شعر أبي بكر بن المرابط دراسة أسلوبية

د. علي محمد عبد
قسم اللغة العربية
كلية الآداب جامعة الأنبار

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه ومن والاه وبعد: فيعد شاعرنا أبو بكر يحيى بن أحمد بن عبد الرحمن المرادي من أبرز شعراء كتاب الزواهر، حاولنا في أول الأمر أنء نجمع شعره، إلّا أننا واجهتنا مشكلة وهي أنَّ شعره جاء مبثوثاً في كتاب زواهر الفكر وجواهر الفِقَر لابن عمّه أبي العلاء محمد بن علي بن عبد الرحمن المرادي، الذي قام بتحقيقه الدكتور حسن فليفل.

فقد احتوى الكتاب على أكثر من خمسمائة بيت توزعت على إحدى وثلاثين قصيدة ومقطوعة، نظمت على أوزان متنوعة، ولم يذكر في أي كتابٍ آخر شيء من شعره سوى بيتين ذكرت في كتاب ملء العيبة لابن رشيد، لذلك تحوّل المسار إلى دراسة شعره دراسة أسلوبية معتمداً على كتاب الزواهر، محاولاً إبراز أهم السمات الأسلوبية في شعره، بعد أنْ قدّمت موجزاً عن حياته وأبرز شيوخه.

فقسّمتُ البحث على ثلاثة مستويات، المستوى الصوتي وما يتفرع منه من عناصر والمستوى التركيبي وما يتفرع منه من عناصر، والمستوى الصوتي وما يتفرع منه من عناصر وجدتها في شعره، وتبعته بالمصادر والمراجع التي اعتمدتها في البحث.

ولا أدّعي الكمال، فكلُّ عمل مصحوب بنقصان أرجو أن لا يغضَّ كثيراً من هذا العمل؛ لأنّها محاولة لإخراج شاعر إلى الوجود طوى عليه الزمن في ثنايا النسيان، كما أكون ممتناً لمن قوّم رأياً وسدد خطاً والحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على نبيه الأمين.

حياته:

هو (يحيى بن أحمد بن أحمد عبد الرحمن بن ظافر بن إبراهيم بن أحمد بن أميّة بن أحمد ابن المرابط المرادي الأريولي، أبو بكر)[١].

ولد بمدينة أوريولة سنة ٥٧٨هـ-١١٨٢م ومات بها في العشرين من ربيع الأول سنة ثمان وخمسين وستمائة.[٢] وذكر محقق كتاب زواهر الفكر وجواهر الفِقر أنَّ ولادته في أوريولة سنة ٥٨٢هـ -١١٨٦م ووفاته في مالقة في محرم سنة ٦٥٨هـ -١٢٦٠م.

اتجه منذ صغره إلى الحياة العلمية، فتتلمذ على عدد كبير من كبار شيوخ عصره أمثال أبي بكر بن أبي حجرة، وأبي جعفر بن الحكم القيسي الحصّار، وأبي جعفر بن عون الله الحصّار، وأبي الخطّاب أحمد بن محمد بن واجب وأبي عبدالله محمد بن أيوب بن نوح وغيرهم، كما أجاز له عدد من علماء المشرق.[٣]

وقد تحدث عدد من العلماء عن صفاته الشخصية إذ نقل السيوطي قول ابن الخطيب فيه: (كان أحد قضاة العدل، فقيهاً جليلا، نحوياً لغوياً أديبا، صليبا في أحكامه، عارفاً بالأحكام بصيراً بالنوازل، جزلا يقظا، كاتبا شاعراً، حسن النظم والنثر، زاهداً في المنصب، غير مكترث به، لا تأخذه في الله لومة لائم، على سنن أخلاق السلف الصالح، وقوراً صموتا، ذا شبيه وأخلاق مرضية، طيب المجالسة، حسن المعاشرة)[٤]. وذكر ابن الأبّار أنّه قرأ بخط ابن ابنه القاضي أبي بكر يحيى بن أبي يحيى أحمد بن عبد الرحمن هذا أنه وهب له كتباً منه صحيح مسلم وجامع الترمذي وسنن الدارقطني وغريب الحديث لأبي عبيد وغيرها وجميعها ممّا يحمله إجازة عن أبي علي جده.[٥]

وقد تولى أبو بكر القضاء في أوريولة وكتب للأمراء، كما احتل مكانة عالية عند أبي جعفر بن عصام وأبنائه، وأنّه كان مقدّماً في المنتدى الأدبي الذي كان يعقده ابن عصام في أوريولة، كما كانت علاقته وثيقة بالكثير من العلماء والأدباء الذين نزلوا أوريولة بعد رحيلهم من بلادهم وفي مقدمتهم ابن الجنان الذي تدلُّ كثرة المراسلات الشعرية والنثرية بينهما على صدق العلاقة ومتانتها، كما تولى القضاء بوادي آش ومالقة المحطة الخيرة في حياته.

تمهيد

إنّ الحديث عن أسلوبية اللغة الشعرية عند شاعر ما يستدعي الوقوف على بعض الظواهر التي تسهم في منح التركيب الشعري خصوصيته الجمالية، مثل الاستفهام والنداء والتقديم والتأخير والفصل والوصل والحذف والقصر والمحسنات المعنوية واللفظية كالتكرار والتنسيق والجناس والتصدير والتشبيه والاستعارة والثنائيات الضدية.

إنَّ الألفاظ موجودة قبل الشعر وهنا يأتي دور الشاعر المبدع لينسقها وينظمها بطريقة ما ليجعل منها بالتواشج فيما بينها شعرية متميزة، إذ يخلق من تراكيبها وبالمساق مع انفعالاته صوراً شعرية متفرّدة؛ لأنَّ الانفعال يحثُّ الخيال على إعادة تحليل البناء اللغوي وتركيبه (وذلك ببث حيوية مخصبة في الحياة الجميلة الهادئة الزاهية في أعراق تلك العلاقات التي يُزيل عنها رتابتها وينفض نمطيتها بعد أن فقدت اللغة مجازها اللصيق بها من نشأتها الأولى)[٦].

إنّ عملية الإبداع في أي عمل أدبي ترتبط بقيم ومؤثرات تجعل منه عملاً يحمل خصائص الإبداع، ويتم هذا عن طريق المغايرة العميقة والواعية التي تسبب للمتلقي الدهشة بتجاوز ما هو مألوف وسائد ومكرر ومشتت وغير منتظم إلى ما هو خاضع للاختيار والتنظيم وإعادة التحليل والتركيب ويأتي هنا دور الشاعر المبدع الذي (يستخدم لغة اصطلاحية معروفة، لكنه في الوقت نفسه لا يستخدم هذه اللغة بما هي اصطلاح معروف مدرك، بل يُدخلها في بنى جديدة تكتسب فيها دوراً وفاعلية ودلالات جديدة)[٧] تتم من خلال الانتقاء المدروس للطرائق اللغوية المناسبة من قلب النظام اللغوي، وذلك لتأدية المعنى والتعبير عنه إذ يتم ذلك على أساس من التعادل أو التشابه أو الاختلاف. أي على أساس الترادف والتحالف على أن الأسلوب يمكن اكتشافه والتنبؤ بمعالمه وخصائصه من خلال الاختيار الواعي لأدوات التعبير وتسمى عملية اختيار مفردات اللغة بمفاتيح النص.

إنَّ اللغة الشعرية تدخل في علاقة جدولية أو استبدالية فهي خاضعة لمبدأ (الاختيار) أو (التوزيع) وينبغي للفظة المختارة أنْ تتعدى الدلالة الأولى أو الدلالة الذاتية إلى الدلالة العميقة، فالدلالة الذاتية ليست إلّا حافزاً للدلالة العميقة، وانعدام الوظيفة المرجعية للدال يُحدث في المتقبل (صدمة) أو (خيبة انتظار) وهذا التذبذب بين لذّة التقبل وخيبة الانتظار هو

جوهر الأسلوب.[٨] وهو ما يطلق عليه ريفاتير (بالمفاجأة)[٩] وعبّر عنه جان كوهين بالانزياح الاستبدالي[١٠] أمّا كمال أبو ديب فقد عبّر عنه بمفهوم الفجوة...مسافة التوتر.[١١] وسنحاول في هذا البحث رصد أهم الظواهر الأسلوبية التي تتكرر في شعر أبي بكر بن المرابط التي تندرج تحت المستويات الآتية :

أولاً: المستوى الصوتي:

تتجلى أهمية السمات الصوتية في انها تمثل أحدى الوسائل الأسلوبية المهمة في الخطاب الشعري، التي تجعل منه خطاباً يثير في نفس المتلقي الرقة والعذوبة وعن طريقها يبرز الإبداع لدى الشاعر، فضلاً عن كونها تعمل إلى جانب المستويات الأخرى في تنوع البناء الأسلوبي.

لذا فإنَّ الاختيار الإيقاعي الذي يتبناه الشاعر في خطابه الشعري لا بدّ من أن يكون دقيقاً من حيث الانتقاء فضلاً عن كونه متوازناً أي لا يعطي العنصر الموسيقي فضلاً ومزيّة على البنى والعكس أيضاً نّما عليه أن يولي الاثنين معاً عنايته، ونتيجة لهذا الالتحام بين الإيقاع والعناصر الأخرى ،نقول إنّ القصيدة (هي قصيدة يأتلف في بنيتها نمط موسيقي من الأصوات ونمط موسيقي من المعاني الثانوية للألفاظ في هذه البنية)[١٢] وهذان النمطان يجعلان موسيقى القصيدة موسيقى تعبيرية لنقل الوجدان والخواطر والأحاسيس والمشاعر التي تعجز الألفاظ والمعاني عن نقلها أو الإيحاء بها فتأتي الموسيقى رمزاً دالّاً وموحياً.

وعلى هذا سنتناول أهم الظواهر الموسيقية التي وجدت في شعر أبي بكر بن المرابط ، وأسهمت بشكل كبير في إبراز فنيّة الخطاب الشعري عنده وهي الآتي:

التكرار:

التكرار ظاهرة أسلوبية في الشعر العربي قديمة وحديثة، تضفي على القصيدة جواً تناغمياً له أثره على الصعيد الإيقاعي، فالتكرار يتمتع بإمكانيات تعبيرية لها مدلولاتها في القصيدة، إذا ما (استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه، وإلّا فليس أيسر من أنْ يتحوّل هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة)[١٣] وقد عرفه النقاد أنّه (تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغماً موسيقياً يتقصده الناظم)[١٤]

فهو من أبرز العناصر الصوتية المستخدمة لغايات أسلوبية في السلسلة الكلامية،[١٥] ومن أمثلة التكرار التي وجدت في شعر ابن المرابط قوله[١٦]:

شـبا الأسـنة مـا فـوق الحشـيّة مُـذْ ... سـاروا بهـا أو كـأنَّ الشـوك أفتـرشُ

شـميمُ ريّـا شـبابٍ كلمـا شـحطَتْ ... هـو الشـفاءُ بـه أحيـا وأنـتغشُ

يندرج هذان البيتان ضمن أطار التكثيف السمعي وهذا التكثيف ناجزٌ جرّاء ما حققه صوت (ش) من ترنمات صوتية وأبعاد دلالية بواقع تكراري تسع مرات حتى جعلته يشغل حيزاً واسع النطاق غير خافٍ على مدار البيتين، فقد حقق هذا الصوت بعداً صوتياً تناغمياً أثرى البيتين بإيقاع متناسق، فقد نفث في الموسيقى سحراً خفياً لعدم تكلّفه بل وقع مواقع غير مبالغٍ فيها، وهنا تكمن مهارة الشاعر ومثله في ذلك مثل الموسيقي الماهر حين يوزع النغمات في نوتته[١٧]. ومن الأمثلة الأخرى قوله[١٨]:

سـلامٌ علـى مـن أخبـرَ الـذئب أنّـه ... بمكّـة مبعوثـاً مُسـيمَ السّـوائمِ

سـلامٌ علـى مَـن جـاء ملتزمـاً لـهُ ... فَسـكَّنهُ أرئـفْ بـه مـن مُـلازمِ

سـلامٌ علـى مَـن أوْحَـشَ الجـذْعَ فقْـدُهُ ... فحـنَّ للقيـاه حنـينَ الـروائمِ

سـلامٌ علـى مَـن سـالَ بـينَ بَنانـهِ ... ينـابيعُ مـاءٍ كالسـحابِ السـواجمِ

فقد تكررت العبارة (سلام على من) على مدار واحدٍ وأربعين بيتاً. ولا عجب إذا ما عرفنا أنَّ هذه القصيدة في المديح النبوي؛ إذ استغل هذه العبارة في بدء الأبيات لتكون أداةً لذكر صفات الرسول ﷺ وفضائله، فضلاً عن ذلك فقد أضفى تكرار هذه العبارة نوعاً من النغم، إذ إنَّ في التكرار تأكيداً للمعنى ومحاولة لإيصاله بقوة إلى المتلقين فـ (كلما تشابهت البنية اللغوية فإنّها تمثل بنية نفسية متشابهة منسجمة تهدف إلى تبليغ الرسالة عن طريق التكرار والإعادة)[١٩].

