحولات القائمة في بنيته.

(١) ديوانه: ١٤٥.

(٢) ديوانه: ٦٥.

وقد أسهم الأداء اللغوي في تكثيف الإيقاع من خلال تكرار بعض الأنظمة الصوتية ولعل حرف الراء نفسه تكرر داخل نسق ألفاظ هذا البيت أكثر من (٩) مرات وهو لم يأت من فراغ إنما من منطلق حس شعوري، غرضه دفع الصورة نحو التأثير المنشود، ولعل لهذا فضلا عن ذلك مهمة إيصال مضمون دلالي للخطاب لغرض إيضاح الفكرة وتأكيداتها لأن مثل هذه الأمور تجعل من المتلقي واعيا في العملية التواصلية للخطاب. ولعل أنظمة الإيقاع الأخرى كالتكرار مثل (هاج، النخيل) وتكرار بعض الأصوات نحو (الباء والميم والهاء) قد أسهمت في رفع النبض الإيقاعي للنص.

حركة الروي:

إن القصيدة العربية تأتي على صورتين الأولى ذات روي متحرك يطلق عليها القافية المطلقة وأخرى ساكنة يطلق عليها القافية المقيدة ولو عدنا إلى الديوان لرأينا أن الشاعر لم يستخدم سوى قصيدة واحدة مقيدة وهي التي يقول في مطلعها^(١):

خَلَّ قَلْبِي مِنْ سَلِيمِي نَبَلَهَا إِذْ رَمَتْنِي بِسَهَامٍ لَمْ تَطْشِ
والناظر إلى النص يرى أن لجوء الشاعر إلى تقييد قافيته بحرف ساكن مع الروي (الشين) إنما دفعه إلى ذلك هذا الصوت الذي يوحى بالانتشار والتفشي جاء ساكنا ليحد من ذلك الأمر فهو لا يريد لمعاناته أن تطول لذا لجأ إلى السكون ليوحى بانقطاع الأمل وإيقاف جزء من تلك المعاناة مع إيقاف النفس عند الوقوف على صوت الروي (الشين).

أما القافية المطلقة فقد شكلت القافية ذات الروي المضموم حضورا مكثفا ثم تليها القافية ذات الروي المكسور ثم ذات الروي المفتوح.

إن الشاعر هو صاحب مديح وغزل يحاول أن يظهر لممدوحه شجاعته وبأسه وقوة صلابته في القتال أما حين يلجأ إلى الغزل فهو لا يظهر انكساره وضعفه أمام محبوبته بل إنه جلد وقوي، وهذه الأمور تناسبها حركة توحى بالقوة والضممة توحى

بالشدة حين تقع في أذان السامعين وتترك أثرها على المتلقي فلنسمع إليه في إحدى قصائده^(٢):

يحوي سُبياً فيعطئها ويقسمها ومن عطئته الجرذ السراعيف
أخزى طرنده منه وابل برد وعسكر لم تقد العزل الجوف
مازال مسلمة الميمون يحضرها وركنه بنقال الصخر مقذوف

النص يوحي بكل ألوان القوة والحزم فضلا عن أن أكثر حركات الدوال الشعرية في الأبيات مضمومة وهذه النغمة الصوتية منبثقة من الجرس الموسيقي للألفاظ لتوحي بالشدة والبأس ولفت انتباه المتلقي للوقوف على مغزى هذه الأبيات من خلال سحب النص إلى فضاءات أكثر قدرة ودلالة في التأثير.

وجاءت القافية المكسورة بالمرتبة الثانية ومعلوم أن صوت الكسرة يوحي بالانكسار النفسي الذي يعيشه الشاعر فمجيء الروي مكسورا يوحي بحالة نفسية مكسورة أو غضب أو ثورة^(١). يقول في إحدى قصائده^(٢):

ذرفت عيني دموعا من رسوم بخفير
غيرتها في ستور مرُّ أيام الدهور
وإذا النكباء هاجت لعبت فيها بحور

نرى أن الشاعر في هذا النص يعيش حالة يسودها الحزن والألم فتعصر في قلبه مرارة الألم وهو يصف لنا ما آل إليه حاله بعد ما تركت محبوبته ديارها وأصبحت أرضها خالية . فالشاعر يحاول أن يسقط كل تلك المرارة على ذاته التي تبدو غائبة عن النص إلا أنها فاعلة في تجسيد اللحظة الشعرية ز وكانت للقافية المكسورة وقع في إظهار تلك المشاعر وحزنه العميق.