الجناس

من أبرز الفنون البديعية شيوعاً وأكثراها انتشاراً ففي هذا النوع تتجذر مجموعة من الصيغ تحمل ملامح الملفوظ الأصلي نفسها؛ نتيجة انبثاقها من جذر المفردة نفسه، وهذا التجانس في المفردات يفضي إلى لون من (الانسجام، فضلاً عن تقابل المعنى وما يصحبه من التبادر حين السماع فيجعل القارئ أو السامع يعيش في صورة البيت دون عناء في التفكير بروابط الألفاظ السياقية)[٢٠] ولسنا هنا في صدد وضع تعريف للجناس أو بيان أنواعه، بل ما يهمّنا أنَّ أبا بكر بن المرابط قد أغرم بالجناس غير التام دون التام؛ لأنَّ هذا النوع من الجناس (يرفع من الأثر الموسيقي في الشعر، وأنَّ التلوين في أوزان الألفاظ المستعملة في التجنيس تتحوّل إلى مسارات صوتية متحركة تستأثر بخواطر السامع وتشدّه إليه)[٢١] ومن ذلك قوله:[٢٢]

تـــروقُ بهـــاءً إذ تـــروعُ شـــهامةً غـــداةَ نـــوالٍ أو غـــداة نـــزالِ

فقد جانس بين نوالٍ ونزال، اذ اتفق الوزن واختلف التركيب بحرف واحد بمبادلة الواو بالزاي، ونرى اللفظتين على الرغم من التقارب الصوتي في حروفها مختلفتي الدلالة ، وهنا أفاد الجناس العدول باللفظ من مدلولٍ إلى آخر لتصوير حالة الممدوح وهو في حالة الكرم أو الشجاعة وكلا الموقفين من الصفات الحميدة، استطاع الشاعر أنْ يثبتهما لممدوحه عن طريق هذا الأسلوب، وهي سمة أسلوبية ذات قيمة فنيّة واضحة انتقل التعبير بها من سياق اللين (الكرم) إلى سياق القوّة والشدة (الحرب)، كذلك الأمر مع اللفظتين (تروق، وتروع) إذ أفاد الجناس العدول باللفظ من مدلول إلى آخر لتصوير حالة الممدوح وليُحدث انسجاماً أكثر مع اللفظتين (نوال، ونزال) فاللفظة (تروق) قد انسجمت مع حال اللين (نوالٍ) واللفظة (تروع) قد انسجمت مع حال الشدة والقوة (نزال) كما أن التماثل والتقارب بين حروف الكلمتين منح النصّ دفقاً موسيقياً تعبيرياً زاد من ثراء المعاني ووزع في نفس المخاطب الإثارة والإعجاب، ومن الأمثلة الأخرى قوله:[٢٣]

ومَـــن كـــان للـــنفسِ النفيســـةِ بـــاذلاً رأى مـــا ســـواها عنـــد إعطائـــهِ بُخـــلا

فقد تمثل الجناس غير التام في لفظتي (النفس) و(النفيسة) فاللفظة الأولى بمعنى (الروح) واللفظة الثانية (الغالية أو النادرة) واللفظتان على الرغم من الاتحاد في الجذر اللغوي لكل منهما تختلفان من ناحية الدلالة التي وردت فيهما فقد حصلت المفارقة بين لفظة (النفس) وعدلت عنها لفظة (النفيسة) لتحقق قفزة أسلوبية تعبيرية في الأداء، امّا من الناحية الصوتية فإن تكرار حروف اللفظتين قد أحدث تعاطفاً موسيقياً ونغماً عالياً من ناحية ولإبرازه قيماً جمالية ومعنوية من ناحية أخرى.

التصريع:

وهو جعل العروض مقفاة تقفية الضرب لتكون المقدمة الموسيقية القصيرة للقصيدة والحركة الأولى المسيرة لتناغمها الداخلي بما يحدثه من توازن وتعادل بين كلٍّ من العروض والضرب.[٢٤] فهو يعمل على إثراء الجانب الموسيقي الذي يفضي إلى نظام دلالي مكثف له القدرة على الإيحاء، ومن الأمثلة على ذلك في شعر ابن المرابط قوله[٢٥]:

سرى موهِناً بالخيف طيف خيالي فآبَ وما استجلى حقيقة حالي

فهذا المطلع له جرس موسيقي رخيم لِما أحدثه التصريع من مماثلة بين كل من الشطرين لأنَّ اللفظة داخل البيت إذا جاءت منسجمة مع القافية العامة للنص الشعري فإنّها (تجعل من البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان يستمتع بها من له دراية بهذا الفن ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية)[٢٦].

ولم يكن أبو بكر بن المرابط مصرعاً في مطالعه فحسب بل توافر له تصريع في ابيات القصائد الأخرى(ليدل على قدرته وسعة بحره وقوة طبعه)[٢٧] إذ إنّ هذا النمط من التصريع الداخلي لم يشكل عنده مطلعاً جديداً لغرض جديد في القصيدة إنما كان يأتي هنا أو هناك حسب ما يفرضه النسج الموسيقي أو ما يتطلبه المضمون كما في قوله[٢٨]:

مَن كان بين ضلوعه محبوبهُ أَمِنَ البعادَ وما تخرُّ صُروفُهُ

وقوله أيضاً[٢٩]:

رِدْ طَــويلاً وِرْدَ المنــى السلســبيلا وتفيّــأْ ظــلَّ الأمــان الظلــيلا

فقد كان للمعنى أهمية واضحة في تحقيق شعرية النص من خلال الجناس، فلو كان غير ذلك لم يزدنا (اللفظ) بـ(محبوبه) وبـ(صروفه) وكذلك بـ(السلسبيلا) وبـ(الظليلا) إلّا أنْ نسمع حروفاً مكررة لا فائدة منها إذ إنَّ (التصدير باعتماد الجناس يكون مقوّماً مماثلاً للقافية، فهو يستفيد مثل القافية من الإمكانيات والخصائص اللغوية للحصول على أثر قوامه المماثلة الصوتية لتحقيق ما يمكن أن تحققه القافية مع فارق أنّ الجناس يعمل داخل البيت ويحقق من كلمة لكلمة، والقافية تعمل داخل القصيدة بأكملها وتحقق من بيت لبيت)[٣٠] فمن يقرأ الأبيات السابقة لا يخفى عليه ما لها الأسلوب من أثر موسيقي أمدَّ البيت بسيل نغمي خلق الإحساس باللذّة الموسيقية وأحدث توازنا صوتياً متساوياً صعّد من الإيقاع وقوّى من القافية مما ترك أثراً واضحاً لا تنكر أهميته في خلق شعرية النص.

الترصيع:

من خلال قراءة شعر أبي بكر بن المرابط لوحظ ورود الكثير من الأبيات في قصائده مرصعة، إذ جاءت أجزاء الفصل الأول مساوية لأجزاء الفصل الثاني وزناً روياً، وهي لا تشترط أنْ (تكون على روي البيت إنّما هو موسيقى داخلية في زنة الألفاظ فضلاً عن موسيقاها العروضية)[٣١] وهي ظاهرة تسهم في إثراء الإيقاع وتنويع التنغيم ضمن السياق الموسيقي العام. ومن الأمثلة على ذلك قوله[٣٢]:

القلــــبُ بنــــارِ وجْــــده مشــــتعلُ والجفــــنُ بمــــاءِ دمعــــهِ منهمــــلُ

وقوله أيضاً[٣٣]:

يكــادُ حُسْــنكِ يشــفي العــين مــن كمــهٍ تكــادُ ريحُــكِ تُجــري الــروحَ فــي الــرِمَمِ

فالألفاظ (وجده، دمعه) في البيت الأول و(حسنك، ريحك) في البيت الثاني لها أثر بارز في إثراء نسيج الإيقاع الداخلي؛ لِما فيها من رنّة وحلاوة (تجعل من البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان، يستمتع بها مَن له دراية بهذا الفن ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية)[٣٤]ومن الأمثلة الأخرى[٣٥]:

أنـــت أنســـي، ونعيمـــي، ومـــرادي وشـــفائي وراحتـــي والطبيـــبُ

فالألفاظ (أنسي، ونعيمي، ومرادي، وشفائي وراحتي) أسهمت في إثراء الإيقاع فأصبحت كالقافية الداخلية التي تسبق القافية الخارجية، إذ إنّ موسيقاها قد غطى على دلالة ألفاظها لِما فيها من إيحاء موسيقي يوحي للقارئ بمعنى يفوق المعنى الذي يبرزه اللفظ؛ لأنّ المشاعر والأحاسيس المستوطنة في كوامن الشاعر تتناسق مع الإيقاع؛ لما لها من صلة بنغمات البيت؛ لأنَّ (كل لفظة تحمل في طبيعة صياغتها نغماً تعبيراً يميزها من غيرها في الاستحسان والقبول، وإنّ أي تغيير في هذه النغمة يفقد اللفظة قيمتها)[٣٦] ومن الأمثلة الأخرى قوله[٣٧]:

يـا مَـن حـوى السـحرَ الحـلالَ بيانُـهُ فـي لفظـهِ الأجلـى وفـي معنـاهُ

يـا مَـن سَـما إذ حـاز كـلَّ فضـيلةٍ فـي دينـه الأنْضـى وفـي دنيـاه

فشاعرنا أبو بكر في هذه المقطع يخاطب الفقيه الأجل أبا عبدالله محمد بن الجنان، مادحاً إياه وقد عمل على تعميق عنوان لوحته عن طريق تواتر الصيغ الإيقاعية على مدار البيتين (يا مَن حوى – يا من سما) و(في لفظه الأجلى وفي معناه – في دينه الأنضى وفي دنياه) فقد حقق هذا الاسترسال والتدفق بتوالي المفردات ذات الطاقات الإيقاعية الذاتية المتمثلة بجرسها الموسيقي المنسجم مع السياق إشباعاً دلالياً أسهم في نسج متطلبات الصورة، فهذه الدلالات الصوتية المتمثلة بالقوافي الثانوية وبسبب وقعها الموسيقي اللافت للسمع قد أثارت انتباه المتلقي، ونمت لديه روح الكشف عن المضمون وكثّفت من رؤيته للنص لاستجلاء خفايا الصورة.

التصدير:

هو شكل من أشكال التكرار من شأنه أن يكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ويكسوه رونقاً وديباجة ويزيده مائية وطلاوة.[٣٨] والتصدير أحد فنون البديع الذي يمتلك خاصية بناء الأسلوب الفني للخطاب ويجعل موسيقاه الداخلية مستحبة وموحية في الوقت نفسه؛ لأنَّ اللفظة إذا ما تكررت في حشو البيت وجاءت موافقة للقافية العامة فإنّها تحمل جرساً إيقاعياً بهذا الفن ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية)[٣٩] ومن أمثلة ذلك في شعر أبي بكر بن المرابط قوله[٤٠]:

جازاك بالحسنى الذي آتاك مِن شرف الخلالِ الغرِّ ما آتاهُ

فقد اقترن هذا الشكل بوجود تماثل صوتي محدد في الصدر واكتماله بالقافية إذ لجأ إليه الشاعر لغرض التكثيف الصوتي خدمةً للإيقاع والتعميق الدلالي فتناوب ورود اللفظتين (اتاك، اتاهُ) في الحشو والقافية مع اختلاف كلٍّ منهما لم يأتِ من فراغ، إنّما هو منطلق من حس شعوري غرضه دفع الصورة نحو الخطاب الشعري. والتصدير قد حقق التميّز وأنشأ إيقاعاً متزناً عمل على لفت انتباه المتلقي.

ومن الأمثلة الأخرى قوله[٤١]:

فَنُبْ في أداءِ الفرضِ عنّي واعتذرْ وما ذاك لولا الفضل في مثله عُذر

وقوله[٤٢]:

أصغى إلى نغم السماع فهيّجتْ منهُ وكلَّ شجٍ بها يهتاجُ

وقوله[٤٣]:

تقضى الشباب المستطاب وعصرهُ فآهٍ عليه من شبابٍ ومن عصرِ

إذ تماثل في هذه الأبيات صوتان في نهاية الصدر والعجز يحكمان إيقاع البيت ويقويانه بسبب قرب المسافة بينهما نسبياً وتحتشد فيه المعاني المكتنزة لدى الشاعر بالدلالة الصوتية، ويخرج عندها البيت حاملاً السمة الفنية التي تميّزه من غيره من الأبيات.

ومن الأمثلة الأخرى قوله: (٤٤)

تبسّمَ الدهرُ لي لمّا حَلَلْتُ به عن أرْيّحيٍّ أغرَّ الوجه مبتسمِ

وقوله أيضاً(٤٥):

يَصمُّ سمعاً عن العوراء إنْ عَرَضتْ وما بهِ في خفي الفضلِ من صَمَمِ

إذ يتمثل التصدير هنا بورود لفظة في استهلال البيت هي نفسها تعاد في القافية مع تغيير يكون من نوع الاشتقاق وهو بهذا يضمُّ ملمحين بارزين من موسيقى المقاطع وهما (التذييل والتصدير) معاً، وقد يأتي هذا الشكل وغيره مطاوعاً للمعاني التي يريدها الشاعر؛ لأنّ (القافية سواء كانت في بداية البيت أم في نهايته يمكن أن تفيد وصلة معنوية كرابطة دلالية)(٤٦). وليس هذا فحسب وإنّما لتحقيق الدلالة الصوتية أيضاً، إذ إنَّ مجيء اللفظة في صدر البيت وتكرارها في القافية فيه تعميقٌ وتكثيفٌ صوتيٌ وموسيقيٌ غرضه نسج إيقاع داخلي للبيت.

ثانياً: المستوى التركيبي

لا يمكن أن نطلق على أي نص شعري بأنّه قصيدة، إلّا بعد تنظيمه ووضع الأفكار العائمة في صياغة شعرية تركيبية متوقفة على إبداع الشاعر وقدرته المميزة. وعن طريق الصياغة التركيبية نستطيع الكشف عن التناسق والتركيب الحاصل بين أبيات القصيدة. فالنسيج التركيبي يعدُّ عنصراً مهماً إلى جانب العناصر الأخرى التي يمكن أن تنهض بمهامها دونه؛ وذلك في تحريك النص الأدبي، والوصول إلى حالة الشاعرية الأدبية وهذه الحالة في أساسها هي وليدة تركيبته اللغوية أي وليدة ما ينشأ بين هذه العناصر من أنسجة متنوعة متميزة، وعلى هذا الأساس

فإن دراستنا ألمستوى التركيبي الذي يتضمّن عناصر ذات معانٍ تتآلف وتتوافق فيما بينها لتؤلف الجمل في السياق الكلامي أسلوبياً، يحتم علينا الوقوف على أبرز الملامح الأسلوبية التركيبية في خطاب أبي بكر بن المرابط وبيان مدى طغيانها على نحو لافت وهي:

التقديم والتأخير:

من أبرز الظواهر الأسلوبية التي نرصدها في شعر ابن المرابط ظاهرة التقديم والتأخير، التي تعد من خصائص الجملة العربية، فهي تمثل خرقاً أو انحرافاً عن النمط المألوف لترتيبها. وقد حظيت هذه الظاهرة باهتمام النحويين والبلاغيين على حدٍّ سواء فاهتم النحويون بتعيين الثوابت والمتغيرات في الجملة؛ أما البلاغيون والأسلوبيون فقد كان هدفهم الكشف عن دلالاته في الجملة وتعيين الأبعاد الجمالية في النص. وقد اهتم به النقاد منذ القدم؛ إذ قال عنه الجرجاني:(باب كثير الفوائد جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية)[٤٧] فهو يمنح الكلمة الحرية والمرونة في التنقل في أثناء السياق اللغوي حتّى عُدَّ لوناً من ألوان حريتها وخصيصة من خصائصها.[٤٨]ولهذا فأننا نجد شاعرنا قد عمد إليه محاولة منه في خرق القيود التي تفرضها قواعد النحو، مما يدعو المتلقي إلى الوقوف والتأمل لاستجلاء المعنى الذي أراده الشاعر ، فضلاً عن الوظائف الفنية الأخرى المتمثلة في مسايرة موسيقى الشعر.[٤٩] ومن الأمثلة التي وردت في شعره قوله[٥٠]:

إليكَ رَمتْ بي لا لغيركَ هِمَّةٌ تَدوسُ بها زُهرَ النجومِ نعالي

ففي هذا البيت نشهد تراكم واضح لأسلوب التقديم والتأخير، فقد قدّم الجار والمجرور (إليك) على الفعل (رمتْ) وربما أراد من وراء ذلك تخصيص المعنى باستعمال أسلوب القصر الذي أراده الشاعر إلى الممدوح دون غيره، إذ أكّد هذا المعنى لاحقاً بقوله (لا لغيرك) ثمَّ أخرَّ الفاعل (همّة) إلى آخر الجملة ربما كان هذا لمسايرة موسيقى البيت، وفي الشطر الثاني قدّم شبه الجملة الجار والمجرور (بها) على المفعول به ليفصل بين الفعل وفاعله من جهة والمفعول به من جهة أخرى، ثمَّ قدّم المفعول به (زهر النجوم) على الفاعل (نعالي) فقد وظّف الشاعر هذا الأسلوب في جميع أنماطه توظيفاً فنيّاً سواء أكان استجابة لتفعيلات

البحر والقافية أم اتفاقاً لإيحاءات الشاعر المعنوية ومضامينه العاطفية. ومن الأمثلة الأخرى قوله[٥١]:

مُسَـــهَّدُ الأجفـــانِ مســـفوحها أســـامرُ الكوكـــبَ حتـــى الصـــباحْ

وقوله:[٥٢]

وعـــــذبُ ألفـــــاظٍ إلّا إنَّهـــــا نـــــذيرٌ، إذ تلفُظهـــــا كـــــأسَ راحْ

أنـــــدى الأكبـــــادِ مـــــن ناســـــمٍ ســـرى علـــى الزهـــر بليـــل جنـــاحْ

إذ إنَّ الأصل في الكلام أنْ تتبع الصفة الموصوف لكنها في هذه الأبيات تتقدمه؛ ففي البيت الأول قدّم الصفة على الموصوف في قوله (مسهد الأجفان) وفي البيت الثاني بقوله (عذب ألفاظ) وفي البيت الثالث بقوله (أندى ألأكباد)؛ وفي ذلك يتضح الخرق المنهجي لقانون اللغة القائم على احترام الرتب النحوية، ولعله فعل ذلك ليكون الكلام أبلغ؛ لأن المضاف والمضاف إليه في النحو كالكلمة الواحدة[٥٣]، فالصفة في مثل هذا الحال تكون قرينة الموصوف، بل كأنّما هي ذاته، كما أنَّ الابتداء بها دليل على إبراز أهميتها وجعلها أول ما يطرق السمع. ومن الأمثلة الأخرى قوله[٥٤]:

قـــدْ كنـــتُ أولـــى بالخشـــوعِ لـــو أنّـــهُ قـــد بـــانَ متَّضِـــحاً لَـــكَ المنهـــاجُ

ففي هذا البيت قدّم الشاعر ما حقّه التأخير، إذ قدّم جملة جواب الشرط (كنتُ أولى بالخشوع) على جملة فعل الشرط (بان متضحاً من المنهاج)، وقد عمد الشاعر إلى هذا العدول؛ لأنّه هو الأبلغ وليظهر دقائق فنية لا يستقيم المعنى والنظم من دونها، فاستطاع لفت انتباه المخاطب إلى ما يلقيه من قول، ثمَّ إنّ فيه تأكيد المعنى وتحقيقه؛ لأنَّ تحقيق جواب الشرط مقرون بتحقيق فعل الشرط، فكيف إذا وقع جواب الشرط قبل فعله؟

كما قدّم الحال وشبه الجملة (متضحاً لك) على الفاعل (المنهاج) دلالة منه على إبراز أهمية هذه الحال (متضحاً لك)، فضلاً عن هذه الدلالة الإيحائية فمن خلال هذا الأسلوب يشيع عنصر التشويق المتمثل في شغف القارئ أو المتلقي لمعرفة القائم بالفعل أي الفاعل ولو قدمه بمقتضى سياقه لَما حدث أي تشويق، فضلاً عن ذلك فإنَّ لهذا الأسلوب أثراً في بناء القافية من حيث رصد تفعيلتها بتأخير صيغة الفاعل سداً لها.