أما القافية المفتوحة فقد جاءت بنسبة أقل قياسا إلى شيوع القافية المضمومة والمكسورة. وغالبا ما تأتي القافية المفتوحة مرتبطة بألف الإطلاق أو التاء أو الهاء.

(٢) ديوانه : ١٠٩-١١٠.

(١) ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق . د. علي عباس علوان: ٥٠٩.

(٢) ديوانه : ٧٨-٧٩.

٢. المتغيرات الإيقاعية:

يقوم هذا المبحث على دراسة الإيقاع الداخلي من خلال بعض التشكيلات الصوتية الناتجة من عملية انتقاء الشاعر لأدواته. والتي تكون قادرة على إحداث التلاؤم من خلال ((تتاغم الحروف وائتلافها وتقديم بعض الكلمات على بعض، واستعمال اللغة الثانوية بوسيلة فنية خاصة))^(٣). وسنقف عند بعض تلك المتغيرات الصوتية والإيقاعية التي شكلت ملامح أسلوبية مشحونة بالبعد الدلالي ز وأبرز تلك النظم الإيقاعية:

أ. التوازي:

لهذا النظام الإيقاعي وظيفة مزدوجة صوتية ودلالية مهمة تعتمد على تكرار منطقي يحمل في دلالاته وظائف دلالية ترتبط بالدور الفاعل في إنتاج النص وصيرورة الإبداع .

ولرصد أشكال التوازي أهمية أخرى في الكشف عن قيمته الإيقاعية في تشكيل النص والكشف عن التفاعلات النصية للكلمات داخل سياق التجربة الشعرية، والتوازي في الفن يعد من علاقات الجمال وأحد أهم أركانه^(٤). وستقوم دراستنا على رصد التوازي الذي يشكل ملمحا أسلوبيا فاعلا في بنية النص، قول الشاعر في إحدى قصائده^(١):

ودروع وســـــــــــــــــيوف	كل غضب كالغدير
وحسان أنسات	وعذارى في خدور
قاصرات ناعمات	في نعيم وسرور
جاعلات كل باب	ذي ستور من حريـر
موتقات كل رأي	بعيون الغرّ حور

إن البنية اللسانية لهذا النص تقوم على حضور مكثف لظاهرة التمرکز الصوتي الناجم عن التوازي ولو عدنا إلى النص لرأينا أن الشاعر حقق من خلال التوازي تلك

(٣) الشعر والنغم، رجا عبيد: ٢٠.

(٤) ينظر: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، روز غريب: ٤١.

(١) ديوانه: ٨٠ - ٨١.

المماثلات الصوتية التي تعتمد على التكرار لنفس نسق الكلمات إذ تقوم على نفس العناصر التركيبية والصوتية والعروضية.

إذ نرى أن التوازي متحقق بين الأشطر الأولى من كل بيت مما أدى إلى خلق كثافة صوتية أحدثت تماثلاً إيقاعياً وتركيبياً أسهم في إحداث الانسجام الصوتي بين الأبيات كما أدت هذه التراكمات إلى زيادة الدفق الشعري الناتج من التكرارات بين الألفاظ وكل تلك التماثلات أدت دورها في إبراز عناصر البيئة اللسانية القارة في النص ولفت انتباه المتلقي ودمجه في العملية التواصلية للخطاب.

ونرصد تقنية أخرى لهذه الظاهرة في إحدى قصائده، يقول^(٢):

وجنوب وشمال	وهبا بعد الدبور
وأواريّ ونوئيّ	ومطاييا للقدور
وهجان وقيان	وقباب كالقصور
وضول أرنيات	من إناث وذكور
وحسان أنسات	وعذارى في خدور
قاصرات ناعمات	في نعيم وسرور