الحذف

يعد الحذف ضرباً من ضروب الإيجاز أشاد به النقاد ومنهم الجرجاني إذ وصفه بأنّه (هو بابٌ دقيقُ المسلك لطيفُ المأخذ عجيبُ الأمر شبيه بالسِّحر فإنَّك ترى به ترك الذِكْر أفصحَ من الذكر والصمت عن الإفادة أزيدَ للإفادة وتجدُك أنطقَ ما تكونُ إذا لم تنطِقْ وأتمَّ ما تكون بياناً إذا لم تُبِن)[٥٥]. وعدّه أحد النقّاد المعاصرين بأنّه (من أدقّ موضوعات البلاغة مسلكاً وادعاها لإعمال الفكر)[٥٦] فالجملة العربية تقوم على ذكر طرفيها المسند والمسند إليه، والحذف يعمل على انتهاك هذا البناء فهو (لا يعتمد على الاختلاف بين عنصرين، ولكنه يعتمد على غياب واحد منهما)[٥٧] فالحذف يحقق للشعر سمة الإيجاز كما إنّها تمكّن المتكلم عامةً والشاعر خاصةً من تحقيق غرضه ونقل أفكار بألفاظ قليلة ذات دلالات معنوية مكثّفة. ومن أمثلة ذلك في شعر ابن المرابط قوله[٥٨]:

قد سقاني الغرامُ فيكَ كؤوساً ... لستُ منها أصحو ولستُ أتوبُ

وأجبتُ العذول إذ ضلّ يلحى ... بالذي لو رآك كان يجيبُ

أنت أنسي، ونعيمي، ومرادي ... وشفائي وراحتي والطبيبُ

ففي البيت الأول حذف الجار والمجرور من آخر البيت إذ تقدير الكلام (ولست أتوب منها) وإنما حذفه الشاعر تفادياً للتكرار، وعدم الفائدة من ذكره، لوروده في الجملة المعطوف عليها، فضلاً عن كونه رصداً للقافية واستدعاءً لها. وفي البيت الثاني جاء مستوى

الحذف أعمق إذ حُذف المفعول به مع الفاعل من آخر البيت وذلك فيه تفادٍ للتكرار فالفاعل (العذول) سبق ذكره، وحذف المفعول به لدلالته في الكلام إذ لا يعود كبير فائدة من ذكره، كما أن في هذا الحذف رصداً للقافية واستدعاءً لها. وفي البيت الثالث حذف المسند إليه وذلك لذكره في أول الكلام، ولم تعد حاجة لذكره، والأصل أنت نعيمي وأنت مرادي وأنت شفائي وأنت راحتي وأنت الطبيب، فلم يعد كبير فائدة من تكراره (ومن المواضع التي يطَّردُ فيها حذفُ المبتدأ القطعُ والاستئنافُ يبدؤون بذكرِ الرجُل ويقدِّمون بعضَ أمرهِ ثم يَدَعُونَ الكلامَ الأولَ ويستأنِفونَ كلاماً آخرَ. وإذا فعلوا ذلك أتَوا في أكثرِ الأمرِ بخبرٍ من غير مبتدأ)[٥٩]، ومن أمثلة الحذف الأخرى حذف الفاعل كما في قوله[٦٠]:

ألا فسقى صوب الغمامِ رياضَها وحيّا رُباها رائحاً ومبكرا

فقد حذف فاعل الفعل (حذا) منعاً للتكرار ولدلالة ما قبله عليه ومن أمثلة الحذف الأخرى حذف الاستفهام كما في قوله[٦١]:

فما لي ورَيعانُ الصِبا لا يهيجني وما للغصونِ الهِيف والكُثُبِ العُفْرِ

وللوردِ غضّاً، والأقاحِ مؤشّراً وللنرجسِ الفتّانِ والسوسنِ النَضِرِ

وللورادِ الوحفِ الأثيثِ يلوح في حَنادسِهِ أبْهى دواءً من البدرِ

فقد استغنى عن ذكر أدوات الاستفهام ابتداءً من الكثب العفر مروراً بالوردِ غضاَ والأقاحِ مؤشّراً، والنرجس الفتّان والسوسنِ النضر، والوارِدِ الوحفِ، ولعله استغنى عن ذكرها تجنباً للتكرار ولورودها في الجملة الأولى المعطوف عليها، فالشاعر بعمله هذا حقَّقَ سمة الإيجاز وحقق غرضه بنقل أفكار بأقل عدد من الألفاظ.

الاستفهام

عند قراءتنا شعر أبي بكر بن المرابط نجد أنّ الاستفهام قد خرج عن طبيعته المألوفة وهو (سؤال عن حقيقة أمرٍ أو عملٍ)[٦٢] إلى معانٍ أخرى لا يطلب منها طلب الفهم لنفسه بل إلى تفهيم المخاطب أو السامع وإثارة مشاعره أو غير ذلك، فأسلوب الاستفهام في شعره يهدينا إلى مجريات تنظيمية في سياقات خاصة، وبعد تفحص النماذج التي ورد فيها هذا الأسلوب وجدناها جاءت واضحة الأداة، أي أنّها قد ابتعدت عن دائرة الأداة غير المذكورة، أو الاستفهام غير المباشر. وقد خرجت استفهاماته عند مواصفات السياق الإخباري الطلبي إلى صيغ أخرى منها قوله[٦٣]:

أعلمتَ ما طويتْ عليهِ جوانحي يوم الوداعْ؟
أو ما جنتْ ذات الشرا عِ عليَّ والذُلِ السراعْ؟
هل كان إلّا الوجدُ والشـ ـشوق المبرّحُ والنزاعْ؟
ج
وجوىً بأحشاءِ المشو قِ لهُ التهابٌ والتياع؟
ج ج
ومدامعٌ لشؤونها شأنٌ يضيقُ به الذراعْ؟

فقد شكّلَ نسقُ الاستفهام تراكماً واضحاً في هذا النصِّ، ولعل هذا متأتٍ من الحاجة إلى إحداثِ تنوعٍ في اللغة الشعرية، لأنَّ الاستفهام له القدرة على هذا من خلال ما يحدثه من تغيير في بنية الجملة الشعرية لأجل الخروج بها عن حالة الرتابة، فضلاً عن إمكانيته لاستيعاب دلالات تعبيرية متنوعة لها القدرة على الإحاطة بتساؤلات الشاعر كافة[٦٤]، وهنا خرج الاستفهام عن معناه إلى دلالات مجازية ومما تجدر الإشارة إليه أنَّ الاستفهام عند شاعرنا خاصةً جاء في الأكثر خارجاً عن المعنى الحقيقي، لأنَّ الشاعر لا يطلبُ تفهيماً أو استخباراً في تساؤلاته فهو العالم بكل جزيئاتها وعندما استفهم ليس جهلاً إنّما يستفهمُ مقرراً أو متحسراً أو

متفجعاً أو متعجباً...[٦٥]، وهذا يعمل على إكساب المعنى حيوية ويزيد من قوّة الإقناع والتأثير به، لما لهذه الأسالیب (من إثارة للسامع وجذب انتباهه، وإشراكه في التفكير ليصل بنفسه إلى الجواب دون أنْ يملى عليه)[٦٦]ومن الأمثلة الأخرى قوله[٦٧]:

يـــا ليـــت شـــعري هـــل يكـــو نُ لعهـــــدنا الماضـــــي ارتجـــــاعْ؟

يـــا ليـــت شـــعري هـــل يكـــو نُ لليـــــلِ فرقتنـــــا انصـــــداعْ؟

يـــا ليـــت شـــعري هـــل تؤلـــْ لِـــفُ هـــــذه الـــنفسُ الشـــعاعْ؟

إنَّ تأكيد الشاعر النسق التراكمي للاستفهام من خلال تكرار الأداة (هل) في ثلاثة أبيات متتالية من شأنهِ أنْ يعمل على حشدِ الفاعلية الشعرية فيه، وتحريك دلالات القصيدة، فالدلالة التي توحيها هذه الأساليب متّصلة بهموم الشاعر الحزين الذي هيّجَ فيه الحنين آلامه وأشواقهُ إلى الماضي والشكوى من هموم الحاضر وما يكابده بسبب الفراق، فجاءت أبياته الثلاثة بصيغ الاستفهام الذي خرج إلى معنىً مجازيٍّ آخر وهو (التمني أو التوجع أو الشكوى) فالسمة التراكمية لصيغِ الاستفهام هنا وظيفةٌ دلالية تجاوزت الدلالات اللغوية المباشرة لتجسّد حالة شعورية عاشها الشاعر، فهو لم يرد جواباً من الآخرين، إنّما أراد إخبار القارئ أو السامع بما يعانيه من هموم وآلام بسبب الفراق.

ومن الأمثلة الأخرى في المعنى نفسه قوله[٦٨]:

فيـــا ليـــت شـــعري، والأمـــاني خـــوادعٌ تَغـــرُّ، ومـــا ليـــتٌ بمجديـــةٍ أجـــرا

أعائـــــدة بـــــالجلّقينِ عُهُودُنـــــا وأيامنـــــا فيهـــــا وبالســـــكّة الزهـــــرا؟

ج جج

وهـــلّ ذلـــكَ العـــيشُ الأنيـــقُ براجـــعٍ إلينـــا كمـــا كـــان بهـــا مـــرّة أخـــرى؟

ج

وكيــفَ وقــد حلّــت بســاحتها العــدا ومــا ســاغَ للإيمــانِ أنْ يــألفَ الكفــرا؟

فالشاعر عبّر بواسطة أسلوب الاستفهام عمّا يجيش به قلبه وما انطوى عليه من ألمٍ وحسرةٍ على تلك الأيام والعهود السالفة فطرحَ تساؤلاته عبر أداة الاستفهام (الهمزة) ثمَّ (هل) ثمّ (كيف) فجاءت على شكل حوار داخلي مع ذاته فهو لم يطلب الإجابة، إنّما أراد إظهار حزنه وألمه على ذلك الماضي الذي لا يخلو من اليأس لأنّه في آخر المطاف ينهي تساؤلاته بتساؤلٍ فيه شيء من اليأس عندما يقول(وكيف وقد حلّت بساحتها العدا...) وقد استغل الشاعر السمة التراكمية لأسلوب الاستفهام عبر ثلاثة أبيات في بناء صورته الفنية التي أبدع في تخيّلها ورسمها، كما حاول أنْ يلوّن صورته الفنية من خلال توظيف الجملِ الاسمية حيناً والفعلية حيناً آخر، مما يزيد المعنى حيوية وإقناعاً وتأثيراً.

النداء

هو طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف مخصوصة[٦٩]، هي الهمزة، ويا، وأيا، وهيا، و وا، وأي. وهذا الأسلوب يسهم مع بقية الأساليب في بناء البيت الشعري أو بعضه ، وإذا توجّه النداء إلى منادٍ غير عاقل لا يفهمه ولا يصغي إليه يندرج تحت ما يسمى (التفات التشخيص)[٧٠] وهو ما شخّصناه في شعر ابن المرابط حتى أصبح لتواتره اللافت للنظر ملمحاً أسلوبياً يستحق الوقوف عليه فالمنادى (يبقى وجوداً افتراضياً أو لنقل تلقائياً أسيراً للشعر)[٧١] وفي ضوء ما تقدم وبعد قراءتنا شعر ابن المرابط، وجدنا أنّ النماذج الندائية التي صاغها الشاعر، جاءت تحمل التحسر والتوجع في معظمها ويمكن أن نعرض لبعض الأمثلة على ذلك ومنها قوله[٧٢]:

ألا يــا حمــامَ الأيــكِ، مالــكَ كلّمــا تغنيــتَ مرتاحــاً تهــيّجُ مُغرمــا

إنَّ مخاطبة (الحمام) من الأمور التي تفاجئ القارئ وتضعه أمام شيء غير مألوف؛ ولذلك يصدم القارئ بشيء حقيقي ناتج عن الانحراف الذي يعدُّ خروجاً عن النمط التعبيري المألوف، فالحمام يوقظ لوعة الشاعر وأساه عندما يغني مرتاحاً، وكما يبدو أنّ الأمر أصبح فيه علاقة ضدّية، فالغناء والطرب يهيج الألم والحزن لدى الشاعر؛ لأنّه يتذكر محبوبته التي فارقها، والشاعر عندما يخاطب الحمام أو يتوجه إليه منادياً، لا ينتظر منه إقبالاً أو ردّاً على سؤال، لكنه يحاول أنْ يقيم علاقة مع الأشياء التي يرى أنّها من الممكن أنْ تكشف عن انفعالاته وعواطفه. ومن الأمثلة الأخرى قوله(٧٣):