تحتشد في البنية اللسانية لهذا النسق من التوازي مجموعة من التراكمات الصوتية في الأشطر الأولى من الأبيات إذ تقوم على نفس العناصر التركيبية والصوتية والدلالية . ويعرف هذا النوع من التوازي بـ (التوازي المزدوج) وهو أن تكون الأبيات متوازية حرفياً وتركيبياً ودلالياً يوازي الشطر من البيت الثاني الشطر الأول من البيت الأول^(٣). وقد يستمر هذا النوع من التوازي فيشكل تراكمات تستمر في أكثر أبيات القصيدة لغرض تحقيق الانسجام مع الوظيفة التداولية للخطاب الشعري. وتكمن أهمية هذا النوع من الإيقاع في تصوير المعنى المراد وتأكيد من خلال ترابط نسيج النص تركيبياً ودلالياً وصوتياً فيصبح جزءاً من التجربة الشعرية التي يريد المبدع إيصالها إلى المتلقي.

(٢) ديوانه: ٨٠ - ٨١.

(٣) التلقي والتأويل (مقاربة نسقية) محمد فتاح: ١٥٢.

ب. التجمعات الصوتية:

(هذه الظاهرة الشكلية تكمن قيمتها في تصعيد الجانب الموسيقي من جهة وإثراء دلالات النص الشعري بقيم إيمائية من جهة أخرى)^(١). يقوم هذا النسق الإيقاعي على مجموعة من النظم الصوتية الداخلية كالجناس والتصريع والتصدير (رد الأعجاز على الصدور)، وسنقف عند بعض من تلك النظم الصوتية .

وفي شعر نابغة بني شيبان تم توظيف تقنية التجنيس الصوتي لاستجلاء بعض الخصائص النفسية وتأكيد على فكرة يحاول الشاعر أن يوصلها إلى المتلقي يقول الشاعر في إحدى قصائده^(٢):

وأقتل جهل المرء بالحلم والتقى وإن رام قرضي حال من دونه قرضي
إن البنى اللسانية في النص تكشف عن حضور فاعل لتقنية الجناس إذ نرى أن تلك التجمعات الصوتية للدال اللغوي (قرضي) قد تكررت مرة أخرى.

فالدال الأول (قرضي) معناه القطع أما (قرضي) الثانية فمعناها قرض الشعر أي نظمه. فقد جانس الشاعر بين تلك المفردتين ليظهر لنا طبيعة المفارقة النفسية التي يعيشها الشاعر فحاول أن يجعل من تلك المفردات تعبير عن تجربة نفسية خاصة عاشها وحاول تجسيدها من خلال تلك التقنية الصوتية .

ومن أنواع هذه التقنية ما نلمسه بقوله^(٣):

تسمو بأتلع مثل الجدع يقدمها عرفاء غرباء في حيز ومهاجوف
وقوله^(٤):

وقد أطاحت بها أبطال ذي لجب كما أطاح برأس النخلة الليف
ومن نظم التجمعات الصوتية ما يعرف برد الأعجاز على الصدور أو ما يسمى بـ(التصدير) وله أهمية إيقاعية ودلالية إذ ((يضيفي درجة عالية من الموسيقي

(١) شعر الخوارج، دراسة أسلوبية : جاسم محمد عباس (أطروحة دكتوراه : ١٧٦) (اعتمدنا على نفس نسيمية الباحث لهذا المبحث).

(٢) ديوانه: ١٠٦.

(٣) ديوانه : ١١٧.

(٤) م.ن: ١١٠.

الخفيفة، تلف البيت، فتوحد أجزاءه، كما تكشف المعنى داخل هذا الإطار الموسيقي^(١). ويؤدي تكرار الألفاظ وفق نظام صوتي معين إلى تقوية الروابط الدلالية بين شطري البيت، يقول الشاعر^(٢):

يعذر ذو الدين الطلوب بدينه وليس لأمر يظلم الناس عاذر
المتأمل لسياق النص يجد أن التأثير الموسيقي واضح في قوله: (يعذر وعاذر)
إذ نرى أن تلك التراكمات الإيقاعية ناتجة من تلك الكلمتين، ولو عدنا إلى لفظة
(يعذر) لوجدنا أنها فعل مضارع أما (عاذر) فهي اسم فاعل إن هذا التتويج يقوم
على منح النص دلالات إيحائية لتقريب المعنى من المتلقي. فضلا عن توليد دلالات
إيقاعية تمنح النص موسيقى عذبة إذ إن تكرار المفردة في أول كلمة من البيت
وإعادتها في القافية مع اختلاف التركيب والمعنى لا شك أنه يمنح النص انسجاما
إيقاعيا ودلاليا وكما نتلمس في قوله^(٣):