يـــا دارُ دارَ المنـــى خُلِّـــدتِ منزلـــةً فيهـــا تلاقـــى فخـــارُ الســـيفِ والقلـــمِ

يـــا خيـــرَ دارٍ ثـــوى خيـــرَ الأنـــامِ بهـــا ليهنـــكِ اليـــومَ مـــا ضُـــمِّنتِ مـــن كـــرمِ جج

إنَّ مخاطبة الدار عن طريق أسلوب النداء يدخل تحت باب العدول، لأنّ فيها مخالفة للمألوف السائد، إذ جعله وكأنّه إنسان يناجيه ويحاوره ويدعو له، ولم يكتفِ بذلك إنّما أخذ يوجّه نداءهُ للأشياء المعنوية التي تتمثل بصفة من صفات هذه (الدار) وهذا الأسلوب يعمل على إثارة الدهشة عند المتلقي عن طريق إعطاء الأشياء المعنوية بعض الصفات الإنسانية وهذا نجده يتكرر في شعره من ذلك قوله(٧٤):

يـــا نفـــسُ صـــبراً إنْ أطقـــ ـــتِ وكـــانَ منـــكِ بـــه اضـــطلاعُ

فقد خاطب (النفس) ووجّه نداءه إليها إذ جعلها بمنزلة العاقل وربما أراد من خلال هذا الأسلوب الكشف عن حالته النفسية وموقفه الانفعالي، ويمكن أنْ نعد هذا الخطاب من باب نجوى الذات؛ لأنَّ الشاعر لا ينتظر من المنادى إقبالاً أو رداً بل هو المجاز الذي خرج إليه النداء، وإنّما لجأ إليه تعظيماً لشكواه.

ونجد في شعره أيضاً بعض الأمثلة التي شكّلت تراكما دلالياً للنداء منها قوله(٧٥):

يـــا مَـــن غـــدا بجـــوانحي مثـــواهُ حبّـــاً طـــوى قلبـــي عليـــه اللهُ

يـا شُـقّة الـنّفس الـذي إنْ غـابَ لـمْ تُعْـــوزْ وإنْ بَعُـــدَ المـــدى لقيـــاهُ

يـا مَـن صـفا نَفْسـاً وطـابَ فكـلُّ مـا أبـــدى ســـواءٌ والـــذي أخفـــاهُ

يـا مَـن حـوى السـحر الحـلال بيانُـهُ فـــي لفظـــه الأجلـــى وفـــي معنـــاه

ج

يـا مَـن سَـما إذ حـاز كـلَّ فضـيلةً فـــي دينـــه الأنضـــى وفـــي دنيـــاه

ففي هـذا الـنص وجّـه الشـاعر خطابـه إلـى الفقيـه الأجّـل أبـي عبـد الله بـن محمـد بـن الجنّـان(ت٦٤٨ هـ)، مادحاً اياه مبـرزاً بعـض صـفاته عـن طريـق تكثيـف أسـلوب النـداء داخـل الـنص، فخـرج النـداء هنـا إلـى معنـى مجـازي هـو المـدح، ومما لا شـكَّ فيـه أنّ هـذا التكثيـف يعكس تمسك الشاعر بكلِّ شيء من الممكن أنْ يسهم في التعبير عن خوالجه وأفكاره، كما أنّه يمثل نوعاً من الإصرار في مديح شخص وجد أنّه يستحق أنْ يقدم له المديح، فخاطبه بواسطة أداة النـداء (يـا) وخاطـب فيـه بعـض الصـفات المعنويـة التـي يـرى أنّهـا تمثلـه وهـي (غـدا بجوانحي...، صفا نَفْساً...، حوى السحر...، سَما إذ حاز...) ومن المؤكد أنَّ الشاعر عندما خاطب هذه الصفات كان يعي أنّها لا تعقل ولا تُنصح، ولكن الموقف فرض عليه أنْ يتوجه إلى مثل هذه الصفات ويقيم معها تواصلاً، وبذلك استطاع أن يتجاوز المألوف السائد ويمنح اللغة مجالاً واسعاً، جعلها أكثر مرونة وقابلية على التعبير عن أفكاره وخلجات نفسه.

الأمر:

إنَّ كلَّ نصٍّ أدبي يتمتع بنظام فنيٍّ خاص تبعاً للمؤثر الأسلوبي المكون له، وقد يأتي في سياقه بنسبة ورود عالية؛ ليجعله (يتميّز عن نظائره في المستوى والموقف وإن يساعدنا على فكّ شفرة النصّ وإدراك كيفية أدائه لدلالته)[٧٦].

وأسلوب الأمر من بين المؤثرات الأسلوبية التي شكّلت في سياقات ابن المرابط بصمة تركيبية مُميزة، وشكّل ملمحاً بارزاً يستدعي الوقوف عليه، إذ خرج في مواطن كثيرة عن حقيقته لتأدية معانٍ بلاغية مختلفة تضفي على المعنى رونقاً وجمالاً وتزيده عمقاً في الدلالة وأثراً بالغاً في النفس، ومن هذه المعاني قوله(٧٧):

يـــا نســـيم الـــريح حَـــرّش(٧٨) بـــــين أزهـــــار الغصـــــونِ
وتلفـــــع بشـــــذى البـــــا نِ وعـــــــرفِ الياســـــــمينِ
واســـــحب الأذيـــــال ســـــحباً بينهـــــا جـــــنح الـــــدّجونِ
فـــــإذا مـــــا الليـــــل ولّـــــى للصـــــــــباح المســـــــــتبينِ
فتحمّـــــل مـــــن ســـــلامي كـــــلَّ وضّـــــاحِ الجبـــــينِ

إنَّ الشجر والنبات يكون أحياناً من أقرب الأشياء الطبيعية إلى الإنسان؛ لأنّها مرتبطة بوجوده منذ القدم، إذ كان الشعراء في عصر ما قبل الإسلام قد ذكروا قسماً من أنواعه واستخدموه في عناصر أساسية في بنية الصورة عندهم، وأضفى ابن المرابط حاله حال أغلب شعراء الأندلس والمشرق على الشجر والنبات خاصية إنسانية فأخذ يوجه خطابه إليه على أنّه إنسان ،فنجده يتوجه إلى مفردات الطبيعة ويحدث معها تواصلاً بوعي أو من دونه، ويكسبها صفات جديدة استطاعت أن تمنح اللغة مجالات واسعة وجعلت منها أكثر مرونة، من خلال الانحراف المرتبط بالخيال الشاعري الذي يسعى إلى تكوين علاقات جديدة بين الإنسان والعالم المحيط به، ففي النص السابق يتضح لنا الانتقاء الأسلوبي التركيبي بطغيان الصيغ الفعلية بلازمة (الأمر) لتحريك دلالات النص؛ لأنَّ الفعل (يمنح الخطاب حركية والاسم يمنحه استمرارية وثبوتاً)(٧٩) وعن طريق حركية الأفعال هذه يعبر النص عن دائرته الدلالية التي جاءت في طلب تحقيق ما لا يستطيع الشاعر تحقيقه في الحقيقة، فالدلالات النصية تحوم حول

العلائق الإسنادية الشعرية (صيغة الأمر) وتمثيل المسند إليه المستتر في (نسيم الريح) الذي مثل المحور الذي يدور حوله النص، كما إنَّ مجيء (الأمر) بهذه الكثافة وانتشاره على سطح النص حقق بعداً آخر له؛ وذلك بتكثيف دلالته النصية وإخراجها من حيز دائرته التقليدية التي تشتغل في حيز المفردات المعجمية إلى حيز نطاق جديد متكئ هذه المرة على النسيج التركيبي الذي حرّك الدلالة بشكلها هذا. ومن الأمثلة الأخرى قوله[٨٠]:

ألا يـــا نســـيم الـــريحِ بلِّـــغ تحيتـــي وإنْ صَـدرَتْ حـرّى عـنِ الكَبِـدِ الحـرّى

وعـرّج علـى تـدميرَ وافضـض خِتامهـا بمجلـسِ قاضـيها وسـيّدها الأخـرى

فمن خلال هذا التراكم الدلالي لفعل الأمر، إذ تكرر ثلاث مرات على مدى البيتين استطاع الشاعر أنْ يخرج عن المألوف عن طريق اقتران فعل الأمر بالاستعارة التشخيصية، فالشاعر يناجي (نسيم الريح) ويطلب منه أنْ يبلّغ تحيته إلى ابن عمّه، وأنْ يعرّج على (تدمير) و(تفضض ختامها) بمجلس القاضي.

إذ يمثّل العدول بأسلوب الأمر؛ لأنّه يوجّه خطابه إلى شيء محسوس (نسيم الريح) فجعل منه شخصاً يحاوره واستخدم معه أفعالا لا تستخدم إلّا مع الشخص العاقل، فعن طريق حركية هذه الأفعال استطاع النص أنء يعبّر عن دائرته الدلالية التي جاءت في طلب تحقيق ما لا يستطيع تحقيقه الشاعر جرّاء (البعد) عن ابن عمه، فالدلالة لنصية تحوم حول العلائق الإسنادية الشعرية (صيغة الأمر) التي استمرت بفضل (واو) الوصل الذي زاد مساحة الدلالة لإفساحه المجال أمام استمرارية الأفعال.

أسلوب الالتفات:

الالتفات مظهر من مظاهر العدول الأسلوبي، ووسيلة مهمة من الوسائل البلاغية التي نالت حظاً وافراً من الدراسة والاهتمام ينطوي على إشكالية انتقاله ضمن صدور النص من أسلوب إلى آخر، فقد يكون الانتقال من صيغة إلى صيغة أو من خطاب إلى غيبة، ومن غيبة

إلى خطاب أو من ماضٍ إلى مستقبل أو العكس. فهذا الأسلوب له القدرة على إثراء الدلالة ولطافة المعنى ودقته، كما أنه يعمل على إبراز الدلالات الخفية والمعاني المستترة وراء النصوص؛[٨١] ومن الأمثلة التي جاءت في شعر أبي بكر بن المرابط قوله[٨٢]:

كم بين منتحِبٍ لفقد حبيبه ... يبكي لشملٍ منه غير جميعِ

ومغرّدٍ أُنساً بقرب حبيبه ... يمسي ويصبح في رياض ربيعِ

شتّان ما بيني وبينك في البكا ... هبك انتحبت فأينُ فيضُ دموعِ

فالاختلاف في الخطاب من الغيبة إلى المتكلم ومن الغيبة إلى المخاطب موظفٌ توظيفاً فنيّاً رائعاً إذ أستطاع من خلال استعمال صيغة الغائب في البيتين الأول والثاني أنْ يعمم الكلام على البشر جميعاً فهو لم يخصص إنسانا بعينه كما استطاع أيضاً أنْ يقسم الناس على نوعين نوعٌ منتحبٌ يبكي لفقد حبيبه، ونوعٌ مغرّد أنساً بقرب حبيبه، وفي البيت الثالث تحول من الغيبة إلى المتكلم ليخص نفسه بالبكاء والحزن جرّاء فقد حبيبه، ثمّ تحول من الغيبة إلى المخاطب ليخصه بالفرح والسرور بقرب حبيبه. ومن الأمثلة الأخرى قوله:[٨٣]

وأنّى بلقياهُ اختلاساً؟ وكيف لي ... بذاك؟ وما مرَّ الرقاد ببالي

خليليَّ هل يعفى من الليلِ ساعةً ... أخو شجَنٍ؟ رُدا جوابَ سؤالي

ج

يبيتُ وفي أحشائه لاعجُ الجوى ... وفوق حشاياه حِدادُ نِصالِ

فثمّة انتقالات ضمائرية بيّنة هنا تدور في فلك دلالي هو (السهر وعدم النوم) إذ أوضح الشاعر عدم قدرته على النوم ولو خلسة لكي يلتقي طيف حبيبته من خلال استعماله الضمير (لي) مرتين في البيت الأول (وكيف لي، ببالي) ثمّ ينتقل إلى ضمائر الغيبة عندما خاطب (أخو شجن) بقوله (هل يُعفى) ثمّ تحول إلى المتكلم باستخدام الضمير (لي) مرة أخرى بقوله (سؤالي)، ثمّ بعد ذلك يلتفت إلى ضمير الغيبة مرّة أخرى عندما يقول (يبيت وفي أحشائه...) وكذلك عندما قال (وفوق حشاياه حِداد...) فالالتفات هنا عمل على إنتاج الدلالة وتناميها. وبناء السياق الأسلوبي الذي لا يتحقق هنا إلّا (من قطع سياق ضمير ما بالانتقال غير المتوقع إلى سياق ضمير آخر مغاير)[٨٤] فالالتفات يعمل على إثارة المتلقي وجذب انتباهه عن طريق هذه الانحرافات المسموح بها وفقاً لمتطلبات السياق.