ترجي أن يكون لنا إماما وفي ملك الوليد لنا الرجاء
بعد هذه القراءة الأسلوبية لشعر نابغة بني شيبان لا شك أنه شاعر تمكن من
استخدام اللغة استخداما واعيا إذ إن بنيات الخطاب الشعري لديه شكلت وحدات
دلالية أدت دورها في إيصال رسالته إلى المتلقي وقد أدرك النابغة ذلك فانفتح خطابه
الشعري على دلالات فاعلة في نصه فكانت المستويات التركيبية والدلالية والصوتية
له أثر فاعل في إيصال المعاني والدلالات وتقوية الفكرة المطروحة مما أدى إلى
حدوث انسجام بين تلك المستويات وبين ما أراد التعبير عنه.

١- الاتجاهات المعاصرة في دراسة النص القرآني (دراسة نقدية) إعكاب طه موز
علي الحياي، إطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية التربية جامعة الأنبار -
مطبوعة على الآلة الكاتبة، ٢٠٠٢م .

٢- الأسلوب والأسلوبية، بيرجيرو، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء،
بيروت، (د.ت).

(١) تطور الشعر العربي الحديث في العراق: ١٩٩.

(٢) ديوانه: ٧٢.

(٣) ديوانه: ٣١.

- ٣- الأسلوبية والأسلوب (نحو بديل السني في نقد الأدب)، د. عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس ط٢، ١٩٨٢ م .
- ٤- أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، نشر وتوزيع مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٧٣ م .
- ٥- الأغاني
- ٦- البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ط١، ١٩٨٤ م.
- ٧- بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦ م.
- ٨- تطور الشعر العربي الحديث في العراق (اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج)، د. علي عباس علوان، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٥ م.
- ٩- درجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة للطباعة، بيروت، ط١، ١٩٨٠ م.
- ١٠- ديوان نابغة بني شيبان، شرح وتقديم قديري مايو، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٥ م.
- ١١- السكون المتحرك: دراسة في البنية والأسلوب تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجا، د. علوي الهاشمي، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ١٩٩٥ م.
- ١٢- سيمائية الخطاب الشعري عند الصوفية، مختار جبار، مجلة تجليات الحداثة . معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران الجزائر، ، ١٩٩٣ م.
- ١٣- شرح تحفة الخليل في العروض والقوافي، عبد الحميد الراضي، مؤسسة الرسالة، بغداد، ط٢، ١٩٧٥ .
- ١٤- شعر البردوني دراسة أسلوبية اسعد سالم الجريري، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، مقدمة إلى كلية الآداب، الجامعة المستنصرية ١٩٩٧ م.
- ١٥- شعر الخوارج دراسة أسلوبية، جاسم محمد عباس (أطروحة دكتوراه) مطبوعة على الآلة الكاتبة، مقدمة إلى كلية التربية، جامعة الأنبار، ٢٠٠٥ م.

- ١٦- الشعر والنغم، رجاء عبيد، دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٥م.
- ١٧- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، دار الثقافة والنشر، القاهرة، ١٩٧٤م.
- ١٨- في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل د. كمال أبو ديب، دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد، ط٣، ١٩٨٧م.
- ١٩- الكتاب أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (ت ١٨٠هـ) تحقيق : عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩م.
- ٢٠- كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق : علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٢، ١٩٥٢م.
- ٢١- كتاب القوافي، القاضي أبو يعلى التتوخي (ت ٢٨٤هـ) تحقيق: عوني عبد الرزاق، مكتبة الخانجي القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م.
- ٢٢- مبادئ النقد الأدبي، أ.أ. ريتشارد ترجمة: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦١م.
- ٢٣- منهاج البلغاء وسراج الأدباء. أبو الحسن حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) تحقيق: محمد الحديد بن خوجه، دار الكتب الشرقية تونس، ١٩٦٦م.
- ٢٤- النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، روز غريب دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٥٢م.