ثالثاً: المستوى الدلالي

تعتمد الدلالة في أي نصٍّ أدبي على قطبين أساسيين هما (الدال والمدلول) اللذان ينتجان بالتحامهما معنى محدداً، وهذا المعنى هو ما تعنيه الدلالة وتهدف إليه. لهذا فان المستوى الدلالي يبحث في دلالات الألفاظ والجمل والعبارات ومعانيها المتكونة من جدلية اندماج الدال بالمدلول، وذلك في إطار السياق العام للخطاب الشعري الذي يُخفي في بنيته دلالات بعيدة المرامي؛ لذا فهو يكشف هذه الدلالات وهي في (نسقها ونصها أي في صورتها التشكيلية لا في صورتها المعجمية)[٨٥] ومن هنا فأنّ هذا المستوى (لا يتوقف عند ما هو مرئي وظاهري في سطح الظاهرة اللغوية أو الكتابية أو الخطية، وإنّما يغوص إلى الأعماق إلى ما قبل النص وإلى ما بعد النص من أجل اقتناص مستويات المعنى والدلالة التي يمكن أنْ ينبئ بها النص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة)[٨٦]. وستناول في البحث هذا المستوى على النحو الآتي:

التشبيه:

من خلال القراءة والتمعن في شعر أبي بكر بن المرابط نجده عمد إلى رسم صوره الشعرية من خلال تخيّل الشيء في شيء آخر، أو بوصف أدق محاكاته محاكاة غير مباشرة بواسطة شيء آخر، وذلك عن طريق أساليب عدة منها التشبيه كما في قوله[٨٧]:

شـاهدتُ غرّتَهـا مـن تحـتِ لمَّتِهـا فقلـتُ: صـبحٌ تبـدّى فوقَـهُ غَـبَشُ

فممّا لا شكَّ فيه أنَّ من أهم المعطيات النقدية التي تتجلى في الصورة التشبيهية هي إبراز الدور العضوي للتركيب في الصورة داخل الخطاب الشعري، إذ أصبح تناول موضوعين محددين ووضعهما موضع موازنة لأجل إبراز الخصائص لكل منها ليس نوعاً من أنواع الإسراف اللفظي الذي يمارسه الشاعر المبدع كي يعثر على وجه شبه مناسب أو مقارب لمشهدين أثارا إعجابه إنّما هو في كثير من نماذجه عملية لغوية إفهامية انفعالية، يتحرك الانفعال معها بدءاً من ذات الشاعر انطلاقاً إلى القارئ(٨٨).

إنّ طرفي التشبيه في هذا البيت لا يكادان يتشاكلان وهذا من شأنه أن يرتقي بالصورة فالدراسات النقدية انتهت إلى أنّه كلما كثرت عناصر التوافق بين مقومات الصورة اقتربت من الحقيقة الباردة وقلَّ معها انفعال المتلقي، وكلما كثرت عناصر الاختلاف اقتربت من الإبداع، وهذا ما أكده الجرجاني بقوله :(وجدتَ التباعدُ بين الشيئين كلما كان أشدَّ، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوسُ لها أطرب...) (٨٩) فضلاً عن أن حذف أداة التشبيه أدى إلى إلغاء الحواجز الذهنية التي تفصل بين المشبه والمشبه به، لتقرر أن الأول هو عين الثاني، وهو في هذا يتجاوز المألوف ويحدث نوعاً من الفجوة أو الدهشة عند القارئ.

ومن ذلك قول ابن المرابط في المديح:(٩٠)

فالصـبحُ مـا لـم تَلـحْ فـي ضـوئه غَسَـقٌ والبـرءُ مـا لـمْ تَكـنْ مُهْديـه كالسَـقمِ

إنَّ الشاعر هنا في هذا البيت عمد إلى أن يكون المشبه هو غير المشبه به ولم يكتفِ بهذا إنما جعل العلاقة بين المشبه والمشبه به (علاقة ضدّيّة) وهذا من شأنه أن يرتقي بجمال الصورة إذ إنَّ (لتصوير الشبه من الشيء في غير جنسه وشكله، والتقاط ذلك له من غير مَحِلّته، واجتلابه إليه من الشِّقِّ البعيد، باباً آخر من الظَّرف واللُّطف، ومذهباً من مذاهب الإحسان لا يخفى موضعه من العقل...)(٩١) فالصبح عندما تشبهه بالغسق، والبرء عندما نشبهه بالسقم يكون مدعاة للدهشة والانفعال تدفع المتلقي إلى التأمل والبحث عن وجه شبه مناسب بينهما،

لكن إذا ما عرفنا أن الشاعر قد جعل لتوافق الطرفين شرطاً بينهما وهو وجود شخص الممدوح، تبدد الغموض وبانت الفكرة وأضحت إلى النفس قريبة إذ أصبحت اختلاف في شدة ائتلاف. ومنه قوله[٩٢]:

وتهَّلَلـــت طربـــاً أســـرّة أحمـــدٍ فكـــأنَّ غرَّتـــه الصـــباح المقبـــل

مَـــن لا تـــزالُ إلـــيكُمُ أشـــواقُهُ كالنـــارِ مـــا بـــين الجـــوانحِ تُشـــعَلُ

فهذه الصورة تعتمد على الخيال البصري، إذ حاول الشاعر أن يشد انتباه المتلقي من خلال تشبيه غرّة الممدوح بشيء ليس من جنسه وهو (الصباح) ولم يذكر وجه الشبه وهو البياض بل تركه للمتلقي يستنبطه من خلال ما توحي به الصورة، فجمال الصورة وعمق دلالتها لا يتحدد فقط بذكر أداة التشبيه وحذفها إذ إنَّ لذكر وجه الشبه وحذفه عاملاً مهماً في تحديد الصورة التشبيهية وأثرها، فبذكرها تضيق الحدود وبحذفه تتسع لتغني الصورة بعمق دلالي ينتج عنه تشعب الرؤى والأفكار يستوجب من المتلقي البحث عن غائبها وفك مغاليقها، فتبتعد بذلك عن السطحية وتغدو أكثر إيحاءً وتكثيفاً بلاغياً؛ لأنَّ ذكره يحرم المتلقي من متعة البحث والتأويل ويصدمه بالمباشرة.[٩٣]

ثمَّ بعد ذلك عمد الشاعر إلى (تشبيه المفرد بالمركب) إذ شبّه صفة من الصفات الإنسانية وهي (الشوق) بشيء مادي وهو النار التي تشتعل بين الجوانح، وهذا النوع يمكّن الصورة من حيازة سماتها الثلاث المتمثلة بالجدّة والتكثيف والإيحاء[٩٤]؛ لأنّه والحال هذه سيكون إجمالاً يتبعه تفصيل، مما يؤدي إلى إثارة العنصر التشويقي للنفس الإنسانية ومحفزاً لخيالها ومثيراً لنشاطها.[٩٥] ومما زاد من جمالية النص تشبيه الذهني بالحسي ليخرج من الغموض وضوحاً ومن الخفاء بياناً؛ لأنَّ استحسان النفس للنص موقوف (على أن تُخرجها من خفيٍّ إلى جليٍّ، وتأتيها بصريح بعد مكنيٍّ، وأن تردَّها في الشيء تُعلِّمها إياه إلى شيء آخر ... نحو أن تنقُلها عن العقل إلى الإحساس)[٩٦].

الاستعارة:

كما شكّلت الاستعارة ملمحاً بارزاً في شعر أبي بكر بن المرابط من ذلك قوله[٩٧]:

قــدْ ســقاني الغــرام فيــكَ كؤوســاً لســتُ منهـا أصـحو ولسـتُ أتـوبُ

يتضح من خلال إنجاز الوظيفة المجازية القائمة على انتهاك مألوف الإسناد في العلاقات اللغوية تتكشف السمات الدلالية، ففي هذا البيت سمة دلالية هي (التشخيص) غادر فيها (الغرام) ودلالته الأولى المباشرة كليّاً، ذلك أنّ المسند إليه الفعل(سقى) من مجال غير مجاله، فبينهما تنافر لكن الاستعارة قاربت بينهما فتواشجا على المفارقة حتى جسّد الغرام، واتسم بسمة من السمات الإنسانية، ومن الأمثلة الأخرى قوله:[٩٨]

بــلادٌ بهــا جــرَّرتُ ذيــلَ شــبيبتي وأوّلُ أرضٍ مــسَّ تربتهــا جلــدي

معاهــدُ إينــاسٍ وأيــامُ أُلفــةٍ جنيـتُ بهـا اللـذات أحلـى مـن الشـهدِ

تقضّــتْ وأبقــتْ بــين جنبــيَّ حســرةً أبيــتُ لهــا رهــن الصــبابةِ والوجــدِ

الصورة هنا قوامها التضافر الاستعاري الإنزياحي عبر أسلوبي (التشخيص والتجسيم) فالانزياح يتمثل بقوله (ذيل شبيبتي) الذي يمثل صورة استعارية (تشخيص) وذلك لعدم تآزر المسند مع المسند إليه فالمسند ينتمي إلى المجال الإنساني والمسند إليه ينتمي إلى مجال بعيد عنه وهو يمثل الانفتاح الدلالي الذي يتنامى عليه التعالق الاستعاري. فعلى الرغم من السمة التنافرية بين المسند والمسند إليه يكون تلاؤمها مع بعضها تحت كنف الاستعارة أكثر قدرة في رفع الدلالة، وكذلك الأمر في قوله (أبقت بين جنبيّ حسرة) فالحسرة انطوت عليها الضلوع فأصبح لها أبعاد محسوسة قائمة بذاتها، وبهذا فقد تحققت النقلة الفنية للأفكار والمفاهيم من عالمها المجرد إلى عالم الحس ليغنيها ويبرزها ويوسّع مدلولاتها، وهذا يعمل على خلق استجابة وتجانس بين المدركات المادية والمعنوية فضلاً عن القدرة على تصوير أحاسيس وانفعالات الشاعر في قوالب مادية بيانية لأنّ الصورة القائمة على التجسيم لا يعوّل عليها في وصف

الواقع (وإنما دورها وصف أعماق الشاعر وما ينطبع في نفسه من انفعالات مختلفة وتقديم كلّ ذلك في قوالب مادية بيانية)[٩٩] ومن الأمثلة الأخرى قوله:[١٠٠]

وما ذاك إلّا أنّها المنزل الذي هصرتُ به غصنَ الشبيبةِ أخضرا

يُوسد ظلَّ الأمن خدّي مورقاً ويقطفني زَهْرَ الأمانيِّ مُثْمِرا

فقد استطاع الشاعر أنْ يمنحَ الحركة والفعل للذهنيات التي تفتقر إليها، فإذا بالمعاني التي هي من خبايا العقل (الشبيبة) و(الأمن) و(الأماني) قد جُسِّمت حتى رأتها العيون فأصبح للأولى غصنٌ وللثانية ظلٌ وللثالثة زهرٌ ومما لا ريب فيه أنَّ الاستعارة تخلق واقعاً جديداً وذلك بجمعها وتأليفها بين أشياء لا ربط بينها في الواقع، ومن ثمَّ فإنَّ أسلوباً كهذا يصبُّ في تحميل الدلالة إيحاءات بعيدة بإيماءات الدوال التنافرية،[١٠١] ومن الأمثلة الأخرى[١٠٢]:

حملتَ لواء الفخرِ لا عن كلالةٍ وبالفرع يزكو نبتهُ تعرفُ الأصلا

وشيّدتَ أركان المعالي ولم تدع كغيرك تخريباً لها عُلْوها سُفلا

وجلَّيتَ أحلاكَ الخطوبِ فَلُحتَ في حنادسها كالبدر أسْعَدَهُ حلّا

إنَّ الممدوح شكّل بؤرة الحدث لمتغيرات متعالقة استعارياً إذ إنَّ علاقات الإسناد اللغوية فيها شيء من الغرابة أو التنافر، فمن خلالها استطاع الشاعر السمو باللغة ونقلها من محيط التداول المألوف إلى محيط المبتكر غير المألوف، يتضح فيها الخرق المنهجي لنظام اللغة عن طريق تبادل المدركات والصفات بين الماديات والمعنويات، فكما هو واضح فأن المسند إليه (الفخر، المعالي، الخطوب) صفات معنوية والمسند (لواء، أركان، أحلاك) سمات مادية ولا بدَّ للقارئ من أنْ يتجاوز المدلول الأوَّل إلى المعاني الثواني التي تنتفي معها المنافرة أو تنتج الدلالة وهي المبالغة في وصف الممدوح.

إنّ استعمال مثل هذه الأساليب يهدف إلى إثارة لون خاص من الوعي بل شكل خاص من التأثير لدى المتلقي يختلف تماماً عمّا يمكن أن يحدثه الفهم التقليدي الواضح والإثارة الباردة اللذان ينتجهما الخطاب الاعتيادي غير الشعري، كما في قوله:[١٠٣]

نشـــأنا جميعـــاً تحـــت أفيـــاء عـــزّةٍ وامـــنٍ ونعمـــة مـــا عرفنـــا لهـــا قـــدْرا

نجـــرّرُ أذيـــال الســـعود ونجتنـــي ثمـــار المنـــى معســـولةَ المجتنـــى دَهْـــرا

لقد ارتأى الشاعر أنْ يطرح فكرته (الحنين إلى الماضي الجميل) بالتخفي وراء ستر الاستعارة لما لها من وقْعٍ خاص في إفراز الدلالة ونمائها، عن طريق تحميل دواله معاني واسعة، إذ يؤدي الدال (دوراً أساسياً في خلق جدلية داخل الكتابة تؤدي إلى تعدد المعنى وإلى انفجاره)،[١٠٤] فالتنافر قائم بين المحسوس والمعنوي، فالعزة والأمن والنعمى لها أفياء (ظل) والسعود لها أذيال والأمنيات لها ثمار معسولة إلّا أنّ الاستعارة قد أوشجت بين الاثنين وقاربت وضعهما في إفراز الدلالة، وهذا التوظيف كلّه يصبُّ في منعطف تحميل الدلالة إيحاءات بعيدة بإيماءات الدوال التنافرية لتكون خير أداة لتحميل الدلالات أطراً إيحائية أعمق أثراً من غيرها.

الثُنائيات الضديّة

إنّ اجتماع المتنافرات في النص الشعري يخلق جواً من اللامعقول لبعد الصلة الرابطة بينهما، وتتجاوز العلاقة بينهما ذلك أحياناً لتأتي متناقضة ومتنافرة،[١٠٥] على الرغم من أنّهما يرجعان إلى نواة دلالية واحدة في المستوى العميق، إذ يعمد الشاعر إلى هذا التوظيف ليموّه الدلالة على القارئ فالتناقض يعمل على تشتيت الفكرة بين وحدات النص عند القراءة الأولى، وينتفي ذلك عند القراءة الثانية، فالتناقض (ما هو إلّا صورة سطحية سرعان ما تغوص في عمق ذلك التناقض، لنصل إلى قدرة الكلمة التي تلعب فيها الصورة الرامزة التي تلمع خلف بناء الجملة وتدفعنا إلى إعادة تركيب الخلق اللغوي عن طريق النظر إلى التداخل في بناء العبارة)[١٠٦].

إن تشكيل التعارضات أو المتغايرات في سياق النص من أبرز الملامح الأسلوبية التي يجب تعيينها، ولهذا سوف نقف عند بعض الأمثلة على الثنائيات الضديّة في شعر أبي بكر بن المرابط التي شكّلت ملمحاً ومؤثراً أسلوبياً تحقق فيه الانزياح الشعري ومنها قوله[١٠٧]:

وقـــد حـــانَ توديـــعٌ وآن ترحّـــلٌ وكـــلُّ التئـــامٍ وصْـــلُهُ يقتضـــي الفصـــلا

.....

تشـــدُّ بحـــالٍ ثـــمَّ تُعْقِـــبُ ضـــدَّها فآونـــــةً ربطـــــاً وآونـــــةً حـــــلّا

ج ج

بعـــادٌ وقُـــربٌ واجتمـــاعٌ وفرقـــةٌ تصـــاريفُ دهـــرٍ مـــا أمـــرَّ ومـــا أحلـــى

ج

علـــى أنّ نفســـي فـــي ذراكَ مقيمـــةٌ وإنْ ســـار عنهـــا الجســـمُ واقتعـــد الـــرّحلا

إنّ هذا التوظيف للثنائيات الضدية فيه من الغموض ما يعدُّ مقبولاً فهو لا يصل إلى درجة التعقيد غير المقبول فالألفاظ (ربطاً – حلّا) و(بعاد –قربٌ) و(اجتماعٌ – فرقةٌ) و(أمرَّ– أحلى) و(سار – اقتعد) تحدث تنافراً بسبب الدوال المتنافية لواقع حالها من حيث مجيئها في سياقها المألوف، وإنَّ القراءة السطحية لا تمكّن القارئ من الدخول إلى المعنى المحدد، مما يتطلب منه إتباع القراءة بقراءة جديدة تمكنه من التخلص من المعاني الأوائل والغوص على المعاني الثواني التي تتلاشى بها سمة التنافرية ويصبح البيت أو النص وحدة دلالية (وبذلك يخرج الكلام الشعري عن مجرد الوظيفة الإبلاغية إلى الوظيفة التأثّرية)[١٠٨]

فإذا ما عرفنا أن الشاعر قد نظم قصيدته بعد أن قرر الرحيل وترك الأمير عثمان بن نصر يتلاشى الغموض من اجتماع هذه المتنافرات، فكل وصل يتبعه فصل، وهذه حال الدنيا تشد أحيانا وترخي في أحيان أخرى، ومن تصاريفها البعاد والقرب والاجتماع والفرقة والمر والحلو السير والقعود، فهي لا تستقر بالشخص على حال.

ومن الأمثلة الأخرى قوله[١٠٩]:

صـــلّى الإلـــه علـــى نبـــيٍّ خصّـــهُ متـــــأخراً بخصـــــائص التقـــــديمِ

إنَّ السياق الأسلوبي في البيت السابق، كما في أبيات أخرى كثيرة يدلُّ على قدرة الشاعر وتمكنه من تطويع اللغة واستخدامها استخداماً فنياً مجازياً موحياً، فيجعل المعاني (مثيرة للتعطش في نفس القارئ فيحس وهو يقرأ أنّه يلمس المعاني ولا يلمسها في الوقت نفسه، فالأفكار تزوغ ولا تثبت، وفي القصيدة إيحاء إلى المعنى يبقى الذهن متطلعاً ويريد ولا يلمس ما يريد، وينال شيئاً وتفوته أشياء)[١١٠]. وقد تجسد ذلك في هذه الصورة المدهشة التي تدلُّ على طاقة تخيلية هائلة يملكها الشاعر، كما تدلُّ على قدرته على إيجاد حالة من التوازن بين الأشياء، فالصورة هذه ابتعثت نتيجة التضاد وارتسمت الخلخلة الدلالية بين مفرداتها التي جاءت بأسلوب منح النص القدرة على الإيحاء، فالتنافر الحاصل بين المفردات منحا معانيَ غير ثابتة وإلّا فكيف يمكن أن يصف النبي ﷺ بخصيصة في لفظين متنافرين (متأخراً وخصائص التقديم) فقد أحدثت هذه الثنائية نوعاً من المفاجأة والصدمة التوترية، فالمنحى الدلالي يعقد موازنة بين أمرين متضادين، وإنَّ إثبات الدلالة قد تمَّ من خلال المغايرة التي تطلب نوعاً من الإدراك للنص، فالرسولﷺ متأخرُ بمجيئه فهو خاتم الأنبياء والمرسلين لكنه قد خصّه الله بخصائص التقديم وفضّلَهُ على سائر رسله وملائكته أجمعين.

هوامش البحث:

(١) بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة:٢/ ٣٣٠.
(٢) ينظر: نفسه: ٢/٣٣٠.
(٣) زواهر الفكر وجواهر الفقر: ١٩.
(٤) بغية الوعاة :٢/ ٣٣٠
(٥) ينظر: المعجم في أصحاب القاضي أبي علي الصفدي: ٢٤٥.
(٦) لغة الشعر، رجاء عيد: ١١٤.

(٧) في الشعرية: ٣٨ –٣٩ .

(٨) ينظر: الأسلوبية والأسلوب:٨٠.

(٩) نفسه: ٨٢.

(١٠) بنية اللغة الشعرية: ١١٠.

(١١) في الشعرية: ٢٧ –٢٨.

(١٢) الشعر بين نقّاد ثلاثة:٣٠.

(١٣) قضايا الشعر المعاصر: ٢٣١.

(١٤) جرس الألفاظ ودلالتها: ٢٣٩.

(١٥) ينظر الأسلوب والأسلوبية، بيير جيرو: ٣٩.

(١٦) زواهر الفكر:٤١.

(١٧) ينظر: موسيقى الشعر: ٤١.

(١٨) زواهر الفكر: ٣١١.

(١٩) تحليل الخطاب الشعري : ٣٩.

(٢٠) لغة الشعر عند المعري: ٣٠.

(٢١) تطبيقات البديع عند أبي تمام: ٢٩.

(٢٢) زواهر الفكر: ٧٦.

(٢٣) نفسه: ١٥٠.

(٢٤) ينظر: الشعراء وإنشاد الشعر: ١٣٤.

(٢٥) زواهر الفكر: ٩٣.

(٢٦) الكتيبة :١٦٦.

(٢٧) العمدة: ١/١٧٤

(٢٨) زواهر الفكر: ٣٠١.

(٢٩) نفسه: ٤٨.

(٣٠) في الشعرية: ١٢٠.

(٣١) جرس الألفاظ ودلالتها: ٢٢٩.

(٣٢) زواهر الفكر:٥٤٣

(٣٣) نفسه:٤٦٢.

(٣٤) موسيقى الشعر: ٤٥.

(٣٥) زواهر الفكر:٧٢.

(٣٦) جرس الألفاظ ودلالتها: ١٧١.

(٣٧) زواهر الفكر: ٣١٦.

(٣٨) ينظر: العمدة: ٣/٢.

(٣٩) موسيقى الشعر: ٤٥.

(٤٠) زواهر الفكر:٣١٦.

(٤١) نفسه: ٩١.

(٤٢) نفسه: ٣٣٥.

(٤٣) نفسه: ٣٥٦.

(٤٤) نفسه: ٤٦٣.

(٤٥) نفسه: ٤٦٣.

(٤٦) نظرية الأدب، رينيه ويليك: ٢٥٠.

(٤٧) دلائل الإعجاز: ١٣٧.

(٤٨) ينظر: بحوث لغوية:٤٠ –٤١.

(٤٩) ينظر: نفسه: ٥٧.

(٥٠) زواهر الفكر :٧٨.

(٥١) نفسه: ٨٩.

(٥٢) نفسه: ٨٩–٩٠.

(٥٣) ينظر: الكافية في النحو: ١٧٦/٢.

(٥٤) زواهر الفكر: ٣٣٦.

(٥٥) دلائل الإعجاز: ١٧٠.

(٥٦) البلاغة فنونها وأفنانها: ١٥٨.

(٥٧) بنية اللغة الشعرية: ١٤٨.

(٥٨) زواهر الفكر: ٧٢.

(٥٩) دلائل الإعجاز: ١٠٧.

(٦٠) زواهر الفكر: ٩٤.

(٦١) نفسه: ٣٥٠.

(٦٢) البلاغة العربية في ثوبها الجديد: ٨٤.

(٦٣) زواهر الفكر : ٤٥٢.

(٦٤) ينظر: شعر الخوارج دراسة أسلوبية : ٩٣

(٦٥) ينظر: همع الهوامع: ٦٩/٢.

(٦٦) من بلاغة النظم العربي: ١٠٣/٢.

(٦٧) زواهر الفكر: ٤٥٢.

(٦٨) نفسه: ٣٧٩-٣٨٠.

(٦٩) ينظر: عروس الأفراح، شروح التلخيص، بهاء الدين السبكي: ٣٣٣/٢.

(٧٠) ينظر: أقنعة النص:٥٤.

(٧١) نفسه: ٥٤.

(٧٢) زواهر الفكر: ٩٢.

(٧٣) نفسه: ٤٦٢

(٧٤) نفسه: ٤٥٣.

(٧٥) نفسه:٣١٦.

(٧٦) إنتاج الدلالة الأدبية: ٢٥٧.

(٧٧) زواهر الفكر: ٣٢٥.

(٧٨) حَرِّش: هيّج أو أغرى، والتحريش: الإغراء بين القوم ينظر: الصحاح مادة (حرش) :١٣٨/٤.

(٧٩) بنية الخطاب الشعري: ٥٤.

(٨٠) زواهر الفكر: ٣٧٨.

(٨١) ينظر: معالم أسلوبية عند ابن الأثير من كتاب المثل السائر: ٣٩.

(٨٢) زواهر الفكر:٧٣.

(٨٣) نفسه: ٧٤.

(٨٤) شعر البردوني ، دراسة أسلوبية: ٥٣.

(٨٥) مباحث تأسيسية في اللسانيات: ١٣٨.

(٨٦) الصوت الآخر– الجوهر الحواري للخطاب الأدبي:٢٠٢.

(٨٧) زواهر الفكر: ٤٠.

(٨٨) ينظر: جدلية الخفاء والتجلي :٤١.

(٨٩) أسرار البلاغة : ١٠٩.

(٩٠) زواهر الفكر: ٤٦٤.

(٩١) أسرار البلاغة: ١١٦.

(٩٢) زواهر الفكر: ٢٩٨.

(٩٣) ينظر: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع: ١٠٩.

(٩٤) ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق: ٤١.

(٩٥) ينظر: البلاغة فنونها وأفنانها:١٠٢.

(٩٦) أسرار البلاغة: ١٠٢.

(٩٧) زواهر الفكر: ٧٢.

(٩٨) نفسه: ٩٣.

(٩٩) خصائص الأسلوب في الشوقيات: ٢٠١.

(١٠٠) زواهر الفكر: ٩٤.

(١٠١) ينظر: ديناميكية النص (تنظير وإنجاز): ٥٦.

(١٠٢) زواهر الفكر: ١٥٠.

(١٠٣) نفسه: ٣٧٨.

(١٠٤) درجة الصفر للكتابة:١٨.

(١٠٥) ينظر: الاستعارة التنافرية في نماذج من الشعر الحديث:٥٧.

(١٠٦) اللغة الشعرية، محمد رضا المبارك:٦٦.

(١٠٧) زواهر الفكر: ١٥١.

(١٠٨) فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة: ٩٩.

(١٠٩) زواهر الفكر: ٢٩١.

(١١٠) سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى:٣٢.

المصادر والمراجع

أولاً: الكتب

١. أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ، تصحيح وتعليق: محمد رشيد رضا ، دار المطبوعات العربية للطباعة والنشر ، د.ت.

٢. الأسلوب والأسلوبية، بيير جيرو ، ترجمة : د. منذر عياشي ، مركز الاتحاد القومي، لبنان (د.ت) .

٣. الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسني في النقد، د.عبد السلام المسدي ، الدار العربية للكتاب ، ط٢ ، ١٩٨٢م .

٤. أقنعة النصّ : سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩١.

٥. إنتاج الدلالة الأدبية ، صلاح فضل ، مؤسسة مختار ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٧م.

٦. بحوث لغوية: د. أحمد مطلوب، دار الفكر للنشر، عمّان، ط١، ١٩٨٧م.

٧. بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة – جلال الدين السيوطي ، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان.
٨. البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم المعاني): د. بكري الشيخ أمين، دار العلم للملايين، ١٩٧٩م.
٩. البلاغة فنونها وأفنانها: د. فاضل حسن عباس، دار الفرقان للنشر والتوزيع، الأردن، ط٢، ١٩٨٩م.
١٠. بنية الخطاب الشعري: دراسة تحليلية لقصيدة أشجان يمنية، د. عبد الملك مرتاض، دار الحداثة ، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٦م.
١١. بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ترجمة: محمد الولي محمد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٤٠٧هـ-١٩٨٦م.
١٢. تحليل الخطاب الشعري: محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٥م.
١٣. تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج ، د . علي عباس علوان ، بغداد ، منشورات وزارة الإعلام ١٩٧٥ .
١٤. جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر): كمال أبو ديب ، دار العلم للملايين ، بيروت ط١ ، ١٩٧٤ .
١٥. جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د . ماهر مهدي هلال ، العراق وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر ١٩٨٠ .
١٦. خصائص الأسلوب في الشوقيات: محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١م.
١٧. درجة الصفر للكتابة ، رولان بارت ، ترجمة محمد برادة ، مطبعة المعارف الجديدة ، الرباط ، ط٣ ، ١٩٨٥ .
١٨. دلائل الإعجاز: عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني ، تعليق وشرح محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، ط١، ١٩٦٩م.
١٩. ديناميكية النص ، تنظير وإيجاز ، د. محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ،

. ١٩٨٧

٢٠. زواهر الفكر وجواهر الفِقَر، ابن المرابط، تحقيق: د.حسن فليفل، إصدارات مكتبة الملك عبد العزيز، الرياض، ط١، ١٩٩٧م.

٢١. سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى: نازك الملائكة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣م.

٢٢. الشعراء وإنشاد الشعر: على الجندي، دار المعارف، مصر، ١٩٦٩م.

٢٣. الشعر بين نقّاد ثلاثة: د. منح خوري، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٦٦.

٢٤. شعر الخوارج دراسة أسلوبية: د. جاسم محمد عباس، دار دجلة، عمّان، الأردن، ط١، ٢٠١٠.

٢٥. الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية ، إسماعيل بن حماد الجواهري ، تح : احمد عبد الغفور عطار ، دار العلم للملايين ، بيروت ـ لبنان ، ط٣ ، ١٤٠٤هـ ـ ١٩٨٤م.

٢٦. الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي: فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ، ط١، ١٩٩٢م.

٢٧. الصورة الشعرية في الكتابة الفنيّة (الأصول والفروع): د. صبحي البستاني، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيوت، ط١، ١٩٨٦م.

٢٨. عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح (ضمن شروح التلخيص) ، بهاء الدين السبكي ، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه بمصر ، د. ت.

٢٩. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، حققه وعلق على حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٤ ، ١٩٧٢م.

٣٠. في الشعرية ، كمال أبو ديب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط١ ، ١٩٨٧.

٣١. قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٦٥.

٣٢. الكافية في النحو: لابن الحاجب النحوي، شرح الشيخ رضي الدين محمد بن الحسن الاستراباذي ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

٣٣. الكتيبة الكامنة في من لقيناه من شعراء المائة الثامنة: لسان الدين ابن الخطيب، تح: أحسان عباس، دار الثقافة بيروت، ١٩٦٣م.
٣٤. لغة الشعر عند المعري، دراسة لغوية فنية في سقط الزند، د. زهير غازي زاهد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م.
٣٥. لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث: رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٥م.

٣٦. اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي: محمد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦م.
٣٧. مباحث تأسيسية في اللسانيات: د. عبد السلام المسدي، مطبعة كوتيب، تونس، ١٩٩٧م.
٣٨. المعجم في أصحاب القاضي الإمام أبي علي الصدفي، أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر القضاعي (ابن الأبار) ، دار صادر، بيروت لبنان، ١٨٨٥م.
٣٩. من بلاغة النظم العربي ، دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني ، عبد العزيز المعطي عرفة ، عالم الكتب ، بيروت ، ط٢ ، ١٤٠٥هـ-١٩٨٤م.
٤٠. موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٥ ، ١٩٧٨ .
٤١. نظرية الأدب ، رينيه ويلك . واوستن وارين ، ت : محيي الدين صبحي ، مراجعة د. حسام الخطيب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، دمشق ، ١٩٧٢ .
٤٢. همع الهوامع شرح جمع الجوامع – جلال الدين السيوطي، دار المعرفة، لبنان.

ثانياً: الرسائل:
١. شعر البردوني دراسة أسلوبية: سعيد سالم الجريري، رسالة ماجستير، كلية الآداب الجامعة المستنصرية، ١٩٩٧م.

ثالثاً: المجلات والدوريات:

١. الاستعارة التنافرية في نماذج من الشعر العربي الحديث، د. بسام قطوس وموسى ربايعة، مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، الأردن، مج:٩، ع١، ١٩٩٤م.

٢.تطبيقات البديع عند أبي تمام: الأستاذ حميد مخلف الهيتي، مجلة الجامعة المستنصرية، ع٣، السنة ١٩٧٢م.

٣. فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة ، عبد الله صوله ، مجلة دراسات سيميائية لسانية ، العدد ١ ، فاس ، ١٩٨٧م.

٤. معالم أسلوبية عند ابن الأثير من كتاب المثل السائر: د، أحمد قاسم الزمر، مجلة المورد، العدد الثاني لسنة ٢٠٠٢م.